

Isabel Maria Rondoni Martins Abranches Baptista Ramos

O Realismo na obra de Orlanda Amarílis

Évora

2002

Isabel Maria Rondoni Martins Abranches Baptista Ramos

O Realismo na obra de Orlanda Amarílis



143 842

Dissertação de doutoramento no ramo de
Literatura Portuguesa (especialização em
Literatura Cabo-Verdiana), apresentada à
Universidade de Évora e realizada sob a
orientação científica do Prof. Doutor Francisco
Manuel Antunes Soares.

Évora

2002

À memória de meus pais

Agradecimentos

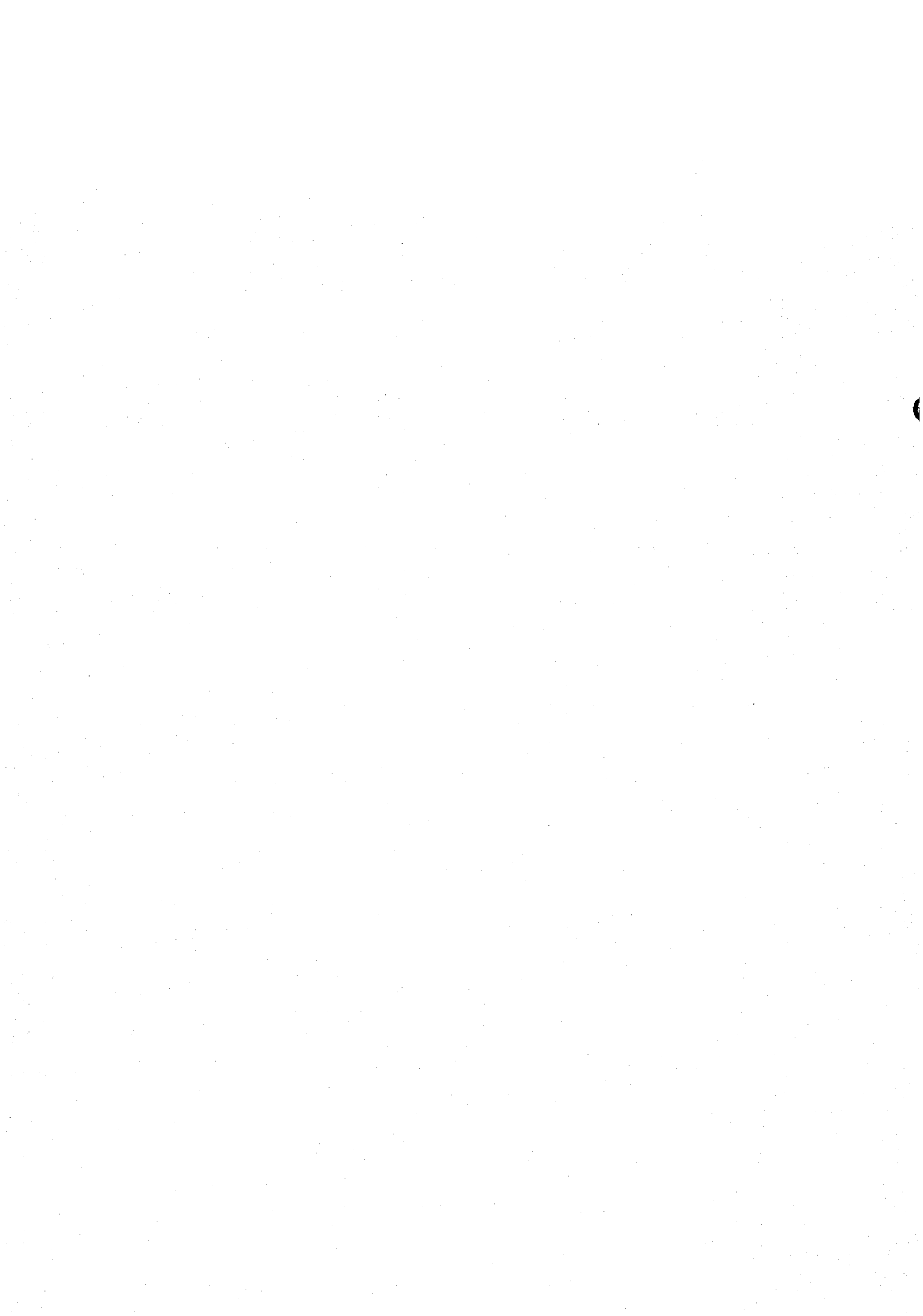
Ao meu orientador, Prof. Doutor Francisco Soares, pelas oportunas sugestões e pela disponibilidade que sempre demonstrou no acompanhamento deste trabalho.

À Escola Superior de Educação de Santarém, nomeadamente ao Conselho Científico, que aprovou a dispensa de serviço docente de que usufruí durante um semestre lectivo, no ano de 1998, o que contribuiu decisivamente para a progressão do presente estudo.

À escritora Orlanda Amarílis, pela sua amabilidade em me ter facultado materiais que se revelaram preciosos para a elaboração do trabalho.

Aos colegas da Escola Superior de Educação de Santarém e a todos os meus amigos que me apoiaram e incentivaram.

Finalmente, à minha família e, em particular, ao Zé, aos meus filhos, Luís Miguel e Marina, e aos meus netos, Maria Luís, João Lucas e Pedro, porque me fazem sentir que a vida vale a pena, todos os dias.



ÍNDICE

Introdução	9
Capítulo I	
A problemática neo-realista na produção da revista cabo-verdiana CERTEZA	13
1. Pressupostos sobre o movimento neo-realista	13
1.1. <u>Fenómenos de renovação estética na poesia cabo-verdiana</u>	24
2. Aspectos de organização estrutural da revista. Responsáveis e colaboradores.....	44
3. A poética de <u>Certeza</u> — unidade e diversidade	52
4. O texto em prosa não ficcional.....	104
5. A narrativa de ficção.....	139
Capítulo II	
A caracterização da revista e a contextualização da autora	169
Capítulo III	
A obra de Orlanda Amarílis — O conto como género da sua preferência	195
Capítulo IV	
Formas particulares de realismo nas narrativas da autora	249
1. O real e o fantástico nas narrativas de Orlanda Amarílis.....	249
2. Orlanda Amarílis e Lygia Fagundes Telles — um diálogo de escritas	328
<u>Conclusão</u>	347
<u>Bibliografia</u>	355
Índice de autores	368
Índice de conceitos	373
Anexos	381

INTRODUÇÃO

Com o intuito de aprofundar o conhecimento acerca de uma espécie narrativa que nos é particularmente cara – o conto – e, simultaneamente, dar continuidade à investigação que temos vindo a empreender na área das literaturas lusófonas, propomo-nos analisar a obra da escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis, bem como o contexto que conduziu ao aparecimento do neo-realismo em Cabo Verde.

Este último pressuposto, a acompanhar o nosso interesse em conhecer melhor a revista Certeza, implicou, não só a vontade de investigar as circunstâncias sócio-culturais e políticas que rodearam aquela publicação, como veio intensificar a nossa proposta de base.

A escolha da referida autora e, conseqüentemente, da sua obra, não foi aleatória, pois já havíamos contactado com as narrativas incluídas naquela produção literária, por esta constar do programa de Literatura Africana do curso de mestrado em Literatura Brasileira e Africana de Expressão Portuguesa.

O gosto pelo domínio em referência decorreu precisamente do percurso académico por nós efectuado nesse âmbito, o que nos permitiu um contacto próximo com as várias vertentes de um universo literário em Língua Portuguesa, em particular, com a Literatura Brasileira e a Cabo-Verdiana.

O estudo sobre a primeira contribuiu para que pudéssemos levar a bom termo a dissertação efectuada no âmbito do mestrado; o da segunda, levou à proposta, ora em causa, de desenvolver uma reflexão acerca da obra de uma contista, tendo em consideração as exigências atinentes a um projecto desta natureza.

No entanto, a sua concretização pressupunha uma tarefa árdua de pesquisa que fornecesse ao nosso trabalho uma fundamentação teórica sólida.

Considerámos, pois, como prioritário, numa fase inicial, a recolha de publicações periódicas (jornais e revistas) que, em Portugal, foram sucessivamente ilustrando as manifestações do neo-realismo, nos seus diversos aspectos, sobretudo no período compreendido entre 1939 e 1944. O percurso efectuado para a obtenção desses materiais nem sempre decorreu com a celeridade desejada, pois eles, na sua maioria, encontravam-se em registo de micro-filme, o que dificultou, em larga medida, a leitura e a compreensão dos textos.

Os periódicos consultados foram, entre outros, O Diabo, Sol Nascente, Seara Nova e Síntese, sendo estes os mais representativos dos ideais neo-realistas, no período de tempo atrás mencionado.

No entanto, também apreciamos textos anteriores e posteriores àquela época, de acordo com a lógica de exposição do assunto.

Relativamente ainda à temática atrás referida, tentámos, a partir da grande diversidade de textos disponíveis, fazer uma distinção por domínios de produção, para que eles, no seu conjunto, permitissem uma visão mais ampla e organizada do fenómeno enunciado.

A fase seguinte do trabalho irá ser dedicada à análise das narrativas que constituem a obra de Orlanda Amarílis, de acordo com pressupostos vários.

Eles irão sendo articulados no sentido de podermos caracterizar o realismo presente nessa obra, através da apreciação pormenorizada dos vários tipos de textos que a congregam e da intenção com que foram produzidos.

A interpretação das narrativas que conduzirá ao resultado final será baseada num processo de leitura, regido, essencialmente, por directrizes da semiótica literária. No entanto, esse caminho não irá ser seguido de forma rígida, dado que consideraremos a vertente sociológica como um contributo relevante para detectar e esclarecer alguns dos sentidos ocultos da obra.

Nota: A recolha referida realizou-se essencialmente na Biblioteca Nacional e na Hemeroteca Municipal.

De seguida, passaremos a apresentar a estrutura do nosso trabalho, organizado em quatro capítulos distintos.

O Capítulo I será elaborado em função da diversidade dos assuntos a expor e da necessidade de gerir, da melhor forma, a apresentação dos aspectos ligados ao neo-realismo, quer na sua dimensão teórica, quer interpretativa, através dos textos pesquisados.

Em primeiro lugar, faremos uma introdução teórica ao fenómeno do neo-realismo, ilustrado por alguns dos mais representativos autores nesse domínio. Depois, apresentaremos um breve panorama da estrutura da revista Certeza e do seu modo de organização. Iremos, ainda, analisar o conteúdo da revista, nomeadamente os três números publicados e os artigos neles incluídos.

O capítulo II terá como objectivo a caracterização de Certeza, no sentido do seu alargamento contextual, através de outras publicações, cujo papel contribuiu para o nascimento da revista cabo-verdiana e para a divulgação do neo-realismo em Cabo Verde.

Incluiremos, neste capítulo, a apresentação da escritora Orlanda Amarílis, bem como uma breve alusão à escritora brasileira Lygia Fagundes Telles, deixando aí expressa uma proposta de reflexão, a efectuar no último capítulo, acerca das duas autoras.

No capítulo III, iremos observar e analisar a obra de Orlanda Amarílis, sob variados aspectos, distintos mas complementares.

Numa fase inicial, colocaremos a tónica na abordagem descritiva das narrativas da autora. Essa perspectiva, marcada essencialmente por características formais, será complementada por uma leitura do percurso das personagens.

Na outra parte do capítulo, procederemos a uma abordagem dos aspectos teóricos relacionados com o conto. Daremos igualmente ênfase ao pro-

^{*} Nota: O n.º 3 de Certeza, que configura um exemplar raro e, por isso, não acessível ao grande público, foi-nos gentilmente cedido pela escritora Orlanda Amarílis.

blema do "género" (que tem originado grande polémica) e analisaremos as narrativas da escritora à luz desta problemática.

O capítulo IV apresentar-se-á revestido de maior responsabilidade, porque representa o termo de chegada de um percurso argumentativo. O referido capítulo irá desenvolver-se de acordo com dois momentos diferenciados.

O primeiro será destinado à análise das histórias de Orlanda Amarílis, através da qual pretendemos esclarecer a presença de vários tipos de discurso que propiciam a distinção, a efectuar, das narrativas entre si.

No segundo e último momento, e de acordo com a sugestão efectuada no capítulo II, apreciaremos alguns contos da autora brasileira, Lygia Fagundes Telles, conotados com o fantástico, como forma de rematar a reflexão sobre a temática dominante na obra de Orlanda Amarílis. Decorrerá, deste exercício, um confronto que permitirá propor outras vias de leitura do texto literário.

Finalmente, apresentaremos uma conclusão a este estudo, onde se incluirão reflexões sobre as opções tomadas na elaboração do trabalho, bem como algumas propostas para futuras investigações.

A terminar o corpo da tese, apresentaremos a Bibliografia, que inclui a referência, por ordem alfabética, aos autores consultados, bem como a indicação bibliográfica relativa às obras da autora Orlanda Amarílis.

Incluiremos ainda, por ordem alfabética, os periódicos consultados na pesquisa que efectuámos sobre o neo-realismo português.

Como forma de documentar uma parte significativa da nossa investigação, anexaremos fotocópia dos números publicados da revista Certeza, quer os dois primeiros, do conhecimento do grande público, quer o terceiro, que detém o carácter de documento raro. Incluiremos ainda fotocópia de cada uma das narrativas relacionadas com as publicações avulsas que também analisámos no nosso estudo.

CAPÍTULO I

A problemática neo-realista na produção da revista cabo-verdiana CERTEZA

1. Pressupostos sobre o movimento neo-realista

Antes de procedermos à análise do conteúdo da revista cabo-verdiana Certeza, gostaríamos de fazer uma referência particular ao neo-realismo português enquanto fenómeno relevante, de natureza histórico-cultural e delimitado no tempo, facto que poderá permitir uma melhor contextualização e entendimento do papel daquela revista no Arquipélago.

Com efeito, Certeza foi o órgão de divulgação cultural e literária que introduziu, através do grupo de responsáveis que lhe deu voz, o pensamento de índole marxista no meio intelectual cabo-verdiano. Este facto não pode ser desligado do contexto sociocultural e político que deu origem ao já citado neo-realismo e aos movimentos que o antecederam.

Carlos Reis, na apreciação crítica que introduz um estudo sobre esta matéria, explicita as diversas vertentes da problemática, relacionadas, por um lado, com as motivações históricas e culturais e, por outro, com um fenómeno literário inovador. O autor finaliza assim o seu raciocínio:

"Com efeito, só de uma forma muito genérica e pouco rigorosa pode dizer-se que o neo-realismo é um prolongamento ou uma simples reedição do realismo, tal como o praticaram autores como Balzac, Flaubert e Eça de Queirós, entre outros." ¹ Os dois realismos enunciados apresentam grandes diferenças, para não falar em divergências, as quais se manifestam ao nível

¹ Reis, Carlos, Textos Teóricos do neo-realismo português, Seara Nova, Editorial Comunicação, Lisboa, 1981, p. 13.

quer das raízes ideológicas, quer das preferências temáticas, quer ainda das próprias técnicas literárias utilizadas.

Mas a maior diferenciação revela-se nos fundamentos ideológicos, dado que o realismo oitocentista se encontra ligado a um pensamento positivista-naturalista, ao passo que o neo-realismo se baseia numa concepção marxista do fenómeno literário.

Deve ainda referir-se, acerca de alguns aspectos ideológicos circundando o pensamento marxista, que os neo-realistas rejeitaram o socialismo utópico (partilhado pelos intelectuais da geração anterior) e toda a forma de idealismo, influenciados por autores como Henry Lefebvre, Augusto Cornu e traduções francesas de Marx, Engels, Plekhanov, entre outros.

Encarada por este prisma, a literatura reveste-se de um carácter comprometido e apresenta-se regida por princípios estéticos novos, opondo-se deliberadamente às práticas dos movimentos anteriores.

Com efeito, a eclosão do movimento em causa surgiu, em finais dos anos 30, como um projecto associado à resistência fascista. Regido por ideais de justiça social e progresso da humanidade, ele não poderia alhear-se de uma série de acontecimentos sociais e políticos, como a implantação generalizada de regimes totalitários na Europa (exemplo da Alemanha, Itália, Espanha e Portugal), que culminaram com a deflagração da Segunda Guerra Mundial.

Deste específico contexto fala-nos Victor de Sá, em estudo publicado já no início dos anos 60, atribuindo à geração do neo-realismo o qualificativo de "geração da guerra" e considerando-a como representativa das "consciências mais esclarecidas duma época".

O autor completa a sua ideia, referindo a motivação maior do caminho iniciado por aquela geração de jovens portugueses:

"(...) a adopção de novos valores (culturais, estéticos, filosóficos) e a descoberta da realidade sócio-económica do povo português, não como elemento meramente folclórico, mas como realidade humana, viva e sofre-

dora, que importa conhecer no dramatismo da sua sobrevivência, com vista à transformação das suas condições de vida".¹

E as reflexões enunciadas fazem parte de um texto que revela, por um lado, as coordenadas principais do movimento neo-realista e, por outro, evidencia a vitalidade de um fenómeno reiterado através da ensaística portuguesa, largos anos após o seu aparecimento.

No âmbito literário, o neo-realismo (expressão que, de acordo com as palavras de Urbano Tavares Rodrigues, serve para "mascarar, de facto, a legítima designação de realismo socialista")² é um fenómeno complexo que, pela sua natureza diversificada, se afirma prioritariamente como uma problemática. Valerá a pena sublinhar a questão veiculada pela postura crítica de Eduardo Prado Coelho:

"Temos, portanto, que, se a arte não é expressão de uma verdade anterior, mas movimento produtor de verdade, não podemos definir o Neo-Realismo por uma temática anterior às próprias obras neo-realistas. Será melhor falarmos em problemática: conjunto de questões que antecipadamente determina um campo ilimitado de respostas possíveis e exclui todas as questões impossíveis".³

O termo correspondente ao conceito de problemática (colhido de Althusser e dos vanguardistas brasileiros), com a respectiva noção implícita, é empregue consensualmente pela maioria dos teóricos e provém de um propósito conjugado de contestação. Assim, o novo realismo, afirmando-se não como uma escola literária, mas como um método de abordagem da realidade, vem pôr em causa, no plano imediato, a produção presencial e as coordenadas que regem a vida social, económica e política dos meados do séc. XX. No horizonte, portanto, novos rumos se avistam quanto ao

¹ Sá, Victor de, "O Neo-Realismo no surto actual da Ensaística Portuguesa", Vértice, n.º 234-236, Coimbra, 1963, p. 238.

² Cf. Rodrigues, Urbano Tavares, Um novo olhar sobre o Neo-Realismo, prefácio, Moraes Editores, Lisboa, 1981, pp. 13-16.

³ Coelho, Eduardo Prado, O Reino Flutuante, Edições 70, Lisboa, s.d., p. 136.

conceito de Arte em geral e de literatura em particular, cuja feição científica deve ser entendida em correlação com todas as outras disciplinas.

O projecto de transformação das sociedades alarga-se a todos os domínios (económico, político e cultural) e assenta em premissas filosóficas que atribuem primazia ao valor do social. Estes fundamentos, quando aplicados à vertente literária – sem esquecer o conceito de dialéctica neles implícito e a emergência do novo humanismo (um novo modo de olhar o mundo e a vida) –, revelam a sua concepção artística e empenhada, de cariz ideológico. Daí que caiba à literatura, como forma de consciência social, um papel desmitificador, à luz do materialismo histórico, em que a ideologia e a intervenção sociopolítica são os factores determinantes da inovação (revolução) relativamente às práticas das criações anteriores. Por essa razão, todos os anteriores movimentos, todos os outros "realismos" são postos em causa, porque transcendidos, sendo necessário argumentar com a perspectiva evolucionista ¹. A renovação de sistemas abordada no estudo indicado não poderá ser separada das várias formas de confrontação, baseadas em fundas divergências (principalmente as de carácter ideológico) entre neo-realistas e presencistas. Daí resultou a franca ascensão do movimento em curso e o progressivo anulamento do grupo que, de início, se instaurou como arauto do segundo Modernismo. A problemática enunciada diz directamente respeito à questão da produção neo-realista enquanto fenómeno literário, substituto do anterior.

Ficam assim sintetizadas as principais características do neo-realismo enquanto literatura "comprometida".

As primeiras manifestações do neo-realismo em Portugal fizeram-se sentir através da colaboração de estudantes, artistas e jornalistas, em O Diabo (1934-1940), Sol Nascente (1937-1940) e Vértice (apenas a partir de 1945). Foi igualmente significativa a publicação das colectâneas Novo Cancioneiro e Novos Prosadores, que divulgaram alguns nomes mais represen-

¹ Cf. Tynianov, in Teoria da Literatura, I – Edições 70, Lisboa, pp. 127-142.

tativos do movimento, respectivamente no domínio da poesia e da prosa. O aparecimento do romance Gaibéus, de Alves Redol, publicado em 1939, em conjunto com a polémica gerada contra as posições presencistas, marca, de igual modo e de forma oficial, a introdução do neo-realismo no nosso país.

Pensando nas publicações que intervieram mais directamente na divulgação do neo-realismo entre nós, parece-nos importante especificar alguns autores e respectivas produções ligadas à fase mais criativa e empenhada do movimento. Esses textos deverão ser entendidos, no seu conjunto, como um todo contendo as linhas de força da programática neo-realista, os quais se repartem por ensaios teóricos, recensões críticas e crítica literária.

Devemos, no entanto, acrescentar que, com isto, não pretendemos ser exaustivos nem sistemáticos relativamente àquela produção. Queremos tão somente dar, por amostragem, o devido realce a uma época específica e sublinhar a interpretação que dela fizeram as diversas personalidades ligadas ao movimento.

Os textos a apontar, retirados de publicações como O Diabo, Sol Nascente, Seara Nova, Síntese, entre outras, são suficientemente esclarecedores das mensagens que vamos encontrando, aqui convergentes, ali opostas, mas sempre problematizadoras.

Deparamos, por exemplo, em Sol Nascente, com um artigo da autoria de Henry Lefebvre, intitulado "Que é a dialéctica", que tenta uma definição através do caminho que tomou o conceito ao longo da história da filosofia. Em suma, o autor pretende frisar a atitude materialista da modernidade, por oposição ao pensamento mágico da Antiguidade Clássica, que detinha ainda um significado unilateral. As palavras de Lefebvre referem-se, particularmente, à atitude de Sócrates, que soube pôr em prática o pensamento metafísico dos filósofos de então:

"Interrogava os atenienses na praça pública e obrigava-os a contradizer-se: o Sábio triunfava. A metafísica, a moral, a ironia, nasciam conjunta-

mente. Esta técnica do discurso, movendo-se nas aparências contraditórias, chamou-se: dialéctica" ¹.

Neste artigo há ainda, em nota de rodapé, uma chamada de atenção para os vários sentidos do termo dialéctica. "Para os materialistas, esta palavra designa um método ligado a uma concepção do mundo, ligada esta a uma praxis, a uma organização social. Mas para outros ela designa uma simples técnica da discussão". ²

No ano seguinte, o mesmo periódico publica um outro artigo teórico com a mesma temática, procurando, no entanto, sistematizar os conceitos através do enunciado de princípios e aplicações. O título é bastante sugestivo: "ABC – Que é o método dialéctico". ³

Numa outra publicação, Síntese, damos conta de dois números seguidos, que se propõem explicar a fundamentação teórica do racionalismo concreto, a partir da comparação entre metafísica e dialéctica. Quem assina esses artigos é José Vasco Salinas, pseudónimo de Staline, como nos revela Maria Graciete Besse ⁴, sendo frequente esta ocorrência nas publicações que divulgavam as teorias marxistas, com o objectivo de evitar a censura.

No final de um desses artigos, José Vasco Salinas propõe a sua própria definição para o conceito de dialéctica:

"A dialéctica, no justo sentido da palavra, é o estudo das contradições na própria essência das coisas". ⁵

Encontramos, por outro lado, em Sol Nascente, um artigo de Jofre Amaral Nogueira, importante no plano programático. O texto inclui reflexões reveladoras dos principais aspectos do ideário neo-realista e apresenta problemas relacionados com a arte e a literatura.

¹ Sol Nascente, n.º 29 – Maio/38, p. 4.

² Idem.

³ Sol Nascente, n.º 40, 15/Nov/39, p. 11.

⁴ Vértice, n.º 27, Junho de 1990, p. 107.

⁵ Síntese, "Os fundamentos do racionalismo concreto", Maio/1940, n.º 6, p. 3.

Em dado passo, o autor, manifestando-se contra o conceito de arte defendido pelos presencistas, deixa claro que aquele conceito radica num "individualismo egoísta da democracia burguesa". Apela igualmente à capacidade dos jovens em provocar mudança:

"A nova geração só pode realmente sê-lo se colocar de parte as concepções estáticas do mundo liberal, se perder a ilusão reaccionária das coisas em si e por si, se for capaz de transformar a grande parte da sua subjectividade em objectividade do dia seguinte, (...)".¹

Verifica-se, a par destes exemplos, que existem outras contribuições teóricas semelhantes. É o caso de alguns artigos de O Diabo, saídos a público durante a época mais activa da produção neo-realista, da autoria de um dos representantes de maior relevo do movimento. António Ramos de Almeida é, com efeito, uma voz que se faz ouvir nesse domínio, produzindo textos teóricos e de crítica literária.

Verificamos que o referido periódico publicou, ao longo de vários dos seus números, durante o ano de 1940, diversos textos da autoria de Ramos de Almeida, com o título "Notas para o Neo-Realismo". Neles, o autor enuncia os aspectos relacionados, quer com a vertente ideológica do materialismo dialéctico, quer com a estética literária. A maioria desses textos, redigidos em forma de alíneas, independentes umas das outras, não produzem no leitor uma impressão de unidade, embora contenham o mesmo denominador ideológico.

Observamos, pois, que não existe aí uma intenção de sistematização, dado que o discurso em causa mistura crítica, teoria, reflexões pessoais sobre ideologia e estética literária. O facto poderá significar um propósito deliberado ou, pelo contrário, o reflexo de uma ainda incipiente assimilação do fenómeno do neo-realismo por parte dos jovens teorizadores. Esta última hipótese é defendida por autores que têm do neo-realismo (relativamente à

¹ Sol Nascente, "O papel duma nova geração", n.º 28 – 15/Abril/38, p. 7.

chamada primeira fase) uma visão mais crítica e objectiva do fenómeno no seu conjunto.

Quanto a este aspecto, evocamos a opinião de Óscar Lopes, em estudo sobre o romance português. O autor refere o carácter relativamente incipiente desse romance, quando comparado com a moderna produção romanesca brasileira e aproveita o quadro histórico-literário que traçou para aduzir algumas considerações:

"O arcadismo, o iluminismo, o romantismo, o parnasianismo dos séculos últimos também tiveram, entre nós, muito de artificioso e de inadequado. É por isso compreensível que o romance neo-realista tenha entre nós principiado por assumir um ar excessivamente didáctico, abstracto, denunciador de uma ideologia mais pensada ainda do que sentida, mais voluntária do que espontânea, visto que floresceu restritamente."

E depois, mais adiante, remata com uma advertência:

"É preciso não esquecer que os momentos decisivos na história da literatura não são os de simples aperfeiçoamento pacato do instrumento de expressão e análise, mas os de descoberta de valores novos nas relações humanas".¹

Relativamente a textos de carácter teórico, observamos ainda a colaboração de Jofre Amaral Nogueira em Síntese, com o objectivo de reflectir sobre o fenómeno científico. Este autor procura demonstrar as diversas vertentes da ciência enquanto fenómeno que não pode ser desligado da sua função ideológica e social.

Em última instância, todas as reflexões do autor são elaboradas à luz do materialismo dialéctico, embora esse fenómeno não esteja explicitamente enunciado.

Numa das suas alíneas, o autor diz o seguinte:

¹ Óscar Lopes, "Condicionalismo do romance português", in Vértice n.º 62, Coimbra, 1948, p. 248.

"A ciência não é apenas um caso individual deste ou daquele cientista nem a soma dos casos individuais de todos os cientistas (...). A ciência é, além de tudo isso, um fenómeno social elucidativo e característico. Ela entronca-se na história do homem como uma das formas de domínio sobre o mundo em que vivemos." ¹

O periódico contém ainda um artigo de José Vasco Salinas ², que já referimos ser o pseudónimo de Staline e que apresenta um paralelismo entre duas concepções contrárias: o idealismo e o materialismo. O texto procura, de modo objectivo, comparar os traços fundamentais da teoria idealista e da teoria realista, sem introduzir, da parte do autor, juízos avaliativos.

No mesmo periódico, encontramos um texto de Raul Sequeira, embora de natureza diversa do anterior, que aborda o conceito de realismo. Com esse intuito, o autor aproveita a exemplaridade da obra de Cervantes para pôr em destaque a polémica travada em redor do subjectivismo e realçar o papel do novo realismo. O exemplo trazido pela posição do Quixote (problema do real) e por Sancho Pança (problema do irreal) serve de motivo para, no contexto de uma obra já com indícios de modernidade, marcar uma atitude dramática eivada de preocupações sociais, ao mesmo tempo que referir todos os nomes da literatura europeia que vieram influenciar os espíritos abertos à mudança. Raul Sequeira completa a sua leitura:

"Para «compreender», ficam apenas os que assentam um pé em cada um dos mundos do Pança e do Quixote. São os que, provenientes do ambiente em que o Quixote se agita, são capazes do supremo heroísmo humano e da suprema traição de transcender esse próprio ambiente, de que, no entanto, sentem o peso angustioso. E assim se tornam capazes de,

¹ Nogueira, Jofre Amaral, "Alguns aspectos do fenómeno científico", in Síntese, Ago/Set/1940, n.º 8, p. 3.

² Salinas, José Vasco, "Fundamentos do Racionalismo Concreto" – II – Bases de Concepção Realista, Síntese, Junho/Julho, 1940, n.º 7.

tendo a posição de Pança, estenderem a mão ao Quixote, compreendendo, ao mesmo tempo, toda a realidade e irreabilidade do drama que o agita, porque o vivem não apenas como farsa, mas também como tragédia." ¹

Observamos ainda um texto com características de crítica literária, da autoria de Joaquim Namorado, outro escritor profundamente imbuído dos ideais neo-realistas. Ele é, inclusivamente, um poeta com uma das produções mais significativas no contexto do movimento em causa, tendo assumido uma posição relevante na poética do Novo Cancioneiro.

Com efeito, este autor pretende salientar o papel do romance brasileiro e da obra de Amando Fontes, ao mesmo tempo que comenta a influência brasileira nos escritores portugueses. A partir das suas reflexões sobre a literatura empenhada em geral e o autor brasileiro em particular, podemos inferir a perfeita compreensão daquele escritor acerca da estética marxista. Ao longo do artigo, Joaquim Namorado refere a função de uma nova literatura a que, necessariamente, terá de corresponder uma arte realista e social. E quanto à figura de Amando Fontes, Namorado salienta a sua importância, porque considera aquele autor como um dos que mais se identificam com o sentido do romance moderno.

O final do artigo referido sintetiza, genericamente, as características romanescas de Amando Fontes:

"No romance de Amando Fontes pode dizer-se que não existem heróis (pelo menos no sentido clássico do termo); os seus personagens são o «toda a gente» e os nomes nada mais do que simples referências ao correr da vida (...) A vida, esta é a verdadeira figura central (...)". ²

Observemos ainda alguns textos que visam mais directamente os aspectos culturais e humanos decorrentes da ideologia neo-realista. Esses artigos, da autoria de personalidades importantes na divulgação do ideário em causa, desempenham um papel que já não é de crítica literária, nem tão

¹ Sequeira, Raul, "Quixotes da Literatura de Hoje", Síntese, Dez/1940 – n.º 11-12, p. 8.

² Namorado, Joaquim, in O Diabo, n.º 223 (Dez/38), p. 3.

pouco de apresentação puramente teórica das ideias. É antes uma forma de comentário, de explanação, impregnada de sentido pedagógico e que serve, de qualquer modo, objectivos idênticos.

Referimo-nos, em especial, às colaborações de Manuel Filipe, Bento de Jesus Caraça e Rodrigo Soares no periódico O Diabo, durante o ano de 1940.

O primeiro autor referido publica um artigo intitulado "Sobre a missão do intelectual e o problema da cultura" e elabora um percurso comparativo, tendo em conta as circunstâncias que rodeiam e condicionam o intelectual do séc. XIX e o intelectual dos tempos modernos, factores que reflectem as respectivas atitudes perante a vida. E as atitudes, necessariamente, traduzem inclinações, ideologias. Ao intelectual, escritor, artista, o «clerc» assim definido por Julien Benda, Manuel Filipe opõe o homem contemporâneo, ser pensante e com sensibilidade artística e que já não se encontra acomodado ao mundo em que vive. Pelo contrário, esse intelectual já pertence a uma época de transformações e passou por uma fase a que Hegel chamou de «consciência desditosa», revelando uma outra postura perante o mundo.

O final do texto representa o resumo da matéria desenvolvida:

"Por isso, a forma vital da actividade humana no silêncio parece ter acabado; há que sair da «Torre de marfim», descer à praça pública".¹

Por outro lado, Rodrigo Soares fala de literatura e de arte em geral, mas, acima de tudo, realça a importância do novo humanismo em todos os domínios:

"A literatura e a arte não têm um interesse humano tão elevado que justifique a sua entronização, acima dos problemas da emancipação concreta do homem".²

¹ Filipe, Manuel, O Diabo, "Sobre a missão do intelectual", n.º 304, Julho/40, p. 5.

² Soares, Rodrigo, O Diabo, "A posição humanista perante a literatura", n.º 293, Maio/40, p. 1.

Por fim, o terceiro texto, de Bento de Jesus Caraça, equaciona o problema do humanismo de um modo diferente, ao mesmo tempo sintético e filosófico. Ele é, como refere o autor, "um motivo central à volta do qual se reúnem e hierarquizam outros – o problema da situação e valor do homem em face do mundo e dos outros homens (...)".¹

Tudo o que referimos foi objecto de um particular desenvolvimento, pois achámos que a matéria, pela sua importância, merecia ser realçada. A problemática enunciada diz directamente respeito à questão (que ora nos prende) da produção neo-realista enquanto fenómeno literário, substituto do anterior.²

Veremos, ao longo do presente estudo, de que modo a revista Certeza responde ao ideário de um novo realismo que foi evoluindo e amadurecendo.

Manuel Ferreira, num breve estudo, traça a origem e os objectivos da revista, que aparecem na sequência de uma outra, a Claridade, cujos papéis se diferenciaram no espaço cultural de Cabo Verde:

"Reparai logo de início no título: *Certeza*. Nesse tom dogmático há de facto qualquer coisa de sintomático, de bastante significativo, *Certeza*. Quer dizer, esses novíssimos rapazes, quase todos ainda não saídos do Liceu, tinham uma certeza. (...) A certeza de que marchavam por um caminho tormentoso, mas seguramente os conduzia ao porto de abrigo." E acrescenta: "(...) *Claridade* e *Certeza* irmanadas na identidade da forma e nos propósitos de enraizamento na terra crioula, a última, contudo, marca uma etapa nova na evolução artística caboverdeana (...)".³

¹ Caraça, Bento de Jesus, "Humanismo e Humanidades", O Diabo, n.º 301, Junho/1940.

² Cf. Tynianov, J., in Teoria da Literatura – I, Edições 70, Lisboa, pp. 127-142.

³ Ferreira, Manuel, "Breves notas sobre a literatura Caboverdeana", in Vértice, n.º 52, Nov-Dez/1947, p. 496.

1.2. Fenómenos de renovação estética na poesia cabo-verdiana

O artigo de Eduíno Brito intitulado "Jorge Barbosa e a Poesia Cabo-verdiana" irá permitir, em breve, uma atenção particular à problemática poética dentro dos parâmetros já considerados. Este estudo assenta numa visão histórico-cultural "da pequena literatura caboverdeana", como o autor refere, e na figura particular de Jorge Barbosa, uma das mais representativas personalidades de Claridade.¹

Conotada com a era que trouxe, de facto, uma dimensão inovadora à literatura insular, a produção barbosiana, em sintonia com os preceitos da nova geração de prosadores e poetas, contraria enfaticamente os ideais românticos do período anterior. O ensaísta aduz os seguintes comentários:

"Já não é o sonho côr de rosa dos poetas passados; não são as noites enluaradas com parezinhos passeando nas alamedas nem tam pouco, a saudade doentia dos amantes. (...) – É a nossa terra, o sangue da vida humana latejante; são as secas, a miséria da nossa gente morrendo de fome pelas curvas das estradas no tempo das estiagens. (...):" (n.º 2, p. 6)

Aqui nos detemos um pouco a fim de reiterar o significado de Claridade, no âmbito da literatura cabo-verdiana. Julgamos oportuno observar o estudo de Gabriel Mariano, cujas observações, embora de feição tendencialmente cultural, permitem uma visão mais alargada do fenómeno. As razões apresentadas sobre o conceito de identificação que preside aos princípios dos claridosos ("a do homem com o seu meio; a do caboverdeano com Cabo Verde") são expostas com clareza:

"Ora, essa identificação ou pelo menos esse querer a identificação com o meio além do seu aspecto imediato (atitude assumida por um grupo)

¹ Saliente-se, a propósito de Jorge Barbosa e do seu primeiro livro, Arquipélago, revelador de características de renovação poética cabo-verdiana, publicado em 1935, com a chancela de Edições Claridade, a coincidência daquela data com a da publicação da revista Claridade, com origem na mesma editora.



revela também que a sociedade caboverdeana, atendidas as suas origens plurirraciais e atendidos os mecanismos de «química social» que determinaram a formação dos povos mestiços afro-europeus, continha já em 1936 os méritos capazes de aglutinar indivíduos de ilhas diversas e de formações diferentes e de fornecer a esses indivíduos um motivo de preocupação comum: fincar os pés na terra e entender Cabo Verde." ¹

A explanação, um tanto longa, denuncia necessariamente uma ideia que pensamos ser do conhecimento geral e também por nós já enunciada. Ela traduz, em suma, a inexistência, a nível ideológico, de uma proposta programática por parte de Claridade. Entendemos aludir aqui ao objecto do estudo de Gabriel Mariano que focaliza o problema da insularidade e determina, no contexto poético da revista mencionada, uma assimilação continuada de influências.

Dando continuidade ao assunto, récorremos à opinião de Manuel Ferreira sobre aspectos do universo que tão bem conhecia, nomeadamente, a propósito da distinção entre a literatura que precedeu a Claridade e a outra que se lhe seguiu. A ideia dicotómica tão afirmativa na introdução ao capítulo sobre Cabo Verde ² encontra-se, de certo modo, reformulada por aquele autor, abrindo espaço a uma reflexão problemática:

"Isto já tem sido dito (e nós dissemo-lo, não sabemos se pela primeira vez, em 1947). Mas será exactamente assim? Haverá mesmo uma oposição, poderá falar-se de uma dicotomia?" ³

Faremos aqui um parêntese para situar a literatura do chamado período pré-claridoso como um espaço de passagem para a modernidade. O discurso poético de José Lopes, Eugénio Tavares e Pedro Cardoso (todos eles nascidos ainda no séc. XIX), embora penetrado por temas cabo-

¹ Mariano, Gabriel, Cultura Caboverdeana, Col. Palavra Africana, Vega, 1991, p. 97-98.

² Ferreira, Manuel, Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 126

³ Ferreira, Manuel, prefácio à Claridade, Revista de Arte e Letras, 2.^a edição, ALAC, 1986, p. LXXXI.

-verdianos, não conseguiu atingir, como aconteceu com Claridade, "o modo e a voz do universo crioulo", no dizer de Manuel Ferreira, ao abordar a natureza da nova estética. A produção das referidas figuras manifestava-se ainda por características naturalistas ou românticas, ambigüizada pela oscilação ideológica e cultural entre duas pátrias. Vem a propósito aludir ao objecto de estudo de Gabriel Mariano, que foca o problema da insularidade e determina, no contexto poético de Claridade, uma assimilação continuada de influências.

A partir do papel relevante assumido por Eugénio Tavares (essencialmente através da sua poesia de natureza crioula), definido como "o poeta do amor e da emigração bravense", Mariano põe em destaque as duas expressões poéticas da insularidade que determinaram a diversidade na unidade temática dos claridosos:

"(...) enquanto o mar em Eugénio Tavares se apresenta como uma via, um caminho positivo de luta que é necessário experimentar, já em Jorge Barbosa o mar é antes o inimigo obstando à experimentação de caminhos novos." ¹

Não podemos deixar de referir, no quadro das referências precursoras da poesia de Claridade, a atitude poética de Pedro Corsino Azevedo. Ela destaca-se, pelo seu *dizer*, da normalmente praticada pelos seus contemporâneos, porque investida de características precursoras da nova literatura em Cabo Verde. A sua mais importante contribuição consistiu em "ter sabido apropriar-se das fontes populares para, a partir delas, criar uma poesia culta de voos mais largos, na sua expressão social e estilística." ² Por isso mesmo os seus poemas integraram a produção de Claridade, ainda que tardiamente.

No entanto, a nossa atenção de momento incide prioritariamente na conjuntura histórica, social e literária que determinou o sentido da modernidade

¹ Mariano, Gabriel, op. cit., p. 100.

² Ferreira, Manuel, A Aventura Crioula, Plátano Editora, 3.^a edição, Lisboa, p. 247.

iniciado por aquela revista, já tantas vezes mencionada. Referimo-nos ainda ao panorama dado por Manuel Ferreira, com respeito à tomada de consciência dos problemas regionais por parte dos escritores e intelectuais:

"O que passa a preocupá-los é a real significação das estruturas sociais cabo-verdianas. Não é ainda, no espaço verbal literário, a expressão de independência nacional. (...) Mas era em Cabo Verde, em modos de literatura, uma viragem de cento e oitenta graus: as costas voltadas para os modelos temáticos europeus e os olhos, pela primeira vez, vigilantes e deslumbrados no chão crioulo." ¹

Retomemos o artigo de Eduíno Brito, onde se realça a figura de Jorge Barbosa dentro do grupo que, segundo as palavras do autor, "vem estojar com as torres de marfim e acabar a separação entre o artista e o povo."

Quanto à produção dos poetas que dinamizaram a primeira fase de Clareza, veiculando "Uma poesia de raiz predominantemente telúrica e social", refere-se-lhe ainda Manuel Ferreira, destacando-lhe a originalidade frente aos padrões presencistas dominantes em Portugal. ² E o facto transporta-nos a considerações que inserem essa conjuntura cabo-verdiana num fenómeno susceptível de intersecções externas, segundo o ponto de vista histórico-literário.

Uma delas consiste na concreta influência de revistas portuguesas no meio intelectual cabo-verdiano, sendo de registar, por exemplo, a recepção regular de Seara Nova, Portucale, além de outras, a par de Presença, referência obrigatória até mesmo em Clareza. Por outro lado, o não menos importante contacto entre presencistas e claridosos, ilustrado pela troca de correspondência protagonizada por José Régio e Jaime de Figueiredo e inclusive pela colaboração de Jorge Barbosa na dita revista portuguesa.

¹ Moser, Gerald/Ferreira, Manuel, Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 126.

² Ferreira, Manuel, No Reino de Caliban, I, Seara Nova, 1975, p. 88.

O ensaio que temos vindo a observar em Certeza analisa, sumária mas claramente, a ambiência geral da poética barbosiana. Percorre-a um lirismo dramático que não omite nenhum dos elementos temáticos que individualizam o universo cabo-verdiano, sem lhes retirar dimensão universal. Assim se exprime o autor quanto a este particular aspecto:

"- O sofrimento da vida humana curvada sobre a terra nos estertores da sua dor; a tragédia das secas, das estiagens levando atrás de si milhares de entes que sucumbem à força duma fome negra, «sem retórica e literatura»; (...)" (n.º 2, p. 6)

Existe ainda um outro aspecto a suportar o fundo profundamente humano da poética de Jorge Barbosa, tendo em conta as anunciadas características estilísticas, invulgares para a época e resumidas deste modo pelo autor:

"Tudo isto nos é dado num estilo vigoroso, seguro, natural e, acima de tudo, verdadeiro." (n.º 2, p. 6)

Pelas razões apontadas, não será demais insistir no protagonismo do poeta, influenciando não só os seus contemporâneos, como também as "gerações" posteriores. A título informativo, adiante-se a posição defendida por Manuel Ferreira sobre a semiose de um estilo poético considerado inédito para a época: "Do ponto de vista cabo-verdiano, a sua poesia constituiu-se num acto revolucionário e adquiriu aquela importância que adquiriram todas as contribuições dos pioneiros: abriu ou ajudou a abrir caminhos que se alargaram e naturalmente se enriqueceram com as sucessivas gerações." ¹

Refira-se, a propósito, o olhar de Vasco da Gama Fernandes sobre as principais figuras responsáveis pelo novo movimento intelectual cabo-ver-

¹ Cf. estudo de Elsa Rodrigues dos Santos, As Máscaras Poéticas de Jorge Barbosa..., Editorial Caminho, Lisboa, 1989, p. 242.

diano e de onde se destaca a personalidade poética de Jorge Barbosa como "modelador exímio de estados de alma." ¹

Atribuindo-lhe a importância que o poeta merece no referido espaço, Gabriel Mariano sublinha a necessidade de se complementar a mundividência da sua poesia com a importância da insularidade, adquirindo expressão total em todas as suas modulações. Entre um estado de rotina e um estado de aventura se situa a poesia de Barbosa, tendo por objecto o mar e configurando dois aspectos, talvez aparentemente contraditórios. Por um lado, o familiar e rotineiro, "o mar doméstico, o mar sedentário das Ilhas; (...) o mar calmo e pachorrento do *corcovado*, da *pulombeta*, da *bicuda*; (...). Por outro, um outro mar: "um mar separado do mar das ilhas; um mar obstáculo que nem sempre colabora nos anseios colectivos de libertação espacial e económica. É o mar-alto, o mar que interfere nos «planos de navegação» do poeta: o mar da Terra-Longe". ²

Será também útil recorrer a outras perspectivas que fornecerão, sem dúvida, dados pertinentes para a significação global da presença barbosiana. Aludimos, por exemplo, a um depoimento de Manuel Lopes escrito em memória do recém-falecido amigo e companheiro de jornada. Com o fim de dar a conhecer elementos, até então pouco desvendados, sobre a sua evolução literária, o autor aproveitou algumas confidências reveladas por via epistolar. Ficam assim assinaladas, através do facto, as circunstâncias que tornaram o ano de 1933 num marco importante, "uma etapa decisiva nessa evolução", no dizer do próprio Manuel Lopes. ³ A documentá-la, a manifestação da sua proximidade com a poesia de António Pedro, bem como o inegável diálogo com as fontes renovadoras da estética brasileira, através de um dos exemplos mais representativos, Ribeiro Couto.

¹ Fernandes, Vasco da Gama, "Panorama intelectual caboverdeano", in O Diabo, Fev/1938, p. 3.

² Mariano, Gabriel, op. cit., pp. 144-145.

³ Rodrigues dos Santos, Elsa, op. cit., p. 235.

A partir da publicação de Arquipélago, em 1935, Manuel Lopes formaliza a posição literária de Jorge Barbosa em termos de "vanguarda da chamada «cabo-verdianidade»". E acrescenta: "Eram passadas largas no re-achamento da terra, antecipando-se, de longe, à Claridade, renunciando às fáceis incursões aonde sonetos tentadores haviam arrastado seu pégaso bem ajaezado – «os meus sonetos românticos/os meus sonetos bem medidos/com rimas melhores que escolhia/no Dicionário de Rimas...» – num «estágio de sonoridades fraseológicas»." ¹

O estudo ora referido inclui também a participação de Manuel Ferreira, da qual se retiram alguns comentários que vêm, de algum modo, especificar o quadro da evolução do poeta em causa:

"Mas já, em 1935, Jorge Barbosa, que havia começado sob a influência de uma poesia de formas demasiado convencionais, com o seu livro de estreia (Arquipélago), rompe com a longa sujeição europeia e situa, de vez, a poesia cabo-verdiana de expressão portuguesa no centro do universo crioulo. (...) Esse rompimento produz-se através de dois planos: um, literário; outro, de perspectiva social." ²

Apesar de já termos aludido, embora de um modo breve, ao papel relevante da literatura brasileira como contributo de inegável valor na configuração literária cabo-verdiana, quer na área romanesca, quer na da poesia, parece-nos importante e pertinente particularizar agora alguns aspectos desta matriz poética, como forma de ligação à referência ainda há pouco feita sobre a presença dos poetas brasileiros.

Fazendo ainda apelo aos dados fornecidos por Manuel Ferreira sobre o assunto, no seu prefácio à Claridade, damos conta, dentro do quadro das influências descritas, de uma ideia de triangulação que, provavelmente, virá desfazer equívocos. Diz o autor:

¹ Rodrigues dos Santos, Elsa, op. cit., p. 236.

² Idem, op. cit., p. 240

"Claro, nem sempre a cultura e a literatura brasileiras vieram directamente do Brasil para Cabo Verde. Por via de regras essa linha recta Brasil-Cabo Verde transmuda-se no triângulo Brasil-Portugal-Cabo Verde. E posteriormente, como vamos ter ocasião de verificar mais de espaço, foi por «sistema de empréstimo», a que Baltazar Lopes se refere, que os jovens dinamizadores de Claridade tomaram contacto com a moderna literatura brasileira." ¹ E, mais adiante, Manuel Ferreira foca o mundo particular de apreensão das referidas influências, através das palavras de Jorge Barbosa:

"«Mas essa influência não foi, como diz Gilberto Freyre, prejudicial entre nós. Antes teria sido benéfica: Nem foi tão duradoura, porque depressa soubemos encontrar o nosso próprio caminho, embora tivesse ficado em nossos escritos, por coincidência de reacções, alguma parecença com a literatura brasileira. Uma parecença de família...»" ²

Descobrimos, no estudo em questão, ainda mais algumas reflexões do poeta cabo-verdiano, que complementam a dita inter-relação cultural e literária, ao escrever, em 1953, o seguinte:

"«Influência da literatura brasileira teria havido, por certo, nos modernos escritores cabo-verdianos, que por estas paragens se lançaram na aventura da produção literária, sem amparo, diga-se de passagem sem qualquer estímulo, já não digo material (nem pensar nisso é bom!), mas de compreensão e carinho. Tal influência resultou sobretudo do exemplo dos escritores brasileiros ao se debruçarem sobre a terra natal e sobre a gente irmã, onde foram encontrar os temas das suas obras. Deles aproveitamos, pois, a *descoberta* e a *experiência*, que nos contagiaram com o seu entusiasmo de coisa nova. Para mais, havia já parecenças entre o povo de Cabo Verde e grandes sectores do povo brasileiro.»" ³

¹ Ferreira, Manuel, Claridade, 2.^a edição, A.L.A.C., 1986, p. XXIX.

² Idem, op. cit., p. XXXI-XXXII.

³ Ferreira, Manuel, op. cit., p. XXXI

A coadjuvar a referida ideia de intertextualidade brasileira no âmbito da poesia cabo-verdiana, repescamos, de um testemunho de Baltazar Lopes, a conhecida expressão: "Em poesia foi um alumbramento", referindo-se a Manuel Bandeira e Jorge de Lima como exemplos poéticos de referência obrigatória.¹ Colhemos do aprofundado estudo de Gilberto Mendonça Teles sobre a moderna poesia brasileira algumas reflexões que, de entre uma pleíade de poetas representativa do "corpus" de trabalho, particularizam a atitude criativa e poética das figuras atrás apontadas. Sobre Manuel Bandeira, o autor começa por dizer que ele foi um dos mais consagrados e populares poetas, lembrando, ao mesmo tempo, que o recurso à intertextualização, embora de um modo camuflado, é quase uma constante na sua poesia. Sempre fiel à sua "programática", Bandeira dizia "coisas novas com palavras comuns; experimentava, mas dentro da linguagem. E mesmo quando saía das normas retóricas, o leitor tinha a impressão de que a tradição devia ser assim mesmo: uma saída cada vez mais para dentro, renovando-se."² Aliás, num capítulo dedicado por inteiro a este poeta, Mendonça Teles reforça a ideia da modernidade daquela poesia, que nunca pôs em causa a cultura literária do passado. Observemos, pois, as palavras daquele ensaísta pronunciando-se sobre a mundividência do autor:

"Estava aí a sua força: era na simplicidade, no tom de pessimista e de doente, e no jeito sem jeito de dizer as coisas mais comuns, que a sua poesia se apresentava essencial e diferente, velha e nova ao mesmo tempo, capaz de agradar ao antigo leitor parnasiano-simbolista e ao jovem renovador e vanguardista. Adquiria com isso ressonâncias populares e concorria, mais do que os outros, para a maior assimilação e para a afirmação da poesia modernista."³

¹ Cf. Op. cit., p. XXX

² Teles, Gilberto Mendonça, Estudos de Poesia Brasileira, Livraria Almedina, Coimbra, 1985, p. 85.

³ Teles, Gilberto Mendonça, op. cit., p. 132.

Apesar de Jorge de Lima apresentar um percurso talvez mais rico e complicado, com três fases distintas que Mendonça Teles se empenha em esclarecer, pensamos que, em termos gerais, a pragmática poética do autor se apresenta com aspectos equivalentes aos referidos quanto à poesia de Bandeira. Meia dúzia de frases vêm confirmar a sugestão:

"O sentido das formas poéticas de Jorge de Lima é o de que o novo se desenrola de dentro do velho, o moderno sai do tradicional e toda a transformação do discurso se dá por dentro da linguagem, revitalizando-se as palavras, as imagens, os versos e os ritmos." ¹ Há porém um aspecto particular da idiosincrasia do poeta, que aquele ensaísta e crítico procura realçar e que tem a ver com a recorrência do tema da *ilha* num dado momento da sua produção poética, em que o poder de simbolização se manifestou claramente, a partir da chamada fase "de transformação". Este facto será, de resto, objecto de breve referência no capítulo em que cuidamos com mais pormenor da poética de Certeza. Não sendo nossa intenção prolongar as informações sobre todos os aspectos da poesia de Jorge de Lima tratados no estudo citado, parece-nos, no entanto, pertinente e útil aludir ao universo simbólico do poeta, centrado numa determinada concepção islena onde o sagrado adquire um relevo especial. Através das reflexões de Mendonça Teles, damos conta da importância da intertextualidade nessa poesia e de como, ultrapassando o plano geográfico, poderemos lembrar eventuais reflexos na cosmovisão cabo-verdiana. Observemos de perto essas considerações:

"Em torno da *ilha*, tentando expressá-la nas suas mais diversas realidades (geográfica, histórica, filosófica, psicanalítica e poética), ele foi montando, foi superpondo traços desses vários discursos, criando um espaço textual que é a *sua ilha*, manifestação do ser do homem na sua plenitude. A sua ilha é assim o sucedâneo do *locus amoenus*, lugar onde correm os rios da juventude e da velhice, onde existem audácias da invenção e o sabor

¹ Idem, op. cit., p. 164.

silencioso do homem na sua maturidade." ¹ É, como já tivemos ocasião de dizer, apenas uma influência no sentido positivo da palavra, um mote que o intelectual cabo-verdiano aproveitou para o *apropriar* a seu modo. Não podemos, no entanto, esquecer que o mito brasileiro foi uma realidade em Cabo Verde, já evidenciada por Pedro Cardoso quando se referia aos aspectos criativos daquela literatura: "«a literatura brasileira é o resumo vivo da brilhante cultura da Grande República Sul-Americana, exuberante de seiva e cachoante de sonhos, maravilha de força, esplendor e glória»" ², do mesmo modo que assinalamos, a título muito breve, a existência dos vários poemas de Osvaldo Alcântara cantando, no seu *Itinerário*, o mundo edénico e utópico da ilha de Pasárgada.

Já que nos aventurámos a descobrir alguns aspectos da moderna poesia cabo-verdiana permitindo complementar a problemática neo-realista no âmbito da representação poética, resta-nos aludir, fazendo apelo às anunciadas manifestações que implementaram o novo movimento em Portugal, ao contributo dos jovens poetas reunidos à volta da colectânea Novo Cancioneiro. Ela consiste numa publicação colectiva, originária de Coimbra, que divulgou, a partir de 1941 e até 1944, os dez nomes mais significativos da poética neo-realista. Foi, no entanto, curta a sua vida, uma vez que o volume de Políbio dos Santos fechou o circuito em 1944, sem que o projecto tivesse a continuidade desejada.

Jean-Paul Sarrault, a par da análise que faz de cada um dos casos, comenta a falta de maturidade dessa expressão de conjunto, embora lhes advinhe um inegável talento que determinou o saldo qualitativo da colectânea no panorama literário português. Adianta, no entanto, que a publicação integrou elementos personificando já variadas concepções ideológicas provenientes, quer da segunda série de Presença, quer de Sol Nascente e O

¹ Teles, Gilberto Mendonça, op. cit., p. 168.

² Ferreira, Manuel, Claridade, Revista de Arte e Letras, 2.^a edição, ALAC, 1986, XXXVIII.

Diabo, assinalando a herança presencista no Novo Cancioneiro como um facto incontestável. Vejam-se as razões que o autor aduz para justificar o aparecimento da colectânea e a relativa novidade do seu espírito:

"Mas a ligação entre estes dois grupos, não se limitava somente a uma questão de pessoas e de autores, porque grande parte do espírito da «Presença» passou para o «Novo Cancioneiro». Tudo aquilo por que os primeiros tinham lutado, não foi renegado pelos segundos e, em particular, esse combate pela poesia pura que a Presença tinha travado. (...) Mas os poetas do «Novo Cancioneiro» deram ao social um lugar eminente que não lhe tinha sido concebido pelos seus predecessores; (...)" ¹

De entre as impressões do crítico francês que privilegiam aspectos particulares de um todo, ressaltam os motivos justificativos da nova poesia representada especialmente por Fernando Namora e João José Cochofel. ²

A propósito deste aspecto, remete-se o assunto para a crítica de Guilherme Castilho, onde se passa em revista quer as características gerais que unem os dois poetas, quer as tonalidades particulares de cada um, que os afastam. Segundo esta opinião, Cochofel revela características mais analíticas do que sintéticas, com uma poesia "toda mansa" como a de Ribeiro Couto, e é (ou virá a ser) um poeta com a sensibilidade "dum verdadeiro e delicado artista", ao passo que Namora "é um poeta que ainda não encontrou o seu verdadeiro caminho." ³

À cabeça do prefácio, surge a lista dos autores e das respectivas obras, por ordem cronológica, onde se incluem também os dois exemplos póstumos de Álvaro Feijó e Políbio dos Santos, desaparecidos prematuramente. Parece de interesse mostrar o panorama completo:

Terra de Fernando Namora, 1941

¹ Cf. Novo Cancioneiro, Prefácio, Organização e Notas de Alexandre Pinheiro Torres, Editorial Caminho, Lisboa, 1989, p. 14.

² Cf. Sarrault, Jean-Paul, in Afinidades, Revista de Cultura Luso-Francesa, n.º 7/8 – Out/1944.

³ Castilho, Guilherme, in Presença, n.º 52, Julho/1938, pp. 11-12.

Poemas de Mário Dionísio, 1941

Sol de Agosto de João José Cochofel, 1941

Aviso à Navegação de Joaquim Namorado, 1941

Os poemas de Álvaro Feijó, 1941

Planície de Manuel da Fonseca, 1941

Turismo de Carlos de Oliveira, 1942

Passagem de Nível de Sidónio Muralha, 1942

Ilha de Nome Santo de Francisco José Tenreiro, 1942

Voz que Escuta de Políbio Gomes dos Santos, 1944.

Apesar das considerações atrás enunciadas sobre a falta de experiência poética de Fernando Namora, acontece que este autor, segundo a generalidade das opiniões, é considerado como uma das influências mais evidentes na poesia do Novo Cancioneiro, revelando um jeito particular de apreensão da realidade. A atitude realista é definida pelo próprio poeta, em comentário prévio ao volume Terra e citado por Sarrault: "«Este é um livro da Terra; da Terra que não foi vista da janela do comboio»." ¹

Este estudo, embora relativamente sumário, consegue dar uma perspectiva clara sobre as características que afastam e reúnem os respectivos poetas inseridos na colectânea. Daí o seu interesse, equacionado por um "conjunto homogéneo quanto às ideias", reunindo, no entanto, sensibilidades diversas. É precisamente por isso que os ensaístas empenhados no domínio da poética do Novo Cancioneiro acabam por optar por uma análise caso a caso, o que não deixa de ser significativo.

Não queremos deixar de referir, a assinalar a diferença de outros exemplos críticos produzidos mais em termos de sínteses reflexivas, o estudo de Alexandre Pinheiro Torres, em jeito de prefácio à recente publicação da colectânea, ao elaborar uma análise exaustiva sobre cada um dos

¹ Jean-Paul Sarrault, in Afinidades, n.º 7/8 – Out/1944, p. 99.

colaboradores nela incluídos. ¹ Não nos parece, no entanto, necessário recorrer aqui a minudências desta ordem, até porque, sobre este particular assunto, o nosso objectivo consiste num traçado breve sobre o quadro nascente da poesia neo-realista em Portugal.

Ultrapassada a informação e na sequência do que vínhamos tratando, chamamos ao caso a poesia de João José Cochofel, classificada como predominantemente lírica e que revela menos afinidades com o aspecto social. Maria de Lourdes Belchior manifesta a sua opinião sobre o autor, de acordo com a ideia ventilada:

"Cochofel é um lírico, de quem a glória de ser panfletário se não apoderou e só escassamente a sua poesia pode considerar-se como uma interpretação dialéctica da vida." ² Sarrault, a propósito do mesmo exemplo poético, faz ainda uma comparação que traduz, afinal, uma ideia de consenso:

"(...), ele é certamente o poeta que menos se preocupa com o social, ou pelo menos, é nele que a preocupação do social é menos aparente. Porque Cochofel é um lírico; ele é mesmo o lírico desta série de autores. Nisto, desempenha no «Novo Cancioneiro» o papel que José Régio tinha desempenhado na Presença." ³

Quanto aos restantes poetas, é enfatizada a vertente social duma expressão poética mais ou menos amadurecida, conforme os casos. Se quisermos tomar em conta as várias publicações empenhadas na divulgação dos colaboradores da colectânea, observamos que Joaquim Namorado é um exemplo largamente referido, pelas características específicas da sua produção. A título de informação genérica, Sarrault refere, na sequência de uma comparação com Cochofel e Namora, que o caso respeitante àquele poeta é "infinitamente mais complexo" porque ele revelou uma assimilação

¹ Cf. Novo Cancioneiro, Prefácio, Organização e Notas de Alexandre Pinheiro Torres, Editorial Caminho, Lisboa, 1989.

² Maria de Lourdes Belchior, in Palestra, n.º 14, Lisboa, 1962, pp. 79-80.

³ Jean-Paul Sarrault, op. cit., p. 101.

amadurecida de influências poéticas anteriores, de várias naturezas: a inegável presença de Cesário Verde, a de Fernando Pessoa, ou melhor, parte da sua poesia divulgada em nome de Álvaro de Campos, além da influência não muito consciente de Walt Whitman. Vemos que, em traços largos, estas intercepções são corroboradas por Maria de Lourdes Belchior no seu artigo incluído na revista Palestra e já indicado oportunamente em nota de rodapé. Deixando de lado algumas diferenças de interpretação desta autora, reveladas pela inclusão da presença de José Régio, a par da omissão de Whitman no contexto das influências referidas, o que de facto achamos significativo no excerto dedicado a Joaquim Namorado é a afirmação inicial denunciando a sua principal característica, mobilizadora dum projecto ideológico. Ela define-o, a par da apresentação do volume de poemas que surge em quarto lugar no Novo Cancioneiro, como "um dos poetas militantes do neo-realismo."

Verificamos assim que, na sequência do que atrás ficou dito, Joaquim Namorado e a sua obra poética ocuparam vários espaços de análise crítica, quer em Seara Nova, quer em Vértice, como exemplos de publicações empenhadas em dar a conhecer ao público aspectos particulares e visões personalizadas da poesia neo-realista. Se conferirmos as diversas vozes sobre a produção do poeta, chegamos à conclusão de que o volume de poemas incluído no Novo Cancioneiro não contribuiu para a sua notoriedade. Um tanto inversamente, Adolfo Casais Monteiro, ao comentar os poemas de Aviso à Navegação, observa a falta de espontaneidade proveniente de uma poesia demasiado centrada na imitação de outros poetas. Transcreve, inclusivamente, um verso de Cesário Verde, que Namorado introduz como epígrafe numa das partes do seu livro: «Só sei desenho de compasso e esquadro» e chega à seguinte conclusão:

"A julgar pelos poemas dessa parte, e por muitos outros do livro, afigura-se-me que Joaquim Namorado quis ver nela uma invocação apropria-

da para uma poesia em que à invenção se opõe – e sobrepõe – a construção." ¹

Por outro lado, em folha crítica da mesma revista, publicada anos depois, Raul Gomes realça a inspiração e a originalidade do poeta no seu percurso, atingindo o apogeu com a publicação de Incomodidade. Em conformidade com a referida fonte, ficamos também a saber que o volume inclui a reedição de Aviso à Navegação e os poemas anteriores. Segundo a opinião deste crítico, "são precisamente estes poemas desconhecidos, os anteriores e posteriores ao «Aviso à Navegação», que nos vêm revelar o verdadeiro temperamento poético de Joaquim Namorado. «Aviso à Navegação» vale, sem dúvida, pela novidade dos seus poemas, mas nele é patente o sacrifício do poeta às exigências do tema." ²

Não deixaremos igualmente passar em claro as referências de Virgílio Ferreira sobre o poeta e a obra que, pelas suas características, prendeu a atenção da maioria dos críticos. O pequeno estudo daquele autor que nos é dado agora observar baseia-se essencialmente no livro Incomodidade e, conquanto lhe aponte alguns defeitos decorrentes de certas influências presenciais, faz questão em realçar as qualidades essenciais desta produção poética, acrescentando que ela é "algo excepcional entre os demais livros de poesia nova." ³ A razão principal de todo o comentário tem a ver precisamente com a modernidade de uma estética que sustenta a obra em causa e que se traduz pelo dinamismo e vitalidade de uma expressão de luta e de combate. Neste sentido, Virgílio Ferreira encaminha as suas reflexões com a segurança de quem não tem dúvidas sobre um exemplo acabado do ideal poético neo-realista:

¹ Casais Monteiro, Adolfo, in Seara Nova, n.º 750, Dez/1941, p. 221.

² Gomes, Raul, in Seara Nova, n.º 944, Set/1945, p. 45.

³ Ferreira, Virgílio, in Vértice, n.º 17-21, Nov/1945, p. 31.

"Joaquim Namorado é um dos poucos poetas novos – para não nos arriscarmos a dizer o único – que acharam um caminho coerentemente novo para a sua poesia." ¹

Se quisermos lembrar uma vez mais o estudo de Sarrault, veremos que, na apreciação dum atitude realista envolvendo os colaboradores do Novo Cancioneiro, é feita uma ressalva para os casos de Manuel da Fonseca e Carlos de Oliveira, cuja actividade não se resumiu exclusivamente à poesia. Foi antes uma forma, digamos, de ensaio reflexivo que antecedeu a narrativa, género esse que haveria de marcar a opção dos dois escritores em termos ideológicos e pragmáticos. Há, no entanto, uma alusão feita por Maria de Lourdes Belchior à experiência poética de Manuel da Fonseca, considerando-a como um dos exemplos mais amadurecidos e conseguidos no campo da poesia neo-realista.

No prosseguimento desta análise, são assinaladas igualmente, pela ênfase atribuída às diversas tonalidades particulares, as vozes que divergem do tom geral de suave humanidade. Apesar de, naturalmente, manifestarem diferenças quer de expressão, quer de sensibilidades, o facto é que tanto a linguagem poética de Mário Dionísio como a de Sidónio Muralha se revelam pelo carácter de violência. Sobre o autor do segundo volume da colectânea, Sarrault tece os seus comentários a propósito de uma poesia denunciadora de uma personalidade talentosa e problemática, conquanto muito jovem e, por isso, sujeita a certos excessos:

"Há nesta linguagem uma mistura de revolta e de resignação que produz um som curioso porque o autor passa de um ao outro destes sentimentos com uma brusquidão que não deixa de surpreender." ²

Quanto a Sidónio Muralha e à sua poesia incluída no Novo Cancioneiro, não parece haver, por parte da generalidade dos textos críticos, motivos suficientes para o considerarmos um grande poeta, na acepção plena da

¹ Idem, op. cit., p. 36.

² Jean-Paul Sarrault, op. cit., p. 100.

palavra. Ele protagoniza, contudo, uma vertente importante da poética realista, já que os poemas de Passagem de Nível, revelando características de expressão concreta e objectiva, se radicam prioritariamente no aspecto social. Sarrault, embora não lhe subtraia inspiração e uma certa força poética, considera que esta obra do poeta não conseguiu atingir, em termos de linguagem, um nível verdadeiramente pessoal.

Observamos agora em destaque, no âmbito da poesia do Novo Cancioneiro, a figura de Francisco José Tenreiro, cuja produção é alvo de particular atenção, porque reveladora de traços originais da realidade são-tomense. Parece ser este o poeta que conseguiu obter, por parte da crítica, os mais rasgados elogios relativamente à unidade da sua obra, à originalidade de expressão, ao cantar de modo tão pessoal a vivência rica e policromática das gentes de São Tomé. A diferença que o separa dos outros reside justamente em ele saber exprimir com realismo um universo que era o seu e traduzir, ao mesmo tempo, a universalidade dos conceitos implicados nessa proposta poética. Sobre este aspecto, devemos anotar ainda as palavras de Sarrault que melhor salientam o que acabamos de referir:

"Porque a este livro de exaltação de uma terra do Império vem acrescentar-se uma questão de cor que não podia deixar indiferente o autor, o principal interessado. Há nela, efectivamente, um hino à raça negra, à sua força, ao seu vigor, à sua coragem e à sua paciência que não tenho conhecimento de ter encontrado anteriormente em língua portuguesa e que faz recordar obras dos grandes escritores negros dos Estados Unidos da América, tais como Laugston Hugues, por exemplo.¹

Tendo também em conta a pertinência das afirmações de Maria de Lourdes Belchior ao analisar o contexto da poesia neo-realista e, particularmente, o fenómeno da negritude, extraímos do seu pequeno ensaio algo que nos parece complementar o universo atrás enunciado:

¹ Idem, op. cit., p. 105-106.

"Esta alusão a manifestações poemáticas, em que se dá expressão concreta a realidades da «negritude», alarga não só o âmbito cronológico como o âmbito espacial do fenómeno neo-realismo, em poesia. Com efeito, se o Novo Cancioneiro foi, em Coimbra, nos anos 41 e 42, o órgão do neo-realismo poético, entretanto este não se pode confinar à cidade do Mondego e aos anos 41 e 42." ¹

Não é nossa intenção (já o dissemos) exaurir os aspectos poéticos condicionando a existência do Novo Cancioneiro, nem mesmo apresentar o grande número de vozes críticas que se fizeram ouvir sobre o assunto. Queremos tão somente mostrar o panorama de uma partilha poética importante que, embora de um modo não uniforme, colaborou construtivamente no desafio da proposta neo-realista.

¹ Belchior, Maria de Lourdes, op. cit., p. 82.

2. Aspectos de organização estrutural da revista. Responsáveis e colaboradores.

A revista veio a lume em Março de 1944, tendo sido publicados apenas três números durante esse mesmo ano. O quarto, de Janeiro de 1945, foi destruído ainda nas oficinas, antes de chegar a público, facto que torna evidente o clima de censura generalizada que então se fazia sentir. O grupo, apesar de ter sofrido directamente a influência do neo-realismo português,¹ deu continuidade a uma nova era da cultura insular, iniciada por Clareza.

O aparecimento dos três números iniciais desta revista (entre 1936-37) coincidiu, em Portugal, com um fenómeno de renovação estética e literária, de características opostas aos padrões presencistas. Ao contrário de todos os outros países agora denominados de Língua Portuguesa, a Presença foi conhecida exclusivamente em Cabo Verde desde o início da sua publicação, em 1927. Este preciso facto foi explicitado pelo autor agora referenciado:

"Jorge Barbosa, Manuel Lopes, Jaime de Figueiredo, João Lopes, Baltazar Lopes (então em Lisboa), Teixeira de Sousa e não sabemos se Pedro Corsino Azevedo e outros leram-na. (...) teria sido ela a responsável pela primeira posição concreta tomada por escritores cabo-verdianos frente à vida: espírito de independência crítica e de irreverência perante os valores

¹ Se considerarmos a existência de fases dentro do neo-realismo, facto que Alexandre Pinheiro Torres problematizou no seu estudo, verificamos que a produção de Certeza se insere, pela herança, na chamada primeira fase. O autor comenta: "Devemos dizer que o nosso acordo quanto à possibilidade de lhe atribuir *fases* (ou a data de 1950 para limite da "primeira") é menos que absoluto. Podemos aceitá-las apenas de um ponto de vista estritamente escolar, mas, como adiante se verá, nada há na tal *evolução* do Neo-Realismo que já não estivesse contido na teorização e prática neo-realistas da Primeira Fase." In O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase, Biblioteca Breve, Lisboa, 1977, p. 10.

estáticos e as formas ultrapassadas dos poetas que anteriormente haviam criado auréola, como José Lopes, Januário Leite, Pedro Cardoso".¹

De qualquer modo, o grupo de Claridade, cujos objectivos valorizavam já o aspecto social, conseguiu, pela primeira vez na história da literatura cabo-verdiana, romper com os padrões europeus e orientar a sua actividade para os motivos de raiz regional (estudo das fontes populares e revalorização do universo crioulo). Inclui-se aqui uma reflexão do autor que temos vindo a citar sobre as orientações dos claridosos:

"Mas embora essa agitação fosse uma reacção, medida e violenta, contra o subjectivismo, (...), o certo é que ela não é paralela ao movimento intelectual que se começa a desenhar na metrópole por volta de 39, e que se denominou (já se disse e redisse porquê) de neo-realismo."² A produção de Certeza não valorizou o aspecto praticado por Claridade, mas, por outro lado, surgiu enriquecida pela nova interpretação dada à realidade cabo-verdiana. Na sequência das características que marcaram aquele grupo verifica-se, em termos genéricos, que a sensibilidade literária dos seus responsáveis se orientava particularmente para os problemas colectivos decorrentes da crise económica e social gerada pela Segunda Guerra Mundial.

Vem a propósito fazer também apelo à acção participativa de um determinado número de responsáveis de Certeza na Claridade (quando esta reaparece já numa fase histórica posterior, em 1947, com a publicação do quarto número), o que poderá clarificar os princípios de grande abertura

¹ Cf. Ferreira, Manuel, in A Aventura Crioula, Plátano Editora, Lisboa, p. 232.

Relacionado com o assunto, deve assinalar-se o que este autor refere sobre o intercâmbio cultural estabelecido entre presencistas e claridosos, do qual destaca, por exemplo, a correspondência entre José Régio e Jaime de Figueiredo. Este último, juntamente com Jorge Barbosa, também tinha colaborado na Presença, muito antes da fundação do grupo. Cf. Manuel Ferreira in Prefácio à Claridade, p. XXVI.

² Ferreira, Manuel, "Breves notas sobre a literatura caboverdeana", Vértice, n.º 52, Nov-Dez/1947, p. 496.

das duas publicações, porém assentes em pressupostos conteudísticos diferentes.

A actividade literária de Arnaldo França, Nuno Miranda e Tomaz Martins manifestou-se em Claridade apenas através da poesia, género que este último autor manteve ao colaborar em Certeza, ao contrário dos outros dois. Arnaldo França alargou o leque da sua produção em Certeza, quer subcrevendo artigos de natureza narrativa não ficcional, quer escrevendo poesia sob o pseudónimo de Arnaldo Carlos. Da mesma forma, Nuno Miranda, além de poemas com o pseudónimo de Manuel Alvarez, ventilou outros modos de expressão, com artigos sobre problemas sociais e económicos, próprios da realidade cabo-verdiana. Teixeira de Sousa colaborou em Claridade, não só com narrativa de ficção, mas também apresentando artigos de cariz etnográfico e social, aspecto que, em Certeza, particularizou a sua produção.

A encabeçar a revista, com o subtítulo "Folha da Academia", publicada no Mindelo, um número significativo de jovens responsáveis e colaboradores, todos eles alunos do Liceu Gil Eanes. Manuel Ferreira especifica o espírito que presidia à ampla mensagem do "novo grupo de moços do Liceu que, inquietos, sonhadores, desejosos de compreenderem e sentirem em geral os grandes problemas da sua gente, resolvem fundar uma nova revista, Certeza (...)", E, mais adiante, refere as origens da agitação intelectual de que foram alvo:

"Mário Dionísio, Joaquim Namorado, Alves Redol, Manuel da Fonseca, Sidónio Muralha, velhos números do Sol Nascente, alguns números da última fase de O Diabo, o «Novo Cancioneiro», Ramos de Almeida, todo este recheio, nos seus poemas, nos seus ensaios, nos seus romances, nos seus artigos de doutrinação esclarecedora, foram os grandes orientadores destes rapazes." ¹

¹ Ferreira, Manuel, Vértice, n.º 52, Nov-Dez/1947, p. 496-497.

Além de Eduíno Brito Silva e Joaquim Ribeiro, director e editor, respectivamente, figura o grupo redactorial constituído por Nuno Miranda, José Spencer, Arnaldo França, Silvestre Faria, Guilherme Rocheteau, Filinto Menezes e Tomaz Martins. Participam, também, como colaboradores externos ao grupo, Manuel Ferreira, Orlanda Amarílis, Teixeira de Sousa, Maria Guilhermina e Luiz Terry. A colaboração da maioria destes elementos estendeu-se igualmente a outras revistas, portuguesas e cabo-verdianas, com particular incidência em Vértice, Seara Nova e Claridade.

Os três números da revista Certeza apresentam uma organização semelhante no que toca à inserção de textos, de natureza vária, mas produzindo um efeito de coesão porque ligados por um fio ideológico comum. Deste modo, no que respeita à poesia, o primeiro número inclui vários poemas, nomeadamente de Nuno Miranda, Arnaldo Carlos (i.e., Arnaldo França), Manuel Alvarez (i.e., Nuno Miranda) e Guilherme Rocheteau. A prosa, aqui, reveste dois aspectos diferenciados. Na forma de narrativa de ficção, deparamos com um conto de José Spencer, intitulado "Ele era um rapaz pobre...". Os demais exemplos narrativos representam vários tipos de discurso não ficcional: incursões de carácter filosófico (caso exemplificado por Manuel Ferreira), estudo sobre os problemas sociais e económicos da realidade cabo-verdiana (por Nuno Miranda), artigo de recensão crítica sobre o pensamento de Willkie, reflexões sobre o papel da mulher no mundo moderno (por Orlanda Amarílis). Finalmente, os *Instantâneos*, assinados por Arnaldo França, que, como o nome indica, afloram, de maneira breve mas apelativa, os diversos problemas atinentes à realidade literária, cultural e social da vida quotidiana de Cabo Verde.

De modo idêntico se articula o segundo número, onde os poemas de António Nunes, Maria Guilhermina e Nuno Miranda se entrelaçam com a narrativa de ficção (através de um excerto de um romance de Manuel Ferreira). Verifica-se também, para além dos exemplos referidos, a existência de

artigos sobre a imprensa cabo-verdiana, com o fim de alertar o leitor para o clima de censura existente, impedindo a livre propagação das ideias e o desenvolvimento das mentalidades. Um destes artigos é da autoria de Guilherme Rocheteau, onde o autor visa particularmente a direcção do Notícias de Cabo Verde.

Com a assinatura de Teixeira de Sousa, surge um panorama histórico-social, permitindo, em traços gerais, considerar as razões que, a partir de Claridade, levaram ao aparecimento de Certeza. O referido número inclui uma continuação do estudo de Nuno Miranda sobre a situação dos jovens estudantes, iniciado no número anterior. A colaboração de Eduíno Brito traduz-se num pequeno ensaio que coloca em destaque a poética de Jorge Barbosa, inserida na literatura cabo-verdiana da modernidade. Para além dos *Instantâneos* de Arnaldo França, a cujo espírito já nos referimos, reparamos num significativo ensaio de Luiz Pinto (i.e., Manuel Ferreira), que traça uma evolução das sociedades, fundamentado no princípio hegeliano. Por fim, um artigo de Luiz Terry sobre a Casa dos Estudantes do Ultramar. Nele se enaltece o projecto que levou à sua implementação e se lhe adivinha um futuro cada vez mais promissor, contando com a útil e humana participação dos espíritos que a integram.

Finalmente, uma breve alusão ao número três de Certeza, publicado em Janeiro de 1945. Esta publicação inicia-se com uma composição poética de Jorge Barbosa, intitulada "Poema". Em seguida, damos conta de uma narrativa de ficção, com o título O Rio, da autoria de Luiz Pinto (i.e., Manuel Ferreira), assim como de um artigo de Teixeira de Sousa, intitulado Homens de Hoje, constituído por reflexões sobre o significado da palavra cultura.

Anote-se ainda a presença de um artigo cujo autor não prestou colaboração nos números anteriores. Com efeito, Ramos Pereira, em "Caminhos da Filosofia", reflecte sobre a problemática filosófica directamente ligada à ciência e ao pensamento do homem do séc. XX.

Mais adiante, este número apresenta ainda textos de natureza diversa. Observa-se, por um lado, um artigo não assinado, que aborda aspectos do fenómeno artístico, em particular a pintura; por outro, uma poesia que Arnaldo Carlos assina com o título de "Anti-poema da Bela Adormecida", bem como um outro texto, de Calvet de Magalhães, revestindo a forma de apresentação prescritiva sobre a relação da arte com o artista.

A publicação contém ainda um pequeno texto ensaístico, da autoria de Tomaz Martins, sobre a poesia crioula e os poetas que a cultivaram, além de dois poemas intitulados "Paisagem" e "Dúvida", respectivamente de António Nunes e de Maria Guilhermina.

Por fim, tal como sucede com os outros números de Certeza, a última página inclui pequenos textos de carácter informativo, com a designação genérica de "Instantâneos" e ainda um outro, com maior desenvolvimento, com o título de "Casas do Ultramar na Metrópole", de Luiz Terry, que aborda o problema da necessidade de espaços culturais e recreativos na Metrópole, adequados aos inúmeros estudantes africanos aí a viverem.

Como podemos deduzir pelo exposto, este número não apresenta alterações significativas relativamente aos outros dois, quer pela forma, quer pelo conteúdo, e, por essa razão, iremos restringir os nossos comentários apenas aos aspectos mais significativos de alguns textos.

Passando um olhar pelos números existentes da revista, entrevê-se, de imediato, uma significativa abertura quanto à natureza genológica dos textos nela incluídos, desde a poesia à narrativa de ficção (ambas ocupando um espaço assinalável), do ensaio à pequena, mas importante notícia do quotidiano.

Doravante, esta fase do estudo implicará um maior cuidado reflexivo a propósito da análise aos textos atrás referidos, pelo que, tendo em conta a

ideologia de Certeza, sublinharemos alguns aspectos problemáticos subjacentes à dialéctica marxista.

Decorrerão daí conceitos como o novo papel da literatura, na sua dimensão artística, enquanto objecto de conhecimento e de prática social, bem como a noção de produtividade associada ao texto literário.¹

Relativamente ao contexto de Certeza, são alvo de atenção outros factores, de natureza diversa. Ambos os números aparecem com o visto explícito da censura, o que restringe imediatamente o campo de acção dos colaboradores e justifica, muitas vezes, o carácter metafórico e subterrâneo dos textos.

Tendo em conta a existência de diferentes produções (quanto ao género) que preenchem o espaço de Certeza e que iremos analisar no seu conjunto, não queríamos deixar de referir a tomada de posição quanto aos objectivos do presente estudo. Eles vão no sentido de evidenciar a **problemática neo-realista subjacente aos textos**, na prosa e na poesia. Neste âmbito, a que não é alheia uma intenção metodológica, distinguiremos os aspectos mais relevantes relacionados com os vários discursos em prosa daqueles que caracterizam a narrativa de ficção. Esta última, pela natureza dos seus textos, que recortam, de modo evidente, o problema do social (particularizando a realidade cabo-verdiana), proporciona uma inevitável ligação com a grande actividade crítica e teórica que caracterizou o período mais laborioso da prática neo-realista. Chamamos também a atenção para a poesia que, em termos quantitativos, obteve menos repercussões (embora não possa ser desligada do movimento em causa), provavelmente porque a vertente social se dilui em favor de uma maior subjectividade, logo menos permeável a incursões teóricas. Julgamos lícito realçar este aspecto, pelas características que enformou e pelas questões que levantou, revelando-se objecto de um olhar diferente.

¹ Cf. estudo de Seixo, Maria Alzira, In Literatura, Significação e Ideologia, Arcádia, 2.^a ed., Lisboa, 1979, p. 15-16.

Já falámos na coerência organizativa que preside à revista e nos princípios comuns à orientação dos vários textos. Daí decorre uma proposta que visa analisar os principais aspectos subjacentes ao pensamento de base neo-realista, cujos pressupostos inerentes à referida publicação se manifestam por uma dupla intencionalidade artística. Ao mesmo tempo que reflectem com fidelidade a origem do ideário, propõem uma mundividência própria, pela aplicação de conteúdos universais à realidade cabo-verdiana.

O que nos interessa é fazer emergir, embora sem pretensões sistemáticas, as grandes linhas de força que caracterizaram o movimento em causa. Tentamos, no entretanto, seguir, na medida do possível, uma via que explique historicamente a génese e a evolução do fenómeno até à sua fase de franca implementação. Tendo também em conta a metodologia adoptada quanto à análise, deve acrescentar-se que esta não observará, por ordem, a sequência natural dos textos, mas sim aqueles que permitam uma ligação mais directa com as produções críticas e ensaísticas do referido período.

3. A poética de Certeza – unidade e diversidade

Começemos por analisar as poesias incluídas no conjunto dos números da revista Certeza e reflectir sobre o seu significado no contexto ideológico correspondente à época em que foi produzida. Antes, porém, gostaríamos de tecer algumas considerações.

Em primeiro lugar, chamando ao caso intenções epistemológicas, achamos necessário aludir ao papel da mensagem poética que se defronta com diversas opiniões, a partir da enunciação estruturalista.

Enquanto voz destacada da actual teoria literária se pronuncia Aguiar e Silva contra o conceito de Jakobson, que integra a função poética na função da linguagem verbal:

"Pensamos, pelo contrário, que a mensagem literária não é produzida nem é analisável em termos de comunicação linguística, que não existe função poética da linguagem e que a poética não é um subdomínio da linguística."¹

Dentro da obra literária que o autor encara essencialmente como um processo "de significação e de comunicação" se incluem os diversos géneros a que ele, supomos, por opção terminológica, se refere, distinguindo o "texto lírico" do "texto narrativo" e do "texto dramático".

Cabe aqui referir o realce dado ao domínio que mais nos interessa de momento:

"A poesia lírica não se enraíza no anseio ou na necessidade de descrever o real empírico, físico e social, circunstante ao *eu lírico*, nem no desejo de representar sujeitos independentes deste mesmo eu ou de contar uma acção em que se oponham o mundo e o homem ou os homens entre si. Enraíza-se, em contrapartida, na revelação e no aprofundamento do eu lírico – no modo lírico, o eu do autor textual mantém em geral uma *relação de implicação* com o eu do autor empírico mais relevante do que no modo

¹ Aguiar e Silva, Teoria da Literatura, 6.ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1984, p. 74.

narrativo e no modo dramático –, tendendo sempre esta revelação a identificar-se com a revelação do homem e do ser: (...)"¹

Se insistimos na formulação proposta é porque ela se nos afigura, no seu desenvolvimento, capaz de responder a exigências de carácter interpretativo. Pode, inclusivamente, acrescentar clareza às questões suscitadas pela problemática neo-realista que nesta área (e não apenas nela) gerou controvérsia. Houve, de facto, casos em que o peso da ideologia marcou de forma excessiva a atitude de certos críticos que não souberam traduzir a verdadeira essência da expressão poética. Pensamos mesmo que a poesia, pela sua natureza, terá sido o terreno menos propício a incurções de tipo dogmático.

Veja-se, ao longo do tempo, como a vertente lírica consegue sobrepor-se às demais influências supra-estruturais e ocupar, por direito, o seu espaço, embora já transformada por condicionalismos histórico-sociais.

Aguiar e Silva, dentro destes parâmetros, sustenta a ligação do poeta com a realidade, mas retira-lhe uma pretensa objectividade totalizadora:

"O acontecimento exterior, quando está presente num texto lírico, permanece sempre literalmente como um *pretexto* em relação à estrutura e ao significado desse texto: (...), mas a essencialidade do poema consistirá, graças à fulguração da palavra, na emoção, nas vozes íntimas, na meditação, na ressonância mítica e simbólica, enfim, que tal episódio ou tal circunstância suscitam na subjectividade do poeta."²

Sobre este aspecto particular, que determina a actual posição da crítica poética, toma a palavra Gilberto Mendonça Teles, concebendo a referida crítica como uma actividade metalinguística:

"Para isso, é preciso que se compreenda a poética como uma ciência especial, uma ciência que, reflectindo um pouco do seu objecto, procura

¹ Aguiar e Silva, op. cit., p. 583.

² Aguiar e Silva, p. 584.

não mascarar o subjectivo e o pessoal. Uma ciência humana, uma vez que o homem é aí, ao mesmo tempo, sujeito e objecto da operação científica." ¹

O mesmo será dizer que o estudo do objecto em causa (poesia de Certeza) deverá reger-se por parâmetros da teoria literária que irão condicionar a escolha de um caminho. Embora tendo em conta o precioso auxílio prestado pelas outras ciências no tratamento da poética, não deveremos esquecer que ela é, como anota Gilberto M. Teles, "o centro, o ponto de partida e de chegada de todo o conhecimento literário." ²

Formularemos pois a nossa leitura assente essencialmente numa proposta semiológica que considera a linguagem literária como um sistema autonomizado, recorrendo embora a instâncias linguísticas para melhor se explicar, *se dizer* (expressão da preferência de Kristeva).

Deste modo, a análise de formas de conteúdo enlaçadas com formas de expressão (para utilizar a terminologia dos formalistas russos) arrastará, a um nível superficial mas necessário, a emergência do estilo coordenada com os sentidos mais profundos da mundividência do sujeito poético.

Relacionado com o ideário que proporcionou a colaboração de Certeza, lembramos, a propósito, uma passagem de uma entrevista transcrita por Mendonça Teles, onde se coloca a questão do compromisso político do poeta:

"Se ele verdadeiramente o faz [escrever poesia], está, *ipso facto*, engajado na cultura do seu país e, portanto, engajado no amplo sentido da palavra política. (...) O único engajamento para o poeta é o da linguagem." ³

Parece-nos ser esta, conjuntamente com outras de igual pertinência, a posição mais consentânea com uma visão crítica onde se pretende aliar o pragmatismo ao rigor científico.

¹ Teles, Gilberto Mendonça, Estudos de Poesia Brasileira, Livraria Almedina, Coimbra, 1985, p. 9.

² Op.cit., p. 39.

³ Op. cit., in "Entrevista a Jorge Aquino Filho, para o Correio das Artes, João Pessoa, em 24-7-83", p. 360.

De qualquer modo, não foi esta a atitude partilhada pela generalidade dos críticos, no período mais aceso da luta pelo neo-realismo. Já foram referidos os problemas maiores geradores da polémica, em termos genéricos. O caso da poesia, como se depreende, encontra-se distinto dos outros domínios, pela inquestionável diferença de expressão comunicativa. E naquela época o facto pode ser, por si só, uma explicação para a ampla representatividade da narrativa em detrimento da poesia. Daí a necessidade de se considerar uma estética da poesia diferenciada das outras manifestações neo-realistas.

Mário Dionísio, embora declarado militante do novo movimento, manifesta uma reflexão amadurecida sobre a natureza da poesia:

"Como toda a arte, a poesia não se explica. A experiência acaba por fazer-nos aceitar que «não podemos explicar um quadro, um soneto, uma máscara», que temos de contentar-nos com o trabalho muito mais modesto e certamente muito mais demorado de, por meios diferentes e simultâneos, forjar condições de aproximação." ¹

Com o fim de desmistificar preconceitos, o autor aponta outras poesias de sua autoria, que contribuem para "desfazer a caricatura, tão persistentemente imposta pelos anos fora, segundo a qual o neo-realismo teria sido, em bloco, um movimento exclusivamente interessado pela descrição-denúncia, mais ou menos naturalista, do homem social (...), desprezando as verdades pessoais, ignorando as angustiosas contradições que profundamente marcam o indivíduo dos nossos dias, (...)". O título da obra traduz uma deliberada adjectivação e denuncia a inconveniência de espartilhos numa expressão poética: "Porque só incompleta ela é (será, seria) a expressão autêntica desse mesmo incompleto que marca a vida toda, (...)". ²

Leiam-se nas entrelinhas os princípios filosóficos geradores de liberdade plena e já divulgados por Plekhanov no início do século, os quais, transpos-

¹ Dionísio, Mário, Poesia Incompleta, "Antiprefácio", Publicações Europa-América, p. 9.

² Dionísio, Mário, op. cit., p. 16-17.

tos para o campo artístico, demonstram os reais fundamentos da nova estética na sua verdadeira dimensão.

A abordagem de Maria de Lourdes Belchior sobre o percurso da poesia, transcorrendo do "mundo ideal" para o universo actual do "aqui e agora", é atravessada por manifestas inquietações. Os considerandos da autora parecem convergir com as conclusões, ou melhor, propostas dos exemplos anteriores. Quer dizer (e parece-nos que a enunciação não traduz qualquer novidade), não se afigura linear a coexistência estritamente temporal entre os pressupostos teóricos e a prática poética. No ensaio, a autora faz questão de realçar, acima de tudo, o valor da interpretação dialéctica em qualquer domínio artístico:

"Tais propósitos implicam uma dupla e ambiciosa tarefa: a de enunciar os postulados da estética neo-realista (...) e esboçar o processo do neo-realismo em poesia, ou seja, a sua História." ¹ Tudo aquilo, enfim, para que apontavam as "condições de aproximação" de Mário Dionísio, na sua auto-crítica.

Chegados a este ponto, só poderemos deixar em aberto, por ora, a questão relacionada com o domínio poético a que os órgãos representativos do novo movimento concederam um tratamento mais restritivo. As razões de fundo prendem-se, naturalmente, com o que já foi referido e serão justificadas à medida das reflexões críticas dos respectivos ensaístas.

Manuel Filipe, em artigo cujo título é só por si elucidativo ², não elabora propriamente uma teoria. Enuncia uma série de elementos que, embora aplicados ao universo poético, se poderiam perfeitamente alargar a outras áreas de criação literária. O autor, à partida, denuncia a fraca expressividade da poesia num espaço temporal assaltado por exigências sociais.

¹ Belchior, Maria de Lourdes, Palestra, n.º 14, Lisboa, 1962, p. 76.

² Cf. Filipe, Manuel, "Algumas notas para uma nova poética", in Sol Nascente, n.º 10, 15/ Junho/1937.

O artigo de António Pedro Pita confirma a veracidade deste fenómeno, quando alude à actividade crítica de Ramos de Almeida e Manuel Filipe, em "Cadernos de Juventude":

"Se sublinho estas passagens é apenas com o objectivo de assinalar um aspecto: em 1937, já é perceptível uma *opção*, uma *posição* em termos ideológicos; (...) A *atitude* (política, se quiserem), essa está já claramente delineada." ¹

Voltando ao artigo de Manuel Filipe, dele retiramos uma reflexão que nos parece resumir a ideia fundamental:

"(...) a poesia é síntese. Não é nem música, nem imagem, nem a ideia: ela é ao mesmo tempo tudo isso." ²

Se confrontarmos outras posições com objectivos mais abrangentes, observamos o mesmo princípio conceptual, o que significa que ele não é exclusivo da área poética.

Bento de Jesus Caraça tinha já proclamado o valor dessa "síntese grandiosa" para onde caminhava a humanidade, ³ além de Garcez da Silva que, ao descer mais fundo na análise da nova literatura, concluiu o seguinte:

"A forma procurou a síntese. O indispensável expulsou o acessório." ⁴

A partir do exposto se deduz não haver razões fundamentais capazes de explicitar campos teóricos diferenciando a actividade poética (em sentido restrito) da narrativa, salvaguardando, bem entendido, a natureza particular da poesia. Será por isso que a proposta dos principais órgãos neo-realistas veicula uma teorização genérica, aplicável, até certo ponto, a qualquer domínio artístico. ⁵ E o facto deve-se a instâncias que colocam acima de tudo

¹ Pita, António Pedro, "A Imprensa Coimbrã na génese do Neo-Realismo", in Vértice, n.ºs 426-427, Nov/Dez/1979, p. 524.

² Filipe, Manuel, op. cit., p. 6.

³ Caraça, Bento de Jesus, "Humanismo e humanidades", in O Diabo, Junho/1940.

⁴ Garcez da Silva, "A literatura da nossa geração", in O Diabo, Jan/1940, p. 8.

⁵ Confirmam-se os vários artigos de António Ramos de Almeida: "Notas para o Neo-Realismo", in O Diabo, n.ºs 313, Set/1940; 315, Out/1940; 320, Nov/1940.

o problema da super-estruturalidade da arte, encarada com funções sociais. Serve de exemplo uma frase citada por António Pedro Pita, ao abordar no seu estudo uma observação sobre Jorge Amado e a geração a que ele pertence:

"(...) Para a nova geração, a arte não se separa da vida. A arte é um meio de servir a vida e não a vida um meio de servir a arte".¹

Com respeito à produção poética de Certeza, afigura-se-nos necessário analisar as diversas tonalidades das suas manifestações, tendo igualmente em conta o conhecido significado da revista. Se é verdade que a publicação divulgou pela primeira vez em Cabo Verde os mais específicos fundamentos do novo pensamento, não é menos relevante que nela existem curiosos exemplos que se afastam da unidade temática, de raiz cabo-verdiana, conseguida até certo ponto por Claridade. Verifica-se mesmo que os três números desta revista até então publicados não atingiram especialmente o discurso dos jovens colaboradores de Certeza, como o ilustra um pequeníssimo texto incluído em Presença:

"Os jovens de Certeza não revelavam apreender o significado de *Claridade* (...). Daí as suas fontes de inspiração – sobretudo José Lopes, Januário Leite, de preferência a Jorge Barbosa ou mesmo Eugénio Tavares."²

Resulta que a maior parte da produção do grupo se confina às fronteiras de uma poesia de feição universal, enformando, embora, preocupações sociais. Evidencia-se, mais uma vez, a tão repetida problemática, desvendada dialecticamente por Joel Serrão:

"A negação da validade de submissão da poesia a um credo social não implica de modo algum a necessária incompatibilidade entre poesia e aspirações sociais."

¹ Pita, António Pedro, "A Imprensa Coimbrã na génese do Neo-Realismo", in Vértice, n.º 426-27, Nov/Dez/1979, p. 528.

² Presença, n.º 49, Coimbra, Junho/1937, p. 1.

O valor do humano é mais uma achega esclarecedora:

"O problema do pão, ou seja, o problema social, está incluído nos problemas humanos; (...) a poesia integra tudo; a poesia apreende os finos liames que unem a vida universal." ¹

Todos estes aspectos ventilados terão necessariamente a ver com a estética de Certeza, a que não é alheia a referida vertente, inaugural em Cabo Verde. Confira-se, através do exemplo seguinte, o quadro de influências que determina a historicidade do seu pensamento:

"Depois de 1938 a tendência realista não tem cessado de afirmar-se influenciada não só pelo magnífico renascimento do racionalismo (...), mas impulsionada pela força dos factos que, dominando a vida do homem, não podiam deixar de projectar-se na consciência dos artistas." ²

Tendo ainda em conta os aspectos que dão corpo e validam a modernidade desta poesia, deverá anotar-se o carácter translinguístico inerente ao específico modo de expressão, diferenciado dos outros. Parece-nos importante a reflexão de Aguiar e Silva sobre o assunto que, simultaneamente, alarga e reduz os limites da poesia:

"Contrariamente ao que acontece com o romancista, o discurso dos «outros», o discurso na diversidade das suas conexões com micromundos sociais, ideológicos, profissionais e etários e com comunidades regionais, é essencialmente estranho ao poeta lírico e por isso Bachtin caracteriza a linguagem do poema lírico como «um mundo ptolomaico», um mundo que pode ser dilacerado por contradições e conflitos, mas que é sempre construído por um discurso intensamente único e depurado do plurilinguismo e da plurivocalidade que desempenham função importante noutros textos literários." ³

¹ Serrão, Joel, "Em torno dum velho debate", in Horizonte, Fev/1942, p. 3.

² Namorado, Joaquim, "Arte Poética", in O Globo, n.º 3, Julho/1946, p. 8.

³ Aguiar e Silva, op. cit., p. 595-596.

A asserção, um pouco longa e densa, junta dados esclarecedores à perspectiva que temos vindo a desenvolver. Isto é, o discurso poético que o autor analisa e refere, pelas suas características, como tendencialmente virado para a música (por exemplo, pelo ritmo e pela estética da sugestão), põe em destaque a essencialidade da poesia servida por "uma única linguagem, uma única perspectiva, e não contextos sociais com linguagens múltiplas." ¹

Ainda relativamente ao mesmo assunto, convém observar o que diz Martin Noel Monteiro sobre o papel do poeta, cuja importância ultrapassa a especificidade de cada domínio artístico:

"Na música, na pintura, na escultura, se pode ser poeta e mesmo não sendo grande músico, pintor ou escultor." ²

Daí que a actividade considerada dentro destes parâmetros criativos, e assente prioritariamente na expressão do sujeito lírico, permita, pela autonomia conseguida, a veiculação da mensagem poética. O facto poderá explicar o reduzido papel atribuído a instâncias externas, sejam elas de carácter ideológico, social ou outras, visto que todos os acontecimentos exteriores à estrutura e ao significado do texto poético passam pela voz íntima do génio criador.

De acordo com a perspectiva, iremos empreender um estudo dos poemas de Certeza, marcados por uma manifestação conjunta de dizeres singulares e plurais. Os caminhos percorridos serão, sem dúvida, razões acrescentadas à feição universal que toda a poesia deve revestir.

¹ A frase em destaque é aproveitada pelo autor para enunciar a obra e a teoria de Mikhail Bakhtine sobre o domínio. Confira-se a obra citada de Aguiar e Silva, p. 596.

² Monteiro, Noel, "A poesia moderna e a forma", in O Diabo, Dez/1940, p. 5.

Os oito poemas que constituem o panorama poético de Certeza mostram diversas formas de expressão que vale a pena assinalar. E nessa aposta em que o grupo se lançou, ultrapassando, por condicionalismos já referidos, as influências que fizeram eco nos poetas de Claridade, fica a descoberto a implicação ideológica da sua actuação. Quanto ao aspecto particular que caracterizou os responsáveis de Certeza se pronuncia Manuel Ferreira:

"Na verdade, Certeza não teria sido possível, pelo menos naquela data, sem o neo-realismo. Redol, Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, Soeiro Pereira Gomes, Joaquim Namorado, Vergílio Ferreira, Namora, Afonso Ribeiro, Mário Dionísio, Sidónio Muralha foram ali conhecidos, comentados, até colectivamente, e ajudaram à construção de uma certa forma de encarar a vida." ¹

Esta circunstância revela-se da maior importância e ajudará a compreender, como veremos, a diversidade numa pretensa unidade do esforço poético colectivo, tanto mais que: "(...) dois ou três anos antes de Certeza todos eles faziam o seu exercício poético nos moldes tradicionais. A sua grande sombra era ainda a do poeta José Lopes e um pouco menos a de Januário Leite. E só compreenderam o acto revolucionário de Claridade depois de apetrechados culturalmente." ²

Estas afirmações vêm confirmar o que se tem dito sobre a produção literária de Certeza, reflectindo essencialmente o pendor ideológico do movimento português e relegando para segundo plano a problemática regional que tão obsessivamente tinha ocupado as atenções dos claridosos.

¹ Ferreira, Manuel, "No Reino de Caliban", I, Seara Nova, 1975, p. 127.

² Ferreira, Manuel, op. cit., p. 128.

De entre os poetas participantes no grupo, sobressaem colaborações cuja actividade é considerada, em geral, a mais representativa e paradigmática. É o caso de António Nunes, Arnaldo França e Guilherme Roche-teau, que conseguiram, cada um a seu modo, traduzir poeticamente a proposta colectiva. A variabilidade de entoações que permitiu a afirmação das diferentes vozes no grupo é um fenómeno que decorre, em nosso entendimento, de dois factores importantes. Por um lado, assiste-se à inegável existência de uma atitude lírica, de carácter por assim dizer universal, e insistentemente centrada no sujeito do dizer poético. Atitude, portanto, até certo ponto independente de condicionalismos reducionistas, no sentido do impulso libertador da palavra.

A partir do pressuposto de que a poesia lírica (ou o lirismo) é insusceptível de ser definida e explicada, Oscar Lopes, num dos seus estudos críticos, interpreta a ideia e desenvolve conceitos que desvendam, afinal, realidades sobre-textuais. Sem alienar da vertente lírica os correspondentes "sincronismos históricos", inerentes a qualquer fenómeno literário, alarga-se, no entanto, em considerações que vêm desmistificar algumas contradições da teoria neo-realista.

Apesar da formulação um pouco longa, não resistimos a transcrevê-la na íntegra, porque reveladora de uma interpretação pessoal e desassombrada:

"Para entender o que eles representam [o fenómeno lírico, assim como outros], para além da larga margem de alienação que a crítica marxiana determinou de um modo clássico, seria necessário fazer uma ideia também objectiva do que seja o Homem. Mas apesar de pulularem por aí tantos "humanismos", a verdade é que um humanismo sincero deverá começar por reconhecer que nunca houve mais do que homens condicionados à rareza de meios de subsistência, à divisão classista, a alienações ou feiticismos decorrentes, a formas de aspirações e de sensibilidade, motivações biossociologicamente determinadas." ¹

¹ Lopes, Oscar, Modo de Ler, Editorial Inova, Porto, s.d., p. 64-65.

Prosseguindo no raciocínio, vemos, por outro lado, que o factor lírico que configura a pragmática poética do grupo de Certeza é fruto, em grande parte, de uma já assinalada influência portuguesa, secundarizada pela emergência da realidade cabo-verdiana. É do conjunto desses factores, em articulação dialéctica, que resulta o produto final do discurso em causa, em termos poéticos, estéticos e artísticos.

Do mesmo modo que a produção de inspiração neo-realista congregou várias sensibilidades, determinadas pela particularidade de tons, também deveremos observar, no conjunto da poesia de Certeza, as várias atitudes que permitem falar de uma poética.

Veremos até que ponto se poderá falar de interferências explícitas provocadas pelo discurso do Novo Cancioneiro, uma vez que a radicação dos jovens poetas do grupo cabo-verdiano no modelo português não constitui já nenhuma novidade. Embora deixando a questão em aberto, poderá eventualmente servir de suporte a proposta formulada por Carlos Reis, ao distinguir "três atitudes de reflexão metapoética", não só no âmbito da referida colectânea, como no quadro geral da poesia neo-realista.

Será também motivo de interesse acompanhar cada uma das personalidades do grupo em causa com os respectivos dados referenciais, de forma a permitir a aproximação possível do universo criativo de cada uma delas.

António Nunes, nascido na cidade da Praia, ilha de Santiago, em 1917, veio para Lisboa aos vinte e poucos anos e aí se fixou, tendo convivido de perto com algumas figuras de proa do neo-realismo, como Teixeira de Sousa, Manuel da Fonseca e Francisco José Tenreiro, entre outros. Afigura-se-nos importante a alusão à marcada evolução que determinou a postura intelectual e artística do poeta. O trajecto que presidiu à observação de um processo transitivo "de uma fase romântica para uma fase realista" pode proporcionar uma melhor compreensão deste universo poético. Como forma de reiteração do facto, grande parte da produção de António Nunes, quer dispersa por várias publicações (cabo-verdianas e portuguesas), quer

publicada nos dois volumes (Devaneios, Praia, 1938 e Poemas de Longe, Lisboa, 1945) se encontra em evidente sintonia com o espírito do movimento.

É de notar que a poesia mais amplamente divulgada pertence à sua última obra, a qual coincidiu com a interrupção de um projecto literário, devido à morte prematura do autor.

A confirmação do facto surge através de exemplo retirado de Poemas de Longe, que Certeza aproveitou para iniciar o espaço poético do seu segundo número, como um dos documentos de maior significado do ideário colectivo. Mas a implicação ideológica deste e doutros poetas do grupo não tem que forçosamente corresponder à qualidade literária, em termos de estética, alcançada por outros autores de raiz portuguesa. Sobre a circunstância, são bastante claras e elucidativas algumas opiniões acerca da imaturidade poética que caracterizou o supracitado grupo. De um modo global e não discriminativo se manifesta Manuel Ferreira:

"É verdade que Certeza não formou um grande poeta da literatura cabo-verdiana. (...) Mas de qualquer forma que seja, o marco ali ficou. Aliás pressentido não só no título mas também nas últimas linhas do número 1: «O nosso jornal é uma lápide. Uma lápide que contará tudo aquilo que nos animou na aleluia deslumbrante dos nossos dezoito anos»" ¹

Referências mais particulares subscrevem a opinião de Maria de Lourdes Belchior, ao incluir António Nunes num conjunto de poetas (também colaboradores do volume Autores Modernos Portugueses, Lisboa, 1942) que, pela "imaturidade" e "falta de um saber de ofício e de vocação verdadeira", não lograram atingir o estatuto de verdadeiros intérpretes do neo-realismo. ²

A ser tomada à letra tal perspectiva, quem sabe se não deveremos restringir desde já a importância das influências portuguesas que alegadamen-

¹ Ferreira, Manuel, op. cit., p. 128.

² Belchior, Maria de Lourdes, Palestra, n.º 14, Lisboa, 1962, p. 84.

te conduziram à poética de Certeza. Ou a pragmática do grupo reflecte a restrição de aspectos que não foram assimilados na sua inteireza original ou, pelo contrário, revela uma atitude de voluntária independência colectiva ao cantar uma realidade tão diferenciada.

A partir de agora, passaremos a analisar em pormenor, os poemas incluídos na revista atrás citada.

O título "Poema de Amanhã" configura uma proposta dinâmica que se vai confirmando e adquirindo consistência através do dizer poético. Com efeito, a enunciação reiterada do verbo *sonhar*, que revela a presença da 1.^a pessoa ("sonho"), permite, pela função simbólica da palavra, a projecção do *eu* num futuro, desvendando uma intenção transformadora do presente. Lembramos, a propósito, Jakobson, enquanto linguista e teorizador, quando caracteriza a poesia dentro dos limites dum certo tipo de discurso:

"Reduzindo o problema a uma simples formulação gramatical, pode dizer-se que a primeira pessoa do presente é, simultaneamente, o ponto de partida e o tema condutor da poesia lírica, ao passo que, na epopeia, essa função é desempenhada pela terceira pessoa de um tempo passado." ¹

O fundo lírico que atravessa esta poesia e as outras divulgadas por Certeza não inibe a sua correlação com factores, de natureza extralinguística, como tivemos ocasião de assinalar. Sendo assim, todos os elementos articulados no sentido de evidenciar aspectos diversos da realidade cabo-verdiana fundamentam a ambiguidade do referente, porque ele aqui não se reconhece na sua função denotativa.

No desenrolar da poesia, observa-se um universo composto por uma evidente oposição: o presente disfórico que configura a primeira parte cede o lugar a uma situação eufórica, só alcançada pela eventual concretização do desejo do sujeito. E o trampolim para a nova situação é o sonho, lexema

¹ Todorov, Tzvetan, Teorias do Símbolo, Edições 70, Lisboa, p. 306.

abrangido por diversas modulações e investido de força transformadora do sujeito poético.

A semântica global do poema surge, naturalmente, pela articulação concertada dos vários componentes. E de entre eles, os que contribuem para a configuração do tema-chave revelam também uma intencionalidade estética.

Vejam como decorre o processo de construção no que toca ao plano semântico e pragmático. O apelo a uma instância externa ("Mamã!") permite a manifestação de um quadro dialógico que é aparente na medida em que mascara, pelo investimento simbólico da palavra, a existência do dialogismo interno, próprio do texto lírico.

A repetição do lexema "Mamã!" tem a ver, por um lado, com a emergência da vertente telúrica, natural relação de implicação com o solo pátrio e, por outro, com a sua função de interlocutora enquanto espaço simbólico de receptividade, de retorno às origens maternas. Sendo assim, verifica-se que o significado geral do poema assenta numa proposta de carácter dialéctico, apresentando duas facetas do mesmo universo.

A primeira parte descreve os aspectos mais duros do quotidiano popular cabo-verdiano, cuja problemática se afirma pela isotopia do desespero. Em traços largos figuram as questões da seca, da emigração, da desventura, que formalizam uma situação não definitiva e deixada em suspenso em virtude da emergência do sonho:

"Mamã!

Sonho que, um dia,

em vez dos campos sem nada,

do êxodo das gentes nos anos de estiagem

deixando terras, deixando enxadas, deixando tudo, (...)

(...) dos que olham sem esperanças o dia que há de vir, (...)"

Este factor determinante da evolução semântica do poema serve de veículo à passagem para uma nova situação, tendente a anular a disforia inicial, do mesmo modo que contribui para a unidade desejável.

A diferença de tom que a segunda parte manifesta é materializada pela inserção gradual de elementos apontando no sentido da plenitude. Nesta perspectiva, devemos ainda assinalar o pequeno intróito, em jeito de forma glosada, que confirma o apelo inicial e se situa dentro dos parâmetros significativos do micro-universo que supõe uma reconversão situacional:

"- Mamã!

Sonho que, um dia,
estas leiras de terra que se estendem,
(...)
serão nossas."

O último excerto evidencia um optimismo construtivo, corroborado por elementos sémicos ligados ao lado mais verdadeiro da natureza e da vida a que o homem se encontra intimamente vinculado.

O sentido de uma implicação colectiva está subjacente, mas detecta-se através do tom assertivo da expressão "serão nossas", que se articula semanticamente com a última parte. É de assinalar, aí, em termos do dizer poético, o apagamento do sujeito pela utilização do discurso modalizado em termos mais indefinidos:

"E, então,
o barulho das máquinas cortando,
águas correndo por levadas enormes,
plantas a apontar, (...)"

Os dois versos terminais parecem resumir o estado de supremo bem-estar de um projecto simbolicamente cumprido:

(...) novas seivas brotando da terra dura e sêca,
vivificando os sonhos, vivificando as ânsias,
vivificando a Vida!..."

Conclui-se, assim, da oposição dos universos apresentados, que a elaboração do poema se articula em processo de transformação. Transformação essa possibilitada pela dialéctica subjacente, desencadeando a evolução de conteúdos de sinal negativo para conteúdos de natureza positiva. Como resultado, uma realidade de fundo social e ideológico que ultrapassa largamente a sintagmática linguística, embora implicada nela e através dela.

Reveladas agora as principais linhas do sentido principal do poema, detectam-se ainda características que lhe dão uma configuração eminentemente lírica. E porquê? Observemos. A abundância de dados descritivos absorvendo praticamente este espaço não é, de modo nenhum, um simples inventário de acontecimentos; antes servem de suporte ao já referido universo simbólico em que o sonho assume um papel preponderante através de manifestações íntimas do sujeito poético. Por outro lado, o conteúdo correspondente vem corroborar a tese, na medida em que se insere no domínio do onírico e de todos os aspectos inerentes à psique humana.

Veja-se, por exemplo, ao longo do poema, como o tópico do sonho é utilizado para enunciar tanto a situação inicial de desesperança, como para acompanhar a sua transformação em algo de oposto, conotado com a fertilidade e a abundância. E a marcar o enquadramento, será suficiente contrapor o valor semântico de "gritos", "maldições", "ódios", "vinganças", à função revitalizadora e produtiva de "águas correndo por levadas enormes", "plantas a apontar", "cheiro de melaço estonteando", cuja expressão final concretiza todo o nó da dialéctica: "novas seivas brotando da terra dura e sêca."

Não é por acaso que o lexema que fecha o poema marca a sua expressividade emotiva pela correspondente representação gráfica (de valor exclamativo) e parece associado a uma dimensão universal da existência humana. E, neste contexto, insistimos no último verso que, pela sua confi-

guração formal, poderá complementar a análise por meio das marcas distintivas quanto ao plano da expressão.

Seguem-se alguns aspectos que confirmam a sua inserção no âmbito da poesia (em sentido estrito), embora os códigos respeitantes à métrica e ao verso se afastem dos cânones tradicionais. Este corte com o passado tem a ver com a conjugação de vários factores que permitem falar do novo conceito de estética literária, implementada, aliás, pela geração modernista.

De acordo com o facto, deve assinalar-se, em primeiro lugar, a ausência de verso rimado, do mesmo modo que a organização das estrofes não obedece a esquemas pré-determinados.

Incluem-se aqui algumas observações de B. Tomachevski sobre as particularidades da poética moderna, que acabam por responder cabalmente ao fenómeno apresentado:

"A análise do verso livre não deve procurar estabelecer uma fórmula geral, mas tem de encontrar formas particulares. Além disso, visto que o verso livre repousa na violação da tradição, é inútil procurar uma lei rígida que não admitisse excepção. É preciso procurar apenas a norma média e estudar a amplitude do desvio que situa cada forma em relação a esta média." ¹

Correndo embora o risco de redundância, deve anotar-se que o processo apontado se aplica a toda a produção poética de Certeza. Para além das diferenças estróficas e de métrica, sem grande relevo dentro do âmbito desta análise, parece-nos de maior pertinência considerar os espaços separando graficamente a última estrofe. Insistimos aqui na disposição gráfica, que pressupõe uma significativa função na semiose do texto. A ideia, no entanto, não se esgota nessa interrupção, antes se encontra ligada à parte final, através do segmento "E, então," cujo valor na cadeia sintagmá-

¹ Tomachevski, Boris, "Sobre o Verso", In Teoria da Literatura-II, Textos dos formalistas russos apresentados por T. Todorov, Edições 70, Lisboa, p. 42.

tica permite integrar a mudança de situação e concretizar a intencionalidade transformadora.

Em termos gerais, parece-nos que a característica principal do poema, no que toca à forma de expressão, tem a ver com o efeito rítmico produzido pela alternância de versos curtos com versos longos. Os dois primeiros versos ilustram uma parcela do aspecto referido e inscrevem-se num curioso princípio paralelístico que o início da segunda estrofe vem confirmar. Ora, o fenómeno é o motivo formal que assiste à evolução dum quadro contrastivo do universo apresentado. De acrescentar ao papel que o ritmo desempenha neste espaço poético a utilização excessiva de formas verbais no gerúndio (em alguns casos deliberadamente repetida), "deixando terras, deixando enxadas, deixando tudo", o que, transposto para o domínio semiótico, deixa entrever a intenção da proposta. Com efeito, está em causa o próprio dizer poético que, ao manifestar os seus desejos mais íntimos, procura afirmar o caminho da interioridade através do sonho. Mais uma vez se apela para o significado desta instância que, em suma, acaba por liderar todo o processo semântico do poema.

Concluimos, por tudo o que foi focado, que o empenhamento social que se detecta através desta atitude poética é, antes do mais, produto duma expressão individualizada. Terá, inclusivamente, até pela realidade que a especifica, escassos pontos de contacto com a poesia de compromisso ventilada pelos autores neo-realistas em terras do Portugal metropolitano.

Uma outra voz digna de nota no quadro poético de Certeza é representada por Guilherme Rocheteau, com "Panorama", ostentando paradigmaticamente a ideologia dominante do grupo.

Lançando um breve olhar sobre alguns dados biográficos do autor, desde o local e data de nascimento (ilha de Santo Antão, 1924), conclui-se que o seu percurso de vida não foi regido por uma particular actividade no domínio das Letras. Bem ao contrário, a sua produção poética é reconhecida-

mente escassa, não tendo chegado a publicar nenhuma obra. A justificar o facto, há todo um caminho profissional, no âmbito do funcionalismo público em Cabo Verde e na carreira bancária, iniciada na cidade da Praia e continuada mais tarde em Lourenço Marques, quando aí se fixou a partir de 1957. Por isso mesmo, a sua intervenção literária e cultural foi pontuada apenas por colaborações dispersas, tanto em Cabo Verde (marcando a sua presença juvenil em conformidade com o movimento de intenções neo-realistas), como em Moçambique.

O poema agora considerado é, de facto, de entre os demais incluídos em Certeza, aquele que se caracteriza por um dizer poético fortemente interventivo e denunciador das circunstâncias que atravessaram um dado período histórico e político da vida mundial. Poderemos mesmo interrogar se essa expressão não se aproxima do "pendor fortemente afirmativo ou até injuntivo" de que fala Carlos Reis, ao conceber as variantes de tom dos poetas neo-realistas.

A temática que alicerça a construção do poema explicita a situação de guerra, através das suas manifestações externas e ferozes e dos efeitos, não menos graves, afectando os aspectos íntimos do ser humano. O último facto apontado será, de resto, indispensável para que se possa falar de lirismo. Verifica-se então a confluência de duas vertentes, uma aparentemente com maior força semântica, outra configurando o lado mais subtil e, no entanto, mais rico da essencialidade humana. Valerá a pena introduzir aqui como complemento um parêntese sobre a especificidade deste particular aspecto da criação literária que Massaud Moisés desenvolve no seu estudo. Tentaremos extrair da exposição apenas os mais relevantes momentos reflexivos que validam as características de "ambiguidade radical do texto poético" de que fala o autor.

Uma das facetas assinaladas que trazem unidade e complexidade ao fenómeno poético passa pela concepção fundamentalmente dicotómica de

que se reveste a linguagem. Os próprios termos utilizados são "de per si" denunciadores de um contexto metafórico, adequado ao domínio a que dizem respeito:

"Véu estendido sobre a realidade, a linguagem é ao mesmo tempo o instrumento que possuímos para tentar o assédio à realidade: (...)"

E, mais adiante, desenvolve o mote proposto pelo fenómeno poético, de resto comum a toda a poesia e revelado pela "descoberta" e pelo "distanciamento":

"Entrevistas na linguagem poética como um todo, a opacidade e a transparência se evidenciam nitidamente em sua célula-mater, a metáfora: transparente quando representa, ou simboliza, a realidade; opaca, quando a recria, ou transfigura. A opacidade e a transparência não constituem, no entanto, momentos autónomos e consecutivos do processo metafórico; na verdade, realizam-se ao mesmo tempo, e tão-somente por esforço analítico é que os concebemos em separado." ¹

Apesar de um pouco longo, o excerto foi deliberadamente transcrito de molde a constituir uma maior clareza dos conceitos propostos, tanto mais que a última parte, demarcada do carácter teórico inicial, é uma ajuda metodológica significativa, se quisermos ter em conta a inevitabilidade interpretativa.

Retomando o processo analítico em curso, veja-se, na produção em causa, a abundância de semas que articuladamente apontam no sentido da destruição e de extermínio: "guerra", "agonias", "pólvora", "metralha", "lutas", "evacuações".

De permeio, o fundo lírico implicado pelas manifestações de interioridade, possíveis através do dizer poético, aqui singularmente recortado por uma sonoridade contrastante, quem sabe se influenciada por ecos modernistas:

¹ Moisés, Massaud, A criação Literária, Editora Cultrix, 11.^a edição, S. Paulo, 1989, pp. 220-221.

(...) "E há noites incalmas
de almas
que escrevem poemas
dos poemas dos nossos nervos em guerra."

Diríamos mesmo que, se não fora a alusão referencial ao tema unificador do poema (a guerra e suas repercussões), o aspecto fónico e morfosintáctico dos versos conduziria a uma pragmática poética aplicável a outro contexto, temporal e estético.

Ao contrário do exemplo anteriormente analisado, não existe aqui qualquer alusão que vincule a temática ao contexto cabo-verdiano nem aos problemas que particularizam a vivência desse povo. Denuncia-se, sim, de modo bastante incisivo, o fenómeno de dimensão universal que ultrapassou fronteiras e enlaçou os povos na procura de uma solução comum. Por isso, o título do poema, cuja escolha não foi de modo nenhum aleatória, é só por si significativo e capaz de sintetizar a situação. Deduz-se também, em consequência, que o espaço poético reservado à enunciação da problemática da guerra atinge o homem cabo-verdiano apenas enquanto ser solidário de uma ideologia partilhada. Neste sentido, depara-se-nos uma produção singular, pelas características apontadas, que não encontra paralelo em nenhuma das outras incluídas em Certeza.

A partir do exposto, procuraremos particularizar os aspectos atinentes ao plano semântico, que suportam o fundamento ideológico do poema.

Em primeiro lugar, há que observar, através da configuração da estrutura, como se organizam os micro-universos temáticos que permitem o percurso da manifestação poética.

Em cada uma das três estrofes, também em verso livre (denominador comum de toda a produção em causa, como já foi dito), subjaz à problemática geral da guerra uma proposta antitética. Em que moldes? Pela oposição sistemática que separa e, simultaneamente, articula dois pólos geográficos diferentes. Deve salientar-se, no entanto, que a interpretação de-

corrente dum processo de semiotização não poderá ser desligada da presença de importantes elementos relacionados com a forma de expressão, ou seja, com as recorrências retóricas implicadas pelo estilo.

Verifica-se, ao longo das estrofes, que o tema desenvolvido obedece a uma progressão de tom, agudizado pela concentração de elementos que valorizam o drama situacional.

Por fim, a última e curta estrofe, em jeito de remate, confirma a perspectiva, agora transformada: um dizer poético apoiado na segurança e na consciência plena dos acontecimentos enunciados:

"E fica-nos a certeza
de que há um "front" em toda a gente,
A leste, ao Sul, no espaço.
Em nós
há guerra – Aqui e além."

Aproveita-se a oportunidade para lembrar o artigo de Teixeira de Sousa, onde o autor manifesta uma estreita adesão às ideias de fundo do grupo. O comentário final sobre o aparecimento de Certeza assume, em parte, a forma de paráfrase do tópico expresso nos supracitados versos. Vale a pena transcrever, pelo significado e dimensão humana, as conclusões expostas:

"E então convenci-me mais de que na realidade há em toda a parte um "front" e há sobretudo uma luta que não é de desespero, inconsequente, inglória mas heróica, serena e optimista. (...) Se soubermos fazer da vida um sonho e do sonho uma realidade, teremos sabido viver." ¹

Relativamente à poesia em análise, verifica-se que a proposta inicial se apresenta como indicador dum fenómeno conotado com a ideia da realidade "in absentia", mas que progride no sentido de se apagarem as separações espaciais:

"Ao longe
na distância da manhã por vir,

¹ Teixeira de Sousa, "Da «Claridade» à «Certeza»", in Certeza, n.º 2, p. 6.

na indecisão das camuflagens
 e do rumor da guerra,
 há agonias esbatidas no negro-fumo
 da pólvora, (...)"

Afigura-se-nos clara a emergência de duas instâncias – o mundo do "longe" e o mundo do "aquém". Elas revestem-se de funções distintivas que se exemplificam através dos versos da primeira estrofe, cujo final, pensamos, é o operador fundamental do percurso ideológico subjacente: "Aquém, é a luta na rectaguarda!" A oposição referida provoca, ao nível do sentido, a interligação dos factos reais com as sensibilidades humanas que neles tomam parte, directa ou indirectamente. É este último aspecto um dos contributos de maior riqueza do discurso, configurando específicas formas de simbolismo.

Embora no desenrolar do poema não se possa alienar a presença relevante da conotação em toda a sua variedade (o que seria um contra-senso), a verdade é que tomamos certos exemplos como denunciadores de um projecto, a juntar à enunciação ainda agora salientada:

"(...)
 Aquém, é a luta na rectaguarda!
 Às dores (...)
 correspondem nas fileiras de traz
 ansiedades intérminas de almas
 e lutas maiores... (...)"

Os pequenos excertos transcritos inscrevem-se numa identificação ao nível do colectivo (basta observar as realizações modalizadas da primeira pessoa do plural), considerada numa perspectiva de interacção com os acontecimentos distantes. Em conformidade com o facto, deve ter-se em conta a forma de expressão do sujeito poético, que não se manifesta nunca por um *eu*; antes se exprime de um modo que mascara propositadamente o dizer individualizado.

Verifica-se, assim, a alternância entre uma expressão formalmente indeterminada (o sujeito apaga-se enquanto instância principal do discurso) e uma manifestação de implicações colectivas. Não esqueçamos a presença da articulação dialéctica.

Por um lado:

"Há evacuações, despedidas, alarmes, (...)

Há a guerra dos nervos destrambelhados: (...)"

Por outro:

(...) ": A guerra que ficou em nós

das notícias de guerra!

(...)

E fica-nos a certeza

de que há um "front" em toda a gente."

Uma vez traçadas as principais linhas semânticas que regem este universo poético composto pela oposição já apontada, deve referir-se um factor determinante na intensificação do processo semiótico. Ele representa, como não podia deixar de ser, todo o conjunto de ocorrências de carácter linguístico que caracterizam a forma da poesia, o ritmo imposto pelo verso, em suma, o estilo evanescente.

Existem também elementos importantes que concorrem para a construção do poema e reafirmam o seu poder simbólico. Notemos, por exemplo, o recurso ao paralelismo que contribui para o inequívoco tom afirmativo, de onde decorrem as amplas recorrências da forma verbal "há", ao longo da poesia. Dir-se-ia mesmo que o percurso, feito de enunciações aparentemente descritivas (como o poema anteriormente analisado), depende muito do apoio desta instância. Marca realista, esta recorrência?

Por ser desnecessário enumerar todos os versos em que o facto ocorre, registaremos apenas dois ou três exemplos:

"Há agonias esbatidas no negro-fumo

(...)

Há a guerra dos nervos destrambelhados:

(...)

E há noites incalmas (...)"

A força incisiva da linguagem que traduz a situação é complementada pela utilização do tempo presente, recurso aplicado em permanência ao longo da composição. Esta é uma razão de peso a confirmar a denúncia do drama mundial, como forma de lhe atribuir maior realismo.

Outro fenómeno significativo na configuração do ritmo diz respeito à utilização insistente do lexema "aquém" oposto a "além" (considere-se também a sua função fónica), o que, conjunturalmente, ajuda a definir os dois universos apresentados. Devemos, no entanto, assinalar que o "aquém" se manifesta modalizado por expressões equivalentes até atingir contornos mais precisos.

Sublinharemos apenas os segmentos de discurso mais significativos:

(...) "Aquém, é a luta na rectaguarda!

(...)

correspondem nas fileiras de traz

(...)

há guerra. – Aqui e além."

A propósito do último exemplo, que coincide com o final do poema, deve anotar-se o curioso emparelhamento dos elementos que antes definiam universos opostos. O fenómeno constitui ainda uma achega elucidativa de um projecto assumido, tentando encontrar, quanto mais não seja por via conceptual, o espaço da solidariedade na sua ampla dimensão.

Passemos então a uma outra poesia, que subscreve a variabilidade de tons já evidenciados no âmbito da produção dos textos em verso de Certeza.

"Revelação" é da autoria de Nuno Miranda, publicada com o pseudónimo de Manuel Alvarez. O seu percurso pessoal, profissional e ideológico

pouco ou nada tem a ver com os que até à data têm sido apresentados, verificando-se apenas, como denominador comum, a sua participação no grupo de Certeza, de cujo ideário se desligou mais tarde, como veremos. Nasceu na ilha de S. Vicente, Cabo Verde, em 1924, onde concluiu os estudos liceais para depois seguir um caminho profissional de carácter administrativo, quer na sua terra natal, quer em Lisboa, lugar onde se fixou. Ao contrário dos nomes referidos, levou mais longe o seu empenhamento de formação intelectual, ao ter completado o curso de História na Faculdade de Letras de Lisboa.

Colaborou em vários órgãos de divulgação cultural, quer em Cabo Verde, quer em Lisboa, entre eles Certeza, Clareza, Cabo Verde, Estudos Ultramarinos, tendo, ao cabo de um tempo, desistido da sua inicial adesão às ideias do realismo socialista, integrando-se na ideologia da política oficial.

Talvez este facto não seja aqui de grande utilidade informativa, dado que os vários poemas de sua autoria revelados por Certeza devessem, em termos genéricos, obedecer aos princípios orientadores da revista. Deixaremos o assunto para posteriores reflexões, conclusivas ou não. A sua produção também manifesta uma mais vasta intervenção intelectual, quer através de várias iniciativas de cariz cultural, quer através de títulos publicados como livros de poesia (Cais de ver partir, Lisboa, 1960; Cancioneiro da ilha, Braga, 1964) e um livro de contos (Gente da ilha, Lisboa, 1961), entre outros escritos de natureza diferente.

Atente-se, pois, no exemplo revelador do mistério que envolve esta específica expressão poética, cujo título poderá ser (e é certamente) um indicador a considerar no desvendamento da temática subjacente. E aqui assume primordial importância a exibição do "eu" inalienável do conteúdo da poesia lírica. Ela é, no dizer de Massaud Moisés, que voltamos a citar, "a maneira como a alma, com seus juízos subjectivos, alegrias e admirações,

dores e sensações, toma consciência de si própria no âmago deste conteúdo." ¹

Na base deste conceito, amplamente ilustrado pela pragmática do texto, determina-se, ao longo da composição, uma relação de circularidade, "de implicação entre o eu textual e o eu do autor empírico" ² que se aproxima da exemplaridade do modo lírico.

Por esse motivo, a construção poética que temos oportunidade de analisar parte de pressupostos criativos diferenciados dos outros exemplos. Daí que se alerte para a ausência de uma temática caracterizada pela denúncia de problemas sociais, universais ou regionais. Estamos, de facto, perante uma atitude poética em que a introversão joga o principal papel:

"Numa noite qualquer
que ficou perdida na vertigem do tempo,
eu joguei bem longe o desespero que me dansava n'alma".

Mas não será apenas a revelação dum pseudo-alheamento? A pergunta fica em suspenso até conseguirmos um nível de leitura mais fundamentado. A verdade é que o tom dominante estará mais directamente ligado com as características de serenidade e doçura, de sabor neo-romântico, embora este aspecto participe também de uma outra questão relacionada com marcas particulares de estilo. No entanto, talvez o assunto não se resuma a uma tal linearidade, o que, de facto, se assim for, não vem contradizer a problemática em causa.

Analisemos, pois, as linhas condutoras da semântica do texto. Logo na primeira estrofe se detecta a presença dialógica do *eu* para o *eu*, desencadeada por uma instância que extrapola o plano do sensível. Ela configurará o tópico do secretismo (que a linguagem poética esclarece e encobre) a delinear os seus rumos no decorrer da composição. Tudo se passa ao nível

¹ Moisés, Massaud, op. cit., p. 230.

² Expressão da autoria de Aguiar e Silva, in Teoria da Literatura, 6.^a edição, Livraria Almedina, Coimbra, 1984.

da revelação de estados de consciência, o que, uma vez mais, confirma o carácter da subjectividade enunciada.

É notória a função atribuída ao papel da memória, veículo catalisador das variações anímicas, através da qual se manifesta uma dinâmica processual que modifica a ansiedade inicial ("o desespero que me dansava n'alma") numa situação de serena tranquilidade. Não deixa de ser relevante o apelo ao "segredo profundo e misterioso!" na configuração de um universo poético de feição mística e transcendente, até pela expressão exclamativa que acaba por complementar formalmente o sentido do dialogismo interior e espiritualizante.

Sistematizando a proposta desta primeira estrofe, repegamos no factor-memória que, em termos enunciativos, surge através do lexema "lembrança". No entanto, as variações a que nos referimos já, passando obrigatoriamente pela função conotativa da linguagem, desvendam as modalidades expressivas deste trajecto.

O objecto referencial, escondido por natureza, é o elemento que liga e fundamenta, em termos operativos, os seguintes versos intervalando a sintagmática textual:

"Numa noite qualquer
que ficou perdida na vertigem do tempo,
(...)

Nessa noite que inda guardo na lembrança (...)"

Como podemos observar, o factor tempo encontra-se, no contexto, inexoravelmente ligado ao papel da memória, o que deverá contribuir para uma melhor definição do sentir poético. Afigura-se-nos muito evidente a tonalidade fortemente subjectiva que enforma não só esta estrofe, como toda a restante composição, desde logo afirmada por um *eu* intimista, muito preocupado com o seu próprio universo: "Eu joguei bem longe..."

O conteúdo subsequente a preencher o espaço da segunda estrofe, bem mais longo que o primeiro, não faz mais do que dar continuidade à expres-

são singular do sujeito, reflectindo em permanência o mundo de mistério a que só ele pertence.

Pensamos, de facto, que esse fenómeno constitui o tópico necessário e fundamental para que a excepcionalidade da situação se afirme numa dinâmica centrípeta e limitada ao ser individual.

A revelação do "segredo profundo e misterioso" que fecha a primeira estrofe é reiterada pela expressão "momento d'ouro" de sentido conotativo equivalente, a iniciar a segunda estrofe.

Há, no entanto, a assinalar nos versos seguintes uma alusão curiosa, não sabemos se de fácil interpretação, directamente relacionada com uma proposta de desmitificação: "Oh, esse momento d'ouro em que tombaram, um por um, os falsos deuses!..."

Para onde apontará a expressão pluralizada? O certo é que eles são remetidos ao silêncio porque "tombaram" e deram lugar à atitude de individualização do sujeito:

"Na retina descançou-se-me um homem só,
Sem ilusões nem nuvens
numa vida sem fronteiras,
a mostrar ao Mundo incerto
a luminosidade tamanha de muito bem perdido."

A partir daqui, talvez possamos inferir que estamos perante uma manifestação, senão religiosa (no sentido mais estrito do termo), pelo menos libertadora de conflitos de natureza espiritual.

A propósito de um estudo que tivemos ocasião de observar ¹, parece pertinente aludir, a título de informação e de confirmação, à relação entre poesia e ideologia, que não limita, antes expande, a abrangência deste último conceito. O pequeno trecho a seguir transcrito problematiza e descon-

¹ Dubois, Jacques et al, Retórica da Poesia, Editora Cultrix, Ed. da Universidade de S. Paulo, 1980.

trói a validade da ideologia, enquanto pertença unívoca de um poder, quer político, quer de outra natureza:

"Segundo uma concepção corrente, há tantas ideologias quantos são os sistemas de ideais, de filosofias gerais mais ou menos elaboradas, de visões de mundo, de crenças ou doutrinas, quer esses conjuntos de ideais digam respeito a um indivíduo, a uma classe, a uma época ou a uma sociedade." ¹

Estas breves considerações vêm justificar aquilo que temos procurado evidenciar no poema analisado, fundamentando-se a ideologia em causa na sua íntima relação com o posicionamento do poeta perante o universo e com a essência da sua expressão, vista em termos autonómicos. Vale a pena ainda referir algumas reflexões que clarificam poeticamente a aludida semântica mística:

"(...) o poeta adora dar de si mesmo e de sua prática uma imagem sublimada, de carácter místico, apresentando-se como iniciado e iniciador, e fazendo de sua palavra um verbo. Assim, pela poesia, o poeta estabelece uma relação imaginária entre o homem e a sua linguagem, relação de direta filiação ideológica." ²

Na sequência, o poema congrega um certo número de linhas semânticas que colaboram na elaboração da coerência daquele universo. A "paz serena", o "horizonte aberto", a "luminosidade tamanha" são atributos decorrentes da conjuntura sígnica que percorre o texto escondido. Deve acrescentar-se, ainda, que nem uma só vez o sujeito se elide; ao contrário, afirma-se, mantendo inalterável a função do fenómeno e revelando apenas e tão-somente a *revelação*: "acaricio e bendigo esse mistério profundo."

Através dos últimos versos, assiste-se a uma proposta de metalinguagem literária fundamentada no poder sugestivo da melodia que desde sempre se encontrou associada ao ritmo imposto pela expressão lírica. Chama-

¹ Op. cit., p. 211.

² Op. cit., p. 214.

mos ao caso a opinião de Aguiar e Silva, que introduz mais um elemento esclarecedor sobre a estética da sugestão:

"(...): em vez da linguagem directamente referencial, com que expressamente se nomeia o real, a linguagem alusiva e plurissignificativa, que envolve de mistério os seres e as coisas; (...) A sintaxe rigorosa dissolve-se e a poesia lírica tende assintoticamente para a música." ¹

O final do poema é, neste sentido, exemplo paradigmático, dada a evidência da relação enunciada:

"(...) esse segredo musical
que me foi revelado na melodia cantante
de uma noite tropical."

Para terminar, refira-se a única anotação que problematiza, até certo ponto, o carácter universal do percurso. Talvez, e até deliberadamente, a expressão que induz à ideia de tropicalismo, "noite tropical", não tenha por objectivo o específico apelo ao solo cabo-verdiano, mas tão-só a um "aqui", algo indeterminado mas conotado com o espaço da serenidade alcançada através de um processo espiritual:

"E aqui na paz serena
de um universo aberto, (...)"

Pode, por outro lado, colocar-se o problema, complementarmente, sob uma outra perspectiva. Haverá, de facto, subjacente um propósito universalizante a partir do fenómeno da cabo-verdianidade, apresentado em termos subreptícios e metafóricos? A questão, deixada em aberto, é motivo de reflexão sobre a essência da poesia, em geral, e duma atitude poética, em particular.

Uma outra forma de dizer representa a mesma autoria, subscrita embora em nome de Nuno Miranda. O tom geral diverge por completo daquele que ora apresentámos e congrega uma diversidade de características dignas de

¹ Aguiar e Silva, op. cit., p. 589.

confronto. De facto, "Poema", assim intitulado, configura um universo que nada tem a ver com o anterior, apesar de se afirmar pela presença de um *eu* ao longo das três estrofes e confirmado pelo uso de um paralelismo quase perfeito: "Eu vou dizer um canto."

É, desde logo, notória a alusão a dois mundos, distintos e interligados, que vão elaborando a construção dialéctica e propondo, por inerência, a intenção unificadora do poema. Deste modo, a expressão lírica, no seu sentido mais puro, se entrelaça com manifestações metaforizadas de revolta e de denúncia, daí resultando o clima de permanente tensão que percorre o texto. Senão, vejamos a progressão suportada pela sintagmática dos versos, tentando-se agora realçar os exemplos mais representativos:

"Enquanto há gritos lancinantes (...)
 Eu vou dizer um canto: simples e comunicativo (...)
 Enquanto longe os homens se degladiam,
 Eu vou dizer um canto (...)
 Enquanto os ódios gelam as almas
 Eu vou dizer um canto com contornos de paz
 E relevos de esperança: (...)"

A partir desta primeira abordagem, quase linear, pensamos ser possível anunciar uma evidente proposta de fundo ideológico que caracteriza quer o campo semântico proposto pelo quadro referencial, quer o próprio sentir do sujeito poético. Por outras palavras, verifica-se que o apelo a situações de cariz disfórico aponta significativamente para um universo conotado com o clima de guerra cujos elementos lexicómicos prefiguram os seguintes exemplos: "gritos lancinantes;" "os homens se degladiam;" "os ódios gelam as almas".

Paralelamente, observa-se também um universo temático oposto, alicerçado pelo tom suave e pacificador. O lirismo inerente ao canto, uma vez mais associado à melodia ("como música de vozes de meninos a sonhar"),

assume uma função indispensável na condução do sentimento poético e na proposta que dele emana.

A ideia subjacente que, aos poucos, transfigura e modifica a situação inicial colabora no objectivo primeiro que, enfim, corporiza a universalidade do conceito de paz e de amplexo humano. Os três últimos versos, a fechar o poema, são disso exemplo:

"(...) Um canto que seja uma bandeira aberta
Que os ventos soltaram
No abraço do mundo."

O sintetismo da expressão constituirá, de facto, o fundamento de intenção ideológica que o dizer do sujeito pragmatiza e põe em realce, pela capacidade de afirmação, a hipótese de um mundo melhor.

A manifestação dessa sensibilidade individual, se quisermos ter em conta o aspecto relacionado com a forma de expressão, consegue destacar ainda mais a oposição apontada, porquanto o "outro" universo é enunciado de um modo simultaneamente plural e indeterminado.

A este respeito, atente-se na recorrência da forma verbal "há", significativa dessa imprecisão, aliada à pluralidade das instâncias que, neste contexto, se destituem de valor comunicativo, pelo menos em termos da estética pretendida. Assim, observamos, por um lado:

"Enquanto há gritos lancinantes (...)
Enquanto há sonhos cavalgando nuvens,
Enquanto longe os homens se degladiam, (...)"

Por outro, a projecção do ser, universalizando a comunhão entre os homens, parece assumir o papel primordial desta conjuntura poética. O já referido tom iterativo do sujeito como que apaga todas as outras situações referenciais e constrói, pela autonomia da palavra, o caminho da própria mensagem lírica.

Não temos dúvidas em considerar esta, de entre as várias poesias inseridas em Certeza, da autoria de Nuno Miranda, a que melhor representa os ideais do grupo.

Deve ainda fazer-se uma ressalva para um aspecto detectado através das breves informações biográficas fornecidas a propósito do autor. Dado que, no decurso deste estudo, procuramos valorizar o olhar poético como fruto de uma postura individual (onde convergem necessariamente componentes de carácter ideológico), concluímos, a partir da opção feita pelo poeta, que o exemplo analisado terá sido produzido numa fase de marcada influência neo-realista. De qualquer modo, quanto a nós, a sua expressão, de temática heterogénea, enquanto colaborador e representante de um grupo específico, não poderá ser comparada às produções observadas, quer de Guilherme Rocheteau, quer de António Nunes.

O exemplo que falta apontar, assinado por Nuno Miranda, que aparece, de resto, a abrir o primeiro número de Certeza, não pressupõe um grande desenvolvimento interpretativo, pela forma e pelo conteúdo.

"Ilhas" intitula esta pequena composição e, como o nome indica, explicita desde logo o aspecto referencial, o que permite, até certo ponto, a delimitação do respectivo universo temático. Emerge, através da construção do poema, de fundo lírico e marcado por uma evidente sensualidade, uma enunciação paralelística que propõe a distinção de dois mundos. Um deles surge conotado com a proximidade espacial do dizer poético que, no entanto, não se manifesta enquanto sujeito expresso. Veja-se a fórmula utilizada e repetida insistentemente, a qual, na prática, resume o tópico principal: "Dez ilhas. Dez..."

Assiste-se, por outro lado, à referência implícita ligada ao afastamento, ao mundo aqui representado pelo espaço dos grandes centros cosmopolitas:

"E o mar a namorar-lhes as praias

que não são

San Sebastian, Carlton ou Palm-Beach."

Este modo particular de enunciação permite, através do referido propósito de oposição geográfica, afirmado pela negativa, aludir subtilmente a um dos aspectos que caracteriza o particular contexto da insularidade cabo-verdiana. Parece-nos, pois, afastada qualquer ideia de "terra-longismo", tendo em vista o contexto literário que determinou a pragmática dos claridosos.

Deste modo, a proposta colocada afigura-se-nos mais um pretexto para reafirmar o modo lírico e a subjectividade filtrada pela presença das ilhas. Até mesmo o carácter indefinido que vincula o desenrolar do poema, quer quanto ao conteúdo, quer quanto à forma de expressão, mostra a prioridade atribuída à universalidade.

Em conformidade com a ideia geral que o tema propõe, apresenta-se uma manifestação poética, frequentemente em tom suspensivo. Esta particularidade expressiva aproxima-se de uma forma lírica espontânea, até pelo seu dizer mesclado de "oralidades". A repetição do lexema "dez", que contribui para a configuração do campo semântico, propõe um dialogismo interno do sujeito poético que prevê uma oscilação entre a fixidez e a mobilidade.

A enunciação inicial "Dez ilhas. Dez..." é reapropriada na sua integralidade, para logo se afirmar pelo alargamento do quadro semântico:

"Dez ilhas...

Dez mandamentos...

Atentas vigias no mar..."

Daí que a emergência da instância temporal, enquanto elemento proporcionador de mudança, se afigure um factor a considerar, porque revelador do universo existencial do sujeito. Deste modo, o aspecto referencial que serve de suporte ao desejo velado do *eu* alerta-nos para uma possível intenção de redimensionamento do espaço presente.

Devem ainda encarar-se, nesta articulação lírica, as inegáveis marcas de sensualidade a que já aludimos de passagem. Elas decorrem de características sensoriais que reforçam, inclusive, uma certa forma de erotismo.

A comparação entre as ilhas e as mãos sublinha o lirismo na sua expressão mais pura, regido pelo aspecto luminoso, vitalizante e positivo das forças da natureza. Tomemos como exemplo o elemento aquático, representado pelo mar, aqui com atributos humanos, porque personificado:

"E o mar a namorar-lhes as praias".

Da mesma forma, o Sol, fonte de luz e de prazer, figura como agente provocador de sensações:

"De praias lambidas pelo sol sensual".

O conteúdo do último verso, em jeito de remate, problematiza a unidade temática do universo apresentado. O que estará implicado na expressão: "Atentas vigias no mar..."? Embora não pretendamos retirar-lhe pertinência nem desvinculá-la duma deliberada intenção significativa, iremos cautelarmente deixar a questão em aberto, pelas múltiplas sugestões eventualmente subjacentes. A situação metafórica é, contudo, evidente. Configurar-se-á o único sintoma duma expressão ideológica parcialmente assumida? Ou, numa outra perspectiva, apontará para o lado intraduzível da mensagem poética, no seu jogo metalinguístico?

A complementar o número um da revista, ainda dois poemas de Arnaldo França, que assinou em nome de Arnaldo Carlos.

Nascido na ilha de Santiago, Cabo Verde, em 1925, concluiu os estudos liceais em S. Vicente, no ano da publicação de Certeza, de que foi, como se sabe, co-fundador. Continuou a sua formação já em Lisboa, tendo completado o curso de Ciências Sociais e Política Ultramarina em 1969, após o que regressou à sua terra natal. À imagem do que aconteceu com alguns dos seus conterrâneos, o exercício da actividade profissional (funcionário da alfândega) parece não ter grande ligação com os interesses culturais e

literários que o animaram e que teve oportunidade de ver concretizados. Neste domínio, revelou-se particularmente vocacionado para a poesia e o ensaio, que dispersamente preencheram o espaço das várias publicações. A saber, além de Certeza, Claridade, Seara Nova, Cabo Verde, Mensagem da Casa dos Estudantes do Império, entre outras. Notas sobre poesia e ficção cabo-verdianas foi a única obra de carácter ensaístico publicada na cidade da Praia, em 1962.

Aduzindo alguns comentários sobre a figura de Arnaldo França, Manuel Ferreira considera-o, apesar da sua escassa produção, "um dos mais dotados poetas da Certeza" e apresenta as características que demarcaram a sua criação poética, lírica, mas com conotações ideológicas:

"Mas o rasto por ele deixado é o de um lírico com a consciência do peso real das palavras, e ciente dos caminhos difíceis da aprendizagem poética".¹

Os dois poemas referidos figuram a par e emparelham-se pela relação associativa com um dos tópicos-base que assinala a insularidade cabo-verdiana.

Neste âmbito, parece-nos que as propostas de cada um dos micro-universos se completam mutuamente e vêm dar voz ao grande tema que é, afinal, o veículo condutor da sempre renovada identidade. Não é por acaso que ambas as composições se apresentam ligadas por um título comum – "Dois poemas do mar" – em que o elemento marítimo se apresenta com uma função unificadora.

Pensamos, no entanto, que, neste exemplo, o mar não reflecte a atitude de "inquietação marítima" de que fala Gabriel Mariano, ao referir as motivações poéticas de alguns claridosos, como Jorge Barbosa e Baltazar Lopes. Vêm a propósito as observações do autor sobre a intencionalidade artística daquela poesia, em que o conceito de mar envolve vertentes complexas:

¹ Ferreira, Manuel, Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa – I, Biblioteca Breve, ICALP, 2.^a edição, Lisboa, 1986, p. 45-46.

"O mar da poesia claridosa dispõe de um atributo que os mares de Camões e Pessoa não possuem: o mar claridoso (ou, o nosso mar, se preferirem) tem sensibilidade. Trata-se de um mar rumoroso, a um tempo tranquilo e inquieto, caminho e obstáculo, suave brisa, revoltadas ondas, destino entrelaçado ao destino do povo, projecção viril das capacidades do homem cabo-verdiano, ou, então, branduras de crioula bonita. (...) – Em ambos os poemas, a mesma ideia: a presença viva do mar. Mais: o mar está em tudo e em todos".¹

Pelas ditas observações, que definem o modo de apropriação de um dos expoentes maiores da realidade cabo-verdiana, verificamos que o poema em causa de Arnaldo França não se afina por aquelas coordenadas.

O mar, aqui, não é um elemento omnipresente e intrínseco ao homem. Funciona, quanto a nós, como um factor de contextualização do mundo ilhéu e de suporte à simbólica essencial da composição revelada pela ideia da partida.

Senão, vejamos a recorrência dos lexemas "partir" e "fugir" que articulam o paralelismo da construção poemática. O conceito aí implícito é uma constante ao longo das quatro estrofes de que os breves versos incluídos nas primeiras serão exemplos paradigmáticos:

"Partir,
deixar a ilha tão pequena
(...)
Fugir,
buscar terras mais ao longe
(...)"

Diríamos mais ainda. A referida ideia manifesta-se aqui como opção voluntária de afastamento, facto que conduz, em termos enunciativos, à significativa distanciação do sujeito poético relativamente ao objecto marítimi-

¹ Mariano, Gabriel, Cultura Caboverdeana – Ensaios, Editorial Vega, Lisboa, 1991, p. 163.

mo. Para isso contribui a repetição valorativa do lexema "fugir", que subentende uma atitude extrema e anula, pelo menos aparentemente, a emergência da chegada. Posta, portanto, de lado qualquer explícita recorrência da problemática regional praticada pelos claridosos. O verdadeiro significado da expressão "querer partir e ter que ficar" parece não ter afinidades com o sentir veiculado por este contexto.

Pensamos, apesar de tudo, que existe no texto escondido o desejo de retoma de um espaço perdido, a sugestão da saudade, tópico, de resto, a assinalar a outra composição do mesmo autor.

Analisemos, neste poema, como se vai construindo o universo temático. Assiste-se, ao longo das estrofes, a uma enunciação que explicita a existência de dois micro-universos distintos: o que prefigura o presente, o mundo de "aqui", e o outro, o do "além", conotado com o desejo de evasão. A articulação decorrente poderá muito bem determinar o modo e a voz individual deste dizer poético que, ao assimilar "influências", formula novas propostas. A delimitação do micro-universo conotado com a realidade cabo-verdiana é traduzida pela intrínseca relação terra-mar: o espaço ocupado pela "ilha tão pequena" é rodeado pelo mar amigo de "vagas mansas".

Existem marcas que complementam mais de perto essa realidade, como, por exemplo, a expressão lírica e musical, uma das vertentes fundamentais da chamada cabo-verdianidade. A morna surge associada ao conflito subjacente ao tema da emigração, destituído, neste caso, de implicações dramáticas (no sentido estrito do termo).

"Partir,
deixar na terra o canto duma morna
que o emigrante
recorde."

Nesta sequência, embora se presentifiquem alguns dos denominadores comuns ao contexto cabo-verdiano, verifica-se que o tom geral do poema se vincula, sobretudo, a um dizer de suave expressão lírica e humana.

Por esse motivo se considera esta representação poética como uma projecção que universaliza uma particular apreensão da temática em foco. Não há, de facto, elementos detonadores de tragédia com vista a uma sofrida vivência do povo, enquanto entidade definida por referências circunstanciais concretas. Encontra-se, sim, formulada uma aposta poética reveladora da errância própria da alma cabo-verdiana, talvez mais em termos psicológicos do que físicos, que a figura do emigrante, melhor do que qualquer outra, exemplifica.

Existem também indicativos anteriores à estrofe transcrita que vêm clarificar o quadro semântico da emigração, filtrando, acima de tudo, o sentir do sujeito poético. Detectam-se igualmente elementos funcionais e dispersos que, ao longo da composição, convergem na significação mais profunda. Neste sentido se articulam as expressões "vento nómada" da primeira estrofe (de notar o valor conotativo do adjectivo) com "alma errante" integrando os versos da segunda estrofe.

Ainda a culminar a ideia de partida, a última estrofe evidencia o mar como o elemento físico capaz de permitir a concretização do desejo, tanto mais que a ele se associa o barco, quanto a nós objecto de maior simbolismo no pretendido processo de mudança espacial. O tom de doce expressividade mantém-se uno e inalterado. O lirismo manso fecha o poema, sem sobressaltos:

"Fugir,
deixar no mar o sulco branco
da hélice do vapor,
que as vagas mansas
apaguem..."

Já que falámos do valor simbólico que confere uma inequívoca riqueza à tessitura poética atrás analisada, gostaríamos de salientar um aspecto com ele relacionado, particularizando, nestes termos, o papel da ilha.

Referindo-se a uma dada fase na história da poesia de Jorge de Lima, Gilberto Mendonça Teles aponta a recorrência da palavra *ilha* (ultrapassada já a etapa do puro sentido denotativo) como um recurso prenhe de significados. A partir deste pressuposto, é possível alargar a semântica da produção considerada, dado que a ilha é o ponto de referência geográfica em torno do qual se desenvolve o poema. Para além deste valor, haverá outros, certamente com conotações mais criativas e, muito provavelmente, aplicáveis ao caso em questão. Diz Mendonça Teles, apoiado em definições de um dicionário de símbolos:

"Do ponto de vista puramente simbólico (...), a ilha é «o refúgio contra o ameaçador assalto do mar do inconsciente», é portanto «a síntese da consciência e da vontade». Segundo Cirlot, os hindus concebem a ilha como o ponto de força metafísica, no qual se condensam as forças da imensa ilógica do oceano. Daí ser tida como isolamento, como símbolo do sexo e da poesia." ¹

Mesmo que deixemos de lado toda a variedade de aspectos que caracterizam a poética de Jorge de Lima, escrupulosamente analisada naquele estudo, por certo não será casual, no exemplo cabo-verdiano, o apelo à *ilha*. Como reflexão última, deixamos no ar uma interrogação que não pretendemos ver resolvida.

Poderá o texto de Arnaldo França revelar traços de uma inconfessada intertextualidade?

É uma possibilidade provocada pelo convergir de influências, ainda que decantadas, uma vez que Mendonça Teles refere que o tema da ilha se afirma como uma constante isotópica na obra de Jorge de Lima, depois de 1935. Pensamos que a data é um marco relevante para a determinação de um quadro histórico de referências.

¹ Teles, Gilberto Mendonça, Estudos de Poesia Brasileira, Livraria Almedina, Coimbra, 1985, p. 167.

O segundo e último poema de Arnaldo França incluído em Certeza vem completar o universo semântico duma determinada realidade, manifestada nas suas mais profundas ligações com o sentir do sujeito poético. Como já foi aludido, o tema da saudade que percorre toda a composição afigura-se o tópico catalisador da atenção do sujeito, porque revela o seu próprio modo de olhar as circunstâncias referenciais.

Inevitavelmente associado à saudade surge o elemento marítimo, que aqui protagoniza um dos processos metafóricos mais evidentes por entre a simbólica do texto. É preciso notar que, ao contrário do exemplo anterior, o vocábulo *mar* nunca é explicitado como tal; antes surge veiculando as várias formas expressivas duma metalinguagem poética. Senão, vejamos como se entrelaça a sua função, em jeito de pano de fundo à temática global. Este aspecto sugere-nos várias observações.

Em primeiro lugar, a enunciação do elemento marítimo resume-se apenas a uma estrofe de três versos intervalando a sequência natural da poesia. O facto é, por si só, significativo, uma vez que a sua inserção estrutural determina a importância da isotopia da saudade, cujo enunciado se processa em termos de abertura e fechamento do poema. Por outro lado, essa pequena estrofe encontra-se graficamente assinalada entre parênteses, o que vem confirmar o sentido atrás sugerido, quer através do seu papel funcional, quer através de uma expressão apostada em revelar-se pelo poder dialógico do ser consigo mesmo:

"Minha estrada de vagas verdes,
cintilação de salitre nas faces,
canção de ondas no costado."

Como se verifica, a construção metafórica que conduz à ideia de mar não é linear e assimila, nessa tessitura, elementos morfo-sintácticos distintos. Mantém-se o tom profundamente lírico que repudia a revolta ou a agressão. Bem pelo contrário, a melodia, outro factor a ter em conta (tam-

bém componente da outra poesia analisada), contribui valorativamente na configuração da unidade lírica assinalada.

As restantes três estrofes (duas iniciais e uma do final) desvendam o sentido da interiorização da saudade. Observa-se a recorrência do lexema "olhos" como um recurso textual reflectindo os caminhos da alma, o que significa, neste contexto, o dizer mais íntimo do sujeito poético. Trata-se, de facto, de um trajecto individual, intimista, que problematiza, de uma maneira particular, uma certa forma de evasão.

Esta proposta, no entanto, difere quase por completo da que configura o exemplo anterior, porque o desejo de partida não é totalmente assumido, nem sequer concretizado.

De facto, a viagem é equacionada apenas ao nível psicológico, como um projecto meramente simbólico e logo interrompida pela acção determinante da saudade.

O desenrolar de alguns versos ilustram a situação, embora não se enuncie toda a sequência sintagmática:

"Noites de vigília
 Sonhando a distância longínqua
 do caminho por andar.
 (...)

Só nos olhos
 (saudade estranha)
 a distância percorrida,
 – por percorrer."

Através desta última estrofe, damos conta do carácter restritivo do percurso e das contradições manifestadas pelo sujeito no seu dizer.

O olhar poético é, não só agente de transfiguração da *realidade* ("só nos olhos"), como também sujeito de conflitos ("a distância percorrida por percorrer.")

A partir do exposto, poderemos concluir que este poema contém indícios suficientemente reveladores da exemplaridade temática cabo-verdiana, embora mascarada. Queremos com isto dizer que a suposta circularidade do tema partida-chegada, subjacente à ideia de emigração e ao inevitável desejo de retorno à pátria, não se inscreve numa formulação evidente, mesmo tendo em conta o valor conotativo da palavra poética. Bem pelo contrário. Nenhuma leitura de superfície poderia levar a estas considerações, o que poderá, mais uma vez, confirmar a especificidade de expressão formal e conteudística do poeta.

Quanto à poesia de Jorge Barbosa, intitulada "Poema" e publicada no n.º 3 da revista, faremos apenas uma breve mas necessária alusão. Com efeito, esta composição sobressai, quer pela forma, quer pelo conteúdo, do conjunto das poesias que abrem as páginas de rosto dos outros números de Certeza, principalmente porque aí se manifesta uma maturidade poética de nível bastante superior à das outras referidas.

O poema em causa, ao falar do poeta e da função da própria poesia, transpõe para o domínio poético os valores fundamentais de uma existência humana mais elevada e revolucionária, no sentido da modernidade.

Deixámos deliberadamente para o fim, a fechar o estudo interpretativo da poética de Certeza, o poema assinado por Maria Guilhermina e incluído no n.º 1 da revista. Ao contrário do que aconteceu com os outros poetas, não forneceremos dados sobre a autora, por não existirem em qualquer tipo de informação ao nosso alcance.

Encontrando-se a par da poesia já citada de Nuno Miranda (reveladora, como se viu, de um conteúdo ideológico sintonizado com os ideais do grupo), parece-nos ainda mais evidente a sua divergência da totalidade das produções analisadas neste contexto. É, de facto, um exemplo único de expressão individual e centrada numa preocupação egoísta do sujeito poético. Não existe nenhuma alusão à realidade circundante, às aspirações maiores

do homem, enquanto ser social e humano, aos problemas universais que determinaram, na época, uma reformulação de mentalidades. Diríamos até mais. Esta poesia poderá sumariamente representar o subjectivismo na sua versão mais pejorativa, talvez aquilo que levou Álvaro Cunhal, no seu empenhamento agressivo, a levantar-se contra a poesia de alguns presenciaistas, utilizando, para melhor a definir, a conhecida expressão "virada sobre o próprio umbigo."

Ainda que consideremos este parêntese apenas como breve referência a uma determinada proposta conceptual, situada num contexto histórico diverso, necessário se torna examinar as particularidades desta expressão poética.

O universo apresentado resume-se ao percurso do *eu*, interiorizado mas fechado em si mesmo. Tudo no texto aponta para uma evidente ausência de dinamismo. Factores de natureza formal que se implicam no conteúdo proporcionam um quadro em que o sujeito reflecte a situação referencial sem drama e tocando até um certo grau de indiferença.

A composição é portadora de uma mensagem simples, em tom de solilóquio, e faz depender a subjectividade lírica de meras circunstâncias ocasionais.

O paralelismo entre a realidade temporal e a psicológica serve de preâmbulo à proposta desenvolvida continuamente, como um desabafo íntimo expresso de um só fôlego:

"Foi num dia como o de hoje:
calmo, sereno e triste.
Uma réstea de sol
espreguiçava-se pelas ruas.
Caminhei ao acaso. (...)"

De permeio, a revelação de uma atitude interior, indefinida, a acompanhar a soturnidade do espaço que abre e fecha a duração de um dia. O final da poesia arrasta consigo a ideia de negação da vida, de anulação

quase total de um dinamismo anímico, que se afirma, desde o começo, já bastante precário.

Anote-se a expressão do sujeito, a todos os títulos reveladora do percurso aludido:

"Voltei para casa,
o coração parado.
E aos meus ouvidos,
num murmúrio amargo,
Uma voz soava: nada aconteceu..."

Parece-nos que o tópico mais significativo desta expressão poética se determina através duma atitude de estranha morbidez, cingida ao seu próprio modo de olhar o mundo, negativizando-o, e destituída do sentimento de partilha com os outros. Basta referir a manifesta ausência da consciência do ser:

"a ânsia de qualquer coisa
que não defini"

aliada ao conceito fundamental que define uma específica forma de alienação:

"Não olhei o Céu
não olhei a Vida
fechei-me sózinha
no meu pensamento."

A partir do exposto se verifica um dizer muito particular, na linha de um romantismo passadista, que exemplifica um caso único no quadro da poesia de Certeza. Não haverá, pois, necessidade de reafirmar as características que lhe assistem, em total oposição com as dos outros poemas analisados.

Sendo assim, uma questão se coloca. Porque é que a revista, imbuída de concepções ideológicas que, de resto, pôs em prática, alargou o seu espaço poético a uma produção tão afastada daqueles princípios?

A presença de Maria Guilhermina, que, como dissemos, figura por "empréstimo" e não representa o dizer cabo-verdiano, mesmo que em termos universais, virá enriquecer o universo poético de Certeza? Ou, por outro lado, a tomada de posição mostra intencionalmente a abertura a uma diversidade de vozes, quaisquer que elas sejam, tendo em conta o amadurecimento de um processo ideológico?

Chegados ao fim de um percurso de leitura que não pretende consumir exhaustivamente todos os aspectos (e esta hipótese é, como sabemos, uma perfeita utopia interpretativa, segundo a opinião de Todorov, tão presente na sua obra), perfilam-se algumas considerações sobre a problemática envolvendo a função estética da poesia dita neo-realista, em termos gerais e particulares.

O aspecto genérico de que falamos tem a ver com o contexto que integrou todos os poetas do Novo Cancioneiro e cuja expressão pragmática e ideológica ficou, segundo cremos, suficientemente esclarecida. Aliás, à volta desse grupo se alicerça uma das etapas do estudo de Carlos Reis, considerando, demoradamente, as produções de cada elemento daquele grupo. O epílogo do ensaio referido levanta questões, mas não procura resolvê-las, como é evidente, em consonância com a própria natureza da problemática. Pensamos, com efeito, que preside ao assunto em causa uma confluência de opiniões. Daí que também essas críticas possam ser aplicadas ao caso particular da pragmática poética de Certeza (tendo em vista as já faladas vozes individuais no contexto cabo-verdiano), dada a sua radicação matricial.

Observe-se ainda o discurso reflexivo de Carlos Reis. O autor procura demonstrar a inoperância pragmático-ideológica dum grupo que personificou o fracasso da produção poética neo-realista, ao entender que "as limitações de análise ou a propensão variavelmente intimista dos poetas alinhados com o Neo-Realismo são, de um modo geral, responsáveis por uma

inflexão estratégica que inevitavelmente conduziria à supremacia da ficção narrativa." Noutro passo, Carlos Reis chama a atenção para outra vertente contraditória da atitude daqueles poetas, pela forma como analisaram o acto poético e o seu estatuto sociocultural:

"Assim, parece-nos que, antes do mais, uma tal insistência traía uma espécie de má-consciência literária, ou seja, o reconhecimento das dificuldades de adequação do discurso poético às exigências ideológicas e temáticas do Neo-Realismo; daí a preocupação com o programático, assumida de forma tão intensa, repetida e diversificada, que se corria o risco de esgotar nesse esforço programático o potencial criativo de uma poesia em que a instância do ideológico praticamente não chegou a informar procedimentos sistemáticos de análise histórico-social com a profundidade e o rigor de que se reclamava o materialismo dialéctico." ¹

Atente-se, por curiosidade, noutra atitude crítica (desenvolvida embora a partir de objectivos e métodos diferentes) que acaba por reafirmar a solidez da ideia-base.

Melo e Castro comenta a susceptibilidade das posições neo-realistas, a propósito do seu estudo sobre as várias facetas da poesia portuguesa de vanguarda:

"Ora, a crítica mais pertinente a fazer ao Neo-Realismo é não ter sabido ser dialéctico, tendo preferido um sentido realista imitativo, que esteticamente estava próximo da poesia do séc. XIX e que só tematicamente dele se diferenciava, quando toda uma Poética da contradição tinha sido já ensaiada em português pelo *Orpheu* e toda uma dialéctica da percepção estética tinha sido feita por Fernando Pessoa. Poéticas estas de vanguarda que poderiam e deveriam ter sido tomadas em consideração como ponto

¹ Reis, Carlos, Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português, Livraria Almedina, Coimbra, 1983, p. 476 e p. 474, respectivamente.

de arranque polémico para uma nova poética assente no materialismo dialéctico." ¹

Valemo-nos deste comentário um pouco longo, diga-se, por duas razões. Justifica a primeira uma deliberada intenção de anotar a clareza com que se expõe uma realidade sociocultural e literária que insere a problemática dentro de parâmetros epocais estritos, desmistificando eventuais ideias dogmáticas. Numa segunda abordagem, estas considerações vêm confirmar o que se disse sobre a produção poética de Certeza.

A apregoada radicação do grupo no espírito do neo-realismo é, em nosso entender, um problema complicado e, até certo ponto, ambíguo. Talvez que as particularidades dessas expressões determinem, na época, um virar de página na história da poesia cabo-verdiana. Por isso se verifica, em algumas manifestações, uma partilha incompleta dos princípios originais do movimento, assim como um retrocesso quanto a uma pretendida qualidade estética. Referimo-nos, evidentemente, ao significado bem definido proposto e exposto por Clareza e ao projecto poético de Certeza, que não conseguiu concretizar as suas maiores ambições.

A título de remate, salientamos algumas opiniões que, de um modo ou de outro, desencadeiam atitudes problemáticas sobre um domínio que ainda hoje é alvo de interrogações permanentes. Isto quer dizer que se não deu por concluído o percurso acidentado de um movimento, com raízes no passado, mas que o futuro, historicamente falando, vem pôr em causa.

Observe-se, por exemplo, o estudo de Mário Sacramento perseguindo orientações estéticas com base na análise de algumas obras representativas do neo-realismo. As reflexões que aí desenvolve não deixam espaço a conclusões definitivas, sugerindo, antes do mais, uma abertura total de acordo com a natureza da questão. As palavras-chave para a determinação de uma *praxis* no contexto dialéctico não por ele enumeradas: recriação,

¹ Melo e Castro, E. M. de, As vanguardas na poesia portuguesa do Séc. XX, Biblioteca Breve, ICALP, 2.^a ed., Lisboa, 1987, p. 62-63.



reflexão e revelação. Segundo o autor, é esta última "(...) sem dúvida, a mais aberta, por ser a que ultrapassa o conhecimento codificado, uma vez que recriar ou reflectir não abrangem o ignoto e o devir." ¹

O que decorre do ensaio referido resume-se a uma pergunta (que o título ilustra) e que parece constituir o cerne das preocupações teóricas no domínio da criação literária. O quadro traçado evidencia a formulação do assunto de modo subtil, propondo a existência, em alternativa, de um estilo de informação neo-realista. Dentro desta perspectiva, é a poesia, enquanto objecto de estudo crítico, que provoca as maiores dúvidas e se apresenta, como já tivemos ocasião de mencionar, de difícil, senão impossível, resolução. Acrescente-se igualmente que as reflexões de Mário Sacramento, ao invés de proporem soluções fáceis, colaboram na complexidade do movimento.

O próprio autor, a fechar, enuncia a seguinte opinião:

"(...): há neo-realismo onde o reflexo estético e o reflexo científico se disputam; ou, em termos linguísticos, onde a metáfora e a metonímia se entrelaçam." ²

Através desta e doutras interpretações, por vezes contraditórias, pelo menos na aparência, não podemos deixar de reafirmar a natureza polifacetada e provocadora do fenómeno. A sua clarificação decorrerá, sem dúvida, de uma perspectiva à luz da história. Neste sentido se articula o artigo de Victor de Sá que acompanha a diacronia dos factos desde a sua origem. Os passos mais significativos mostram não só a dimensão do fenómeno, mas também a sua inequívoca projecção no mundo de hoje, principalmente no que diz respeito à actividade ensaística.

O autor parte do pressuposto de que "A realidade social do povo português não pode analisar-se apenas através do exame no seu estado actual", conseguindo transmitir a coerência do seu pensamento. Sem pôr em causa

¹ Sacramento, Mário, Há uma estética neo-realista?, Editorial Vega, Lisboa, 1985, p. 25.

² Sacramento, Mário, op. cit., p. 57.

alguns dos equívocos que caracterizam a geração neo-realista, o autor realça, acima de tudo, as inevitáveis transformações em todos os domínios provenientes da exigência dialéctica da realidade. Em consequência do facto, anote-se o seguinte comentário:

"É essa exigência que impõe ao neo-realismo esta busca no domínio histórico, que é o aspecto que mais acentuadamente caracteriza o surto actual da ensaística portuguesa." ¹

E induz-nos ao problema capital:

"Mas o fenómeno que agora se verifica não respeita apenas a casos individuais, (...). Em menos de um ano, quantos trabalhos já publicados e outros anunciados, que documentam esta tomada colectiva de consciência, o reconhecimento da necessidade de uma revisão histórica adequada à nova visão das coisas, à atitude mental característica do neo-realismo!" ²

Pensamos que estas palavras são, só por si, suficientemente esclarecedoras de um projecto que afinal não morreu e, aos tropeções, com avanços e recuos próprios de um processo dinâmico, se encontrou frutificado.

¹ Sá, Victor de, "O Neo-Realismo no surto actual da Ensaística Portuguesa", in Vértice, n.º 234-236, Coimbra, 1963, p. 240.

² Sá, Victor de, op. cit., p. 241.

4. O texto em prosa não ficcional

Apreciemos agora os textos que representam a vertente não ficcional da produção de Certeza.

O número dois da revista exhibe um estudo de Teixeira de Sousa intitulado "Da Claridade à Certeza", onde o autor interpreta o percurso histórico-literário entre as duas publicações. Das várias influências que julga importantes na génese do neo-realismo em Cabo Verde (realce dado às afinidades com os escritores brasileiros da moderna geração), o autor alude ao papel do movimento presencista, cujas edições "contribuíram muito mas talvez não definitivamente para o movimento cabo-verdiano da «Claridade»". Acrescenta, porém, algumas reservas: "Simplesmente o conteúdo humano da mentalidade «presencista» só vingou na medida em que havia de facto muita coisa a combater dentro da rotina duma literatura, eivada de muita forma mas pobre de orientação séria e construtiva." (p. 4). Embora este comentário ocupe um curto espaço no estudo, o contexto a que diz respeito afigura-se-nos, de momento, a pedra de toque capaz de explicar a problemática candente quanto à inserção de novo realismo. Os fundamentos que, no campo literário, puseram em confronto presencistas e neo-realistas (repetimo-lo) deveram-se essencialmente a divergências de ordem estética e ideológica que, ao longo do tempo, se foram agudizando.

Vejamos, mais demoradamente, alguns aspectos relacionados com este assunto.

Fundada por Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio, Presença publica-se em Coimbra, no ano de 1927. Defendendo, acima de tudo, os valores da liberdade na criação artística, a revista evidenciou-se principalmente através da actividade crítica e poética. Neste contexto, há uma figura que merece uma anotação particular, sem pôr em causa a importância dos restantes elementos do grupo. Régio, uma das mais relevantes e polémicas personalidades, a quem se deve uma intensa actividade

doutrinária, ventilou, através de artigos-manifesto, as grandes linhas de força do programa. Os conceitos mais salientes ligam-se à ideia de originalidade e sinceridade da obra literária, contra a afectação retórica das produções em voga.

No primeiro número, o autor deixa claro o ideário da revista:

"Em arte é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. (...) Da pouca originalidade da literatura portuguesa resulta em grande parte a sua pouca sinceridade." ¹ O manifesto incluído no número 9 vem completar o panorama sobre o problema estético, que não é mais do que um reflexo da actividade criadora:

"A finalidade da Arte é apenas produzir-nos esta emoção, tão particular, tão misteriosa, e talvez tão complexa: a emoção estética." ² O percurso de vida deste autor, em termos históricos e ideológicos, foi bastante conturbado e sujeito a polémicas, dentro e fora do grupo. Os conflitos não tardaram e, logo em 1930, Adolfo Rocha, Edmundo de Bettencourt e Branquinho da Fonseca (este último substituído na direcção por Adolfo Casais Monteiro) justificam, em carta dirigida a José Régio, as razões do afastamento. Seis anos depois, nova discórdia surgiu, baseada em diferentes concepções sobre a arte (de que a literatura faz parte) das quais, algumas, já em consonância com os novos ideais sociais e políticos, deixavam entrever a queda do individualismo que presidira à orientação primeira da revista. Assim, em 1940, acabou por se extinguir, porque, segundo a opinião dos mais significativos representantes neo-realistas, ela, nesse contexto histórico, "«não podia já corresponder às realidades instantes de um mundo que acabava de ser experimentado na guerra de Espanha para mergulhar numa

¹ Régio, José, "Literatura viva", in Presença, n.º 1, Folha de Arte e Crítica, Coimbra, Março/1927, p. 1.

² Régio, José, "Literatura livresca e literatura viva", in Presença, n.º 9, Fev/1928, p. 1.

outra guerra ainda mais reveladora da urgência de certos problemas e do quanto todo o homem neles participava»".¹

Joaquim Namorado, um dos mais conceituados críticos, alarga horizontes:

"Enquanto o «Orpheu» vale sobretudo pela valorização individual que lhe trazem Sá-Carneiro e Pessoa, (...) a Presença tem já a sua personalidade colectiva, é já um «pensamento literário», uma estética". E, mais adiante, propõe, relativamente às três principais figuras, uma diferenciação idiossincrática:

"Assim, enquanto os dramas de Régio e Torga são de decadência individualista, metafísicos e fatalistas, o de Casais, embora ainda individualista, é já o pressentimento duma poesia nova onde haja um amor das realidades forte e humano."²

Parece-nos de interesse apontar aqui algumas reflexões de Eduardo Prado Coelho, que reflectem um olhar diferente e pessoal sobre os condicionalismos de toda a ordem que problematizaram a vida da Presença.

A pressuposta ideia de "revolução", a adjectivar a atitude da revista, em termos estéticos e literários, é considerada por este crítico como ponto de referência que não determina necessariamente uma interpretação fechada e colada a posições dogmáticas. Em dado passo, refere o seguinte: "*Orpheu* fora (e é) uma incalculável ruptura. Presença vem e calcula a profundidade do golpe, isto é, aproxima o instrumento cortante do horizonte cortado, e produz, pelo contraste obtido, a *visibilidade* de uma ruptura que anteriormente ficara, por demasiado funda, demasiado suspensa a facilmente neutralizáveis efeitos de superfície. (...), Presença acaba por *reinscrever a ruptura modernista sem nunca assimilar inteiramente a escrita dessa*

¹ Lisboa, Eugénio, O segundo modernismo em Portugal, Biblioteca Breve, ICALP, 2.^a ed., Lisboa, 1984, p. 60.

² Namorado, Joaquim, "Breve introdução à leitura dos poetas modernistas portugueses", in O Diabo, Fev/40, p. 4.

ruptura, (...)." E, mais adiante, o problema de fundo que se coloca em evidência contribui para mostrar um olhar pessoal sobre as eventuais contradições, de articulação complexa:

"E já vimos como a *Presença* desqualifica a arte para valorizar a personalidade. Mas é aqui que a questão se põe: porque a *Presença*, remetendo da arte para a personalidade, não sai da literatura, porque concebe a personalidade *segundo a tradição do imaginário literário*." ¹ A *Presença*, que se empenhou na divulgação das várias áreas artísticas, com inúmeras realizações (poesia, romance, cinema, artes plásticas, música, filosofia e ensaio), iniciou uma nova fase do modernismo português. Reabilitou nomes ligados aos órgãos do primeiro Modernismo, os quais, na época, não tinham logrado alcançar uma grande adesão do público em geral.

Eugénio Lisboa comenta a atitude daqueles homens (embora historicamente justificada) cuja actividade literária redundou em fracasso:

"Há nos pioneiros do modernismo um programa meticuloso: desorientar, indisciplinar: «(...) Cultivemos, em nós próprios, a desintegração mental como uma flor de preço. Construamos uma anarquia portuguesa (...)»" ²

Será contra estes princípios que, a breve trecho, os neo-realistas se irão rebelar, orientados pelos fundamentos filosóficos do racionalismo concreto, matriz do pensamento marxista que conglomerava vários aspectos diferenciados. Veja-se, a este propósito, as múltiplas facetas que atribuem a unidade necessária ao pensamento, enunciadas em artigos de cariz teórico, particularmente em *Síntese* e *Sol Nascente*. Deve aludir-se aqui à função catalisadora representada por um grande número de publicações (jornais e revistas) que proporcionou, perante a opinião pública, a divulgação mais ampla do movimento nascente em Portugal. ³ Foram assim difundidos, atra-

¹ Coelho, Eduardo Prado, *A Letra Litoral*, Moraes Editores, Lisboa, 1979, p. 138 e p. 143.

² Lisboa, Eugénio, op. cit., p. 18.

³ Observe-se, em *Vértice*, o artigo sequencial de António Pedro Pita, intitulado "A Imprensa Coimbrã na génese do Neo-Realismo". O autor analisa o contexto ideológico das publicações (de 1937 a 1942), a acção dos seus colaboradores mais relevantes, assim

vés desses meios (parece-nos que em primeira mão), os ideais que no campo filosófico fizeram eco, opondo-se com veemência a toda a anterior visão intuicionista e subjectiva. A teoria, no seu conjunto, baseia-se fundamentalmente numa concepção do mundo orientada pela razão e para a razão, o que implica, por assim dizer, um movimento circular e contínuo da permanente relação dos homens com a realidade. Daí a ênfase atribuída à dialéctica (subjacente a toda a conceituação) que determina uma conjuntura assente na oposição declarada dos contrários. Neste quadro, a dinâmica do método dialéctico contradiz o carácter estático da metafísica e a ideia de realismo (com o inerente conceito de rigor perante a ciência) contrapõe-se ao idealismo. Por força destes factores, a função da literatura, como resultado prático de um pensamento, surgiu reformulada, tornando-se a representação viva dos novos valores, a que não é alheia a influência do novo humanismo. A propósito deste assunto, Ramos de Almeida pondera dialecticamente o papel do homem entre o individual, só por si estéril, e a sua desejável inserção na colectividade:

"Ser humano é sentir, pensar e agir com a vida em função da qual o homem é elemento condicionante e condicionado. (...) Para o novo humanismo não há barreiras entre a actividade individual e a actividade colectiva. O homem ao agir colectivamente não se escraviza mas antes se redime".¹ Num outro jornal, o mesmo autor tenta definir literatura à luz do neo-realismo, pondo em destaque o carácter subjectivo dos críticos contrários àquele movimento e conclui: "Quer dizer, o neo-realismo não é mais uma corrente mistificadora, nem mais uma escola estética de grupo ou de geração. O neo-realismo marcará em toda a sua plenitude a evolução permanente da

como evidencia as principais polémicas que puseram em foco personalidades opostas. Cf.: n.º 426-427, Nov-Dez/79 ("Cadernos da Juventude"; "Páginas Literárias" da Gazeta de Coimbra; "Altitude"; "Síntese"); n.º 428-429, Jan-Fev/80 ("Síntese e o Marxismo"); n.º 430-431, Março-Abril/80 ("Notas sobre A Mocidade de Ponte de Sôr).

¹ Almeida, António Ramos de, "Breves notas sobre o novo humanismo", in Pensamento, n.º 139, Abril/40, p. 2-146.

Arte".¹ Deste modo, levantam-se questões que problematizam a obra literária como fonte interpretativa, pondo em causa sempre "o outro lado das coisas", e que determinam, em última análise, a relação entre instâncias contrárias e complementares. Daí que não seja desajustado fazer apelo ao avanço conseguido pela teoria literária, enriquecida por uma nova noção de estética e implicada no diálogo produção-obra/recepção-leitor.

Tentando clarificar, através de exemplos, o assunto em epígrafe, salientamos dois artigos assinados por José Vasco Salinas (pseudónimo de Staline) que progridem, de modo muito sistematizado, no sentido de mostrar as propostas relativas ao processo dialéctico e à concepção realista. Num deles, o autor propõe, em várias alíneas, a diferenciação entre metafísica e dialéctica, apontando como termo de referência "a natureza" ou "os fenómenos da natureza" e apresenta, em jeito de síntese, o fulcro da questão:

"«A dialéctica, no justo sentido da palavra, é o estudo das contradições na própria essência das coisas»." ² No outro artigo, com o propósito de evidenciar o papel do realismo assente em pressupostos filosóficos que encaram prioritariamente "o problema da relação do pensamento com o ser", o autor opõe o idealismo, seguido por Kant e outros filósofos (que não acreditavam nos valores do conhecimento), ao realismo, pela afirmação de que este "é um conhecimento de valor e que tem a significação duma verdade objectiva". ³

Retomando o assunto ligado à Presença, queremos apenas referir que, embora o papel desempenhado por esta revista no meio intelectual

¹ Almeida, António Ramos de, "Notas para o Neo-Realismo", O Diabo, n.º 318, Out/1940, p. 2.

² Salinas, José Vasco, "Os fundamentos do racionalismo concreto", in Síntese, n.º 6, Maio/40, p. 3.

³ Idem, "Os fundamentos do racionalismo concreto", in Síntese, n.º 7, Junho/Julho/40.

português não desmereça em importância, o que parece ser consensual ¹, não poderemos, no entanto, esquecer as características que a marcaram, na linha do ideal humanista da Geração de 70. Os seus defensores acreditavam que a Arte e a Ideologia pertenciam a mundos separados, o que originou a tomada de posição dos neo-realistas. É, de facto, através da problemática que opõe o socialismo burguês ao socialismo marxista que se desencadeia a conciliação da Arte com a vida social, de que a Literatura será um reflexo necessário e útil.

As reflexões de Raul Sequeira, debruçando-se sobre as contradições existentes no mundo moderno, ajudam a contextualizar o assunto, em termos de fenómeno literário. Por um lado, enuncia "a falange dos idealistas utópicos em choque permanente com um real" e, por outro, "uma arte que pretende traduzir a vida da nossa época e que procura construir-se a partir do homem que volta a tomar consciência de si mesmo." ²

Ainda que desconhecêssemos o papel do autor no âmbito dos principais teorizadores neo-realistas, o pensamento que aqui desenvolve era motivo para elucidar o mais desatento leitor sobre o novo conceito de literatura, enriquecido de valor humano. O exemplo fala por si: "(...) porque a nova literatura se retempera incessantemente na lição da realidade (alheia portanto a academismos) e surge como termo de cisão entre a sensibilidade e o entendimento, entre o real e o ideal, (...)." ³

¹ Confirmam-se os conceitos convergentes de David Mourão-Ferreira e Eugénio Lisboa, que se traduzem, respectivamente, por "uma lúcida proposta de equilíbrio" e "um feliz e equilibrado compromisso", in Eugénio Lisboa, O segundo modernismo em Portugal, Biblioteca Breve, ICALP, 2.^a ed., Lisboa, 1984. Mencione-se também a reinterpretação de Mourão-Ferreira sobre o papel da revista que, segundo ele, foi alvo de críticas injustas por parte da "intelligentzia" portuguesa, deformando, por miopia ou por dogmatismo, os verdadeiros princípios subjacentes àquele ideário. In Prefácio ao n.º 1 da edição facsimilada da Presença, Tomo I, Contexto, Lisboa, 1993.

² Sequeira, Raul, "Uma época, duas literaturas", in Síntese, n.º 6, Maio/40, p. 7-8.

³ Sequeira, Raul, *idem*, p. 9.

Será pertinente, uma vez enunciado o assunto, referir as características do tão criticado socialismo utópico que governou a Geração de 70. Aqueles homens, herdando do passado os conceitos de absolutismo, apregoavam atitudes de liberdade que, afinal, na prática, se encontravam subvertidas ou até negadas. É elucidativo o estudo de Lefebvre, que traça, a partir da Revolução Francesa de 1789, os princípios orientadores da liberdade, cuja evolução, entendida no aspecto negativo, marcou uma fase conflituosa na história do pensamento moderno: "No fundo do absolutismo contemporâneo, encontra-se, ao contrário, o pessimismo fundamental e o desprezo do homem. Abandonado a si mesmo, ele não se inspira senão num baixo egoísmo." ¹

O que foi dito ajudará a entender a atitude dos homens daquela geração de que Eça de Queirós, através da sua obra, é um dos mais significativos representantes. Note-se, a propósito, a influência que a doutrina de Proudhon exerceu nesta época, cujas intenções passavam por um conceito utópico no progresso das sociedades. O suposto caminho revolucionário para a Igualdade e para a Justiça social assentava na reforma moral do indivíduo e chegaria ao seu termo automaticamente, sem ninguém dar por isso. José Rodrigues Miguéis, passando em revista as manifestações literárias dos artistas portugueses da geração em causa (Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça, Ramalho Ortigão, etc.), comenta as incongruências práticas do seu pensamento:

"Que importa na verdade que o Eça tivesse aspirado em Proudhon o seu 'revolucionarismo', se havia de ficar de pés estendidos para o fogo ameno, (...). A verdade é que, com raras exceções, esses homens fizeram dos seus apostolados, das suas lutas, simples exercícios espirituais – (...). A

¹ Lefebvre, Henry, "Os princípios de 89 e o mundo moderno", in O Diabo, n.º 258, Set/39, p. 7.

multidão, o povo, se preferem, desaparecem quasi por completo dos seus escritos, (...)." ¹

Acerca daquele autor e de «Os Maias», uma das obras realistas mais frequentemente analisadas, se manifesta Rodrigues Lapa, em comentário crítico ². Nele se coloca o problema do "vencidismo", autoproclamado pelo grupo, e põe em destaque as contradições (também já referidas por Miguéis) entre os ideais e a prática. Anotem-se, no decurso da intervenção analítica de Rodrigues Lapa, algumas observações perspicazes que inserem "os nossos simpáticos Vencidos" (como o autor os apelida carinhosamente) no quadro de influências que determinaram a postura daquela geração: "(...), sofrendo as influências dos homens da Côrte, e respirando de resto um ar espalhado por toda a Europa – a reacção contra o naturalismo, a ofensiva contra a ciência – não souberam ou não diligenciaram intervir eficazmente na vida do país que tão corajosamente tinham denegrido." O fecho do comentário expõe com clareza o significado da interpretação, enformando até um propósito didáctico: "Não vejamos pois no «vencidismo» um drama que nele não existe, mas única e simplesmente a glorificação da inércia ou da impotência, como via e muito bem o velho Afonso da Maia." ³

Em resposta a este juízo pessoal, Sílvio Lima rebate alguns pontos de vista. A sua concepção da semântica do derrotismo ligado àquele grupo é diversa, porque perspectivada de um outro ângulo de visão. O ponto de partida correcto, segundo ele, concentrar-se-ia no ideal político e moral que norteava os espíritos de então, unidos "pelo comum idealismo revolucionário, pelo comum afã patriótico, pela comum aspiração europeizante." A conclusão a que chega contraria mesmo a opinião anterior e resume a questão de fundo, de carácter filosófico: "Acredite, meu preclaro Amigo, a

¹ Miguéis, José Rodrigues, in Seara Nova, n.º 222, Out/1930, p. 88-89.

² Rodrigues Lapa, "O processo do vencidismo em «Os Maias» de Eça de Queiroz", in O Diabo, n.º 139, Jan/1937, p. 1.

³ Rodrigues Lapa, idem, p. 1.

designação de Vencidos da Vida, longe de ser uma brincadeira, foi uma designação *séria*, profundamente séria, dolorosa e risonhamente auto-irónica!"¹

Como reforço das impressões anteriores, reproduzimos a súpula da atitude vivencial da geração em causa, proposta por Maria de Lourdes Belchior, que entremeia, no seu discurso, as próprias palavras de Eça:

"A geração de Antero, Eça, Oliveira Martins e outros foi uma geração quase desesperançada: (...) – escreveu um dia Eça a Oliveira Martins – (...): «Pertença a uma geração que herdou a descrença na fé cristã (...)» (...) A demissão, a renúncia à luta, porque a energia para lutar lhes foi negada, levou os homens assim nascidos a refugiarem-se «entre as quatro paredes do quarto e os quatro muros de não saber agir»." ²

Não se poderá encerrar este assunto sem aludir às condições atinentes a uma viragem na história do humanismo, sujeita a conflitualidades. Manuel Filipe ³ põe em destaque, através do paralelo entre os diferentes conceitos, a correlação do homem, ser pensante, actuante e livre, com a cultura. Neste enquadramento artístico, o autor parte da definição de intelectual, que pressupõe uma evolução significativa: do universo místico do séc. XIX até ao momento temporal em que convergem atitudes diversas. Uma delas diz respeito ao homem (encarnando a filosofia de Julien Benda), acomodado a um mundo que não pretende modificar. Acerca dele e da sua obra mais conhecida (*Trahison des clercs*), fala Rodrigo Soares, num artigo dedicado a analisar as características desta figura e as influências provocadas por um anunciado modo de "estar no mundo":

"(...) – Julien Benda dá-nos nas suas memórias um documento desolador no nosso tempo. Um racionalismo idealista anquilosante e uma ten-

¹ Lima, Sílvio, "Em torno dos Vencidos da Vida", in O Diabo, n.º 139, Jan/1937, p. 1.

² Belchior, Maria de Lourdes, in Palestra, revista de Pedagogia e Cultura, n.º 14, Lisboa, 1962, p. 77.

³ Filipe, Manuel, "Sobre a missão do intelectual e o problema da cultura", in O Diabo, n.º 304, Julho/1940.

dência de espírito rigorosamente a-social: um grande desamor do homem (...) e uma ausência completa de sentido do concreto: (...)." ¹ A reflexão desenvolvida por Manuel Filipe, partindo embora dum pressuposto analítico diverso, comunga dos mesmos objectivos de Rodrigo Soares. Ambos, mais ou menos explicitamente, apostam num processo histórico que abre as portas a uma sociedade cultural mais livre e mais justa, em que o homem deixa a sua "torre de marfim" para assumir a consciência do valor económico que engendra a estrutura social. As palavras de Manuel Filipe são elucidativas:

"A partir de então, o intelectual operou na sua mente uma revolução completa: não desiste até descobrir a humana, demasiado humana maquiagem que se oculta em tudo aquilo a que os homens chamam espírito. (...) A essência do homem na sua história é assim uma *interinidade constante* como inquietação da sua existência temporal revelada a todo o momento." ²

Esclarecida, pelo menos por agora, parte do que originou o novo realismo, saliente-se, na sequência da nossa proposta, o teor de dois textos assinados por Manuel Ferreira. Num deles, incluído no primeiro número de Certeza, o autor aborda a problemática que opõe o moderno ao antigo, desenvolvida com o intuito de sublinhar a importância da cultura na sua verdadeira essência, ainda não completamente absorvida por alguns espíritos menos esclarecidos. Em consequência, surge o retrato de uma época, em termos metaforizados, que, apostada no futuro, ainda congrega sensibilidades passadistas ou titubeantes entre duas fronteiras.

A forma de missiva que o texto tomou, através da crítica às manifestações exteriores do destinatário, esconde o lado mais importante do pensamento moderno – o verdadeiro sentir do homem consciente do seu papel

¹ Soares, Rodrigo, "Juízo sumário sobre Julien Benda", in O Diabo, Out/1939, p. 2.

² Filipe, Manuel, cf. artigo "Sobre a missão do intelectual e o problema da cultura", in O Diabo, n.º 304, Julho/1940, p. 1.

em todos os domínios: espiritual, intelectual, social. O conceito de novo e de antigo e as querelas levadas a cabo pelos respectivos acólitos são fruto de todas as idades históricas. Por isso, a perspectiva que aqui traduz uma referência temporalmente situada deve e pode significar a questão do valor universal, centrado na emergência da revolução das mentalidades. Daí o inerente conceito de cultura que o autor aborda, utilizando o exemplo de Mário, cujo indicador de modernidade se resume apenas à exibição superficial de marcas exteriores:

"Não, meu caro. Tu não és moderno. (...) Porém, o mais interessante, é que não és *antigo* também. (...) Porque, para seres *antigo*, seria necessário, primeiro que tudo, que tivesses ideias. Ou pelo menos opiniões sobre os problemas maiores da vida humana." (p. 3)

O desenrolar do discurso prepara o texto ideológico onde se movimenta já a nova geração, cujas atitudes reflexivas permitem uma verdadeira consciência das realidades. São elucidativas as alusões do autor sobre o papel do homem moderno, que alternam o claro com o implícito, na abordagem da problemática marxista e do contexto social e político duma precisa época histórica:

"Sabe bem que dobramos uma esquina da história. Sabe perfeitamente que os conflitos armados, hoje, têm como determinante uma causa *económica* e que há uma solução para acabar com essa *causa*." (p. 3)

Com base no estudo subjacente a esta exposição (com as características de uma grande metáfora) sobre os princípios culturais que definem os contornos de cada geração, lembramos um artigo de Jofre Amaral Nogueira, publicado um bom par de anos antes. Nele se aproveita uma leitura da evolução física e psíquica do homem até à fase adulta, como fórmula capaz de explicar os ideais da nova geração. Daí que ela se afirme desligada dos valores que nada têm a ver com atitudes individuais ou com "a tendência pronunciada para o ressentimento perante a vida colectiva", no dizer do próprio autor. Além disso, chama a atenção do leitor para outros factos de

natureza literária, mental e política que colaboram na definição do panorama geracional. Foca, com particular incidência, a ideia de colectividade, cuja assimilação só será produtiva se entendida em termos de futuro. Os exemplos seguintes ilustram bem a justeza da interpretação de Jofre Amaral Nogueira:

"A nova geração só pode realmente sê-lo se colocar de parte as concepções estáticas do mundo liberal, se perder a ilusão reaccionária das coisas em si e por si; (...). Só poderemos constituir uma geração *nova* na medida em que formos pelo mundo que tem tudo para ganhar contra o mundo que tem tudo para perder." ¹

Os conteúdos aqui expostos corroboram, uma vez mais, a identificação de um fenómeno que não se encontra sujeito a delimitações temporais precisas; ele é antes fruto de influências que foram progressivamente tomando corpo.

O outro texto de Manuel Ferreira (assinado com o pseudónimo de Luiz Pinto) incluído no número dois de Certeza expõe as influências filosóficas inerentes à fundamentação marxista. Nele se esclarece, à partida, o sentido de evolução e se perspectiva a importância do factor económico na progressão das sociedades, desde os seus primórdios até à função inovadora e construtiva da sociedade moderna. O presente estudo difere substancialmente do anterior, pelo investimento teórico subjacente, embora a natureza do discurso, eivado de uma natural coloquialidade, mascara um pouco a fundamental seriedade do assunto. O texto acaba por ser, pela sua construção, um exemplo pragmatizado da própria essência hegeliana, uma vez que refaz, no final, a circularidade do enunciado:

¹ Nogueira, Jofre Amaral, "O papel duma nova geração", in Sol Nascente, n.º 28, Abril/1938, p. 7.

"Hoje sabe-se que é assim. (...) – as sociedades são agregados que encerram aqueles três elementos do princípio hegeliano: *tese*, *antítese* e *síntese*." (p. 3)

Todas as etapas são vistas em função de um conceito interactivo de cultura e civilização, resumidas em três eras fundamentais: Escravidão, Feudalismo e Lucrativismo. A organização económico-social do Feudalismo deu lugar ao Capitalismo (despoletado pela acção transformadora da Revolução Francesa). A partir deste período, classificado pelo autor como "Uma Nova Etapa para o Mundo", as transformações afiguram-se inevitáveis:

"Com a nova época do Capitalismo, tudo se transforma. A novas formas de produzir, comerciar, etc. correspondem novas formas de relações entre os homens. Agora, aquilo que foi a síntese, entretanto, transforma-se em *tese*, com a sua conseqüente *antítese*. É sempre assim. Um movimento contínuo." (p. 7)

É sobretudo a reflexão final que problematiza o nó da questão e resolve a função das sociedades pela inerência da síntese. Mais, essa renovação permanente permite uma aposta optimista no futuro, aqui subterraneamente reveladora da projecção universal dos fundamentos do novo realismo:

"Então, abrir-se-á um panorama imenso, que os homens a pouco e pouco hão-de cobrir de Amor e Solidariedade, independentemente de cores e raças." (p. 7)

De pronto, retiramos das ideias apontadas a essência que permite a transposição para o campo das artes e da literatura. De facto, para que esta represente plenamente o seu papel, há outros factores supra-literários em que o elemento humano se destaca. Nesse sentido se exprimem muitos autores e críticos, especificando o contributo do novo humanismo (em todas as suas vertentes) para o progresso do mundo. Num breve estudo, Rodrigo Soares expõe as suas opiniões, que sumariamos, a título de exemplo: "Diversamente, para os defensores do novo humanismo, para os que

sabem que o homem é um animal político e que por isso para transformar o homem é preciso transformar a sociedade, porque é a sociedade que determina a consciência e não esta que determina aquela: (...)" . Não deixa também de fazer a necessária ligação entre o homem e o domínio artístico:

"A literatura e a arte não têm um interesse humano tão elevado que justifique a sua entronização, acima dos problemas da emancipação concreta do homem." ¹

Parece caber aqui, como complemento das exposições anteriores, o desenrolar do pensamento de Bento Caraça, que fundamenta a compreensão do humanismo numa causa histórico-social:

"A ocasião é única para realizar finalmente um grande passo nessa síntese grandiosa do indivíduo e da colectividade." ²

Por trilhos diversos, caminha o artigo de Orlanda Amarílis, a fechar o primeiro número de Certeza, cujo conteúdo se centra num problema habitualmente afastado das prioridades críticas de então.

Detecta-se uma certa similitude de construção relativamente ao estudo anterior de Manuel Ferreira, porquanto a apresentação se desenvolve na base de um percurso histórico-social. Porém, as semelhanças reduzem-se apenas a este aspecto técnico-formal. O discurso da autora avança no sentido de problematizar a função da mulher no mundo moderno, iniciado por uma interrogação que, a nosso ver, não é de modo algum inocente. Repare-se:

"De algum tempo a esta parte, e agora, especialmente, se vem levantando estas perguntas: haverá, na realidade, a tão apregoada inferioridade feminina? Será que a intelectualidade da mulher seja inferior à do homem?"

¹ Soares, Rodrigo, "A posição humanista perante a literatura", in O Diabo, n.º 293, Maio/1940, p. 1.

² Caraça, Bento de Jesus, "Humanismo e humanidades", in O Diabo, n.º 301, Junho/1940, p. 8.

(p. 6) O desenvolvimento do raciocínio, apresentado resumidamente, vem confirmar o que atrás dissemos, porque o final, em termos afirmativos, não contradiz, antes pelo contrário, o mero exercício de retórica da introdução. A autora observa que a mulher, durante largos séculos, foi renegada e desinvestida de qualquer tipo de intervenção social e habitualmente considerada um ser inferior. Existe, no entanto, um alerta feito ao leitor para o fenómeno que revolucionou as estruturas sociais, sem excepção, e que determinou a mudança das mentalidades. E esta parece ser a questão fundamental. É significativo o espaço dedicado à gradual emancipação feminina, após a revolução industrial e as consequências sociais daí resultantes. Do mesmo modo corroboram inúmeras referências ao destacar a figura da mulher como ser criativo e actuante na área das ciências, da literatura, enfim, em domínios outrora considerados tabus. Não podemos esquecer a referência à produção literária norte-americana, representada neste comentário por algumas personalidades como Pearl Buck, Katherine Mansfield, entre outras, pelo que ela significa nas entrelinhas do texto de Orlanda Amarílis. Relativamente ao assunto atrás mencionado, cabe referir a importância do romance norte-americano (facto igualmente referenciado por Teixeira de Sousa no seu artigo) como um produto literário aperfeiçoado, onde a técnica se conjuga com os desígnios sociais da arte, através de uma assimilação amadurecida dos fundamentos neo-realistas. As análises de Armando Ventura Ferreira sobre as obras de Steinbeck e de Erskine Caldwell são disso exemplo. O romance As Vinhas da Ira, de Steinbeck, é visto com particular atenção, assim como o contexto histórico-social que permitiu a consagração do génio criador do romancista em causa. Ele é considerado o escritor da tragédia colectiva que caracterizou uma específica época americana e, ao mesmo tempo, um "fazedor" de história. Ventura Ferreira consegue, em breve excerto, dar uma visão expressiva da obra:

"O romance de Steinbeck passa dos limites de sentido nacional para uma expressão universal. A obra é tipicamente americana, com os seus aspectos próprios, a côr, a paisagem, a psicologia, os contrastes. (...) Os problemas agitam-se por sugestões. A morte e o amor, os anseios do homem na perseguição do seu destino, o misticismo das gentes a dissolver-se no sofrimento, Deus e a vida, e, afinal, sempre a vida! (...)." Todo este enquadramento conceptual que suporta o romance é complementado por uma referência ao aspecto técnico-formal, nem por isso menos importante para a definição de uma idiosincrasia:

"Steinbeck não procurou uma técnica. Não pertence a qualquer escola. É um realista. Mas também um lírico e intelectual." ¹

A sequência do artigo considera ainda A Estrada do Tabaco como a obra mais representativa de Caldwell, dentro dos parâmetros históricos de uma América sofrendo os efeitos da crise mundial. O paralelo efectuado entre os dois romancistas propõe perfis artísticos diferentes. Caldwell é caracterizado pela dureza com que apresenta os temas e pelas situações extremadas que envolvem o universo da sua obra. A par da decadência económica e de todos os graves conditionalismos decorrentes da situação da propriedade agrícola que atravessam a narrativa de Caldwell, Ventura Ferreira considera este autor como um importante intérprete do amor telúrico e do apego à terra-mãe, através do papel desempenhado pelas suas personagens. A figura do romancista, enquanto tal, fica assim definida em breves traços:

"Caldwell destrói pelo simples relato frio e brutal – talvez limitando-se literariamente em virtude disso – toda uma série de perspectivas falsas sobre os campos e a vida. O romance é quasi uma reportagem da qual o

¹ Ferreira, Armando Ventura, "Modernos romancistas norte-americanos", in Seara Nova, n.º 789, Set/1942, p. 196.

lirismo está ausente e, portanto, verídica até no sentido de que as suas predilecções e tendências não se sobrepõem ao drama." ¹

Quanto ao artigo de Orlanda Amarílis que temos vindo a analisar, verifica-se que a autora elabora um traçado paralelo da actuação feminina e da masculina, cujos caminhos se completam, guiados pela ideia de aceitação duma liberdade recíproca e conquistada. Esta noção de conquista, implícita no texto, é algo que devemos ter em conta pelo que ela implica de dinâmica construtiva, quando aplicada à inserção do homem na sociedade moderna. A asserção final não só coloca em destaque o progresso das civilizações, como indirectamente põe em causa a hegemonia da verdade universal:

"Então, o mito da inferioridade feminina será para todos, como é já agora para nós, um fantasma da civilização." (p. 6)

A conceituação de base que suporta o anterior discurso remete-nos para um único artigo sobre o mesmo assunto (dentro do leque das publicações ao nosso alcance), produzido na época de franca expansão dos ideais neo-realistas.

A curta intervenção de José António, de carácter expositivo, parece ir, em termos genéricos, no mesmo sentido, dado que aborda o feminino, ou seja, o papel do feminino na sociedade, embora não acrescente mais nada de significativo. Presente à questão, a importância das mentalidades que dirigem a sociedade em geral, neste ou naquele sentido, o papel do factor humano no âmbito do feminino, a par da função social que lhe é inalienável. No fundo, todos os "ingredientes" necessários e comuns a qualquer proposta relativa ao ideário em causa.

Dada a exiguidade de informações disponíveis, permitimo-nos chegar, em termos histórico-sociais, a certas conclusões, embora o estudo de Orlanda Amarílis revele, por direito, uma qualidade emotiva que distancia a

¹ Idem, "Modernos romancistas norte-americanos", in Seara Nova, n.º 793, Out/1942, pp. 260-261.

perspectiva dos dois textos. Tudo indica, nas diferentes manifestações escritas sobre o mesmo referente e produzidas em períodos temporais muito próximos, que a intervenção da mulher na sociedade portuguesa não teria atingido ainda os objectivos pretendidos, em virtude da manutenção duma atitude conservadora que aqui se denuncia. Podemos deduzir esta ideia a partir da afirmação de José António:

"Ora o feminismo visa a condução da Mulher ao seu papel social, papel este em que não está integrada, por falta de educação do homem." ¹

Um dos *Instantâneos* de Arnaldo França alude ao problema, reafirmando a revista como um espaço cultural aberto, em que a participação feminina será tanto mais desejável quanto maior for o seu grau de consciencialização, ao contrário de tantas mulheres que da vida ainda têm uma visão deformada, de acordo com os livros cor-de-rosa, "de mentira", que preenchem os seus hábitos de leitura. A propósito deste ponto de vista, que remete para o contexto ideológico e cultural ferozmente atacado pelos defensores dos novos ideais, Manuel Campos Lima realça, pela oposição, a atitude passadista e anquilosada de certos artistas, cujo contacto com a vida real é nulo, ou quase. Diz assim:

"Os pintores pintam as falsas flores que viram no salão. Os escultores modelam segundo as figuras das litografias. Não percorrem o espaço, não sofrem, não amam, não combatem. Ficam felizes na sua gaiola doirada, no seu cantinho literário, onde não há disputas nem brigas e só paz. Que lhes importa que os outros voem se eles cantam a sua prisão!" ²

Faz ainda parte dos textos em prosa, neste número dois de Certeza, uma notícia de opinião, de carácter político, mas de âmbito internacional. Apenas algumas palavras sobre o assunto que possam contribuir para a determinação do contexto epocal, por se nos afigurar pouco proveitosa uma

¹ José António, "Duas palavras sobre feminismo", in O Diabo, n.º 281, Fev/1940, p. 8.

² Campos Lima, Manuel, "Continuando...", in O Diabo, n.º 285, Março/1940, p. 3.

alargada análise deste comentário, tendo em conta as linhas orientadoras do nosso estudo. O que se poderá inferir do conteúdo apresentado é que há, de facto, razões que permitem a denúncia de uma situação mundial preocupante. Do relato do pensamento de Willkie quanto aos factores que condicionavam, na época, a economia das nações, emerge uma crítica implícita, um alerta escondido, prevenindo as gentes nacionais (cremos que o artigo foi enviado de Lisboa) contra as consequências catastróficas da ditadura. A situação é exemplificada através da política vigente na Rússia, que erege um paradigma do poder absoluto, despido de qualquer carácter humanista. De certo modo ligada, a referência a uma desejável autonomia para as nações envolvidas, as quais lançaram um brado comum contra uma outra forma de opressão, em nome da paz: a aliança anglo-americana. Pensamos que as breves considerações apresentadas sejam suficientemente elucidativas de uma clara consciência política e social que já orientava os espíritos de então.

O ensaio de Teixeira de Sousa comporta referências importantes. A par da alusão ao movimento sério de Claridade, cuja acção dinamizadora se repercutiu por largo tempo, o autor refere a descoberta da literatura brasileira pelos "moços da «Claridade»". Também Manuel Ferreira frisa a influência deste fenómeno que, a seus olhos, não contém de modo algum o sentido de dependência:

"Mas temos para nós – e desde cedo defendemo-lo em tudo onde a propósito escrevemos – que, tal como os fundadores da Claridade o afirmam, a presença da literatura brasileira inscreve-se no domínio daquilo a que hoje é já corrente chamar-se de intertextualidade, (...)". E, adiante, as razões mais profundas subjacentes às manifestações externas do fenómeno:

"A ideia com que se pode ficar ou a ideia que se tem tido sobre esta questão é a de que houve uma incubação silenciosa, preguiçosa, adubada pelos factores ideológicos da época, (...), pelo sopro consciencializador (...),

pela força catalisadora do Brasil, isto de um lado; e da Presença, de outro – (...)."¹ As duas realidades representadas pelos escritores brasileiros e cabo-verdianos encontram-se ligadas por factores comuns, de índole geográfica, social e cultural. Os novos intelectuais de Cabo Verde tiveram acesso às mais recentes produções de uma vertente literária brasileira, desligada já dos moldes académicos, e, através delas, contribuíram para o florescimento das suas próprias Letras, trilhando um caminho individualizado. Teixeira de Sousa aduz sinteticamente o seguinte:

"(...) – Foi o neo-realismo brasileiro aquele que mais tocou e toca de perto com muitos dos problemas de Cabo Verde. Aquele que mais fundas raízes tinha de comum com o «caso creoulo» do arquipélago. Aquele, em suma, que maiores influências podia exercer nos artistas caboverdeanos de 939 a esta parte. E, esquematicamente, assim foi." (p.4) O autor justifica, dentro do quadro de influências enunciado, a dimensão parcelar da literatura brasileira, porquanto considera também importante, para a actividade criadora dos claridosos, a produção literária sul-americana. Mas, relativamente à moderna geração de escritores brasileiros, enuncia alguns nomes, dos mais representativos, como Amando Fontes, Jorge Amado, Graciliano Ramos.

Se tivermos em conta as várias publicações que servem de suporte ao nosso estudo, verifica-se um sem número de referências à personalidade artística e cultural brasileira (em termos de conjunto), como fonte de inspiração dos novos ideais humanos e sociais. A divulgação desse intercâmbio faz-se sentir, desde os princípios da década de 30, numa crítica à obra de Amando Fontes. Joaquim Namorado analisa o fenómeno que reputa da maior importância:

"Mas hoje os portugueses descobriram o Brasil: Jorge Amado, Erico Veríssimo, Graciliano Ramos, Amando Fontes, José Lins do Rego e tantos

¹ Ferreira, Manuel, in Prefácio à Claridade, Revista de Arte e Letras, 2.^a edição, ALAC, Lisboa, 1986, p. XXXII-XXXIII.

outros, trouxeram até nós a gente, as ruas, as aldeias e as cidades do Brasil: A inquietação, o desespero e a ansiedade, as esperanças, a vida dos brasileiros." O desenvolvimento do comentário vem precisamente, através da dimensão universal conferida à literatura dos jovens escritores brasileiros, propor a ligação com os objectivos primordiais da nova geração portuguesa. Seguem-se as observações de Namorado quanto a este específico domínio:

"O novo romance brasileiro enquadra-se, na sua melhor parte, dentro deste movimento, respondendo por isso às necessidades orgânicas (espirituais também) da mais jovem geração portuguesa. Eis o ponto de encontro nesta relação simpática que se estabelece entre os dois países – o, pela primeira vez realizado, intercâmbio luso-brasileiro." Quanto à figura literária de Amando Fontes (afinal, o objecto prevalecte do discurso em causa), o autor atribui-lhe um papel digno de ser assinalado e resumido em poucas palavras:

"(...) dos escritores que escrevem em língua portuguesa é ele o que mais se identifica com este sentido de romance moderno." ¹

Tentamos repescar das observações críticas de Joaquim Namorado o conceito fundamental sobre a necessidade, em literatura, da existência duma arte realista e social, com o fim de se evidenciar, por contraste, a perspectiva de José Régio, sujeita a polémicas. Para quem quiser deter-se um pouco sobre os fundamentos básicos do escrito de Régio, dirigido em forma de carta "A um moço camarada sobre qualquer influência do romance brasileiro na literatura portuguesa", ficam claras as razões de fundo que colocaram em campos opostos neo-realistas e presencistas. Recolhemos apenas, das alargadas considerações do autor, algumas anotações mais representativas da sua visão pessoal sobre os indiscutíveis laços (apregoados pela maioria dos críticos da altura) entre as duas literaturas que ele insiste em rejeitar. Além de considerar as ditas produções literárias de

¹ Namorado, Joaquim, "Do Neo-realismo – Amando Fontes", in O Diabo, Dez/1938, p.3

interesse restrito, expressa a sua opinião quanto ao aspecto social da literatura, que considera produto de visões dogmáticas e partidárias. Vejamos o que se afirma, em dado passo:

"Sendo o que sou, julgo, pois, distinguir muito bem a literatura da política ou da propaganda, quaisquer que estas sejam. Por isso a meus olhos míopes tanto vale o neo-realismo social como qualquer outra escola ou tendência literária. (...) Tanto me interessam, em literatura, os problemas ou dramas da miséria ou da fome como os da consciência, do sentimento, do pensamento, do instinto." E uma das afirmações mais polémicas no âmbito das dissensões já referidas resume-se ao seguinte:

"Não se deve confundir literatura com política ou sociologia, nem a arte literária é propaganda seja do que for." ¹ Como veremos, as respostas de Álvaro Cunhal vêm confirmar uma agressiva oposição ideológica.

Talvez não valha a pena enunciarmos exaustivamente todas as opiniões sobre o quadro de influências no âmbito da criação literária portuguesa e brasileira, porque acabam por ser convergentes. Bastará referir o contributo enriquecedor da literatura brasileira através dos aspectos que mais faltavam à literatura portuguesa: "a densidade humana, a curiosidade perante todos os espectáculos do Homem – (...)" ² e a desenvoltura que caracteriza a criatividade do génio brasileiro: "Entre nós, essa finalidade [de renovação] não se encontra ainda bem compreendida nos meios artísticos da última geração como, por exemplo, no Brasil." ³

A propósito de um reconhecido paralelo existente entre as duas literaturas, apontamos o estudo de Raul Gomes, onde se realçam as diferenças subjacentes às razões de fundo, sendo umas, segundo a opinião do autor,

¹ Régio, José, "Cartas intemporais do nosso tempo", in Seara Nova, n.º 608, Abril/1939, pp. 152-153.

² Trigueiros, Luís Forjaz, "Os prosadores mais recentes", in Atlântico, n.º 1, Revista Luso-Brasileira, Lisboa, 1942, p. 152.

³ Fernando Augusto, "A humana literatura do Brasil", in Pensamento, n.º 102, Set/1939, pp. 27-91.

provenientes de uma tradição de "escola", de carácter conservador, e as outras, "as condições externas que rodearam a eclosão do neo-realismo brasileiro (...) propícias a um desabrochamento espontâneo".¹ Daí que, sem esforço, possamos equacionar a questão do seguinte modo: realidades diferentes provocam literaturas diversas. Completando o seu pensamento, Raul Gomes fala da conjuntura económica e social brasileira, que traduz uma literatura "que dá os primeiros passos, enquanto a europeia nos manifesta justamente o contrário, ou seja, uma realidade económico-social que já completou o ciclo e entrou em crise."

A partir destes considerandos, surge a referência inevitável ao romance brasileiro como um produto literário de valor, expressando uma vivência profunda e humana. De resto, segundo o autor, o equilíbrio da acção e a maneira de abordar a realidade são os factores que destacam a natureza intrínseca das duas literaturas. A propósito deste domínio, que foi alvo de amplas incursões teóricas e críticas, não deixaremos de referir algumas opiniões dignas de nota. Por exemplo, Jorge Domingues insiste na novidade introduzida pelo romance brasileiro, cuja emotividade, seguindo embora propósitos sociais, veio questionar as normas estabelecidas, quer pelo intelectualismo europeu, quer pela estruturação fria mas perfeita conseguida pelos ficcionistas norte-americanos. O autor também corrige posições críticas dirigidas a alguns escritores brasileiros, valorizando a qualidade personalizada da sua produção, através de uma última reflexão:

"O importante é o equilíbrio final que resulta da grande obra colectiva dos modernos romancistas brasileiros. Grande obra colectiva que serve a Arte."²

São de assinalar, também, os numerosos artigos publicados em Seara Nova, O Diabo e Sol Nascente sobre o fenómeno artístico brasileiro. Os

¹ Gomes, Raul, "Neo-realismo português e Neo-realismo brasileiro", in Seara Nova, n.º 872, Abril/1944, p. 261.

² Domingues, Jorge, "Notas sobre o romance brasileiro", in O Diabo, n.º 223, Dez/1938.

exemplos de Jorge Amado e Lins do Rego, entre outros, são os mais divulgados pelos críticos na procura de uma identidade reveladora. Mário Dionísio, uma das mais importantes personalidades do neo-realismo português, espalha a sua intensa actividade crítica por diversas publicações. A título de exemplo, referimos os artigos sequenciais em O Diabo, que reflectem a interpretação pessoal do autor sobre a evolução ideológica na obra de Jorge Amado.¹ De entre eles, é principalmente o segundo que manifesta com mais pormenor a progressão literária do autor brasileiro, com vista a uma cada vez mais clara e amadurecida compreensão do realismo. Jubiabá é, segundo Mário Dionísio, o marco definitivo na obra de Jorge Amado, revelador do verdadeiro sentido humanista que faltou às suas primeiras manifestações literárias, até então de cariz panfletário. Dionísio propõe como paradigmas, pela diferença relativamente às produções anteriores, os romances Jubiabá, onde "Jorge Amado foi neste livro ao fundo do homem", e Mar Morto, que "tem a condição essencial duma obra de arte: o otimismo, isto é, a consciência da realidade humana e das suas possibilidades."² Noutra publicação, um artigo do mesmo crítico vem corroborar a amplitude da sua actividade e contribuir para uma visão completa da mundividência do autor em causa. Dionísio expõe as suas opiniões sobre A B C de Castro Alves e não poupa críticas a este romance, veiculando, acima de tudo, uma preocupação pedagogicamente construtiva. Assiste-se, a este propósito interpretativo, a um arrolar de factores que traduzem um retrocesso no percurso literário de Jorge Amado, pelo "equivoco do romantismo" que desnorteou os princípios geradores do romance. A questão fica deste modo sintetizada:

"É o romantismo ainda, finalmente, que dá ao A B C de Castro Alves um sentimentalismo de segunda classe, uma exaltação pueril (não porque seja

¹ Dionísio, Mário, "A propósito de Jorge Amado", in O Diabo, Nov/1937.

² Idem, ibidem, p. 7.

grande, mas porque resulta fora da vida), qualquer coisa de lamuriento e piegas que qualquer ultra-romântico hoje repudiaria." ¹

António Ramos de Almeida, uma outra personagem a destacar no mundo da crítica e teorização neo-realista, dirige as suas atenções para os aspectos gerais do novo romance brasileiro e para as figuras que melhor o representaram. A sua visão é fundamentada no valor da universalidade, tendo embora presentes as peculiaridades de cada autor e as características culturais que diferenciaram o velho mundo europeu do universo ingénuo mas palpitante de força criadora do outro, além oceano. As considerações que a seguir transcrevemos exemplificam o carácter sociológico da sua maneira de olhar o assunto:

"O romance brasileiro é simples. Nem podia possuir as complicações do romance europeu, porque as complicações são fruto da experiência e da cultura, e a experiência como a cultura (verdadeiras) só se adquire com a idade." ²

Não podemos deixar de referir, como adenda às circunstâncias que rodearam o aparecimento do neo-realismo em Portugal, o papel significativo de Gaibéus, romance de Alves Redol, que, à data da sua publicação (1939), foi reconhecido oficialmente como o introdutor do movimento entre nós. Por ser detentor de uma obra notável pela sua vastidão, embora não muito homogénea em termos de qualidade artística, este escritor é alvo da generalidade das atenções críticas. A propósito da sua atitude inovadora e do que ela representou no seio dos intelectuais portugueses, refira-se a palestra que pronuncia em Vila Franca de Xira, em 1936, intitulada "Arte", onde defende uma nova visão da arte, à imagem do conceito de "arte útil" pugnado por Plekhanov na altura do I Congresso dos Escritores Soviéticos, em Moscovo, 1934.

¹ Dionísio, Mário, in Seara Nova, Ficha 3, n.º 761, Março/1942, p. 75.

² Almeida, António Ramos de, "O romance brasileiro através dos seus principais intérpretes", in Sol Nascente, n.º 31, Agosto/1938, p. 7.

Como dizíamos, ao livro Gaibéus e à obra de Redol no seu conjunto, Mário Dionísio dedica certo espaço crítico, de onde tentamos extrair alguns dados de interesse, entre eles, as falhas que revela a sua produção em geral e a assinalável falta de unidade. Quanto ao conceito de forma e conteúdo, por natureza indissociáveis numa obra que se quer artística, Dionísio comenta:

"Eles não formam parte integrante um do outro, são coisas que se tocam apenas sem se pertencerem." ¹ Já em 1940, Luiz Pina, em breve comentário, tinha apontado os "males" que enformavam o fundo e a forma de Gaibéus, sem pôr em causa o merecimento do autor. Em síntese, elabora o seguinte comentário:

"Alves Redol que fez um livro neo-realista de grande valor (o seu romance pode colocar-se ao lado do romance moderno brasileiro sem destoar no conjunto) não conseguiu porém fazer dele uma obra *afirmativa*. Descreveu-nos a vida dos gaibéus como ela é realmente, mas não nos deu ainda o âmbito humanístico que os seus companheiros do Brasil já alcançaram." ²

Assinalamos ainda os comentários de Mário Dionísio sobre o assunto, por considerarmos que ele leva mais longe a justificação da sua crítica. No seu entendimento, Redol caminha no sentido duma arte moderna, mas não chega a atingir o objectivo, por falta de modernidade do estilo, que considera "arrezado, difícil, artificial" e desajustado quanto ao processo técnico, utilizando a "fotografia" em vez da deformação para chegar ao realismo. Observemos as suas palavras:

"Suponho que só a deformação conseguirá construir aquilo em que todos nós pensamos quando falamos em realismo, ou, mais precisamente, em neo-realismo. Alves Redol, porém, mostra desprezar o que há de novo na literatura dos nossos dias." ³

¹ Dionísio, Mário, Ficha 5, in Seara Nova, n.º 765, Abril/1942, p. 132.

² Pina, Luiz, "O romance Gaibéus de Alves Redol, in Síntese, n.º 4, Março/1940, p. 32.

³ Dionísio, Mário, *idem*.

Em conclusão, Mário Dionísio preconiza para Redol um futuro artístico mais consentâneo com as potencialidades reveladas, deixando a seu cargo, além de outros acertos, o domínio de uma representação literária "que não atraia a sua maneira de pensar e de agir", comum a qualquer autêntico intérprete do novo realismo. De facto, a partir de Fanga, surgiu uma nova fase na obra do escritor, que o próprio reconheceu publicamente e cuja evolução foi divulgada através de entrevista concedida ao Diário de Lisboa.¹

A propósito do assunto que temos vindo a desenvolver, anote-se a existência de vários artigos onde se problematiza a atitude interpretativa de autores e críticos neo-realistas cujos escritos subvertem, até certo ponto, as intenções mais genuínas do movimento. Por exemplo, Mário Dionísio, nas diversas reflexões a esse respeito, fala de crise fundamentada em equívocos de interpretação², do mesmo modo que Fernando Namora, em forma de carta, interpela Redol, expondo longamente a sua opinião "contra as certezas dogmáticas, incluindo as daqueles que alardeiam a guerra aos dogmatismos."³

Então, resumir-se-á o nó da questão, tão cheia de complexidade, ao comentário de Urbano Tavares Rodrigues sobre a elucidação da problemática geral de que a circunstância histórica de Gaibéus é um dos aspectos:

"Não podemos, contudo, afirmar que todos os escritores geralmente arremados no neo-realismo projectem em suas obras a visão marxista com o mesmo rigor e empenhamento. O que, efectivamente, os aparenta é a denúncia da miséria e a explicitação da luta de classes, (...). Mais preciso será talvez determinar, no campo comum do neo-realismo, que nem sempre

¹ Da nota introdutória da responsabilidade da redacção, retira-se a seguinte sùmula: "De princípio, a forma era rude, escassa mesmo, mas com o andar do tempo, Alves Redol forjou um vigoroso instrumento de linguagem escrita." In Vértice, n.º 173, Fev/1958, p. 108.

² Dionísio, Mário, in Vértice, n.º 141, Junho/1955.

³ Namora, Fernando, in Vértice, n.º 322-23, Nov-Dez/1970, p. 859.

coincide com o realismo socialista, as áreas de um realismo crítico e de um realismo ético. (...) De resto, o que pretendo é mesmo demonstrar que o neo-realismo não é apenas neo-realista." ¹ Reparámos assim, através da lúcida observação de Tavares Rodrigues, como o novo realismo adquiriu colorações várias segundo a assimilação que dele fizeram as diferentes sensibilidades.

Uma vez enunciado o acontecimento que indiciou a inserção do movimento em Portugal, achamos pertinente integrar aqui a polémica que originou a posição ideológica das duas "gerações" em causa. Um dos exemplos mais representativos é assumido por um artigo de Álvaro Cunhal, cujo móbil consiste numa verdadeira batalha contra os fundamentos da estética presencista e, em particular, contra a atitude de Régio perante a literatura. Cunhal procede à análise dos principais conteúdos das "Cartas intemporais do nosso tempo", negando liminarmente todo o articulado do pensamento de Régio, que alcunha de subjectivo e alheio à evidência do mundo sensível e real. É notória a veemência das suas afirmações:

"É transparente como água que literatura não é política nem sociologia e que arte literária não é propaganda. Mas não é menos transparente que toda a obra literária – voluntária ou involuntariamente – exprime uma posição política e social e que toda ela faz propaganda seja do que for (inclusive do próprio umbigo)." ²

Os ataques são múltiplos e questionam a natureza da poesia de Régio, inadequada aos novos tempos, porque comodista e voltada sobre si mesma:

"A poesia de José Régio exalta uma posição (e até uma atitude) condenável, fracassada e decadente. Por isso deve ser combatida." ³

¹ Rodrigues, Urbano Tavares, Um novo olhar sobre o Neo-Realismo, prefácio, Moraes Editores, Lisboa, 1981, p. 13-16.

² Cunhal, Álvaro, "Numa encruzilhada dos homens", in Sol Nascente, n.º 37, Junho/1939, p. 7.

³ Cunhal, Álvaro, *idem*, p. 7.

A partir destas intervenções, não será difícil concluir que a atitude em causa releva de uma manifestação pessoal do facto artístico, de forte conotação ideológica, assumindo até às últimas consequências o seu compromisso com os fundamentos da lógica marxista. Será desnecessário alargar o assunto às respectivas respostas que, julgamos, não vêm trazer mais clareza ao que já foi referido. No fundo, ambos os intervenientes da discussão fundamentam as suas razões num evidente antagonismo de posições. O que se observa para além disso consiste na pura reiteração de conceitos e em elegantes exercícios de linguagem.

A propósito das ideias ventiladas por Cunhal sobre arte literária, não queríamos deixar de anotar a posição de um dos nomes mais conhecidos na divulgação da teoria do novo realismo. Num dos seus escritos, integrando justamente um dos órgãos mais representativos do movimento, Ramos de Almeida aborda a problemática da literatura realista numa perspectiva que, revestindo-se embora de intenções teorizantes, não se afasta muito das ideias básicas veiculadas por Cunhal. Queremos com isto dizer que alguns pontos importantes do discurso atrás enunciado são comuns aos objectivos propostos por Ramos de Almeida, nomeadamente no que diz respeito a divergências entre a estética neo-realista e a presencista:

"Uma obra neo-realista passará sempre despercebida na sua verdadeira profundidade humana e estética aos críticos subjectivistas, idealistas e estetizantes, precisamente porque eles são incapazes de conhecer a matéria humana e estética que compõe tal obra." No entanto, mais adiante, os comentários que tece tornam ambígua a relação da literatura com a política que Cunhal tão frontalmente tinha colocado na sua argumentação:

"Eis porque os senhores críticos subjectivistas, mesmo os mais inteligentes e responsáveis, confundem o neo-realismo com o populismo e com a literatura de propaganda politiqueira." ¹

¹ Almeida, António Ramos de, "Notas para o Neo-Realismo", in O Diabo, n.º 318, Out/1940, p. 2.

Antes de darmos por encerrada esta etapa, observaremos ainda os restantes textos em prosa incluídos na revista Certeza. São produções diversas das que temos vindo a analisar, tanto pelo conteúdo como pela autoria que as representa. Referimos, por exemplo, alguns Instantâneos de Arnaldo França, cuja intervenção, desde logo, se implica numa causa colectiva de raiz cabo-verdiana:

"Amigo caboverdeano, camarada jovem dos bancos do Liceu, se te queres iniciar numa literatura viva e humana em que traduzas bem, ou mal, as angústias e as esperanças dos teus irmãos de raça, o teu jornal é este." (nº 1, p. 6)

As várias pequenas notícias que constituem esta particular forma de comunicação dialogante apontam no sentido de um empenhamento pessoal no progresso dos valores intelectuais e culturais que só a imprensa local poderia concretizar. A perseverança é o lema que o autor transpõe para o desígnio colectivo e que tão eficazmente equaciona:

"Os rapazes da Academia sabem quão difícil é a realização de um jornal. No entanto, nenhum obstáculo nos fará desviar do caminho que traçámos." (p. 6)

Refere-se também às novas movimentações da literatura cabo-verdiana iniciadas por Clareza e desenvolvidas por Certeza, a qual "crê na possibilidade de uma literatura caboverdeana de temas caboverdeanos (...)". Mas Arnaldo França não se fica por aqui, pois a sua visão do fenómeno ideológico conduz-nos ao espaço que originou as influências partilhadas. Ele enuncia as últimas obras dos romancistas mais em foco na época, referindo-se a Manuel da Fonseca, Pereira Gomes e Alves Redol, ao mesmo tempo que chama a atenção para a ressonância do movimento em Cabo Verde com Baltazar Lopes, Manuel Lopes e Jorge Barbosa.

A manifestação mais evidente do ideário implantado nos espíritos que Arnaldo França aqui representa está contida nas referências a Romain Rolland sobre o novo sentido atribuído à realidade. Os princípios que o

pensador francês propõe reformulam antigos conceitos, que o signatário da notícia aproveita para lançar o repto:

"Que todos os poetas, todos os romancistas, todos os artistas escutem este apelo de Romain Rolland. Sim. Contar a vida tal qual ela é. Não mistificar a realidade, por mais brutal que ela seja. (...)" (n.º 2, p. 8) O optimismo que finaliza o pequeno discurso comprova a irrealidade de uma literatura que perdeu já o seu espaço:

"(...) A literatura deixará de ser um prazer de intelectuais para nas nossas mãos combater pelo ideal eterno do dia de Amanhã." (p. 8)

Deste modo, pelo exposto, se detectam as coordenadas que orientam as manifestações artísticas das novas gerações. Lembramos, a título exemplificativo, um artigo da autoria de Garcez da Silva que aponta numa direcção idêntica, se ressalvamos a especificidade da sua perspectiva. Este crítico vem recolocar o problema proposto por Rolland sobre a "realidade tal qual ela é" e sujeitá-la a uma inevitável transformação por parte do escritor. Daí decorre "uma concepção verosímil da vida" que arrasta consigo a inerência da verosimilhança na literatura.¹ Dentro do mesmo âmbito, recordem-se as palavras de João Pedro de Andrade sobre a função da literatura determinando o verdadeiro sentido do realismo. Seguindo a linha do seu pensamento, onde se manifesta contra algumas confusões ainda existentes sobre esta matéria, o realismo não significa a imitação servil da realidade. Ao contrário, ele adquire uma outra forma de expressão:

"A literatura é um reflexo da vida social. E é também uma expressão da vida de cada homem (...)." ²

Não resistimos a incluir uma reflexão de Michel Zérafra que, ao estudar a sociologia da obra romanesca, sintetiza exemplarmente as ideias atrás enunciadas:

¹ Silva, Garcez da, "A literatura da nossa geração", in O Diabo, n.º 278, Jan/1940

² Andrade, João Pedro de, "Este mal da literatura", in Horizonte, Abril/1942, p. 2.

"O paradoxo do romance é o paradoxo de qualquer obra de arte: ela é irreduzível a uma realidade que contudo traduz." ¹

Finalmente, além dos escritos sobre a luta pela identidade do povo cabo-verdiano, assentes em perspectivas diversas e exemplificados por Nuno Miranda e Guilherme Rocheteau, deparamos com um artigo assinado por Luiz Terry. Apesar de veicular conceitos humanistas (o valor das consciências nacionais transposto para o plano universal, o justo anseio de luta pelas causas da cultura, etc.), parece-nos detectar aqui um tom que se afasta da visão filtrada por outros exemplos, referidos e a referir. Diz o autor:

"Portugal é uno, não só em vocábulo de cabotina propaganda mas em verdade perene porque, - assim o queiram ou não, - nas cinco partes do mundo vive e freme, na renovação estuante da seiva lusíada, uma alma portuguesa." (n.º 2, p. 8)

Se tudo isto pode ser basicamente encarado na sequência duma natural absorção das ideias matriciais, é também verdade que este espaço não insere especificamente as particularidades relativas à identidade cabo-verdiana. O artigo fundamenta-se na proposta dinâmica e criadora, é certo, duma Casa de Estudantes do Ultramar, mas não ultrapassa muito estes limites. Pode levantar-se a questão e achar uma resposta lógica. Talvez porque o autor, comungando embora de um ideário geral, não sinta, porque não pode, os reais problemas que atingem os naturais de Cabo Verde.

Noutro sentido se articulam as questões relacionadas com os estudantes cabo-verdianos de que fala Nuno Miranda. O primeiro artigo surge a propósito de uma necessidade evidente de integração dos jovens na vida cultural que lhes permita um contacto mais próximo com a cultura moderna. E a resposta é significativa no que respeita ao empenho manifestado pela valorização intelectual que determina certamente o progresso do país:

¹ Zérafra, Michel, Romance e Sociedade, Estúdios Cor, Lisboa, 1974, p. 16.

"Fica dito, é a ele mesmo [ao estudante cabo-verdiano] a quem compete interessar-se pela renovação do método educacional para uma Cultura mais profunda e mais verdadeira. Cultura que seja, simultaneamente, uma mensagem onde esteja implícita a presença das realidades humanas com os seus antagonismos e tendências dominantes para uma síntese recriadora." (n.º 1, p. 3)

A palavra-chave, contida no final, revela a dinâmica da dialéctica marxista que se projecta em todos os domínios de intervenção do homem.

No seguimento do ensaio de Nuno Miranda, incluído no número 2 da revista, retoma-se a temática e alargam-se os efeitos da cultura a todos os aspectos da vivência cabo-verdiana. A realidade social e económica, a precariedade de habitação, as carências no âmbito da saúde, são alguns dos temas-base da perspectiva empenhada na resolução das candentes injustiças sociais. O ideal cultural assume-se, assim, como o factor determinante desta proposta construtiva que a juventude cabo-verdiana pode e deve aproveitar:

"É esta a cultura viva, actual, preciosa e útil que nós reivindicamos." (p. 4)

A propósito do número três de Certeza, gostaríamos de realçar o texto em prosa de Tomaz Martins, intitulado "Apontamento". Nele, o autor fala enfaticamente do sentimento de "crioulidade", através da referência à Clareza, que permitiu, pela primeira vez em Cabo Verde, a implantação da poesia e dos poetas que melhor souberam exprimir a alma crioula, em particular Eugénio Tavares.

O final do referido texto encerra, em síntese, o objectivo principal dessa mensagem e revela, ao mesmo tempo, a ideologia do autor que a produziu. Daí que se possam aduzir algumas reflexões sobre a modernidade daquela prosa, bem como do seu conteúdo.

A propósito da poesia referida, o autor põe em destaque uma forma peculiar do ser poético cabo-verdiano, bem como, ainda que de um modo fugidio, a democratização da função da poesia e dos seus cultores.

Vejamos as palavras de Tomaz Martins, ao fazer referência a Eugénio Tavares como o único susceptível de ser denominado poeta e o mais significativo representante da expressão crioula:

"(...) Só este se não encerrou, completamente, na sua torre de marfim, contemplando a lua ou os cabelos loiros da sua amada." (Certeza, n.º 3, p. 5)

5. A narrativa de ficção

Na sequência da leitura interpretativa a que nos propusemos, ao encarar a globalidade da produção de Certeza, observaremos, por fim, os aspectos relacionados com a narrativa de ficção de que fazem parte o conto de José Spencer e o extracto de um romance de Manuel Ferreira.

Antes, porém, de nos debruçarmos sobre o assunto (com inevitáveis considerações problematizantes), gostaríamos de definir os contornos da linguagem que enformaram a etapa de análise imediatamente anterior. Foi de facto deliberada a designação de texto em prosa respeitante ao conjunto narrativo que, como vimos, absorve um espaço considerável da revista e resulta de um específico tipo de discurso, no âmbito da expressão comunicativa em geral. Tentamos assim definir a natureza dos textos interpretados à luz da teoria literária, sem pôr em causa o papel do subtexto e as suas implicações translinguísticas. Cabe aqui referir a conceituação proposta por Aguiar e Silva sobre o texto narrativo, no decurso de um estudo criterioso e claro.¹

Partindo do pressuposto conteudístico e terminológico que distingue entre si o texto narrativo, o lírico e o dramático, o autor considera o primeiro o único exemplo que não remete para o conceito de texto literário. Ilustra a situação através da evidência das inúmeras realizações narrativas (verbais e não verbais), produzidas quotidianamente pelos homens e marcadas pela "narratividade". Retiramos da exposição teórica referida um excerto bem representativo do aspecto considerado e que configura um modelo sistematizado da teoria narrativa:

"Todo o texto narrativo, independentemente do(s) sistema(s) semiótico(s) que possibilitam a sua estruturação, se especifica por nele existir uma instância enunciativa que relata *eventos* reais ou fictícios que se sucedem no *tempo* – ao representar eventos, que constituem a passagem

¹ Aguiar e Silva, Teoria da Literatura, 6.^a ed., Libraria Almedina, Coimbra, 1984.

de um estado a outro estado, o texto narrativo representa necessariamente *estados*, originados ou sofridos por *agentes* antropomórficos ou não, individuais ou colectivos, e situados no *espaço* do mundo empírico ou de um mundo possível" ¹

Alongando-se na exposição, o autor alude ainda a outras opiniões que distinguem os textos narrativos naturais dos textos narrativos artificiais, isto é, aqueles que são produzidos em situação normal de comunicação, diferenciados dos que estão sujeitos a códigos especiais, revestindo intencionalidades diferentes.

Por isso mesmo, achámos pertinente inserir nesta última classificação a produção encontrada, ao analisar e interpretar o que chamámos de textos em prosa. A justificação é bem simples. Se, por um lado, eles não se enquadram numa perspectiva de pura interacção comunicativa, sem outro tipo de intenções que não sejam as de relatar factos da vida quotidiana, também não pertencem à classe dos textos definidos pela literariedade. Os textos narrativos literários a que pertencem os vários géneros narrativos (epopeia, romance ou novela) constituem um subconjunto dos textos narrativos artificiais a que alude Aguiar e Silva.

Estas referências servem de pretexto, aliás justificado, para se proceder à distinção das várias modalidades de textos narrativos e apresentar a produção ficcional que, de ora em diante, será objecto de estudo como a forma mais representativa do texto narrativo. De acordo com essa ideia se pronuncia ainda o autor, quando refere o abismo entre o romance e os outros géneros, porque, de facto, são notórias as "diferenças sistémicas que separam o romance de outros géneros literários narrativos." ²

A importância de tal género faz parte ainda das considerações deste autor, numa outra obra:

¹ Aguiar e Silva, op. cit., p. 597-598.

² Op. cit., p. 599.

"(...) o romance permanece a forma literária mais importante do nosso tempo, pelas possibilidades expressivas que oferece ao autor e pela difusão e influência que alcança entre o público." ¹

Por tudo o que foi apontado relativamente ao papel fundamental do romance, torna-se necessário aludir ao problema dos géneros literários em que ele se insere, tendo em conta a expressão no seu sentido lato. Recorde-se, a propósito, a opinião do mesmo autor ao rejeitar a designação de géneros literários, porque resultante "do carácter multívoco e até equívoco" no complexo quadro do sistema literário. Ele particulariza a ambiguidade do conceito, alegando que o género pode remeter quer para categorias acrónicas e universais, quer para categorias históricas e socioculturais. Assiste-se, da parte de Aguiar e Silva, a uma reelaboração da proposta, de acordo com as mais actuais concepções teóricas da literatura contemporânea. Nela cabem o conceito de *modo* literário e a sua particular relação com os géneros concebidos como categorias históricas:

"Estes modos, tipos e modalidades, variavelmente combináveis em cada obra concreta, representam *construções teóricas* que proporcionam o adequado quadro hermenêutico para a compreensão dos géneros literários enquanto fenómenos histórico-sociológicos e dos textos literários enquanto manifestação estética de uma determinada visão do mundo e da vida: (...)." ²

Aproveitamos a última referência citada para realçar o interesse crescente pelos géneros literários por parte dos modernos teorizadores da literatura e, particularmente, por um grupo de orientação marxista a que pertence Julia Kristeva.

Referiremos este aspecto, porque os objectivos essenciais do nosso trabalho assentam numa produção histórica e socialmente localizada, evidenciando a sua estreita ligação com premissas ideológicas. A profunda aná-

¹ Aguiar e Silva, A Estrutura do Romance, Livraria Almedina, Coimbra, 1974, p. 21.

² Aguiar e Silva, Teoria da Literatura, 6.ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1984, p. 387.

lise semiológica de Kristeva, para além de formular uma teoria do romance dentro da especificidade narrativa, rasga horizontes quanto à problemática da moderna teoria literária em geral. Um dos aspectos fundamentais da sua perspectiva consiste na visão do romance enquanto processo de mutação a que não são alheios os conceitos já ventilados por Lukács, um dos expoentes neste domínio. Kristeva pretende demonstrar a nova dinâmica do universo romanesco que o texto, enquanto objecto de transformação, proporciona. O excerto seguinte é um exemplo ilustrativo da teorização enunciada e do propósito estético dela decorrente:

"Embora o «conteúdo» romanesco pareça limitado pelo início e pelo fim do texto (...), a «forma» romanesca é um jogo, uma mudança constante, um movimento para uma meta nunca alcançada, uma inspiração e uma finalidade inatingida ou – digamos em termos actuais – uma TRANSFORMAÇÃO. Esta mutabilidade da estrutura romanesca faz com que o romance se torne o próprio discurso do TEMPO: (...)." ¹

Um outro aspecto polémico muito presente na obra da autora refere-se à noção de intertextualidade, ao diálogo imanente ao texto literário, o que reitera o conceito de transformação e alarga os condicionalismos impostos à estrutura do romance até ao séc. XIX, até então encarado como um sistema unívoco.

Finalmente, a autora justifica a modernidade de um processo dialéctico e ligado a instâncias de outra natureza. A sua reflexão sobre a função do romance nas sociedades modernas, arrastando consigo o enriquecimento da arte literária, é um facto a realçar, porque converge com os desígnios do presente capítulo:

"Sempre ambíguo, é ele o meio em que podem actuar, ao mesmo tempo, a consagração do pensamento expressivo (do símbolo ao signo) e a "saída" (problemática) dessa expressividade, mediante a infinita trans-

¹ Kristeva, Julia, O Texto do Romance, Livros Horizonte, Lisboa, 1984, p. 17.

formação dos significantes. Daí o seu interesse e a sua posição nevrálgica na nossa cultura." ¹

Como vimos, a partir do relevo atribuído ao romance e ao processo evolutivo da teoria literária, parece ser consensual a ligação daquele com as instâncias sociais. Daí, o incremento de uma nova perspectiva do texto literário, cujo papel, no âmbito das actuais preocupações teorizadoras, deverá ser encarado pelo prisma da sociologia da literatura. Pierre Zima expõe os seus pontos de vista, quando elabora um estudo neste domínio e procura redimensionar questões relacionadas com o texto literário. Ao considerar a necessidade de uma sociologia da escrita, o autor confirma e valida, inclusivamente, certos aspectos por nós referidos sobre o carácter translinguístico da obra literária:

"(...): não é pensando as estruturas extratextuais como estruturas textuais, linguísticas, que a sociologia da literatura conseguirá constituir-se em sociologia do texto." ²

O autor faz um apelo, igualmente importante, para o aspecto histórico de um fenómeno, o que contribui para a afirmação do texto literário enquanto representação de uma estrutura social:

"(...) Esta mediação é indispensável para a compreensão sócio-histórica de um texto na medida em que a sua ruptura com textos literários precedentes não pode ser *explicada* senão num plano sociológico: no quadro de uma *nova situação sociolinguística* que torna impossível (anacrónica) certas formas do velho discurso literário." ³

A função romanesca do texto literário, bem como a sua relação íntima com a sociedade, integram a perspectiva de Michel Zérafra sobre a questão, deste modo complementada:

¹ Kristeva, Julia, op. cit., p. 211.

² Varga, A. Kibédi, Teoria da Literatura, Editorial Presença, Lisboa, p. 245.

³ Idem, op. cit., p. 250.

"O texto romanesco implica que o homem nunca vive só, e sobretudo que tem um passado, um presente e um futuro. O aparecimento do género romanesco significa essencialmente que não há sociedade sem história, nem história sem sociedade. O romance é a primeira arte que significa o homem de uma maneira explicitamente histórico-social." ¹

Estas breves notas sobre a actualidade da teoria narrativa têm por objectivo mostrar não só o crescente interesse dos teóricos sobre o problema dos géneros literários, ou melhor, a importância de um novo olhar na reformulação de uma teoria, mas também, em consequência, evidenciar a especificidade de um domínio ficcional que constitui o alvo das atenções no período da produção neo-realista.

Lembramos igualmente a figura de Carlos Reis, pelos aprofundados estudos empreendidos nesta área, que problematiza o papel da ficção narrativa no âmbito do Neo-Realismo português. À partida, a natureza da questão fica enunciada, à espera do respectivo desenvolvimento:

"(...) em que termos e com que profundidade a narrativa foi conceituada pelos teorizadores neo-realistas, enquanto género fundamental, diferenciado da lírica e do drama." ²

O estudo percorre todas as vertentes possíveis dentro da produção neo-realista e observa criticamente as posições daqueles que, directa ou indirectamente, se encontraram envolvidos no movimento e participaram dele, quer como escritores, quer como críticos.

Enquadram-se na primeira designação autores como Mário Dionísio, António Ramos de Almeida e, na segunda, algumas das principais individualidades, como Manuel Campos Lima, Rodrigo Soares, Raúl Gomes, Rui Feijó, Armando Martins e João Pedro de Andrade, cuja actividade conjunta se concretizou essencialmente nas páginas dos mais notórios órgãos do

¹ Zérafra, Michel, Romance e Sociedade, Estúduos Côr, Lisboa, p. 18.

² Reis, Carlos, O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português, Livraria Almedina, Coimbra, 1983, p. 117.

movimento. Evidencia-se assim, a partir do panorama teórico do Neo-Realismo, uma atitude interpretativa da dita produção, que acaba por desvendar os reais móveis dos pressupostos de um ideário comum que a pragmática veio confirmar ou provocar controvérsia.

Será, pois, pertinente reafirmar uma realidade, de resto consensual, decorrente de um gradual amadurecimento das ideias que marcaram a pragmática produtiva da chamada primeira fase neo-realista. A título informativo, queremos aqui chamar a atenção para o problema de fronteiras periodológicas no âmbito da evolução neo-realista que Alexandre Pinheiro Torres tão vivamente questionou, adiantando por fim que "nada há na tal *evolução* do Neo-Realismo que já não estivesse contido na teorização e prática neo-realistas da Primeira Fase." ¹

Ao longo do processo, são de assinalar as várias polémicas geradas à volta de posições diversas e por vezes antagónicas. Este aspecto é referido por aquele autor a propósito do confronto de características entre o Neo-Realismo e os "realismos" anteriores:

"O que explica que na fase de assentamento de posições teóricas o Neo-Realismo tenha adquirido entre nós (como, aliás, noutros países do mundo) um cariz polémico e doutrinário particularmente intenso, a tal ponto que vários dos seus sequazes chegaram ao extremo (...), de considerar os objectivos artísticos como irrelevantes para o fim que primacialmente tinham em vista." ²

De qualquer modo, não desmerecendo a importância que os aspectos assinalados assumiram na perspectiva histórico-cultural da época em causa, o que se nos afigura de momento prioritário é a análise do discurso

¹ Torres, A. P., O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase, Biblioteca Breve, ICALP, 1977, p. 10.

² Torres, A. P., O Neo-Realismo Literário Português, Moraes Editores, Lisboa, 1977, p. 31.

dos textos como exemplos distintos da narrativa de ficção na revista Certeza.

Boris Eikhenbaum fala dessa diversidade assente em razões de natureza teórica-literária. O autor levanta questões relacionadas com a construção e a técnica narrativa que distinguem o romance (forma sincrética) da novela (forma elementar) que ele integra na designação genérica de *short story*.

Assinalem-se, no estudo em referência, alguns passos representativos dessas diferenças: "*Short story* é um termo que subentende sempre uma história e que deve corresponder a duas condições: as dimensões reduzidas e o assento posto na conclusão. Estas condições criam uma forma que, nos seus fins e nos seus processos, é completamente diferente da do romance." ¹ Daí a sua conclusão peremptória quanto à estrutura daquelas formas de prosa literária: "O romance e a novela não são formas homogêneas, mas, pelo contrário, formas profundamente estranhas uma à outra." ²

Uma outra opinião complementa o quadro ao evidenciar a função do romance enquanto forma característica e complexa da modernidade romanesca:

"O romance constitui a forma artística representativa deste mundo desmistificado e desdivinizado, e o seu herói problemático, simultaneamente em comunidade e em ruptura com o mundo, exprime a nova situação do homem na moderna sociedade individualista." ³

As observações citadas contribuem seguramente para uma melhor contextualização dos textos que integram os únicos exemplos da matéria romanesca a analisar em Certeza. Veremos como eles se adequam aos

¹ Eikhenbaum, Boris, "Sobre a Teoria da Prosa", in Teoria da Literatura – II – Textos dos formalistas russos apresentados por T. Todorov, Edições 70, Lisboa, p. 83.

² Idem, p. 82.

³ Aguiar e Silva, A Estrutura do Romance, Livraria Almedina, Coimbra, 1974, p. 105.

parâmetros da técnica narrativa em geral e ao quadro particular da produção neo-realista.

Começaremos por abordar um excerto do romance de Manuel Ferreira que, na revista, se limita ao espaço de um capítulo intitulado "A vida é maior que o mundo". É interessante referir que este extracto diz respeito à obra A Casa dos Motas, cuja publicação veio a confirmar-se apenas em 1956, anos depois da estreia do autor nas lides literárias, com o volume de contos Grej, em 1944. Ainda de assinalar que a produção deste escritor de língua portuguesa desde sempre se alinou pelos princípios estéticos do movimento neo-realista, quer através de manifestações de temática nacional, quer através de temas que configuraram o carácter peculiar da literatura cabo-verdiana. De facto, Manuel Ferreira, radicado no universo português que presidiu à sua formação intelectual e ideológica, constitui um dos exemplos representativos de profunda assimilação das realidades crioulas, por vivência e por gosto.

Em conformidade com o propósito de análise já referido, iremos empreender a leitura do texto, ressaltando, naturalmente, as limitações impostas pelo excerto. Ficarão, assim, marginalizadas quaisquer considerações quanto à unidade da obra, à sua coerência interna e a toda uma estrutura que só poderia ser entendida em termos globais. De qualquer modo, parece-nos que o material narrativo disponível contém dados suficientemente esclarecedores de um fazer literário conotado com as intenções estéticas do neo-realismo.

Na apreciação do texto, observaremos alguns aspectos relativos à técnica narrativa e aos fundamentos ideológicos que articulam as principais facetas da diegese em processo dialéctico.

Tentamos assim apresentar os vários elementos estruturais desta pequena amostra narrativa, como um elo formal de relevo na detecção de um quadro semântico. O tratamento deste último aspecto irá desencadear um

olhar mais demorado sobre elementos de "informação diegética" (no dizer de Carlos Reis) que, analisados no seu conjunto, irão realçar a dinâmica do texto e as preocupações de historicidade atinentes ao novo conceito de dialéctica. Foram, de facto, estes dados que, numa relação de implicação recíproca, ocuparam particularmente as atenções da teorização neo-realista.

A leitura do supracitado capítulo alerta-nos para a existência de uma temática específica, revelando características comuns a qualquer obra de ficção comprometida. Este aspecto é salientado por Urbano Tavares Rodrigues, quando explicita os objectivos inerentes à prática do novo realismo:

"O denominador comum será, portanto, a sondagem das existências «reduzidas» - sua relação com o trabalho, com a dor, com o amor, sua tomada de consciência (...) das formas de exploração de que são objecto." ¹

Como foi sugerido, sobretudo ao longo da exposição que delineou as premissas histórico-sociais do movimento, todos os temas ligados ao proletariado, às suas condições económicas e, em suma, à existência da luta de classes, ficaram necessariamente plasmados nos textos. Nesta perspectiva, a dimensão humana ganhou outro vulto, o que decorreu da reformulação de velhos conceitos e da proposta de uma nova estética literária.

Com o objectivo de dar a conhecer os parâmetros da literatura, enquanto verdadeiro produto artístico, Mando Martins afirma:

"Hoje a literatura tem de ser mais que tudo Humana. A mais valiosa é a que encerra maior quantidade de Homem." O autor adianta ainda as coordenadas que a tornam ideologicamente oposta às manifestações anteriores:

¹ Rodrigues, Urbano Tavares, Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo, Moraes Editores, Lisboa, 1981, p. 13.

"A literatura humana é a publicação da tragédia do Homem: rasga as paredes do seu egoísmo fechado para deixar ver a sua abafante angústia de comunicação social." ¹

Ao retomar o texto de Manuel Ferreira, observe-se a problemática imposta pelo contexto que, naturalmente, não poderá ser desligada de outras instâncias estruturais relacionadas com a diegese e com particularidades da técnica narrativa. Será também importante referir que o produto narrativo em causa, embora preenchendo o espaço de uma revista cabo-verdiana, não tratou assuntos de natureza insular. Pelo contrário, a acção, o espaço, as personagens e outros elementos implicados no seu discurso reportam-se à realidade portuguesa, com a correspondente denúncia das injustiças que a atravessam. A consideração por parte do autor do problema regional participa igualmente das intenções ideológicas do movimento, ao enunciar casos particulares e atribuir-lhes uma outra dimensão mais vasta.

Abordemos então o que nos parece relevante no episódio narrado. Se a acção é um dos factores determinantes, quer da dinâmica do texto, quer do carácter verosímil com que se revestem os acontecimentos, a personagem que integra essa acção constitui, como se sabe, o elemento indispensável da narrativa romanesca.

Aguiar e Silva assinala esse fenómeno estrutural com base numa observação de Roland Barthes: "Sem personagem, ou pelo menos sem agente (...), não existe verdadeiramente narrativa, pois a função e o significado das acções ocorrentes numa sintagmática narrativa dependem primordialmente da atribuição ou referência dessas acções a uma personagem ou a um agente." ²

Trata-se, pois, a partir das informações fornecidas ao longo do texto, de uma perspectiva que, ao abordar uma determinada actividade comercial numa época de crise económica, vai sucessivamente abrindo caminho a

¹ Martins, Mando, "Literatura humana", in Sol Nascente, n.º 4, Março/1937, p. 11.

² Aguiar e Silva, A estrutura do romance, Livraria Almedina, Coimbra, 1974, p. 24.

um rol de situações de natureza mais funda. A revelação de um quadro que opõe operários e industriais, prepotências e submissões, ganância e humildade, ainda que a partir de uma acção geograficamente restrita, viabiliza a identificação de uma realidade conjuntural. Assim, quanto ao enunciado da situação relativa à venda e transporte de madeiras, assume maior importância o *como*, isto é, a trama das relações interpessoais e o que isso implica no tecido social. Neste contexto se desenvolvem as actuações de Manuel da Fonseca, proprietário dos *Transportes Mecânicos* de Leiria e do industrial de Monte Real, Senhor Mota, cujos respectivos poderes, colocados em posições hierárquicas diversas, entram em correlação com outras forças. Estas são representadas pelos camionistas, prefigurações das classes desfavorecidas que sofrem e lutam quotidianamente pela sua sobrevivência.

Concretiza-se, deste modo, a dinâmica do texto proposta pelo jogo dialéctico, ao mesmo tempo que se apresenta um exemplo paradigmático do objectivo da nova literatura – desmistificação das contradições sócio-económicas. Na decorrência do fenómeno, assiste-se à denúncia dos conflitos sociais gerados pela oposição de classes. De facto, apenas através deste capítulo, já se manifesta a existência clara da faceta temática própria do empenhamento neo-realista. Senão, vejamos o que se passa neste domínio, sem deixar de referir outras instâncias de carácter estrutural que contribuem decisivamente para a construção do universo romanesco.

O início da narrativa apresenta desde logo a precaridade da situação económica que atinge o sector dos transportes. A íntima relação com o quotidiano dos camionistas surge como facto inevitável na configuração de um micro-universo semântico. É o homem trabalhador (aqui considerado não isoladamente, mas como parte integrante de um corpo social) que sofre mais directamente as consequências da crise. Os seus utensílios de trabalho, único meio de sustento, são os agentes indispensáveis para a

determinação do quadro que articula o paralelismo entre personagens e objectos antropomorfizados:

"As camionetas paradas, como que impotentes, aqui e ali, a soluçar o abandono de longos dias. Parecem amodorradas das canseiras anteriores. (...) Não há cargas – nada valem. Mas mesmo durante o ano há muitos dias assim. Os motoristas ganham expressões de desalento." (n.º 2, p. 2)

Segue-se um processo de identificação que vai ganhando fôlego ao longo da narrativa como prenúncio do dramatismo da situação:

"Agora chegam outras camionetas. A quantidade aumenta.

Ficam lado a lado, com as que já estavam. E ganham ódios umas às outras. São irmãs. Mas sentem-se inimigas.

Os motoristas saúdam-se por entre dentes e trocam monossílabos. E cada um vai para seu lado. Inimigos. Depois regressam e olham-se pesadamente. Uma coisa lhes diz que são irmãos." (p. 2)

Há inclusivamente uma reflexão do narrador que contribui para a definição da ideologia de fundo – uma questão sensível da dialéctica subjacente:

"Só os ricos é que têm sorte. E convencem-se que a vida não é para pobres. Os pobres são para dar vida." (p. 2)

Este parece ser o conceito-chave da problemática presente que envolve uma nítida distinção entre classes e, acima de tudo, o reflexo explícito das respectivas consciências. Consideramos aqui o termo consciência no seu sentido mais amplo, uma vez que *strictu sensu* ele poderá apenas adequar-se ao papel representado pela massa trabalhadora, como teremos ocasião de observar.

A propósito do prefácio de Karl Marx que congrega as grandes linhas orientadoras do estudo sobre economia política, achamos pertinente referir algo muito ligado ao assunto exposto. Pretendemos mostrar, afinal, uma prática narrativa apoiada em fundamentos filosóficos que ilustram o pensamento daquele autor:

"O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência." ¹

Com efeito, através das informações fornecidas pelo texto, só os motoristas têm verdadeira consciência de classe, fenómeno que os diferencia de Manuel da Fonseca e mais ainda do industrial de Monte Real.

Manuel da Fonseca, figura intermédia entre os dois estádios sociais, revela-se pela alienação, como o indica todo um conjunto de características traçadas pelo narrador. A partir do estatuto que lhe é conferido, esta personagem não pertence nem ao espaço do poder económico, nem ao outro em que estão inseridos os motoristas. Daí a sua ambiguidade, em termos sociais e ideológicos, os conflitos a que está sujeito, dadas as reacções manifestadas dentro do local de trabalho. Manuel da Fonseca age, assim, condicionado por pressões de vária ordem, principalmente as de carácter económico. O discurso do narrador assinala claramente o seu descontrolo:

"Mexe nos livros de escrituração, nas páginas de correspondência, nos papéis por sobre a mesa – no impulso desordenado da sua neurose." (p. 2)

Entretanto, a narrativa é peremptória quanto à função representativa do modo de alienação:

"Está nervoso, agitado, estuporado. Mas é quasi insensível à agonia dos camionistas." (p. 3)

No entanto, o seu "retrato" enquanto personagem não fica por aqui e outros elementos complementares convergem na construção de um perfil psicológico. A figura do proprietário dos *Transportes Mecânicos* confirma um trajecto que se poderá considerar coerente, se entendermos o seu

¹ Marx, Karl, Contribuição para a Crítica da Economia Política, Editorial Estampa, Lisboa, 1974, p. 28-29.

enquadramento dentro de uma estrutura específica, social e mental. Ao longo da narrativa, vão-se enunciando os predicados desta personagem que detém funções importantes no desenrolar da acção. Desejo de competição e ambição afiguram-se as características mais evidentes do seu comportamento, desdenhando os princípios básicos da moral e da ética. Tudo de acordo com a dimensão do seu estatuto social e económico. Exemplifiquemos. Quase no início do texto, o narrador comenta a transgressão de Manuel da Fonseca quando retira "a sua comissão, bem avantajada", observando em seguida os processos pouco criteriosos para derrubar um colega mais bem sucedido:

"Servira-se de inúmeras tentativas para lhos roubar [referência aos carregamentos de Aníbal Parreira], mas não o consegue. Usara toda a casta de habilidades, truques, jogatinas, baratinagens, pusera, enfim, «os seus métodos de trabalho» em acção, e nada alcançara." (p. 3)

A um outro nível se insere a personagem do industrial, que se identifica com um universo diferente. Embora investida de algumas das características comuns a Manuel da Fonseca, a figura do Senhor Mota é perspectivada pela narrativa de modo menos directo, como que a retratar uma psicologia mais elaborada, de acordo com o seu estatuto. É interessante observar a sua actuação, diferenciada da anterior, mais pela forma do que pelo conteúdo, e confirmada pela utilização de uma técnica narrativa própria.

Ao contrário do que acontece com Manuel da Fonseca, cujo percurso é transmitido através do predomínio da narração, a figura do industrial surge caracterizada pela forte presença do diálogo. Este recurso pressupõe fundamentalmente uma técnica que, de modo indirecto e sugestivo, alicerça os traços essenciais da personalidade da personagem. O produto narrativo daí resultante afirma-se pela verosimilhança e o dinamismo que a fala dos interlocutores reitera. O fenómeno acentua-se em virtude de se encontrarem em espaços geográficos diversos, comunicando através da via tele-

fónica. Deste modo se enfatiza o abismo social e ideológico entre os dois pólos – o motorista e o senhor Mota – e se aclara, pela distanciação, o papel do poder económico que o universo do industrial representa. Em consequência, o diálogo travado entre um elemento dum classes desprotegida e sem recursos e o senhor Mota dá bem a medida das contradições de um tecido social de que a narrativa é o reflexo.

Numa primeira abordagem, pode entrever-se o lugar preponderante da supremacia económica e a subalternidade dos que a ela estão sujeitos. A curta referência do narrador prepara o diálogo e põe em evidência a crueza da situação:

"Há um que ainda não está vencido e efectua uma tentativa própria. Chama Monte Real e suplica. Todavia, do outro lado, não há lugar para rogos. Só se carrega com exploração. É a marca da casa." (p.5)

O discurso do poder plasmado nas intervenções do industrial, enquanto responsável pelo desenrolar dos acontecimentos, progride no sentido de pôr à prova os mecanismos que dão voz ao comportamento da personagem. Senão, vejamos a subtileza com que o discurso revela o dizer hipócrita daquela figura, no fundo escrava de uma específica engrenagem social. Anote-se também que as características próprias deste quadro psicológico não diferem substancialmente das que conduzem Manuel da Fonseca, embora definindo universos diferentes: o mesmo desejo do lucro, a mesma indiferença pelos valores humanos. O diálogo pormenorizado que preenche praticamente a última parte do capítulo, além de enunciar duas personalidades orientadas por ideologias opostas, torna mais real a função do poder e do contra-poder em cena. Os factores que fundamentam este episódio, ou seja, o significado das falas que alternam a intervenção do industrial e do motorista, põem claramente em foco a dicotomia entre as respectivas classes sociais. A primeira traduz o discurso da arrogância, a outra configura o dizer da humildade, num contexto económico global que deturpa o verdadeiro sentido da procura e da oferta. O resultado, em

termos narrativos, presentifica o drama da situação, desencadeado pela atitude de súplica do motorista:

"Ó senhor Mota, ao menos os sessenta... – muito humilde." (p. 5)

A posição inflexível do industrial é um factor determinante no processo que contribui, no campo semântico, para a isotopia da injustiça. O fenómeno detecta-se no texto, em primeiro lugar, através do interlocutor, agente mais directa e visivelmente atingido e depois, a um nível mais profundo, por intermédio da classe de que ele faz parte.

Não será demais assinalar que o aspecto referido tem a ver com a perspectiva ideológica inerente à tese proposta pelo neo-realismo que, nesta pequena amostragem narrativa, se verifica amplamente configurada.

Por fim, o complemento atribuído do "retrato" do senhor Mota decorre do já mencionado furor do lucro que ele põe em prática, sem escrúpulos. A última intervenção falada desta personagem poderia deixar dúvidas quanto ao peso dramático da situação, não fora a incisiva e esclarecedora referência do narrador, a fechar o episódio.

Com vista ao valor expressivo da dialéctica subjacente ao enunciado geral, extraímos, a título ilustrativo, os dois registos narrativos que, pela sua natureza, complementam e sintetizam a problemática, quer da personagem, quer da própria narrativa:

" – De facto o preço de cinquenta e cinco é baixinho, mas você compreende que eu também me não podia prejudicar...

Mais instruções ao pessoal do carregamento e recolheu-se ao escritório. Daí a pouco, calmamente, a alma gozando, abria o *Devedores* e lançou a operação daquele momento: 4.500 kg a 90\$00 a tonelada..." (p. 5)

Ao finalizar esta etapa da análise, gostaríamos de referir um aspecto bem patente no texto e relacionado com o tempo. Com efeito, ele afigura-se como um factor indissociável da dinâmica inerente ao acto ficcional, bem como da história que o integra, para já não falar do seu papel no âmbito da técnica narrativa. O desenrolar dos acontecimentos observados encontra-

se relacionado com o espaço em que a acção progride e o inevitável efeito da dimensão temporal. As marcas evidentes da sua presença projectam-se com uma intenção específica e contribuem para a coerência textual e ideológica da narrativa.

Observem-se, ainda que brevemente, os principais passos onde o tempo se destaca, quer ao nível da enunciação, quer ao nível do enunciado. De um modo geral, este aspecto aparece largas vezes mencionado no texto, como a coadjuvar a carga emocional de um grupo que mais nitidamente sofre as consequências da crise económica. Assim, a instância temporal aparece a integrar desde logo o começo do capítulo, embora sem grandes particularizações:

"Fim de ano. Movimento escasso. Há já dois meses que é assim." (p.2)

É de notar, entretanto, como um dos mais significativos elementos da perspectiva narrativa, o emprego do presente que percorre toda a enunciação. Deste modo, a expressão temporal, regida pelos mesmos propósitos e em articulação com os demais factores, intensifica o realismo que partilha, também ele, de uma intenção estética. Vão-se acumulando as informações cronológicas em termos directos e incisivos, a par de outras que traduzem, a espaços, a situação psicológica dos funcionários. Daí se deduz que o paralelismo apontado decorre de um processo voluntário de significação textual:

"E as cargas não vêm.

As camiontas continuam imobilizadas.

Só os dias passam. Lentos, muito vagarosos a vincarem traços de amargura nos condutores das camionetas." (p. 2)

Como se poderá verificar no decurso da narrativa, todos os elementos atinentes ao aspecto temporal se encontram implicados na situação descrita, ora definidos explicitamente (como no exemplo anterior), ora revestindo expressões modalizadas. É interessante o processo utilizado na comunicação telefónica através do já referido diálogo. O tempo aqui é

apresentado por outro prisma, desempenhando, em termos de intensidade dramática, um papel não menos relevante. A enunciação é sintética mas elucidativa e revela, pela acelerada progressão dos momentos narrativos, a tensão em que se encontra o motorista. Vejamos o que o texto nos diz:

"Da Central telefónica alguém informou numa voz afectada:

– Terminam três. Continua?

– Ó minha senhora!... – suplicou revoltado o motorista. Continua, sim (dando um estalido com a boca, de resignação).

Três períodos – três escudos. Mais um, quatro escudos. Carga de 4.000 quilos a 55\$00. Três dias parado. (...) Na carteira 180\$00. Tudo isto em confusão no cérebro. Vida danada!" (p. 5)

Julgamos que os aspectos até agora apreciados sobre este capítulo sejam esclarecedores de um produto artístico em que se articulam, de modo equilibrado, a técnica, as exigências históricas da época e a própria sensibilidade do autor. Não sobram dúvidas quanto ao propósito estético da narrativa, ao reproduzir um quadro de vida com um máximo de realismo. De facto, no excerto analisado, não existem elementos que contradigam a impressão de realidade. Nestes termos, a função da narrativa parece ter conseguido os seus objectivos, de acordo com os princípios neo-realistas.

Por vir a propósito, citaremos uma observação de Rui Feijó, um dos colaboradores que muito contribuiu para o estudo da problemática. Ele afirma a sua posição quanto à missão do escritor, aliás, consentânea com a generalidade das opiniões, e que resume a ideia de desmistificação da vida. Esta quer-se transmitida na sua integralidade. Segue-se um excerto exemplificativo da argumentação do autor:

"(...) Mas não se faz um romance neo-realista sem consciência, sem que os personagens sejam homens que procedam como procedem na vida real e não bonecos, não fantoches que levantam o braço quando o escritor lhes

puxa pelo cordel ou abrem a boca quando lhes estica o fio preso ao queixo." ¹

Tudo isto vem confirmar as preocupações mais instantes da geração neo-realista que Victor de Sá enquadrou no período de guerra e definiu como "uma geração no sentido de que representa uma convergência actuante das consciências mais esclarecidas duma época (...)" e que "iniciou a sua caminhada inovadora." ²

Não podemos, por isso, esquecer o significado da manifestação romanesca em causa pela sua configuração, a todos os títulos adequada às exigências do movimento. Parece-nos mesmo que o texto manifesta ainda, pelas características apontadas, um amadurecimento que outros casos representativos da época não conseguiram alcançar. O sentido universal implicado pela narrativa poderá constituir-se em exemplo paradigmático de ocorrências num outro espaço, num outro mundo.

A rematar, as palavras de João Pedro de Andrade vêm substituir, com vantagem, qualquer comentário sobre o conteúdo do texto e a mundividência do autor:

"É afirmando a sua individualidade que o homem se mostra um ser social. É também escrevendo, agindo ou simplesmente sentindo como um produto do país onde nasceu, que o homem se afirma cidadão do mundo. Assim, como já está de há muito reconhecido, o geral afirma-se através do nacional." ³

¹ Feijó, Rui, "Apontamentos sobre o neo-realismo", in Seara Nova, n.º 816, Abril/1943, p. 319.

² Sá, Victor de, "O neo-realismo no surto actual da Ensaística Portuguesa", in Vértice, n.ºs 234-236, Coimbra, 1963, p. 238.

³ Andrade, João Pedro de, "O problema do romance português contemporâneo", in Seara Nova, n.º 776, Junho/1942, p. 317.

Passemos agora ao conto de José Spencer, que apresenta, como se afirmou, particularidades dignas de nota e diferenciadas das razões estruturais que assistem à novela e ao romance.

Instituído como subgénero narrativo e de valor literário a partir do séc. XIX, Massaud Moisés fala da sua crescente importância e do papel que ocupa no espaço literário da actualidade. Quanto à configuração desta espécie narrativa "fechada como um ovo", o autor comenta as características que só a ela dizem respeito:

"O conto é, do prisma de sua história e de sua essência, a matriz da novela e do romance, mas isto não significa que deva poder, necessariamente, transformar-se neles. Como a novela e romance, é irreversível: jamais deixa de ser conto a narrativa que como tal se engendra, e a ele não pode ser reduzido nenhum romance ou novela." ¹

O raciocínio exposto sobre a problemática do conto enquanto "momento privilegiado", produto de uma "síntese dramática", que congrega uma série de ingredientes voltados para o mesmo objectivo, vem desambiguar a sua natureza, que não raras vezes tem sido objecto de confusão por parte de alguns críticos literários.

Referindo-se ao conto como arte da sugestão, muito próxima da poesia, Aguiar e Silva refere, sucintamente, embora em termos diversos, o carácter desta narrativa:

"O conto é uma história breve, de enredo simples e linear, caracterizado por uma forte concentração da diegese, do tempo e do espaço." ²

A alusão feita sobre a necessidade de clarificar os aspectos distintivos nos respectivos subgéneros literários leva-nos a lembrar o comentário de Raul Gomes, em resposta às dúvidas de um leitor sobre o conceito de conto e novela. O autor baseia os seus argumentos na origem histórica dos

¹ Moisés, Massaud, A criação Literária, Editoria Cultrix, São Paulo, 1982, p. 19.

² Aguiar e Silva, A Estrutura do Romance, Livraria Almedina, Coimbra, 1974, p. 105.

gêneros literários, na sua institucionalização e no significado estético que os deve orientar. Diz ele em dado passo:

"A própria história dos gêneros literários (...), dá-nos uma imagem do processo a que deve obedecer o amadurecimento das faculdades de expressão do artista: uma lenta tomada de consciência da sua atitude estética para os meios apropriados de exprimi-la." ¹

Na sequência, observam-se ainda por parte do autor considerações sobre as diferenças essenciais entre os dois subgêneros, surgindo o conto definido como uma das formas de prosa mais primitivas e chegadas ao mundo do sonho e a irrealidade. Aquilo a que, em suma, Jolles teria designado por formas simples. ² Quanto à novela, historicamente posterior ao conto, o autor expõe as características que proporcionam a sua inserção no mundo do real, logo mais aproximadas do conceito actual de literatura:

"A transição do conto para a novela representa uma descida do mundo da fantasia para o mundo da realidade, do estado de sonho para o estado de desperto." ³

Como vemos, sendo a questão equacionada do ponto de vista estético com uma intenção definida, não podemos deixar, uma vez mais, de assinalar a modernidade da conceituação, bem como o contributo deste crítico para a clarificação dos problemas que prenderam particularmente as atenções dos teorizadores neo-realistas.

Observemos, pois, "Ele era um rapaz pobre...", texto de José Spencer que ocupa algum espaço do n.º 1 da Certeza dedicada à narrativa de ficção.

¹ Gomes, Raul, "Acerca da distinção entre conto e novela", in Seara Nova, n.º 908, Lisboa, 1945, p. 12.

² Cf. o estudo de André Jolles in Formas Simples, Editora Cultrix, São Paulo, 1976.

³ Gomes, Raul, loc. cit., p. 12.

Mesmo a partir duma leitura superficial, já se detectam os elementos estruturais que parecem configurar os objectivos próprios do conto, dentro dos parâmetros tradicionais. Por outras palavras, e resumidamente, é fácil verificar a rápida progressão da narrativa e o realce dado ao desfecho. Ela representa um exemplo de uma acção dramática, de um momento que põe em foco o conflito situacional vivido por uma personagem no contexto estudantil cabo-verdiano. Deste modo, ao contrário de Manuel Ferreira, a intenção estética de Spencer veicula um dizer narrativo que traduz, em primeira instância, uma problemática circunscrita a um determinado espaço geográfico, com personalidade própria. Tudo converge para anotação de um quadro, em instantâneo, que revela a síntese da realidade acima referida: a relação da personagem com as suas atitudes, a sua expressão comunicativa adequada às várias circunstâncias, emocionais, sociais e regionais.

A acção passa-se no liceu, no período mais controverso e difícil da vida de um estudante: o fim do ano lectivo e a avaliação de um percurso que a narrativa problematiza. O início reflecte logo a atitude ansiosa dos alunos perante os resultados. Deles depende o futuro de todos aqueles que protagonizam a situação e que o conto claramente enuncia. A narrativa centra as suas atenções em Lela, a começar pela intervenção em directo desta personagem no momento de esclarecer dúvidas quanto à nota que lhe fora atribuída. Além de elemento representativo das tensões afectando o grupo a que pertence, Lela é a figura importante da narrativa, em torno da qual gravita a acção, que provoca o rápido desenrolar dos acontecimentos.

O espaço considerável que absorve esta primeira parte tem um duplo significado. Apresenta com certo pormenor a situação inicial e aposta num tom que suspende o mais possível a concretização do evento que constitui, afinal, o cerne da questão. Daí decorre o papel importante da subjectividade textual, isto é, das manifestações exteriores de Manuel Delgado,

que não são mais do que o resultado de um estado interior onde fervilham conflitos e contradições.

A expressão do narrador é um prenúncio significativo do quadro anunciado e indica também, numa curta fase, um certo jogo pérfido por parte dos que representam o poder instituído:

"Djunga atravessou o pátio em passos lentos, um sorriso nos lábios, gozando a expressão ansiosa dos estudantes." (p. 2)

A etapa narrativa correspondente ao motivo introdutório do conto insere oportunamente a precaridade das circunstâncias que envolvem a personagem. Esboça-se, deste modo, a figura de Lela como representante de um estrato social a quem faltam condições materiais e o apoio dos mais poderosos. A vitória alcançada joga como factor de compensação a toda a uma série de adversidades que, ao fim e ao cabo, constituem seu dia-a-dia:

"Tinha passado. E com 15 valores.,

Também ele estudara. Todas as manhãs, quando a mãe se levantava para acender o lume, encontrava-o de pé, com o livro aberto, revendo as lições do dia. Nas aulas dava sempre conta do recado, apesar da luta com a falta de livros – que o que a mãe ganhava para pouco mais que comer dava." (p. 2)

Em virtude das circunstâncias apontadas, o papel desempenhado por Lela, filho de "nha Chica Engomadeira", coloca-o numa posição de predestinado a injustiças, como o seguimento da acção vem confirmar. E aqui, perante o contexto, se poderá invocar a questão da coerência ideológica da narrativa que permite o clima de verosimilhança na relação das personagens com as respectivas situações. O fenómeno referido é, de resto, comum ao processo técnico que domina a globalidade da produção.

Quanto à organização textual de onde decorrem inevitáveis implicações de natureza semiótica, importa aludir a certos aspectos formais relativos à apresentação. O mesmo será dizer que a exposição dos diferentes mini-episódios, graficamente separados uns dos outros, está relacionada com o

propósito deliberado de lhes atribuir um sentido preciso, na razão directa do relevo imposto pela diegese. Deste modo, não será descabido juntar alguns elementos de ordem estrutural, como forma de clarificar o que atrás ficou dito.

A etapa narrativa subsequente, menos alongada que a anterior, não tem como objectivo desenvolver a acção em termos dinâmicos. Pelo contrário, o processo utilizado propõe uma paragem que serve para melhor se definir a situação económica do núcleo familiar da personagem. Tudo se passa à volta do problema da sobrevivência e dum incidente caseiro que leva Lela a entregar à mãe todas as suas economias. Se o diálogo entre mãe e filho já denota a existência de um foco dramático, são de facto as palavras do narrador que melhor exprimem o conflito interior do protagonista:

"Lela entregou o dinheiro à mãe. Ela recebeu-o.

Coitada. Não podia compreender todo o drama que se passava no filho. Sabia que ele queria subir. Subir para lhe melhorar a situação. Não compreendia todo o seu drama. Mas, o seu instinto de mãe, adivinhava mais qualquer coisa." (p. 2)

No intervalo do espaço narrativo final, cuja importância não pode ser sonogada, porque é ele que determina o fechamento da acção, observa-se o pequeno excerto cujo sentido tentaremos averiguar. Ainda aí a função narrativa não implica uma atitude dinâmica, de expansão diegética, mas, à semelhança da anterior, decorre do intuito de suspender a história. No entanto, ela assume um papel digno de nota, porquanto acrescenta informações que dizem directamente respeito ao significado ideológico do texto. Verifica-se então que o drama que alicerça o perfil de Manuel Delgado não restringe as suas ambições ao âmbito monetário e profissional. As razões do conflito prendem-se também com outros factores, de cariz emocional e social. É o caso expresso pela curta mensagem que a narração se encarrega de problematizar, pondo em confronto dois universos sociais diferentes; um representado por Lela, o outro por Lucinda.

Esta dicotomia aparentemente simples vem suscitar uma teia complicada de contradições, se tivermos em conta o amor de Lela não correspondido e as remotas possibilidades que se oferecem ao protagonista de alcançar o mundo de Lucinda e de por ele ser aceite. Os dados apresentados são essenciais para tornar mais real a cosmovisão proposta por todo o articulado narrativo e pôr a nu a questão candente do abismo entre as respectivas classes.

Vejamos o que diz o narrador, apropriando-se das palavras da personagem e sintetizando igualmente a dialéctica subjacente:

"Lela amava Lucinda. A filha do Sr. Leça.

Todos os dias, quando dava explicações ao irmão, via-a. Ela não reparava nele. Era pobre.

Casaco chapado nos cotovelos. Sapatos velhos. Por isso metia tanto os pés por baixo da mesa, não fosse ela ver a sola gasta." (p. 2)

Será quase desnecessário referir que a aludida apresentação gráfica não pressupõe, de forma alguma, a separação conteudística dos pequenos episódios, de molde a anular a explosão do núcleo narrativo. Ao contrário, as características reveladas pelas várias instâncias confirmam o carácter unívoco do conto e o momento de tensão dramática que particularizam esta estrutura.

Resta-nos, pois, analisar a última parte, que vem completar a significação global do texto. Ela reveste um aspecto formal semelhante ao da etapa inicial, no que toca ao espaço e ao equilíbrio apresentado pela articulação dos diálogos e da narração propriamente dita.

Sendo o conto uma construção problemática assente numa contradição, num contraste, ou ainda, como o definiu Aguiar e Silva, "um curto episódio, um caso humano interessante, uma recordação (...)"¹, não podemos deixar de assinalar o final da história como um espelho fiel dos objectivos e da

¹ Aguiar e Silva, A Estrutura do Romance, Livraria Almedina, Coimbra, 1974, p. 106.

orgânica que presidem a este subgénero narrativo – produto ficcional preso, no entanto, por via da verosimilhança, à realidade dos factos.

O excerto completa a proposta dinâmica da acção e encarrega-se de desatar o nó que, desde cedo, a enunciação deixa adivinhar. O tom de ansiedade persiste, já que a narrativa vai construindo um processo que arrasta, até às últimas consequências, a revelação dos resultados do concurso e a atitude de expectativa do protagonista. Aliás, uma das razões que nos levou a levantar a questão sobre a característica sequencial da narrativa é comprovada por aquele particular aspecto, já que sobre ele o narrador se pronunciara, referindo as várias dificuldades que rodearam a candidatura da personagem. Nada, no texto, nos leva a interpretar a vida de Lela como fácil ou linear.

O começo da última parte insere elucidativamente a cena da chegada do barco ao Porto Grande. Figurando em destaque e ligada a este acontecimento, a expectativa de Lela perante os resultados que as notícias transportam. O significado do ambiente geral, em simultâneo com o sentir íntimo do protagonista, é traduzido através de processos narrativos que, durante um certo espaço, encobrem mais do que desvendam. É o que acontece, por exemplo, com a enunciação pormenorizada dos passos burocráticos com vista ao tratamento da correspondência. Neste procedimento, não se afigura inocente a prática da onomatopeia como forma linguística de acrescentar realismo à situação, bem como, em termos gerais, a utilização do nível popular da linguagem, mais evidente nos diálogos entre mãe e filho. Resulta daí a intensificação da ansiedade da personagem:

"Saiu. Tirou do bolso um cigarro meio consumido e acendeu-o. Ensaiou alguns passos e, no movimento brusco, assentou-se no balaústre do correio.

Tau... Tau... Tau... Tau... Tau...Tau...

E aquele ruído aumentando-lhe cada vez mais a impaciência." (p. 5).

Observando a progressão da narrativa, há uma intervenção do narrador que indicia uma mudança de tom e contribui para a resolução dos acontecimentos. Com efeito, a frase "O ruído cessara" propõe uma viragem nesta etapa da história. Rapidamente, chega a vez de Lela e aí se desvanecem as suas esperanças ao verificar que não pertencia ao grupo dos escolhidos.

A asserção do narrador, que transforma o universo arquitectado por hipóteses em mundo de realidades palpáveis, provoca definitivamente o fecho da narrativa. A denúncia da situação injusta que o caso de Lela exemplifica é o pretexto para introduzir uma problemática mais vasta, de conteúdo social.

Apesar do alerta, singulariza-se a narrativa pela expressão de um doce e pungente lirismo que melhor reflecte o tom dramático da história que conta:

"Classificado no sexto lugar.

Ele que queria subir. Ser alguém. Sim, subir para poder dansar com a Lucinda do Grémio..." (p. 5)

Quanto ao texto de Manuel Ferreira, incluído no n.º 3 da revista, o qual assina sob pseudónimo, umas breves palavras sobre a ficção que ele representa neste número.

Trata-se do conto "O Rio", cuja temática está directamente relacionada com a dureza da vida dos trabalhadores agrícolas na região do Liz.

A narrativa retrata realisticamente o quotidiano sofrido de homens e mulheres lutando pela sua própria sobrevivência, ao mesmo tempo que realça a luta desigual entre dois homens defendendo valores opostos.

O conto termina em tragédia e Zé das Pranchas, embora recto e determinado, acaba por morrer às mãos cobardes de Repas, arrogante e cioso do seu próprio talhão de terra.

Acrescente-se apenas que o texto em referência manifesta características idênticas relativamente à produção ficcional do autor nos números anteriores. Com efeito, as narrativas publicadas no número três da revista também representam o neo-realismo português, reflectindo ideologias convergentes no sentido da justiça social e humana.

CAPÍTULO II

A caracterização da revista e a contextualização da autora

Analisámos já, com alguma profundidade, a revista Certeza e o seu enquadramento social, político e literário, bem como o aparecimento do neo-realismo em Cabo Verde, a propósito dos materiais seleccionados, relativos às diversas publicações.

Devemos esclarecer, entretanto, que as referências a fazer àqueles domínios, ao longo deste capítulo, serão utilizadas, não como mera prática redundante, mas com o objectivo de ilustrar outras perspectivas não apresentadas. Daremos igualmente lugar a vozes importantes que se fizeram ouvir no âmbito das publicações e do próprio neo-realismo e que darão azo a um entendimento mais claro do entrecruzar de acontecimentos, no espaço e no tempo.

Caminhamos assim em direcção a uma nova etapa, no sentido do alargamento contextual de Certeza e da verificação das implicações que, em termos de antecedentes e de consequentes, poderão contribuir para o significado do panorama histórico-literário dessa época.

Um dos artigos da revista pertence a uma autora cuja obra é nosso objecto de estudo e irá constituir a parte mais significativa do "corpus" do presente trabalho.

A propósito de gerações anteriores à de Certeza, é necessário aludir ao grupo fundador de Clareza, publicada em Cabo Verde em 1936, e ao papel que a própria revista representou, por ter alcançado uma independência relativamente aos padrões portugueses.

Com efeito, a nova proposta de cariz literário e estético vem romper com os modelos temáticos europeus instalados na Literatura e por todos praticados e centrar-se nas particularidades atinentes à realidade cabo-verdiana. Daí decorre uma tomada de consciência sobre aquilo que é característico da "terra-mãe cabo-verdiana" (o conceito regional no sentido mais próprio da expressão), perspectiva inovadora para a época e diferenciada das concepções anteriores.

A publicação da revista em solo cabo-verdiano e as mudanças implicadas pelo fenómeno de renovação foram coetâneas com o acontecido em Portugal. Surgiu, assim, em Portugal, um movimento literário, de características diferenciadas das presencistas e que, no campo da teoria, viria a desencadear-se em 1937 e dar corpo ao neo-realismo português, fenómeno já referido e sujeito a algum desenvolvimento no início deste trabalho.

A acrescentar algo de importante à irrupção de uma nova fase no sistema literário de Cabo Verde, surgem os elementos que configuram a "parte desconhecida do subtexto" ou a "dimensão endógena" do fenómeno, no dizer de Manuel Ferreira.¹

Estas expressões pretendem dizer que o processo foi demorado e silencioso e resultou, por um lado, de factores ligados às influências dos escritores brasileiros, por outro, de uma tomada de posição, de carácter ideológico, por parte de grupos de intelectuais cabo-verdianos. Pesou também, nesse processo, o papel da revista coimbrã Presença, saída a lume em 1927 e de imediato conhecida em Cabo Verde, bem como o modernismo português.

Antes de prosseguirmos, parece-nos necessário abrir aqui um parêntese para aludir à importância da revista Presença, não só enquanto referência do modernismo em Portugal, mas também pelo papel que desempenhou na polémica desencadeada com os neo-realistas. Essa diatribe adquiriu, por

¹ Cf. prefácio à Claridade, revista de Arte e de Letras, ALAC, 1986.

vezes, contornos complicados em termos de posições extremadas, de ambos os lados.

Por exemplo, algumas vozes críticas de então acusaram a revista como representação de modelos passadistas e ultrapassados. Segundo estas perspectivas, os colaboradores eram individualistas e só "olhavam para o próprio umbigo", o que significava que não se mostravam sensíveis aos problemas sociais.

A propósito da questão, David Mourão-Ferreira elabora uma explicação pessoal, fundamentada nos motivos que deram origem aos desentendimentos referidos.

Neste sentido, o autor, também poeta, romancista e crítico literário, apresenta a sua própria interpretação em defesa da posição tomada pelos presencistas. Durante a vida da revista, entre 1927 e 1940, ocorreram acontecimentos sociais e políticos dignos de relevo e relacionados com a implantação de regimes totalitários em vários países da Europa, nomeadamente em Portugal. Porque é que a produção escrita da revista não reflectiu, de algum modo, tais acontecimentos? A resposta surge de imediato e desmonta os argumentos avançados pelas acusações, trazendo, ao mesmo tempo, uma proposta de descoberta do valor intrínseco da revista.

"Então, a única alternativa dos presencistas, (...) era a de continuarem defendendo, no plano estético, os valores supremos da liberdade por que sempre lutaram. Mas muito raros entre os seus coetâneos – e muito poucos entre os seus pósteros – entenderam devidamente que o próprio "plano estético", em que os presencistas tanto insistiam, constituía também, em linguagem forçosamente cifrada, uma ampla e generosa metáfora da própria Vida." ¹

Lembremos, por outro lado, interpretações diferentes, senão antagónicas, da interpretação feita por Mourão-Ferreira e que argumentavam que os presencistas pretendiam uma literatura "neutra", sem compromissos.

¹ Mourão-Ferreira, David, Presença da «Presença», Brasília Editora, 1977, p. 13.

Estas opiniões encontram-se espalhadas em vários periódicos e revistas que, ao tempo, veicularam as mais importantes tomadas de posição em defesa do neo-realismo. As publicações seguintes, intituladas O Diabo (1934-1940), Sol Nascente (1937-1940) e Vértice (apenas a partir de 1945) revelam-se os veículos mais representativos e explícitos do movimento, enquanto Pensamento, Gládio e Altitude têm por objectivo preparar o terreno para o despertar do movimento. Estes três últimos periódicos citados revestem-se de características um pouco diferentes, porquanto divulgam as teorias marxistas mas, simultaneamente, escondem, recorrendo com frequência a eufemismos para evitar a censura.

Outros ainda, como Seara Nova, a mais antiga revista literária de todas, Síntese, O Globo, etc., revelam muitos dos aspectos relacionados com a vida literária e cultural da modernidade.

Vejamos seguidamente alguns exemplos mais ilustrativos da polémica existente entre neo-realistas e presencistas, traduzidos por diversos artigos que foram surgindo nos vários periódicos.

Um dos acontecimentos relevantes na afirmação do movimento neo-realista nascente consiste na publicação de dois artigos de José Rodrigues Miguéis, intitulados "Sobre os fins e a coragem nos meios de actuar", na Seara Nova, em Setembro e Outubro de 1930. O signatário desses textos faz uma incursão no domínio das ideias sociais e políticas para demonstrar a mudança operada entre o *antigo* e o *novo*. Ele parte de exemplos que tipificam a filosofia de uma época, da época literária anterior à sua, para mostrar que essas personalidades literárias em causa não tinham conseguido assimilar as consequências da mudança.

Os autores que representam o passado, como Eça de Queirós, Antero de Quental, entre outros, são apontados como figuras que, embora se apregoem como arautos da liberdade e da democracia, não pertencem à verdadeira modernidade.

No fundo, o autor opõe o idealismo do passado ao racionalismo do presente, domínio filosófico pelo qual se regem as novas ideias. Rodrigues Miguéis refere, em determinada altura do artigo:

"Não me submeto facilmente às lições do passado com que certos senhores pretendem às vezes reduzir-nos ao silêncio e à inacção. O passado que vive em nós como uma fatalidade, por via hereditária, por ambiência natural, temos de aceitá-lo, mas apenas na medida em que não venha opor-se à nossa vontade de progresso." ¹

Completa o artigo com uma proposta que é, no fundo, a tese que ele pretende dar a conhecer:

"O meu desejo seria mostrar que o idealismo da grande geração, condenada a converter-se ou a renunciar com dor, não pode estar em contradição com os meios de actuar do nosso tempo, cujo substrato ideal é, bem vistas as coisas, o mesmo. Absurdo, sim, é supor que as circunstâncias de hoje suportariam as atitudes desse tempo." ²

Os artigos dos vários autores protagonistas das diatribes que ocuparam algumas páginas críticas de Seara Nova, (representadas pelas posições que opuseram Castelo Branco Chaves a José Rodrigues Miguéis), mostram bem o clima cada vez mais hostil entre os grupos existentes. Publicaram-se, também, em *Sol Nascente*, em 1937, diversos artigos que revelam uma troca de palavras duras entre Armando Martins, outro defensor das ideias neo-realistas e José Régio, o poeta presencista. Este terá naturalmente reagido em resposta aos ataques à sua poesia. De resto, José Régio é uma das figuras, no panorama literário da época, que ocupa um maior espaço nas páginas de crítica dos periódicos da altura.

Por exemplo, no jornal O Diabo, em Fevereiro de 1938, António Ramos de Almeida, um dos críticos neo-realistas mais representativos, faz, num artigo intitulado "Um livro, um crítico, uma questão", a apreciação crítica da

¹ Cf. Seara Nova, «Sobre os fins e a coragem nos meios de actuar», I, Set/1930, p. 58.

² *Idem*, p. 61.

figura e da obra do poeta em causa e aprofunda principalmente a sua feição crítica menos conhecida do grande público.

O seu comentário, defendendo embora os princípios ideológicos da estética neo-realista, não revela a acidez nem a intenção pouco construtiva de algumas outras posições.

Ramos de Almeida, no início do seu comentário, refere-se em termos elogiosos ao poeta e à sua obra e considera José Régio "a figura mais complexa e rica de toda a literatura portuguesa contemporânea".

De qualquer modo, este artigo, através da apreciação de um percurso poético, acaba por ser um ensaio sobre a filosofia das épocas literárias. E é por isso que, no final da sua argumentação, Ramos de Almeida afirma "Talvez Régio, depois deste longo arrazoado, concorde comigo, porque eu também concordo com ele, quando diz: penso, por mim, que talvez as obras de arte suprema sejam as em que mais completamente se agitam todas as preocupações de que o homem é vítima."

Depois, no mesmo periódico, damos conta de um outro artigo, publicado em Fevereiro de 1940 e assinado por Joaquim Namorado, um dos escritores que integrou o grupo poético dos neo-realistas.

Esse artigo, com o título "Breve introdução à leitura dos poetas modernistas portugueses", apresenta-se como um estudo crítico, passa em revista a geração de *Orpheu*, para se centrar no movimento da Presença e nos seus representantes.

O autor traça um paralelismo entre os três poetas mais conhecidos da época, José Régio, Miguel Torga e Adolfo Casais Monteiro, deixando registada, assim, a sua posição face a cada uma destas figuras, enquanto homens e artistas.

Apesar da opinião referida se mostrar diversa do pensamento e da praxis presencista, aquilo que afirma, no entanto, encontra-se pautado pelo rigor inerente ao discurso analítico no âmbito da crítica literária.

O que queremos dizer é que a crítica feita aos presencistas não é de modo nenhum difamatória, antes o resultado de uma apreciação que tem em conta o significado de fases na evolução da literatura. Por isso, se, por um lado, Joaquim Namorado considera os três poetas dotados de capacidades extraordinárias, por outro, assinala diferenças quanto às várias expressões ideológicas. O autor, ao concluir, defende, na linha do pensamento neo-realista, que enquanto Régio e Torga representam o individualismo decadente, Casais Monteiro já pode ser considerado detentor de preocupações de ordem social.

Relativamente ainda a aspectos da contenda entre presencistas e neo-realistas, recordamos um artigo de Armando Martins, publicado em *Sol Nascente* em Fevereiro/38, que tem por título "Resposta a José Régio – que é carta aos mais escritores portugueses". Através da argumentação aí utilizada, entre ataques e esclarecimentos, podem-se entrever alguns dos pressupostos orientadores do movimento.

Armando Martins procura, através do seu discurso e além dos ataques directos a José Régio, pôr em destaque o fosso entre a literatura social e aquela literatura imbuída apenas de preocupações individualistas.

Diz ele em determinada altura:

"O escritor português afasta-se do público, não se preocupa com a opinião que o leitor faz da sua arte, cerra-se na sua intangibilidade sagrada. (...)

A nossa literatura andou sempre mais presa às substituições das escolas em França do que às mudanças revolucionárias da vida social e do homem português. (...) A nossa literatura está dividida em grupos de escritores, curiosas caixinhas literárias com pretensões de monopólio do mérito e da verdade artística." ¹

¹ *Sol Nascente*, n.º 24 – Fev/38.

Apontamos, por fim, um último artigo, o mais agressivo neste quadro de opiniões agora exposto, da autoria de Álvaro Cunhal, contra a poesia de José Régio.

A propósito de vários artigos publicados na Seara Nova por José Régio, sobre literatura, Álvaro Cunhal é peremptório nas afirmações que faz, ao elaborar uma crítica feroz contra a atitude do poeta. A comparação com outros procedimentos vistos na perspectiva de utilidade social é inevitável:

"A única diferença entre estes artistas e os artistas solitários é que, enquanto a obcecação destes é o próprio umbigo, a daqueles é a sorte da humanidade. Mas, quer uns quer outros põem naturalmente a arte ao serviço de qualquer coisa: nuns, esse qualquer coisa é a vida de milhões de seres; noutros, esse qualquer coisa é o próprio umbigo. (O próprio José Régio aconselha cada artista a falar "do que mais profundamente sente, pensa, imagina, sonha, vive, sabe". – Seara Nova, n.º 609)".¹

Parece desnecessário apontar mais exemplos relativamente à polémica em causa e à afirmação da posição neo-realista. De qualquer modo, é interessante notar que foi a partir deste confronto, particularmente em relação a Régio, que se generalizou a ideia de que toda a Presença estaria imbuída de umbilicalismo, apesar da posição de Joaquim Namorado sobre Adolfo Casais Monteiro.

Ficam enunciados vários olhares sobre um mesmo acontecimento, os quais, deste modo equacionados, poderão certamente dar origem a outras tantas perspectivas. E se assim for, será sinal de que a natureza da matéria em causa permanece problemática - portanto, não resolvida.

Devemos sublinhar que a alusão feita à Presença nos parece importante para explicar alguns pormenores relativamente ao grupo claridoso, do mesmo modo que dar a perceber factores de interligação menos explícitos em ambas as realidades. Observemos, por exemplo, que na Presença

¹ Sol Nascente, n.º 37 – Junho/39.

colaboraram claridosos como Jorge Barbosa e Jaime de Figueiredo, um enquanto poeta e outro na qualidade de pintor e que, por outro lado, Jaime de Figueiredo e José Régio trocaram correspondência assídua.

Este facto pode dar uma ideia da abertura que a revista *Presença* demonstrou, ao longo da sua vida de publicação. Além de um grande leque de preocupações e realizações, *Presença* defende um conceito próprio de arte e literatura, assente em princípios de liberdade de criação e de consciência crítica. Em consequência, ela apela para a renovação das letras portuguesas e promove a atenção para as manifestações estéticas mais importantes da Europa. Um dos seus feitos mais conhecidos foi justamente o da divulgação e consolidação das conquistas literárias do Modernismo, tendo a revista divulgado e promovido os homens do *Orpheu*. Através dessa medida se poderá entender de que modo ela terá contribuído para a formação cultural e literária alargada ao espaço cabo-verdiano. Referimo-nos, em particular, ao público leitor composto por jovens estudantes e futuros escritores cabo-verdianos, que terão certamente contactado de perto com os números da *Presença* que iam sendo divulgados.

A revista *Clareza* constitui-se como uma publicação basicamente inovadora, porque transporta consigo uma ideia de renovação, de supremacia do novo sobre o tradicional, ao nível filosófico e pragmático. A proposta assenta na reflexão sobre o homem e a sua inserção no mundo em geral e no solo cabo-verdiano, em particular. Com efeito, *Clareza*, ao contrário dos aspectos revelados pelas orientações da *Presença*, mostra-se empenhada nos problemas sociais, na valorização da terra-mãe, ao mesmo tempo que pugnava por uma expressão literária centrada nesses temas e na realidade circundante. Assim, através do papel daquela revista cabo-verdiana, abre-se caminho para uma nova forma de realismo em Cabo Verde, nomeadamente por intermédio da poesia de Pedro Corsino Azevedo e António Nunes.

Estes dois autores merecem uma menção especial, porque foram os primeiros a afastar-se dos padrões presencistas e a produzir uma poesia cabo-verdiana e culta, detentora de características sociais e estilísticas específicas.

Pedro Corsino Azevedo distinguiu-se sobretudo por ter sabido apropriar-se das fontes populares e construído uma poética em moldes modernos. O poema paradigmático da postura do autor tem o título "Terra Longe" e dá a conhecer aspectos míticos relacionados com as forças da cultura originária: desejo de retorno à pureza inicial, fascínio pelo tempo da infância perdida.

Quanto a António Nunes, ele foi, como já tivemos ocasião de enunciar, o autor cuja poesia, marcadamente neo-realista, assinalou o primeiro número da revista Certeza.

Por outro lado, a par da referida tomada de posição por parte daqueles poetas, continuou a existir uma ambivalência de critérios revelada por poetas que, nascidos ainda em finais do séc. XIX, oscilavam entre uma concepção cabo-verdiana e uma radicação no contexto português metropolitano.

É o caso de Pedro Cardoso e Eugénio Tavares, que empregaram nas suas composições quer o português, quer o crioulo, e que, embora tendo consciência da sua radicação em solo cabo-verdiano, nunca souberam desligar-se da tutela portuguesa.

Tendo em conta a situação referida, devemos realçar o papel de Clari-
dade e, com ela, a expressão de um novo conceito de literatura em Cabo Verde, por oposição ao período antecedente, cujo discurso era quase exclusivamente português. Para além de Claridade, um outro factor terá contribuído fortemente para a mudança do universo cultural e literário do arquipélago: foi o conhecimento da literatura dos modernistas brasileiros e o intercâmbio entre escritores dos dois países. As referências a esse "diálogo" são constantes e verificam-se, desde os princípios do século, nas dedicatórias de escritores cabo-verdianos (como José Lopes) a personalidades

brasileiras, ou nas transcrições de poemas dedicados ao Brasil ou a intelectuais brasileiros.

A esse respeito, vejamos alguns exemplos publicados nos primeiros números de Claridade. "Palavras sobre Cabo Verde para serem lidas no Brasil" é um artigo de José Osório de Oliveira, datado de 1936, incluído no n.º 2 daquela revista cabo-verdiana, onde o autor faz reflexões de tipo sociológico e também de carácter pessoal sobre diversos aspectos sociais e humanos do povo do arquipélago. Por fim, aborda as afinidades entre Cabo Verde e Brasil e, em particular, o nordeste brasileiro, com o objectivo de realçar o papel da literatura de ambos os países. Osório de Oliveira expressa as suas ideias do seguinte modo:

"Mas não foi só por viverem no arquipélago que esses novos literatos descobriram a sua terra e a cantam com tanta liberdade de ritmos e de expressão e com tão profunda humanidade. Os cabo-verdianos precisavam dum exemplo que a literatura de Portugal não lhes podia dar, mas que o Brasil lhes forneceu. As afinidades existentes entre Cabo Verde e os estados do Nordeste do Brasil predispunham os cabo-verdianos para compreender, sentir e amar a nova literatura brasileira". E depois, mais adiante, referindo-se ao grupo da revista Claridade: "Tenho a firme certeza de que esse grupo de jovens, com a sua revista e os seus livros hão-de entrar no porto trazendo a sua mensagem. Que os brasileiros a recebam como se irmãos seus a subscrevessem, porque como irmãos os consideram os cabo-verdianos".¹

Damos ainda conta de outra alusão ao referido diálogo entre escritores brasileiros e cabo-verdianos, através de um poema de Jorge Barbosa, igualmente publicado em Claridade e, como o título indica, "Carta para Manuel Bandeira", é endereçado ao poeta brasileiro da "Evocação do Recife". É uma mensagem de fraternidade que reitera a subjectividade dos laços entre dois países, dois escritores e, em última instância, duas literaturas.

¹ In Claridade, n.º 2, p. 4.

Transcrevemos apenas meia dúzia de versos, para revelarmos o tom geral da poesia:

"Nunca li nenhum dos teus livros.

Apenas já li

a Estrela da Manhã e alguns poemas teus.

(...)

Aqui onde estou, no outro lado do mesmo mar,

tu me preocupas, Manuel Bandeira,

meu irmão atlântico. (...)"

Eu faria por ti qualquer coisa impossível.

(...)

Depois voltaria tranquilamente para a minha ilha

no outro lado do Atlântico.

E traria saudades do teu sorriso sem ressentimentos (...)»¹

Por seu turno, também Baltazar Lopes conta como ele e os outros fundadores da revista tomaram conhecimento com a literatura do Brasil e com algumas obras por sistema de empréstimo, relativas quer à prosa de ficção (representada por Lins do Rego, Jorge Amado, Amândio Fontes, etc.), quer à poesia (pela pena de Manuel Bandeira e Jorge de Lima). Particularmente, no que diz respeito a estes dois últimos autores, os testemunhos dos claridosos são unânimes em expressar o seu "alumbramento" por aquela poesia, reveladora de tópicos e figuras tão familiares à realidade cabo-verdiana.

São vários os depoimentos a confirmar a influência da literatura brasileira naquele território ilhéu, de entre os quais se apresenta um pequeno exemplo ilustrativo, da autoria de Baltazar Lopes:

"Esta ficção e esta poesia revelavam-nos um ambiente, tipos, estilos. Formas de comportamento, defeitos, virtudes, atitudes perante a vida, que

¹ In *Claridade*, n.º 4, p. 25.

se assemelhavam aos destas ilhas, principalmente naquilo que as ilhas têm de mais castiço e de menos contaminado." ¹

Por outro lado, Jorge Barbosa, outro dos fundadores, complementa o ponto de vista aludido:

" (...) Tal influência resultou sobretudo dos escritores brasileiros ao se debruçarem sobre a terra natal e sobre a gente irmã, onde foram encontrar os temas das suas obras. Deles aproveitamos, pois, a *descoberta* e a experiência, que nos contagiaram com o seu entusiasmo de coisa nova. Para mais, havia já parecenças entre o povo de Cabo Verde e grandes sectores do povo brasileiro". ²

Também, num periódico mencionado várias vezes neste trabalho, aparece um artigo assinado por Vasco da Gama Fernandes. Este autor, de per-meio ao panorama intelectual cabo-verdiano que traçou, refere-se, com uma entoação discreta, à importância da presença literária brasileira naquele contexto como "uma influência brasileira de ideias e conceitos literários", sem subestimar, no entanto, o labor criativo de Cabo Verde e as potencialidades da "juventude operosa e triunfante" ³

Deste modo, Claridade foi um marco de múltiplas facetas que veio tornar possível o amadurecimento de uma geração literária e, conseqüentemente, permitir a emancipação da literatura cabo-verdiana.

Vale a pena apreciar um pouco melhor essa realidade, descrevendo-a, através do conteúdo dos nove números que compõem a revista, ao longo de um percurso de publicação irregular (de quase 30 anos) e entrecortado de incidentes.

Baltazar Lopes, autor de parte dos depoimentos que antecedem a republicação do volume de Claridade, refere algumas das razões que contribuíram para a escassez dos números existentes e para as características da publicação, em termos temporais:

¹ Ferreira, Manuel, O Discurso no Percurso Africano I, Plátano Editora, p. 153

² Ferreira, Manuel, in Prefácio à Claridade, p. XXXI.

³ Cf. "Panorama intelectual cabo-verdiano" in O Diabo, 6/Fev/38.

"Quartel de poucos oficiais, falta de preparação especializada nos variados domínios da Antropologia Cultural, dispersão pelas ilhas ou no exterior da maioria dos poucos colaboradores potenciais, o próprio ineditismo do programa (...)"¹.

Estas palavras servem para reforçar, de facto, o papel da revista como veículo não só literário mas também político, assim como a "militância" do grupo que a lançou, por querer, pela primeira vez, afirmar as características verdadeiramente autóctones e originais do território e do povo cabo-verdianos.

Em primeiro lugar, em jeito de representação formal, diremos que Claridade foi lançada em Março de 1936, na cidade do Mindelo, ilha de S. Vicente, e que os seus fundadores foram três personalidades significativas no mundo das Letras cabo-verdianas: Baltazar Lopes, Manuel Lopes e Jorge Barbosa.

Os três primeiros números foram publicados entre 1936 e 1937 e, após um hiato temporal de cerca de 10 anos, os restantes seis números saíram a lume entre 1947 e 1960. Deve acrescentar-se que a responsabilidade da publicação, ao longo da segunda fase referida, recaiu sobre Baltazar Lopes, uma vez que Jorge Barbosa tinha já morrido e Manuel Lopes partido para os Açores, por motivos pessoais.

Vejamos, em termos genéricos, o que é que constitui o principal conteúdo da revista, tendo em atenção que ela própria é designada com o subtítulo de revista de arte e de letras.

Verifica-se que a sua produção se reparte fundamentalmente pelos três domínios seguintes: poesia, ficção e ensaio.

Os três números que correspondem à primeira fase da publicação apresentam-se, quase na totalidade, preenchidos pela colaboração dos seus fundadores, que são Baltazar Lopes, Jorge Barbosa e Manuel Lopes. Aqui, Jorge Barbosa intervém através de poesia, enquanto os outros dois autores

¹ Claridade, p. XIV.

assinam quer ficção (extractos de romances publicados ou contos), quer poesia, sendo de assinalar, a título de curiosidade, que neste domínio, Baltazar Lopes escreve sob o pseudónimo de Osvaldo Alcântara.

O 4.º número só foi publicado no início de 1947, iniciando-se um outro período de publicação, com uma vida igualmente curta e sujeita a novas interrupções. Com efeito, de Janeiro de 1947 a Dezembro de 1949, saíram a público mais quatro números, que tiveram continuidade apenas através do n.º 8 (em Maio/58) e do n.º 9 (em Dez/66), tendo este último colocado, assim, termo às publicações.

Devemos, no entanto, acrescentar que, a partir da segunda fase, a revista inclui, para além dos colaboradores já referidos, a participação de escritores como Nuno Miranda, Arnaldo França, Aguinaldo Fonseca, entre outros, os quais, de um modo ou de outro, tiveram um papel significativo quer em *Certeza*, quer nas restantes publicações. Eles foram os responsáveis, no conjunto dos autores cabo-verdianos, pela atribuição de um novo sentido à literatura, em consequência, em grande parte, da sua formação ideológica, dada a conhecer com o aparecimento de Certeza.

Relativamente à revista Claridade e para terminar as referências ao conteúdo da última fase, devemos referir a grande incidência de poemas da autoria de Osvaldo Alcântara, Pedro Corsino Azevedo, Arnaldo França, Tomaz Martins, Nuno Miranda, entre outros. Em seguida, verificam-se intervenções significativas na área da ficção, exemplificadas por Manuel Lopes, Baltazar Lopes, Henrique Teixeira de Sousa, António Aurélio Gonçalves, entre outros, e ainda textos em prosa apresentando estudos quer sobre obras literárias, quer de natureza etnológica e social. Como exemplo dos primeiros, apontamos uma interpretação de António Aurélio Gonçalves, intitulada "Clarissa e a arte de Erico Veríssimo", incluída no nº 4 e completada no nº 5. Teixeira de Sousa assina artigos que pretendem realizar uma análise social. É o caso do artigo com o título "A estrutura social da ilha do Fogo", aparecido no nº 5 da revista, bem como de outro publicado no nº 8,

"Sobrado, lojas e funcos – contribuição para o estudo da evolução social da ilha do Fogo", do mesmo autor.

Damos conta também de alguns artigos que traduzem a intenção de reavivar o folclore e as raízes mais verdadeiras do povo cabo-verdiano, quer através de estudos e pesquisa (considerações sobre "o problema do folclore e da sua recolha", da autoria de Baltazar Lopes, ou "Bandeiras da Ilha do Fogo", da autoria de Félix Monteiro), quer através da reprodução de poemas populares em crioulo e outras composições ligadas aos mitos e lendas.

Assistiu-se, assim, através da acção dos claridosos, a uma chamada de atenção para as coisas próprias de Cabo Verde, cultural e literariamente falando. Em suma, Claridade veio romper com os modelos temáticos europeus e atribuir uma nova dimensão ao conceito regional. A propósito dos factos que deram origem ao despertar dessa consciência acerca da sua própria terra natal por parte dos intelectuais cabo-verdianos, Hamilton refere o seguinte:

"O fenómeno Claridade deve menos ao gosto pela literatura e mais às transformações sociais e políticas mundiais que ultrapassaram José Lopes e a sua geração".¹

Quanto ao amadurecimento literário que a geração de Claridade proporcionou à literatura cabo-verdiana, deve referir-se que as obras nascidas à luz dos princípios orientadores daquela revista projectaram-se para lá das décadas de 30 e 40, com readaptações várias e revivescências curiosas.

Manuel Ferreira, no prefácio da supracitada publicação, alude à carga mítica do discurso hesperitano que não se esgotou em Claridade e refere um exemplo, embora isolado, na ficção de Orlanda Amarílis.

Apesar de esse discurso não se ter reflectido de forma significativa nas gerações posteriores à Claridade, nomeadamente em Certeza, o certo é que um dos contos da autora revela características próximas dessas formas

¹ Hamilton, Russel, Literatura Africana Literatura Necessária – II, Edições 70, 1984, p. 122.

residuais hesperitanas. O autor conclui, deixando o assunto em aberto: "Revitalização? Resíduos evanescentes? Seja. De qualquer modo, sinal de que a intertextualidade se vai cumprindo, particularmente, nas isotopias simbólicas e antropológicas" .¹

A título de curiosidade, e embora não tenha ainda chegado o momento de analisar em pormenor a obra da autora, não queríamos deixar de apontar o aspecto referido. Ele consiste numa referência a esse mundo mítico, no final do conto intitulado "Tosca", integrando o último volume publicado. Vejamos a fala de Tosca, que traduz uma certa forma de loucura ou, pelo menos, de alienação:

«"Não, Áurea, não! O dragão Ladon foi abatido. Neste jardim das hespérides já não há conjecturas para maçãs de ouro. Quem as queira, as plante ou semeie!"»²

Afigura-se-nos oportuno fazer agora uma apresentação da escritora em causa, Orlanda Amarílis, relativamente a alguns dados, biográficos e outros, que possam contribuir para um melhor enquadramento da figura da autora e da sua produção escrita.

Orlanda Amarílis nasceu na ilha de Santiago. Fez os seus primeiros estudos na cidade do Mindelo, ilha de S.Vicente, e depois os secundários no liceu Gil Eanes da mesma cidade, os quais haveria de completar em Goa, onde viveu durante seis anos. Mais tarde, já em Lisboa, faria o Curso de Ciências Pedagógicas na Faculdade de Letras e também o curso de inspectores do ensino básico. É membro da Associação Portuguesa de Escritores, membro fundador do Movimento Português contra o Apartheid e membro do Pen Club Português. Foi agraciada com a Comenda de Grande Mérito pelo Governo Português, em 1997.

¹ *Op. cit.*, p. 199.

² Amarílis, Orlanda, A Casa dos Mestros, ALAC, p. 113.

Tendo casado com o escritor Manuel Ferreira em 1945, deslocou-se a vários países da Europa, África e Ásia e fez intervenções públicas em Goa, Estados Unidos da América, Itália, Holanda, entre outros, e também em Cabo Verde, onde participou, em 1986, no *Encontro Sobre Cultura e Literatura Cabo-verdiana*, por ocasião do 50º aniversário da fundação da revista *Claridade*.

Além da sua colaboração na revista *Certeza*, em 1944, quando ainda era estudante liceal, a escritora divulgou vários textos em periódicos como *África-Literatura*, *Arte e Cultura*, *Loreto 13*, *Jornal de Letras Artes e Ideias*, *Vértice*, entre outros. A sua obra ficcional consta de três antologias individuais de contos, intitulados, respectivamente: *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974); *Ilhéu dos Pássaros* (1983); *A Casa dos Mastros* (1989).

Embora tendo em conta a sua filiação neo-realista e o seu empenhamento em acompanhar a denúncia que o ideário propunha, em termos sociais e políticos, devemos, no entanto, realçar que Orlanda Amarílis, ao longo do seu percurso, se foi distanciando desta praxis e construindo, por assim dizer, uma narrativa com uma estética própria.

Com efeito, esta autora deu os primeiros passos no domínio das Letras, através da colaboração na *Certeza*, com o artigo já identificado anteriormente. Esse texto, de natureza não ficcional mas claramente orientado por princípios sociais e humanos próximos do ideário neo-realista, pode dar uma ideia acerca da postura da escritora.

Talvez não seja demais recordar que foi através desta revista, com o subtítulo "Folha da Academia Liceal", que surgiu e foi divulgado o neo-realismo em Cabo Verde e, com ele, um outro discurso literário e cultural, de índole marxista, diferente em muito do discurso das gerações anteriores.

A propósito do referido fenómeno de intertextualidade e da alusão à literatura brasileira, ocorre-nos problematizar certos aspectos de convergência

relativamente à narrativa de duas autoras de língua portuguesa, porém distanciadas, quer pela geografia, quer pela vivência, quer ainda pelas influências que receberam ao longo da sua vida literária. Trata-se de Lygia Fagundes Telles, brasileira, escritora que produziu não só contos mas também romances e, evidentemente, de Orlanda Amarílis. Temos, portanto, em presença virtual, duas contistas com uma produção ficcional de inegável qualidade, uma situada no espaço brasileiro, outra radicada em Portugal, mas com fortes raízes cabo-verdianas.

Em breves traços, apresentamos elementos que nos permitem situar a autora brasileira e a respectiva obra.

Lygia Fagundes Telles nasceu em São Paulo, em 1923, e passou a infância em pequenas cidades do interior do Estado onde o pai exercia funções de delegado e promotor público. Depois, de novo na capital, licenciou-se em Direito, aproximadamente na altura em que iniciou a carreira literária. A sua produção ficcional é considerável, delimitada entre 1938 e 1978 e consta sobretudo de livros de contos, entre os quais *Histórias do Desencontro* (1958), *Histórias Escolhidas* (1964), *Jardim Selvagem* (1965), *Antes do Baile Verde* (1970), todos eles premiados.

Os três romances publicados são, respectivamente, *Ciranda de Pedra* (1954), *Verão no Aquário* (1963) e *As Meninas* (1973), tendo este último obtido três importantes prémios literários atribuídos pela Academia de Letras, pela Câmara Brasileira do Livro e pela Associação Paulista de Críticos de Arte.

Acrescente-se ainda que a autora foi distinguida, em 1972, pela Fundepar (do Paraná), pelo conjunto da sua obra, com o Prémio Guimarães Rosa.

É pertinente fazer alusão ao contexto de influências que levam a inserir a produção desta autora no modernismo brasileiro, uma vez que as realidades culturais e literárias dos dois países não conheceram percursos idênticos.

Se tivermos em conta os movimentos de vanguarda literária que, a partir dos anos 20 e 30, ocorreram na Europa e na América e que caracterizaram a poética modernista (em termos universais), verificamos que eles são caracterizados por um poder transformador da linguagem que rompe com os modelos anteriores e arrasta consigo a renovação, quer no plano estético, quer no ideológico. Foi o caso do neo-realismo português de que já observámos as circunstâncias originárias e que revelou características específicas dentro do panorama da literatura europeia em geral.

O modernismo brasileiro seguiu caminho diverso, pois revelou um desfasamento temporal significativo (13 anos) relativamente ao acontecimento que marcou o início do modernismo português. Esta aventura em Portugal começou em torno da revista Orpheu, com a participação activa de intelectuais portugueses (Mário de Sá-Carneiro, Santa-Rita Pintor e Luís de Montalvor) e brasileiros (entre os quais Ronald de Carvalho e Eduardo Guimarães) e desdobrou-se em outras tendências da modernidade, através da geração da Presença. O "espírito moderno" chega ao Brasil e à literatura por intermédio de Graça Aranha (1868-1931), que vive na Europa cerca de 20 anos. Ao voltar, em 1921, imbuído de novas concepções estéticas, de forte influência francesa, coloca-se no centro do movimento que daria origem à realização da Semana de Arte Moderna, em Fevereiro de 1922, em São Paulo.

Acerca deste evento, que proporcionou, sem dúvida, uma nova etapa na estética brasileira, Gilberto Mendonça Teles comenta o seu significado, referindo a convergência de ideias e teorias do passado e propostas de inovação futura. O autor enuncia, igualmente, os dois aspectos essenciais que contribuíram para a revolução literária de 1922:

"(...) abertura e dinamização dos elementos culturais, incentivando a pesquisa formal, vale dizer, a linguagem; ampliação do ângulo óptico para

os macro e microtemas da realidade nacional (...) elevando-se o nível coloquial da fala brasileira à categoria de valor literário (...)"¹

São estas características que a prosa mais recente vai herdar para, mediante a inevitável variedade de estilos e de apropriações individuais por parte dos respectivos autores, atribuir o sinal de modernidade à ficção brasileira.

Alfredo Bosi, acerca desta matéria, efectua uma clara distinção entre a primeira e a segunda etapa do Modernismo brasileiro. Enquanto as narrativas das vanguardas de 1920/30 se revestem de características futuristas ou expressionistas (é o caso de Oswald de Andrade ou Mário de Andrade, entre outros), a prosa de autores a partir dos anos 40 apresentou-se marcada por um novo realismo, depurado e próximo da contenção e do despojamento neo-realista. Aquele crítico observa ainda que, no âmbito da produção ficcional referida, existe um amplo leque de expressões individuais, tendo estas sempre a marca dos modelos da tradição literária, sejam eles nacionais ou estrangeiros, mestres como Tchekov, Maupassant, Eça de Queirós ou Machado de Assis.

Bosi, por fim, aponta o denominador comum que ele entende ser o tronco dessa escrita moderna:

"Essa tradição, muito zelosa da sociabilidade da escuta, inova parcamente neste ou naquele ponto do código linguístico, mas se enriquece, e muito, na hora das sínteses de **pathos** e expressão, **mimesis** e expressão."²

Um outro autor, João Luís Lafetá, acerca deste assunto, debruça-se mais em particular sobre os aspectos ideológicos do Modernismo e, relativamente à segunda fase, insiste no aspecto de consciencialização política, determinada por preocupações de âmbito social. Foi esse facto que per-

¹ Teles, Gilberto Mendonça, Vanguarda europeia e Modernismo Brasileiro, Vozes, Petrópolis, 1983, p. 277.

² Bosi, Alfredo (org.) O Conto Brasileiro Contemporâneo, Editora Cultrix, São Paulo, p. 16.

mitiu, segundo aquele ponto de vista, a revolução dos valores, modelos e práticas da literatura brasileira contemporânea.

Lafetá, apesar de admitir a existência das duas fases, conclui, no entanto, que ao invés de "uma mudança radical no corpo de doutrinas do Modernismo", se tenha verificado antes "uma mudança de ênfase".¹

Será no tronco de uma escrita moderna (em sentido lato) e radicada na chamada segunda fase do Modernismo, que se integram os modos de dizer e de narrar dos ficcionistas brasileiros da actualidade. Citamos, entre outros, autores como Rubem Braga, Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado e, em particular, Lygia Fagundes Telles, figura cuja produção literária poderá proporcionar matéria de reflexão quanto a um eventual cruzar de características, com a prática discursiva de Orlanda Amarílis.

Veremos mais adiante (no capítulo IV), a propósito da abordagem ao conjunto textual dos contos da autora cabo-verdiana, de que modo se irão reflectir os aspectos de um novo realismo, quer na obra de Orlanda Amarílis, quer na de Lygia Fagundes Telles, que iremos focar aqui a título de confronto.

Este propósito de favorecer um paralelismo, longe de querer tirar inferências definitivas, tem a intenção de problematizar um fenómeno e uma realidade para lá das suas fronteiras naturais. Mas não só, porquanto se trata de duas figuras femininas, nascidas aproximadamente na mesma altura, vivenciando, cada uma a seu modo, acontecimentos da história social e política dos nossos tempos e, sobretudo, revelando sensibilidades comuns na ficção que melhor souberam cultivar – o conto.

Diríamos mesmo mais: a problematização começa no próprio conceito do género, ou melhor, é o produto narrativo que em si mesmo irá constituir exemplo acabado da problemática do género, enquanto narrativa da

¹ Lafetá, João Luís, 1930: A Crítica e o Modernismo, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1974, p. 19.

actualidade. Este tipo de texto, pelas suas características, escapa, mais do que nunca, a um enquadramento tipificador.

Retomando o assunto, aqui importante, relativo ao papel das revistas em Cabo Verde, a seguir a Claridade assistiu-se ao aparecimento de Certeza, através dos seus dois fundadores, Arnaldo França e Nuno Miranda.

Aquela revista, já largamente referida e analisada no início deste trabalho, veio enriquecer a posição ocupada por Claridade, pela introdução de uma visão dialéctica da realidade e por um novo tom no panorama cultural e literário. Relativamente a este último aspecto, deve chamar-se a atenção, por exemplo, para a inexistência de poesia popular, em crioulo, na revista Certeza (ao contrário do que acontecera em Claridade), facto que tem a ver com o estilo culto neo-realista que enformou a poesia daquela revista. O processo dinâmico ocorrido entre as duas publicações veio proporcionar a transformação nos conceitos existentes: o conceito regional foi substituído pelo nacional. O aparecimento de Certeza, em 1944, vem coincidir precisamente com o período de tempo em que Claridade viu interrompida a sua publicação. Nesta altura, algo de particular aconteceu, através de Certeza, com respeito à situação cultural e literária em Cabo Verde. Isto significa também que as várias "gerações" literárias, se assim se podem chamar, entre 1944 e 1960, que encabeçavam os principais órgãos de divulgação, entraram em diálogo e contribuíram para o enriquecimento progressivo do panorama literário daquele arquipélago.

Damos assim conta, através de um percurso representado pelas revistas, de um "motivo" condutor que teve, em última análise, o seu início em Claridade (considerando as causas mais próximas) e que se foi desenvolvendo através de Certeza e, mais tarde, do "Suplemento Cultural" e de "Sêló".

O "Suplemento Cultural" pertence ao boletim *Cabo Verde* e sai a público em 1958, apenas com o primeiro número, sendo os seus principais responsáveis Gabriel Mariano e Carlos Alberto Monteiro Leite. Contam-se, entre os colaboradores mais representativos, Aguinaldo Fonseca, Ovídio Martins, Onésimo Silveira, Terêncio Anahory, Yolanda Morazzo, os quais, no seu conjunto, contribuíram para que esta publicação tivesse maior maturidade e revelasse uma consciência social mais alargada, relativamente à *Certeza*. O "Suplemento", em termos de produção poética, assinala uma evolução, mas não descobre novos processos de expressão, pelo que se pode referir que, em relação às revistas anteriores, ele aponta antes uma solução de continuidade.

Sobre a síntese que o grupo responsável por este Suplemento soube fazer, apreciando e valorizando as características mais relevantes quer de Claridade quer de Certeza, adiantamos uma reflexão de Manuel Ferreira:

"Do núcleo claridoso aproveitando o amor ao estudo da terra-mãe, a preocupação dominante de revelar os seus valores culturais e sociais e também o interesse que lhes mereceram as raízes populares e tradicionais; da Certeza recebendo a visão concreta do mundo e a preocupação do enquadramento do fenómeno cabo-verdiano na dinâmica universal." ¹

Alguns meses depois do aparecimento do *Suplemento Cultural*, surge, na cidade do Mindelo, em Março/1959, o *Boletim dos Alunos do Liceu Gil Eanes*, publicado por um grupo de estudantes, que faz a divulgação de dois poetas: Onésimo Silveira e Corsino Fortes.

Por fim, "Sèló", publicado em 1962, em S. Vicente, por alunos do Liceu pertencentes já à geração de 60 e organizado por Rolando Vera-Cruz, Jorge Miranda e Osvaldo Osório, é uma folha exclusivamente literária e predominantemente lírica, mas cuja poesia detém um tom contestatário diferente daquilo que era habitual nas produções anteriores, com excepção do Su-
plemento. De qualquer modo, esta última publicação não representa algo

¹ Ferreira, Manuel, A Aventura Crioula, Plátano Editora, p. 280.

de completamente inovador e não arrasta, por isso mesmo, a ideia de ruptura com as anteriores. Com efeito, muitos aspectos atinentes às publicações anteriores persistiram, pelo que se pode afirmar, relativamente a "Sèlò", que esta folha determina um compromisso entre as variadas características das três produções anteriores.

O percurso literário e cultural que acabámos de enunciar, assente primeiramente num pressuposto inconsciente, depois em aposta explícita, captou as atenções dos intelectuais cabo-verdianos. No entanto, esse caminho provavelmente não se desenrolou de acordo com as expectativas. Sabe-se, por exemplo, que já com Claridade se pretendia dar voz à forma de expressão crioula como língua de cultura e de identidade cabo-verdiana. O projecto, como vimos, embora tivesse dado alguns frutos visíveis, não teve o eco pretendido em Certeza. Já observámos que as razões dessa realidade podem ser facilmente atribuídas a uma colagem ao discurso poético neo-realista do então Portugal metropolitano. Apesar de existirem exemplos pontuais que assinalam características da terra cabo-verdiana na produção poética de Certeza, o certo é que esta revista não se afirmou, no dizer de Manuel Ferreira, "(...) por uma sistemática penetração nas vivências crioulas, tocando aqui e ali o fenómeno da insularidade, da evasão, mas num tom muito chegado ao tom de Jorge Barbosa".¹

O grupo de Certeza, composto por jovens intelectuais que mal tinham começado a sua actividade literária, não se manifestou particularmente sensível nem ao crioulo, nem às características que relevavam de uma cultura autóctone. Foi, em grande parte, devido à falta de preparação cultural do grupo, que a revista não teve nem o desenvolvimento nem a projecção desejada.

Este percurso traçado, directamente relacionado com a vida e o papel das publicações, teve como objectivo prioritário contextualizar da melhor maneira possível Orlanda Amarílis e as características ideológicas passí-

¹ Ferreira, Manuel, A Aventura Crioula, Plátano Editora, 3.^a ed., Lisboa, p. 270.

veis de definir a sua obra. Assim, numa primeira abordagem, verificamos que a autora é herdeira dos valores defendidos pelos neo-realistas e modernistas que participaram em Claridade, Certeza e restantes publicações. Igualmente damos conta que esses valores, que consistem na defesa da cabo-verdianidade, da justiça social, na observação da problemática da emigração, são defendidos e utilizados na temática variada da obra em causa. Embora não possamos negar a dinâmica do processo, a verdade é que, ao fim e ao cabo, Claridade foi a base, o ponto de partida essencial para a existência de uma nova poética que se foi desenvolvendo de acordo com as sensibilidades das diversas gerações de autores ligados a essa realidade.

Alberto de Carvalho refere, em sintonia com a ideia que acabámos de exprimir, a importância daquela revista na fundação de uma nova poética no âmbito da ficção cabo-verdiana dos nossos dias:

"Todo o desenvolvimento literário, poético ou romanesco posterior mais não podia fazer do que diversificar, ajustar e refazer formas discursivas e temas no interior da mesma poética da Claridade".¹

As palavras apontadas pretendem traduzir a realidade de um percurso histórico-literário, dado que as gerações que encabeçaram as publicações seguintes, apesar de alguns esforços louváveis, não conseguiram ultrapassar essa genuína, madura e original influência.

É no seio dessa nova poética, devidamente assimilada por Orlanda Amarílis, que devemos entender o "fazer" literário da autora, no quadro de um determinado processo de desenvolvimento, enquanto proposta discursiva plenamente conseguida e constantemente reformulada.

¹ Carvalho, Alberto, A Ficção de Baltazar Lopes – contributo para a originalidade da literatura cabo-verdiana, Tese de doutoramento, 1988 (policopiada), Faculdade de Letras de Lisboa.

CAPÍTULO III

A Obra de Orlanda Amarílis — O Conto como Género da sua Preferência

1.^a PARTE

O assunto relativo a este capítulo irá proporcionar uma abordagem sob variados aspectos, diferenciados mas complementares.

Ao apreciar um obra completa, estaremos necessariamente a pôr em equação questões relacionadas quer com a instância autoral, quer com o universo ficcional daí decorrente. Sendo assim, a produção de Orlanda Amarílis ocupará um lugar relevante, à luz da teoria literária, enquanto actividade criativa que foi evoluindo ao longo de um determinado período da sua vida de escritora e que pode determinar, por isso mesmo, a mundividência da obra.

Como consequência inevitável do processo apontado, surge a necessidade de se encarar a presença do outro polo da comunicação, enquanto receptor daquele discurso. Estamos a referir-nos, naturalmente, ao impacto da obra literária no espírito do leitor e ao seu valor no quadro da ciência da interpretação.

Retomando a proposta inicial, tentamos agora, numa primeira fase, proceder a uma abordagem descritiva das narrativas que constituem a obra da autora, como uma atitude prévia de preparação da interpretação desse material discursivo. Num segundo tempo, observar-se-ão mais em pormenor os pressupostos teóricos que permitem distinguir o conto das outras espécies narrativas (como o romance e a novela).

Embora não se encontrem integrados nos três volumes já citados, existem dois textos, intitulados "Mutações" e "Josefa de Santa Maria", respec-

tivamente na revista *Vértice* (n.º 55 – Julho/Agosto de 1993) e numa antologia do Pen Club, *Onde o Mar Acaba* (Julho/90) e que iremos incluir no "corpus" deste trabalho.

Estas narrativas, como teremos ocasião de verificar mais adiante, constituem textos bastante diferenciados um do outro e correspondem a construções discursivas com intencionalidades diversas.

No que diz respeito às obras publicadas, ficaremos em presença de uma produção literária cujas balizas, em termos temporais, se situam entre 1974 e 1989, considerando por ordem cronológica os vários volumes de contos:

- *Cais do Sodré té Salamansa*, publicado em 1974, obra de estreia da autora.
- *Ilhéu dos Pássaros*, publicado em 1983,
- *A Casa dos Mastros*, publicado em 1989.

Sendo inegável a designação de contos quando aplicada às narrativas de Orlanda Amarílis, surge, no entanto, um outro aspecto susceptível de ser problematizado. Ele consiste em compreender a motivação da autora no sentido de apenas se dedicar àquele tipo de narrativa, numa atitude de exclusividade. Podemos, pois, questionar as razões que levaram Orlanda Amarílis, ao longo da sua vida de escritora, a optar por escrever apenas contos. A autora apropriou-se do "género" voluntariamente, sentiu-se especialmente vocacionada para isso? Haverá uma relação directa da autora com o género escolhido?

Estas são perguntas em suspenso até surgir uma oportunidade de as ver resolvidas ou, pelo menos, fundamentadas por razões de ordem sociológica. Será interessante verificar, por exemplo, em que medida os contos de Orlanda Amarílis representam a sociedade cabo-verdiana, que tipo de pessoas inclui essa sociedade e, em consequência, qual a realidade de Cabo Verde que nos é "retratada".

Pondo agora de parte o aspecto enunciado, que retomaremos em tempo oportuno, relembremos que a autora se identificou inicialmente com o

movimento neo-realista. No entanto, com o passar do tempo, a sua obra revelou-se detentora de características próprias. O que acabámos de dizer significa que, embora a obra de Orlanda Amarílis contenha algumas das linhas mestras do neo-realismo, no seu conjunto, a referida obra se revela distanciada das influências mais estigmatizantes daquele movimento. Pensamos que esta obra é um bom exemplo de um produto narrativo amadurecido, traduzindo uma forma própria de encarar o universo da realidade cabo-verdiana.

Com efeito, a autora conseguiu apropriar-se sabiamente das influências do neo-realismo, para as conjugar com uma técnica narrativa própria. Estamos, pois, perante uma obra literária reveladora de características estéticas e ideológicas que se articulam, de modo a traduzir um universo específico e uma produção individualizada.

O primeiro volume em referência é estruturado de maneira a dar conta da problemática da sobrevivência do povo cabo-verdiano e é constituído por um total de sete contos. Deve referir-se, a propósito, que este número afigura-se da predilecção da autora, uma vez que os outros títulos contêm exactamente sete narrativas cada um.

No plano formal e semântico, esta organização é concebida para produzir o efeito de um percurso que extrapola o plano geográfico e para alcançar um sentido mais amplo, com características universais. Teremos oportunidade, no decorrer do trabalho, de ilustrar este aspecto.

A obra, agora em foco, tem a particularidade de se iniciar com um conto intitulado "Cais-do-Sodré" e terminar com outro cujo nome é o de uma praia situada na ilha de S. Vicente: "Salamansa".

A situação destes contos, no conjunto das narrativas, faz parte de uma organização da estrutura do texto que permite falar de uma realidade geográfica e temporal, cuja circularidade nos remete para um percurso metafórico que o próprio título geral da obra indicia.

O tema da emigração é uma das constantes e todos os contos abordam essa realidade, que vai sendo perspectivada segundo o olhar próprio do narrador de cada um deles.

Temos, assim, que o tema referido – a emigração – é um denominador comum das narrativas, quer elas se situem no espaço da antiga metrópole, quer se refiram ao espaço geográfico de Cabo Verde.

Relativamente à totalidade dos contos, há a referir, por exemplo, que "Cais-do-Sodré" (1.^a narrativa), "Nina" (2.^a) e "Desencanto" (4.^a) se situam no espaço português em Lisboa e, tratando-se de personagens emigrantes, falam particularmente de uma das mais dolorosas consequências dessa situação – o desenraizamento. "Cais-do-Sodré" é ainda um conto que tem como personagem principal uma figura feminina, aqui chamada Andresa. A acção passa-se em Lisboa, mas a técnica narrativa de inserção no espaço revela-se bastante diferente da dos outros dois contos. É como se esse espaço, visto da perspectiva do narrador, não tivesse grande significado, uma vez que, no momento do presente, o grande espaço narrativo é preenchido pelas recordações de Andresa. E essas recordações surgem em função da realidade e da vivência em Cabo Verde. Todos os outros contos inserem as respectivas acções em Cabo Verde, como se pode observar através das quatro restantes narrativas: "Rolando de nha Concha" (3.^a), "Escola de Merca" (5.^a), "Pôr-do-Sol" (6.^a) e, finalmente, "Salamansa" (7.^a).

Apesar de a acção dos atrás mencionados três contos, não incluídos neste segundo conjunto, se passar num espaço diferenciado da habitual geografia de Cabo Verde, isto é, na então chamada metrópole (referência explícita nalguns desses contos), nem por isso esses textos deixam de abordar a mesma temática da emigração. É o que observamos com a narrativa intitulada "Nina".

Nina é o nome da figura feminina sobre a qual recai a atenção da personagem cabo-verdiana, que se encontra em trânsito, num comboio a caminho de Caxias. A inserção em cena dessas personagens, ainda que seja

através da memória - factor, aliás, muito comum à técnica narrativa da autora - vem complexificar o problema da emigração e tornar mais vivo o conflito rático, uma vez que Nina é branca e ele, o rapaz, como refere o narrador, é cabo-verdiano. Uma resposta de Nina terá sido suficiente para cortar pela raiz as pretensões do rapaz: "Nina não lhe respondeu. Todavia fez-lhe sentir daí a dias. Nunca casaria com ele. Aborrecia-a a ideia de vir a ter filhos de cor." (C.S. p. 29).

Verifica-se, no entanto, que o racismo explícito não é unilateral, uma vez que o rapaz também se expressa de modo idêntico. Damos conta disso através de um discurso indirecto do narrador, a propósito dessa personagem:

"Tinham mantido um «flirt» por longo tempo. Uns beijos, umas coisas sem importância, no entanto, nunca tomadas a sério. Sempre pensara terminar o curso e voltar para Cabo Verde onde casaria com uma crioula sabe-de-mundo." (Idem, p. 29)

O outro exemplo que pode ser confrontado com o que acabámos de referir encontra-se na narrativa intitulada "Desencanto". Digamos que é, em certa medida, um complemento do tema abordado em "Nina", visto que a situação da personagem principal (que é, por sinal, também feminina), além de emigrante, se encontra totalmente desinserida do meio em que *tem* de viver.

A protagonista, neste conto, não tem nome, sendo mencionada pelo narrador através do deíctico "ela", cada vez mais anónima entre a multidão que se acumula nos transportes públicos da capital. Sem qualificações definidas, esta personagem resolve sair da sua terra natal e tentar um destino melhor. Mas a sorte não lhe sorri, ano após ano, emprego após emprego.

O tema do desenraizamento é aqui tratado de um modo particularizado e filtrado através do olhar e do fazer da própria personagem feminina. Com efeito, *ela* é cabo-verdiana, mas não se dispõe a assumir o seu próprio estatuto, não quer ser reconhecida como tal.

O narrador, no final, esclarece essa situação de permanente ambiguidade que parece caracterizar a personagem:

"(...) Sempre a fugir de andar com os patrícios de cor para não a confundirem e afinal é um branco que lhe vem lembrar a sua condição de mestiça" (Idem, p. 64).

Esta obra afigura-se-nos marcada por uma clara opção pelas personagens femininas. Já referimos o caso dos contos "Cais-do-Sodré", "Nina", "Desencanto", cuja acção se passa em Lisboa e onde encontramos protagonistas femininos.

No entanto, este facto pode ser verificado igualmente noutras narrativas. Por exemplo, em "Escola de Merca", cuja acção se passa em Cabo Verde, São Vicente, existe um leque de figuras no feminino (no qual se inclui a personagem principal chamada Titina) que vai permitir um enquadramento adequado, quer do cenário, quer do desenrolar da acção, e atribuir mais verosimilhança à história.

Titina, embora seja a personagem sobre quem o narrador faz incidir a sua atenção (apresentada a abrir a narrativa e também a fechá-la), não adquire, quanto a nós, o estatuto de protagonista. Como o próprio título do conto mostra, "Escola de Merca" é uma realidade aqui retratada, até certo ponto dramática e grotesca, e dá conta de uma vertente da emigração, que é o aspecto substancial condutor da acção. Todo o conto gira à volta das consequências culturais da emigração cabo-verdiana para a América, quer no respeitante aos próprios que emigraram, quer aos outros que ficaram. A deformação acontece quanto ao modo de conceber a vida e o mundo e relativamente às personagens de ambas as realidades descritas. Trata-se aqui de ridicularizar um hábito de enviar roupa usada da América para os que ficaram, além de outros artigos como géneros alimentícios.

Mais ridícula ainda, a reacção de algumas conterrâneas, completamente seduzidas pelo facto. Bia Sena, uma personagem que, pela idade e pelo bom senso, mantém uma atitude de serena defesa dos valores culturais do

povo a que pertence, depois de ver a total alienação por parte de tantas mulheres, não se abstém de intervir, respondendo a Julinha:

«"Isso, afinal, é fazer pouco. Já reparaste, Julinha, já reparaste na figura dessa gente dentro destas roupas para que não foi talhada? (...) parece um desfile de carnaval"». (Idem, p. 81)

Ainda acerca da mesma temática – a emigração, sob outra perspectiva -, encontramos a última narrativa. O protagonista é do género masculino; no entanto, a figura da mulher, que aqui "contracena " com ele, tem um papel importantíssimo.

Baltazar recorda uma época recuada da sua vida, de como tinha conhecido Linda, "menina da rua do Cavoquinho", na expressão do narrador, e de como ela se tinha tornado sua amante pelos anos fora. De facto, Linda vai ocupar um espaço na narrativa, enquanto atributo directo da personagem principal e fazendo parte da ligação amorosa que serve de pretexto para denunciar a situação de emigração. Linda tinha partido para São Tomé. Toda a problemática aflora aos sentidos de Baltazar quando, passados vinte anos, pergunta o paradeiro de Linda e recebe a informação:

"Essa gente de S. Vicente ia toda para São Tomé. Para quê, se iam para lá levar vida de mulheres parideiras de filhos de contratados angolanos e, ainda por cima, tinham de aturar aqueles filhos da mãe dos capatazes lá das roças?" (Idem, p. 121).

Já referimos que as narrativas incluídas neste volume de contos, para darem conta da temática-chave da obra, se instituem essencialmente enquanto percursos realizados pelas personagens. Esses percursos, no entanto, nem sempre revelam a mesma natureza, uma vez que, sendo todos basicamente geográficos, caminhos de todos os dias, são expressos narrativamente através da memória. Memórias de um tempo mais recente ou mais recuado, alternadas e muitas vezes cruzadas, recurso fundamental à técnica narrativa da autora.



Cada uma destas histórias tem um enredo mais ou menos simples, como é próprio da narrativa curta, e dá-nos a conhecer casos do quotidiano dos habitantes de Cabo Verde, quer eles se encontrem no seu país de origem, quer no país para onde emigram.

Encarando as histórias de um ponto de vista estrutural relacionado com o original acto de "contar", em "Cais-do-Sodré", Andresa é apresentada no início da narrativa travando conhecimento com uma conterrânea acabada de chegar à capital. A conversa tem lugar no comboio e todo o diálogo é, em grande parte, produto da recordação de Andresa sobre a sua vivência em Cabo Verde. Importa referir, nesta narrativa, que o factor determinante na construção da temática não é propriamente a conversa em si entre as duas personagens, mas o discurso interior de Andresa. E esse raciocínio é paralelo ao impulso que a leva a acompanhar a conterrânea e a prolongar a viagem. Deduz-se assim que o fulcro da questão está na base de uma imensa saudade que Andresa sentiria da sua terra natal. Mas não só. Aliado a esse sentimento, verificamos, enquanto leitores, que da parte de Andresa também existe um desencanto evidente.

Passados vários anos sobre a publicação de *Cais-do-Sodré*, mais propriamente nove anos, aparece, em 1983, a segunda obra de Orlanda Amarílis, intitulada *Ilhéu dos Pássaros*. O próprio título é um indicador claro do universo a que se refere a obra. Vejamos o que nos revelam alguns aspectos mais significativos das narrativas aí incluídas. Histórias aparentemente independentes umas das outras, conteúdos individualizados, escondem elementos comuns que conferem uniformidade ao conjunto.

De acordo com a nossa proposta, veremos como é que nestas narrativas se opera o processo de representação do universo cabo-verdiano. Através de uma abordagem temática das histórias, estaremos a focar necessariamente aspectos relacionados com tipos sociais, com espaços, vivências, culturas.

A primeira história, com o título "Thonon-les-Bains", remete, antes do mais, para o problema da emigração. Esta problemática, aqui, constrói-se baseada numa determinada dialéctica da sedução e também da necessidade, materializada pela ligação entre espaços geográficos diferenciados. A acção deste conto passa-se em Santo Antão e, principalmente, em Thonon, lugar de fronteira entre a França e a Suíça, no qual se concentra a maior carga dramática. Estes dois espaços são determinantes para os vários níveis de coerência necessários à verosimilhança da narrativa. O primeiro, Santo Antão, é o referente geográfico enunciador da situação de identificação com a pátria cabo-verdiana; o segundo, Thonon, é igualmente importante, porque funciona simultaneamente enquanto espaço da sobrevivência e estigma da emigração.

Se olharmos as narrativas deste volume no seu conjunto, verificamos que mais nenhuma focaliza o tema da emigração de modo idêntico. Talvez "Xanda", o sexto conto, se refira a esta temática, mas de uma maneira marginal.

Não é o percurso da protagonista enquanto sujeito de uma determinada emigração (Xanda saiu da sua terra para enfrentar outro tipo de vida em Lisboa) que interessa à narrativa, mas sim a atitude mental, a sua postura, que a diferencia das conterrâneas. Xanda mostra-se diferente, porque não assume a sua "crioulidade", porque é clara de pele e quer ser branca de raça, ao contrário do sentimento normal do cabo-verdiano. É, fundamentalmente, esse aspecto que a narrativa aproveita para abordar uma das vertentes factuais passíveis de acontecer no quotidiano em Cabo Verde.

O último conto do volume em causa também evoca lateralmente o problema da emigração em terras estrangeiras e as suas consequências. Nesse contexto, observa-se um comentário dirigido a Bina, protagonista desta história:

"Tu és cruzada, és da raça dos traidores" (I.P., p. 130).

Porém, o fulcro da narrativa situa-se num outro aspecto, não explorado pelas outras narrativas e assumindo um papel importante. "Requiem" tem, na verdade, o significado de um metadiscurso, pois a própria narrativa vai traduzindo a construção de um texto e colocando o problema da criação literária. Bina, a personagem principal, introduz a narrativa integrando um grupo de intelectuais, na sua maioria do sexo feminino. A fala do narrador, em dado momento, faz questão de desmitificar a situação, referindo que, afinal, tudo não passa de um amontoado de pseudo-intelectuais:

"Era uma maneira de roer o tempo. Tempo zero, literatura zero, espaços opacos, vazios, cinzentos". (Idem, p. 124)

Depois, numa outra etapa da narrativa, observamos Bina que, deixando de representar a figura feminina da ficção criada, assume o protagonismo de Bina, figura da "realidade" que constrói o manuscrito. É uma maneira ardilosa que o texto encontra para colocar o problema da ficcionalidade.

Encontramos, por outro lado, um outro conto que, ao contrário de exemplos anteriores, evidencia a necessidade da identificação da personagem com a sua própria raça, bem como com o país de origem. Luna Cohen, a personagem que dá o nome ao terceiro conto desta obra, é judia, nascida em Cabo Verde. mas europeizada pela formação académica e cultural que recebeu. Toda a história se desenrola em Ibadan, cidade nigeriana para onde se desloca Luna, que se destina a desenvolver um trabalho de pesquisa.

Luna, que se apresenta como uma mulher letrada, culta, tendo vivido a maior parte da vida no estrangeiro, deixa, no entanto, expresso o desejo irrevogável de retorno à sua terra natal.

Apesar de a narrativa deixar essa ideia em suspenso (Luna programa a sua visita a Cabo Verde, mas a sua concretização não chega a acontecer antes do final do conto), vemos, através de marcas do discurso, o imenso entusiasmo da personagem.

Por exemplo, da parte do narrador, há alguns indícios dessa esperança:

"la estar tudo certo. Ia a Cabo Verde". (Idem, p. 63).

Depois, um pouco antes do final, o narrador dá a conhecer o estado de espírito da personagem, agora com mais certezas:

"(...) Luna divagava. Quando aterrasse na Ilha do Sal tomaria a avioneta para São Vicente. Nunca tinha estado no aeroporto de S. Pedro. Mas ia jurar. Rodeada pelo mar de pedras de S. Pedro haveria de descortinar lá longe o Ilhéu dos Pássaros." (Idem, p. 64)

O aspecto referido que se encontra relacionado com a obsessão do retorno é aproveitado pela narrativa para dar a conhecer mais uma faceta da realidade cabo-verdiana.

Para além destas narrativas, aproximadas pela semelhança dos temas, devemos referir os outros exemplos revestindo formas temáticas singulares.

É o caso de "Luísa, filha de Nica", conto que figura em segundo lugar neste volume e que aprofunda aspectos para lá do domínio físico, da realidade palpável. Estamos assim perante manifestações evidentes de estados psíquicos que extrapolam a normalidade. Luísa é a personagem escolhida para representar o estado de delírio que a caracteriza, enquanto um dado base do seu perfil psicológico, ao longo de toda a narrativa. Ao mesmo tempo, essa caracterização, bem como o cenário imaginário envolvente (pretensos diálogos com Anton, doença deste, percurso de ambos até ao hospital, etc.) tornam a leitura desta história mais complexa que as outras.

Quem quiser chegar ao âmago da questão tem de percorrer os vários níveis interpretativos que poderão levar à leitura da "loucura" de casos individuais no contexto popular cabo-verdiano e, em última instância, da dimensão simbólica da alienação em geral.

Como referimos, praticamente toda a narrativa é constituída pela loucura de Luísa e do que transborda dos seus sentidos para o exterior, chegando mesmo a ser difícil discriminar, enquanto leitores, o que pertence ao âmbito do possível e o que toca o inacreditável. Um exemplo de uma interven-

ção do narrador pode ilustrar o ritmo alucinatório do discurso interior de Luísa:

"O bom filho à casa torna, pensou. Ouves Luísa? Eu-Luísa, tu-Luísa, deixa as gargalhadas pródigas e despacha-te. Despacho-me Eu-tu-Luísa vamos. Vai e entra. Luísa correu, correu." (I.P., p. 40)

Depois, mais adiante:

"Os portões fecharam-se sem pressa. Luísa gritou (uivou?) e foi de encontro aos batentes onde socou cem vezes com os punhos em força. (...) A mãe levantou-a do chão, hirta, lábios roxos, baba seca nos cantos feridos." (Idem, ibidem)

Para lá da última informação referida pela narrativa que nos permite avaliar a natureza do fenómeno, temos o testemunho da mãe de Luísa, cuja fala vem pôr cobro, definitivamente, a quaisquer dúvidas sobre a gravidade da patologia da personagem:

"Anton, nosso primo de Santo Antão, lá da Ribeira de Paul, morreu dias-há no mundo, nem Luísa ainda tinha nascido." (Idem, p. 43)

Portanto, a transformação proposta pelo texto assenta num nível de efabulação complexo, ficcionando a própria imaginação delirante da protagonista. Há signos na narrativa que apontam para a ideia de morte (a própria morte de Anton, o estado de alienação de Luísa), os quais, ainda assim, são utilizados para, num segundo nível de significação, contribuírem para a metáfora textual.

O cenário atrás descrito, como um exemplo em sentido figurado, pode colocar questões sobre a vivência do povo cabo-verdiano em termos sociais, económicos e culturais.

"Canal Gelado" é uma outra narrativa, de aspectos lacunares, que aborda problemas de nível sócio-económico em Cabo Verde. Conta-se a história de um bairro popular em S. Vicente, que deixou parcialmente de existir por não possuir condições de salubridade.

A passagem estreita, conhecida por todos por Canal Gelado, era um espaço característico do bairro onde se inseria um quarteirão "cheio daquelas casas de um quarto e um quintalinho", mas gerador de doenças como a tuberculose.

A narrativa aproveita este tópico para relatar um caso fatal devido ao foco infeccioso no referido bairro, antes de este ser sujeito a reformulações e ser reconstruído.

Esta história relativamente linear contém, no entanto, subjacente, um outro nível de significação. Vejamos.

Existe, por um lado, a vítima de tuberculose que acaba por morrer e que, de acordo com o procedimento do narrador, é focalizada juntamente com a situação de pobreza dos familiares. Estamos perante um aspecto de um caso do quotidiano cabo-verdiano.

Depois, num outro plano, a narrativa apresenta-nos o referente Ilhéu dos Pássaros e o seu simbolismo.

São estes dois planos diferenciados e confrontados que vão enriquecer o significado da narrativa.

O Ilhéu, situado em frente a São Vicente e, de resto, o mote comum a todas as narrativas, assume aqui um estatuto quase mágico, alheio às alterações do exterior. O Canal Gelado foi objecto de grandes transformações, o que implicou naturalmente mudanças mais ou menos radicais nos hábitos sociais dos moradores. Este aspecto, a narrativa observa-o de perto, colada à realidade, sem exigir um grande esforço na obtenção de verosimilhança.

Assiste-se, no entanto, por outro lado, à dimensão simbólica da narrativa, traduzida pela presença do ilhéu, contraponto mítico e inalterável ao espaço que lhe está diante, ocupado por gente com vidas penosas. Damos conta, no texto, de uma referência a este propósito, através de interpelação e consequente resposta:

"Ouve, Ludja, e o Ilhéu dos Pássaros? Está no mesmo sítio?"

"Está, sim senhora. E mais imponente como nunca." (Idem, p. 77)

Ainda uma outra narrativa, intitulada "Prima Bibinha", faz a apreciação de um episódio individual, remetido para o contexto cabo-verdiano.

A história da personagem com o nome do conto tem um fim trágico e apresenta uma acção centrada em Cabo Verde, complementada em Lisboa, mas cujo desenlace tem lugar no meio do oceano. Prima Bibinha, vocacionada para o sofrimento e a abnegação, cumpre um destino caprichoso. Não só cuida de filhos que não concebeu, como é definitivamente abandonada pelo marido infiel. Sofrendo de toda a espécie de males e principalmente de sífilis, resolve partir para Lisboa, a caminho da cura. No entanto, morre durante a travessia no barco, sendo atirada ao mar. É esta notícia que chega aos familiares, através de telegrama. É justamente este passo que a narrativa aproveita para articular o elemento que irá desencadear o simbolismo final.

Mam Bia, em honra e memória da desaparecida, recupera o ritual de retorno ao nada e, como o narrador refere, propõe-se "deitar umas coroas de flores no mar, entre a ponta de João Ribeiro e o Ilhéu dos Pássaros." (p. 98)

Parece-nos que estes últimos contos apontados são exemplos do quotidiano cabo-verdiano, embora não se apresentem enquanto casos-tipo. São acontecimentos que, inseridos num determinado enquadramento físico e geográfico, traduzem uma das facetas da realidade cabo-verdiana. No entanto, a sua essência poderia representar uma outra realidade pela alteração dos elementos contextuais.

Verificamos que todos esses contos revelam uma dimensão simbólica significativa e, através dela, a realidade de Cabo Verde é dita e logo depois superada. Deste modo, opera-se um salto qualitativo da linguagem para um outro nível, ficando assim alargados os limites da significação. Logo, as mensagens literárias em causa ultrapassam o mero âmbito restrito, para falarem de algo mais abrangente e universal.

Em nosso entender, nas narrativas, o que contribui para a determinação das características insulares apontadas é a construção do próprio discurso, é o papel importantíssimo da palavra do narrador.

Este é um aspecto que nos propomos aprofundar adequadamente no próximo capítulo, quando abordarmos a obra da autora sob outra perspectiva.

Fizemos, há pouco, uma breve alusão, a propósito do volume agora em análise, a um elemento narrativo adjacente a estes contos e sujeito a uma específica organização estrutural. Parece necessário clarificar um pouco mais esse facto, já que ele se afigura de significado importante.

Dissemos, por outro lado, que essas narrativas, revestindo formas diversas e revelando teores diferentes, mostravam, no entanto, a realidade cabo-verdiana nos seus múltiplos aspectos – sociais, etnológicos, geográficos, morais.

O simbolismo das narrativas referidas é reiterado precisamente através do fenómeno aludido. Consiste na utilização sistemática do referente *Ilhéu dos Pássaros*, não só nas próprias histórias, como também nos pequenos textos a preceder cada narrativa. É um processo algo complexo da parte da instância autoral, com a função de atribuir maior relevo à dimensão simbólica da obra e de chamar a atenção do leitor para o facto. É como um "leitmotiv" à nossa leitura, em primeiro lugar, a partir do próprio título geral e, depois, porque o termo *ilhéu*, no seu sentido mais original, nos remete para a exemplaridade do acto de criação – ilha que aparece no meio das vagas.

Esses pequenos índices narrativos a que nos referimos variam, uns após os outros, mas são sempre reflexos fiéis de excertos do discurso a que pertencem.

Vejamos, por exemplo, a anteceder a narrativa "Luísa filha de Nica", o teor do pequeno texto que surge justamente na etapa mais problemática do discurso e com maior densidade dramática:

"O mar batia com ímpeto contra as rochas do ilhéu dos Pássaros e escorria meloso pelas escarpas." (I.P., p. 29)

Verifica-se idêntico processo em "Prima Bibinha", conto cuja protagonista morreu no alto mar e foi deitada às águas. O correspondente preâmbulo narrativo, à imagem do exemplo anterior, remete para o conteúdo do conto, ou parte dele: "E ir deitar umas coroas de flores no mar entre a ponte de João Ribeiro e o ilhéu dos Pássaros." (Idem, p. 81)

Este processo assim descrito aplica-se a todas as narrativas constantes do volume e terá certamente o objectivo de enunciar um dos elementos mais importantes da mítica cabo-verdiana.

Falta ainda referir, dentro da perspectiva que nos ocupa de momento, o último título, *A Casa dos Mestros*, publicado em 1989 e que inclui, à imagem dos outros, também sete narrativas.

No seu conjunto, estas histórias revelam características diversas dos volumes anteriores, pois aqui verifica-se um aprofundamento particular da mente humana, da psicologia, das "patologias" individuais, se assim quisermos designar estes fenómenos. A maior parte relata factos que não podem ser encarados à luz de uma normal sucessão de acontecimentos.

Salvo o conto intitulado "Jack-Pé-de Cabra", que aqui exemplifica um caso do quotidiano cabo-verdiano, todas as outras histórias resultam de uma focalização de casos com forte incidência de elementos estranhos e fantásticos.

Também a marcar a diferença relativamente às narrativas dos outros volumes, assiste-se aqui a um enunciado particular antes de cada conto, em jeito de preâmbulo de apresentação temática. Cremos que faz parte de uma técnica narrativa própria, com o intuito de sublinhar previamente o assunto que será objecto de tratamento discursivo. Mas o interessante no aspecto referido é que a apresentação de cada microtexto não resulta de um excerto retirado da narrativa correspondente, como acontece no volume *Ilhéu dos Pássaros*, mas de uma apreciação explícita por parte do narrador,

remetendo para o assunto do próprio conto. É um trabalho ao nível do significativo digno de realce, que valeria a pena aprofundar, de forma a atribuir um valor acrescido ao significado global da obra e à expressão da singularidade da instância narrativa.

No entanto, por agora, na sequência do propósito deste capítulo, iremos observar as histórias que compõem a obra *A Casa dos Mestros* e as suas principais características. Uma simples leitura leva-nos, de imediato, a admitir que existem diferenças assinaláveis entre esta obra e as anteriores, no respeitante aos temas que particularizam as narrativas.

Já não se trata de abordagem de problemas relacionados com a emigração ou o racismo, mas de casos individuais, do foro psíquico e do paranormal do universo cabo-verdiano, quer em Cabo Verde, quer em Lisboa. A alusão à diáspora continua a ser uma constante, mas aqui muito mais subtilmente colocada.

Resulta, pois, que da totalidade das sete narrativas, apenas uma fala de um caso corrente, e mesmo assim em tom de tragédia, na fase final. É disso exemplo o conto "Jack-Pé-de-Cabra", o terceiro deste volume, cuja acção se passa em Cabo Verde, em que o protagonista, pouco dado a compromissos e convenções sociais, persegue um sonho – ir estudar música para o estrangeiro. Afinal, essa ambição não chega a concretizar-se porque, como refere o narrador, "Jack enforcou-se no sobrado da avó" (C.M., p. 72).

Esta é uma história de estrutura um pouco complicada, cuja acção se situa temporalmente em pleno período colonial português e que fala de política – agrupamentos de poder e de contrapoder.

A articular todos esses elementos, encontra-se a original figura do protagonista, que poderemos associar a personagens típicas do meio urbano cabo-verdiano. Mas, se pusermos de lado aquela realidade específica, o perfil psicológico de Jack pode configurar outras personagens de uma

qualquer outra sociedade de características ocidentais, ultrapassando, portanto, os limites da realidade cabo-verdiana.

Relativamente às restantes seis histórias da referida obra da autora, verificamos que existe uma quantidade de elementos que vêm alterar o carácter de narrativas do quotidiano, se bem que as interferências aludidas manifestem algumas diferenças de nível entre elas.

Começemos por observar o primeiro conto, intitulado "Rodrigo". Aqui, apesar de se tratar de uma história em si mesma despida de complicações – um certo percurso da vida da personagem principal e a sua morte – da-mo-nos conta, ao nível da narrativa, da interferência de um elemento estranho.

Esse fenómeno traduz-se, por um lado, por uma premonição da morte de Rodrigo por parte da personagem que narra e que corresponde de facto a uma situação real da diegese. Veja-se o exemplo:

"Levei-lhe um copo de leite à cama e saí intrigada com o odor espalhado pelo quarto. «Rodrigo cheira a morte.» Este pensamento emergiu do meu subconsciente e tão surpreendida me senti comigo mesma que os meus dedos se sobrepuseram em jeito característico de esconjuro ia eu pelo corredor dentro: cruces, canhoto!" (Idem, p. 31-32)

Quase no final, há igualmente outro elemento que vai provocar a sensação de estranheza de que falámos atrás. Este facto traduz-se por uma situação de equívoco sobre a localização da sepultura de Rodrigo, equívoco que, ao nível narrativo, não é resolvido. Permanece, pois, a perplexidade no espírito do leitor, como um reflexo da hesitação da personagem que mostra esse sentimento.

Observe-se o seguinte excerto, que relata o estranho percurso das duas personagens femininas até ao cemitério:

"Quando lá chegámos fomos subindo pela alameda muito limpa, os jazigos lavados, alguns com flores. Voltámos à direita. Lembrava-me de, no canto ao fundo quase junto ao muro, numa descida angular ficar a sepul-

tura. Todavia não havia jeito de acertar com ela. Descemos, subimos, sempre ao longo da parede e nada. Mas era aqui, disse eu por fim." (Idem, p. 35)

Um pouco mais à frente, a conversa da personagem-narrador com Maria da Glória ao telefone reitera a insolubilidade do problema:

"Foi como se me tivessem dado um soco no peito, «Então não se lembra que o Rodrigo morreu há mais de 5 anos? Mudei-o para uma gaveta. Não se lembra? Eu até lhe comprei um gavetão por cinquenta anos!»" (Idem, p. 36)

Olhando para as outras narrativas verificamos que, apesar de interceptadas por factores diferentes do comum, não poderemos designá-las globalmente narrativas fantásticas, sem ter em conta a inclusão de elementos variados. Diríamos mesmo que cada uma delas revela uma faceta diferente do nível fantástico, através do estranho, do insólito ou mesmo do sobrenatural.¹

O conto que dá o título à obra, *A Casa dos Mastros*, é um dos exemplos das várias potencialidades desse fenómeno.

A acção do conto passa-se em Cabo Verde e fala de transgressões variadas. A própria apresentação é explícita ao referir a temática da história, como parece ser da sua competência. Damos conta do preâmbulo e do aviso:

"O mastro é um sinal, um signo. Numa cidade, por mais calma e pequena que se nos apresente, há sempre uma casa onde acontece algo de diferente. Aqui, neste texto, a casa dos mastros surge como cenário de uma transgressão no quotidiano de uma pacata cidade." (Idem, p. 39)

¹ Cf. a opinião de Todorov in Introdução à Literatura Fantástica, Moraes Editores, 1977, p. 31: "«Quase cheguei a crer»: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta, tal como a incredulidade total, conduzir-nos-ia para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida".

A história aprofunda os aspectos mais problemáticos e irracionais decorrentes das paixões humanas, que tomam proporções desregradadas. Esta narrativa fala também de situações de aviltamento e de loucura.

Violete, a personagem mais importante, é a figura que personifica tudo o que de mais negativo pode acontecer à vida de uma mulher no decorrer do seu percurso e dentro de um determinado contexto social. Estando inicialmente prestes a realizar um casamento por conveniência, Violete vê desfeito esse noivado e torna-se, como refere o narrador, "uma mulher amarga, dura e incompreendida". (Idem, p. 44)

Em seguida, é repositório das mais variadas iniquidades – joguete nas mãos libertinas e fúteis do primo Alexandrino, é objecto da lascívia incestuosa do pai, acabando por perder a fala.

Existe também, a entremear a narrativa, a intromissão de um elemento relacionado com o fantástico, visto os antepassados daquela família se revelarem com presença narrativa, como se tivessem vida. Inclusivamente, a voz do narrador pertence a uma dessas personagens mortas, a qual, ao nível narrativo, intervém frequentemente. De resto, o aspecto ligado ao sinistro e ao esotérico é uma presença relevante em algumas das narrativas do volume em análise.

Existem, neste conto e no domínio referido, elementos comuns a outra narrativa, intitulada *Laura*. É uma história com forte incidência de personagens femininas, incluindo a que assume o papel de narrador e conduz a narração. Trata-se, originalmente, de um acidente trágico mas corrente no dia-a-dia de uma grande cidade, neste caso Lisboa, ocorrido a uma das personagens. Tudo seria simples, se a narrativa se organizasse apenas na base da proposta enunciada. Porém, isso não acontece de facto. A partir dessa etapa, a narrativa ultrapassa este nível de realidade e focaliza as personagens num outro universo onde se verificam acontecimentos fora do normal, sequência de processos de reencarnação. Laura, por exemplo, morre e reaparece no mundo dos vivos por duas vezes, bem como a

personagem vítima do acidente, que retoma o seu papel mesmo depois de morta.

Um pequeno diálogo ilustra a ocorrência:

"«Então, então eu morri. Laura, eu morri.» E desatei numa guisa sentida. Mas reagi com raiva. «Tu mataste-me, seu demónio! Não te aproximes, demoníaca, diaba.»

«Nem uma coisa nem outra. Não morreste, passaste-te. Tive de me materializar para que tudo pudesse acontecer como estava programado. Era essa a minha missão e eu organizei-a assim. O que julgas tu? Aqui também temos de trabalhar! Para nos purificarmos», concluiu menos convicta. (...)" (C.M., p. 81-82)

Deste modo e com uma articulação complexa, a narrativa torna-se espessa e conjuga diferentes níveis de realidade, de modo a conseguir uma adequada verosimilhança.

Este texto, numa primeira abordagem, propõe uma reflexão sobre a vida depois da morte ou, pelo contrário, faz ironia a propósito daquele assunto tão particular?

Um outro conto, protagonizado por uma figura feminina e cujo conteúdo não tem equivalente nas outras narrativas desta obra, chama-se "Tosca". É uma história simples, narrando etapas da vida da personagem, quer em Cabo Verde, quer em Lisboa. Este exemplo foca uma forma de loucura da personagem, transmitida pelas suas falas remetidas para um tempo antigo de que ela não tem consciência.

Repare-se num pequeno comentário de uma outra personagem feminina que partilhava o mesmo espaço vivencial da protagonista e que dá conta do estado psíquico dela:

"Áurea disse a medo, com superstição: Credo, Tosca, só falas de mortos e de coisas acontecidas há mais de cinquenta anos." (Idem, p. 113)

Mas, em Tosca, essa loucura ou distanciação do mundo real não é clara na narrativa. Ela surge mesclada de insinuações por parte do narrador que,

no entanto, ganham uma certa consistência, à medida da evolução do comportamento de Tosca. O narrador refere, por fim, a propósito deste assunto:

"Áurea tremeu e não teve dúvidas. Tosca teria razão, mas se lhe perguntassem a sua opinião responderia sem hesitação ou preconceito: Casa de Saúde da Idanha!..." (Idem, ibidem)

Porém, ao contrário do que acontece em algumas das narrativas referenciadas atrás, aqui não existe nenhum elemento fantástico. Trata-se apenas de retratar estados da psique humana numa dimensão ficcionada. Não podemos, contudo, deixar de dar relevo a um ambiente que a narrativa constrói, no sentido de tornar mais verosímil esse enquadramento familiar cabo-verdiano de uma média burguesia a viver em Lisboa.

Há ainda a referir que, por entre uma estrutura narrativa que faz uso frequente da recordação, como forma de enlaçar factos do presente e do passado, se vislumbra neste conto o apelo à terra natal. Parece-nos que, no conjunto das histórias, este facto aqui se limita a um apontamento com carácter pontual, porém efectivo.

Vejamos o que diz o narrador, que nos dá a conhecer o discurso interior de Tosca:

"Sem data. Quantas vezes a recordação de coisas antigas, dos nossos mortos, não nos traz momentos de prazer, de riso. Ele fez assim!, foi de outra maneira!, aconteceu isto e depois aquilo!

E estas alusões tão caras, tão relembradas no remanso da conversa, no prazer das saudades." (Idem, p. 112)

Quanto às restantes duas narrativas, "Bico-de-lacre" e "Maira da Luz", poderemos, sem risco de incorrecções, considerá-las sob a tutela do fantástico.

"Bico-de-lacre" é uma história muito original, no nosso entender, porque faz uma ligação perfeita de lirismo com realismo, através da evocação de um universo infantil. O preâmbulo textual que figura antes do conto é bas-

tante elucidativo, ainda que não apresente a chave descodificadora do discurso.

Transcrevemos apenas uma parte, mas, quanto a nós, a mais directamente ligada com a temática do conto.

"Bico-de-lacre, avezita conhecida em Santiago por Passarinho Bico-de-lacre, sortilégio como o de qualquer totem a que nos agarramos. Também a infância transfigurada de uma criança tem o seu sortilégio (...)." (Idem, p. 93)

O texto que se nos apresenta em seguida, com o título atrás referido, fala do quotidiano de uma criança do sexo feminino (mais uma figura feminina a juntar ao universo ficcional da autora) vivendo no meio rural.

Essa pequena personagem, que não é nomeada pela narrativa, é a própria narradora da sua história e de todos os acontecimentos envolventes.

Podemos considerar o texto constituído por duas partes distintas, relativamente ao seu propósito. Uma primeira corresponde ao relato do dia-a-dia da personagem, ao ritmo de narrativa curta, mas reflexo fiel dos gostos, traquinices, indisposições, direitos de liberdade, etc., próprios de uma criança no seu meio natural.

A outra parte, como sequência da primeira, apresenta, no entanto, um registo narrativo de nível diferente. Então, observa-se a transformação da criança-menina em animal de espécie indeterminada, com os cabelos transformados em juba, bem como a modificação dos seus sentidos.

A presença do bico-de-lacre é fundamental para assinalar o significado da metáfora. O passarinho canta e acompanha as fases que se sucedem na transformação da menina. Logo após, deixa de se ouvir.

Vejamos uma passagem do texto ilustrativo da situação:

"Deixara de ouvir e os meus olhos tinham ganho uma névoa, já nem precisava de escolher onde pôr os pés. Os sons caíam no fundo dos ouvidos como trovões. Seriam milhentos tambores desgovernados a castigarem-me no mais recôndito do meu eu. Um passarinho cinzen-

to-azulado, de bico vermelho, trinava nesse fim de tarde. Era um pipilar solto, desconjuntado. (...) O bico-de-lacre trinou mais duas vezes (agora ouvia eu bem) e emudeceu." (Idem, p. 103)

Parece haver, através da utilização do simbolismo atrás descrito, uma intenção por parte da instância autoral de glorificar em cada ser, mais propriamente, em cada mulher, a infância perdida e, com ela, a conquista de um outro modo de olhar o mundo.

O sétimo conto deste volume, "Maira da Luz", também se reveste de um carácter fantástico, a partir de determinado momento da narrativa. A história começa por abordar um ambiente escolar em Cabo Verde, onde se insere a protagonista, Maira da Luz, na época em que ela entra pela primeira vez para o liceu. É uma estudante como qualquer outra, mas acalenta sonhos com ambição.

O texto introdutório é bastante claro, porque o narrador dá a conhecer, desde logo, os principais objectivos na vida de Maira da Luz: "Se acaso perguntassem a Maira da Luz qual a sua premonição quanto ao futuro, ela responderia: «Vou ser médica. Vou usar uma bata branca como a da doutora Maria Francisca. Mandarei construir um hospital novo e uma maternidade. (...) E nenhum doente morrerá nas minhas mãos por incúria ou desleixo.»"

Assim, ao nível da narrativa e durante grande parte do texto, não existe nada a alterar o desenrolar natural dos acontecimentos do dia-a-dia da personagem. Depois, quase no final do conto, de repente, uma outra espécie de elementos vem preencher a narrativa, de modo a ultrapassar deliberadamente o espaço da significação literal. Este é um processo similar àquele que focámos no conto anterior, mas parece-nos que a simbologia é bastante evidente. Na decorrência das perguntas do narrador: "Que fizera dos seus sonhos de menina? Quem lhes traçara o destino afinal?" surge o articulado discursivo em que a figura de Maira como rapariga em franca adolescência é substituída por "uma sombra esguia e desengonçada" que

se desenvolveu. A seguir, os acontecimentos desenrolam-se com rapidez. Como esse bicho "nem grilo nem formiga" em que Maira se vira transformada não tinha voz que chegasse aos ouvidos humanos, acaba por ser esmagado no chão.

A narrativa, no seu final, resume os acontecimentos do seguinte modo:

"E assim selaram a casa porque a D. Eufémia enlouqueceu e a Maira da Luz tinha desaparecido sem deixar rasto." (Idem, p. 127)

O significado que daqui se infere corresponde, numa leitura mais imediata, à impossibilidade de concretização dos sonhos profissionais de Maira. Porém, deveremos ter em conta que esta carga semântica que remete para um aspecto lacunar, de falta, de ausência de algo, é comum às narrativas de Orlanda Amarílis, a despeito dos vários assuntos que as diferenciam.

Falemos, por último, ainda nesta etapa, dos dois textos da autora que se encontram publicados fora das três obras referenciadas.

Focamos, em primeiro lugar, "Mutações", o conto publicado na revista Vértice, em virtude de apresentar características próximas dos últimos contos aqui tratados. Ele cabe na espécie de narrativas caracterizadas por um tom fantástico, mais acentuado na parte final. E sob esse selo, que lhe imprime um dinamismo esotérico, se organiza o universo desta história, que mantém viva, à imagem de outros contos da autora, a presença da diáspora.

Com efeito, neste texto, as referências geográficas e culturais mais marcantes a servir de fundo à acção traduzem-se por locais em Lisboa, no litoral algarvio e na ilha de S. Vicente, em Cabo Verde. Neste exemplo, é muito explícita a ponte entre o espaço do continente e o arquipélago, o que pressupõe diversos tipos de situações de convivência, para além do caso específico dos encontros entre emigrantes em terra estranha. Precisemos um pouco melhor. Existe aqui um narrador que é também personagem e

que se afirma no feminino. A figura referida conta a história de uma história, isto é, propõe-se contar o que aconteceu a Djô, que é, no dizer do narrador, "criadito da minha madrinha" e companheiro de brincadeiras das crianças. Mas, de facto, a tal história nunca chega a ser contada, depreendendo-se que esse relato não fará falta à verdadeira história.

Inicialmente, a personagem que narra situa-se em Lisboa, "numa pastelaria ali ao subir do Chiado." Mais adiante, há a referência a Monte Verde e às férias passadas nesse local. Depois, fala-se ainda do continente e de um lugar específico onde se desenvolve a sequência final:

"Um dia estava eu em Arrifana, praia do Algarve-Oeste (...)" (p. 83).

Finalmente, assistimos ao desenlace do conto, que vai revelar a natureza diferente da restante narrativa: a personagem morre e é observadora de si própria. A última frase é exemplo dessa situação de extrema estranheza:

"A cambalear, fugindo da inevitabilidade, entrei num túnel longo, longo e negro." (p. 84)

Quanto ao outro texto, intitulado "Josefa de Santa Maria", pela natureza do conteúdo e pelas características da própria narrativa, deve ser considerado à parte da restante obra da escritora. Ele revela, no entanto, um denominador comum à generalidade das narrativas – Cabo Verde, elemento que, implícita ou explicitamente, está sempre presente.

O referido texto, construído com o propósito de reconstituir um quadro de uma personagem numa época recuada, é constituído por cartas escritas por Josefa a sua irmã. Aí se conta a história daquela personagem durante o período em que se encontra desterrada nas ilhas de Cabo Verde, no séc. XVII, em ano indeterminado.

É uma narrativa curiosa porque, além de apresentar facetas interessantes, assume-se como um elemento isolado mas significativo da maleabilidade estética da autora. Este exemplo é claramente o resultado de um exercício de mimese de um tipo de narrativa muito comum na era das Descobertas. O desenrolar da história, que inclui situações históricas vero-

símeis, acumula, simultaneamente, ao nível da linguagem, uma carga irónica grande. Assiste-se ao entrecruzar de um registo de língua coloquial e mesmo familiar dos nossos dias, com um certo vocabulário e organização frásica em uso naquela época, facto que retira ao conjunto textual a seriedade e a compostura religiosa próprias do relato original.

Vejamos alguns excertos ilustrativos do que acabámos de referir.

"Desta terra tão longínqua do nosso torrão quantas lágrimas tenho vertido e mais choraria. As moscas invadem tudo quanto é canto e os meus olhos obrigam-me a seguir sem gosto nem outro prazer os escravos a abanar e a enxotá-las. (...) O meu amado consorte tem andado com diarreias e espichos não tem tido um momento de descanso sempre a gemer e a soltar ais e mais anda preocupado com o ensaio de como receber os novos bispos (...)" (p. 47)

Relativamente à voz narrativa, aquela que conta a história, ela é, uma vez mais, do género feminino e representada pela figura de Josefa, enquanto emissora e receptora de missivas, embora as respostas sejam omitidas e o texto não se ocupe delas. Para além dessa voz da protagonista, existe outro narrador, cuja função consiste em terminar o relato e dar um final ao exposto, depois da última carta de Josefa, antes de ter sido assassinada. O significado da passagem agora mencionada pode constituir um exemplo importante para se apreciar, no universo da ficção de Orlanda Amarílis, como aquela obra simboliza e valoriza cada elemento da dupla feminino/masculino.

2.ª PARTE

Como foi referido no início do capítulo, passaremos a observar, de um modo específico, os aspectos teóricos ligados ao conto, com o objectivo de contribuir para a problematização desta forma de narrar e de perceber a articulação entre a escolha genológica e as restantes características da obra de Orlanda Amarílis.

Olhando de novo o conjunto dos contos que constituem as três obras da autora publicadas, caberá agora reflectir sobre a natureza destas narrativas, a sua essência, o seu carácter específico, ao lado de outras espécies narrativas.¹

Afinal, o que é o conto? Quais as suas características e limitações? Que estórias a descobrir nas histórias da autora?

Parece, pois, indispensável recordar, no âmbito da Teoria Literária, os pressupostos que tornam a narrativa curta uma forma em prosa diferenciada das outras, nomeadamente do romance e da novela, as quais, no seu conjunto, historicamente falando, têm origem na poesia épica.

Vejamos, em primeiro lugar, como se poderá, de modo sucinto, definir o conto. Ele é, do ponto de vista estrutural e conceptual, uma narrativa unívoca, porque gira em torno de um só conflito, um só drama, uma só acção. Todos os seus ingredientes estão voltados para o mesmo objectivo, de modo a provocar no leitor um efeito único e surpreendente.

Alfredo Bosi, no seu estudo sobre o conto brasileiro actual, faz uma chamada de atenção, especialmente no que toca à invenção temática, para a relação de necessidade criada entre o homem contemporâneo e esta espécie narrativa.

O autor conclui o seu raciocínio, apresentando um paralelo entre o romance e o conto:

¹ Terminologia utilizada por Aguiar e Silva, em Teoria da Literatura, Livraria Almedina, Coimbra, 1984.

"Se o romance é um traçado de eventos, o conto tende a cumprir-se na vida intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de acções e um discurso que as amarra".¹

Repescamos, das ideias expostas por Bosi, a afinidade do homem contemporâneo com o conto e a palavra-chave "situação", para melhor se entender a amplitude do significado da ficção de Orlanda Amarílis, na essência e na forma.

O autor atrás referido dá o devido realce à plasticidade que demarca o conto dos outros géneros, referindo a capacidade que ele tem, como narrativa e como estrutura, de condensar e potenciar todas as possibilidades da ficção. E, também, a propósito do seu inegável carácter breve, o qual deve induzir o escritor a um trabalho mais árduo com as técnicas de invenção, Bosi tira conclusões que nos remetem para as teorias clássicas dos géneros:

"(...) daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático."²

A propósito desta última referência, não podemos deixar de traçar uma panorâmica sobre a questão dos géneros, problemática importante e estreitamente relacionada com a matéria agora enunciada.

Com efeito, a questão dos géneros literários constitui, desde a Antiguidade Clássica, um dos problemas mais controversos da teoria e da prática literária e continua, ainda hoje, a prender a atenção dos especialistas.

Apesar de existir uma diversidade de teorias e pontos de vista acerca do domínio referido, pelo menos num ponto todos parecem estar de acordo: existência de pouca clareza quanto à palavra e ao conceito de "género". Este tem sido sujeito a designações heterogéneas e, em consequência do

¹ Bosi, Alfredo, "Situação e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo", in O Conto Brasileiro Contemporâneo, Editora Cultrix, São Paulo, p. 8.

² Bosi, Alfredo, - O conto brasileiro contemporâneo, Editora Cultrix, S. Paulo, p. 7.

facto, têm-se gerado grandes ambiguidades na área da crítica e da teoria da interpretação. Sobressai daí a questão da terminologia. Nesse sentido se pronunciam, de forma mais explícita, Karl Viëtor e Kibédi Varga, ¹ opinando que o conceito de género não tem um emprego tão unificado como seria desejável. Outros teóricos, porém, confluem nesse mesmo pensamento, através de procedimentos diversos, apresentando, no decorrer dos seus estudos, as suas próprias opções terminológicas, ao comentar opiniões de outros autores.

A maioria dessas apreciações, efectuadas a propósito da divisão tripartida da teoria "clássica" ² (distinção entre o épico, o lírico e o dramático), encaminha-se no sentido da substituição do termo e do conceito de *género* pela designação de *modo*.

Aguiar e Silva, ao apresentar igualmente várias perspectivas teóricas sobre este mesmo assunto, enuncia o nome dos autores que partilham da atitude descrita, embora com algumas variantes. Por exemplo, Robert Scholes estabelece uma teoria dos modos de ficção, elaborando alterações às propostas de classificação de Northrop Frye; Paul Hernadi refere os quatro modos literários, em consequência da utilização das diversas perspectivas do discurso: modo lírico, modo narrativo, modo dramático e modo temático, e Gérard Genette também se manifesta partidário da mesma concepção (de modo), ao comentar as divisões propostas por Aristóteles e Platão.

Porém, o panorama proposto por essas interpretações revela-nos, para além das teorias clássicas, uma perspectiva própria desses autores, mais preocupados em reflectir, interrogar, do que em fazer afirmações peremptórias.

¹ Viëtor, Karl, Théorie des genres, Éditions du Seuil, 1986.

Varga, Kibédi, "Recepção e classificação: Letras – Artes – Géneros, in Teoria da Literatura, Editorial Presença.

² Cf. Genette, Gérard, Introdução ao Arquitexto, Lisboa, Vega, 1986.

Este é um dos denominadores comuns e um dos indícios de que o assunto é melindroso, escorregadio e, de facto, problemático. Por isso, apressam-se a referir que os géneros literários se contam entre as categorias mais antigas e são produtos artísticos com uma origem obscura.

Um outro aspecto que é focado pela generalidade desses autores cobre a necessidade de distinção entre uma teoria clássica e uma teoria moderna, uma vez que elas assentam em concepções completamente diferentes e são orientadas por metodologias diversas.

Neste sentido, os especialistas consideram como clássica a teoria literária até ao séc. XVIII, caracterizada pelo seu carácter normativo e prescritivo, pressupondo a existência de fronteiras nítidas entre os géneros. Ao contrário, a teoria moderna, considerada como tal desde o séc. XVIII até aos nossos dias, tem o carácter descritivo e acredita que os géneros tradicionais se podem misturar e produzir outros "produtos" genéricos.

É aqui, a partir desta concepção, que podemos situar a narrativa actual e, principalmente, o conto da actualidade.

Na sua maioria, as modernas formulações teóricas entendem que os géneros se relacionam, acima de tudo, com os problemas da prática da linguagem. Nessa perspectiva, tudo, ao fim e ao cabo, se radica na linguagem, uma vez que os géneros provêm de actos de fala e, como tal, da codificação de propriedades discursivas.¹

Nessa base, Todorov, na esteira de Jouis, partilha da opinião de que os géneros existem como uma instituição e funcionam como "horizonte de espera" para os leitores e como "modelos de escrita" para os autores.²

Outro teórico nesta área, Michael Glowinski, particulariza a questão e coloca o acento também nas práticas da linguagem, referindo-se ao número quase infinito dos géneros, uma vez que eles relevam de situações hu-

¹ Cf. Searle, John R., Speech Acts. An essay in the Philosophy of Language, Cambridge University Press.

² Todorov, Tzvetan, Os Géneros do Discurso, Edições 70, p. 52.

manas igualmente múltiplas. Daí que nos surja o género já como um fenómeno de carácter universal ¹, facto que arrasta consigo a ideia da dinâmica e actualidade das reflexões teóricas sobre o assunto.

O autor referido atribui aos géneros literários uma dimensão comunicativa alargada, dado que os concebe relacionados com a teoria da recepção. O género será, pois, determinado não só pela estrutura do discurso, mas também pela interpretação que dele fizer o público leitor. Na sequência desta articulação, Glowinski produz o seguinte comentário:

"Nesta perspectiva, o género torna-se uma espécie de regulador da leitura, da qual determina e orienta o desenrolar." ²

Não é nosso propósito apresentar um panorama alargado das várias teorias sobre os géneros literários, nem isso seria adequado ao desenrolar desta etapa do trabalho. Queremos tão-só reflectir sobre o problema, com o intuito de atribuir uma determinada lógica à apresentação da narrativa de ficção como um produto literário a ser analisado e que se radica, sem dúvida, no conceito e na designação de género. O que nos interessa de momento, apenas a título informativo e de acordo com a natureza dos textos a abordar, é referir a origem da narrativa curta de ficção e a sua radicação mais original no quadro de uma teoria dos géneros.

Em traços gerais, e sem recorrer às muitas variantes existentes sobre as citadas teorizações, consideramos como ponto de partida a divisão triádica admitida pela teoria da Antiguidade Clássica (género épico, lírico e dramático) e mais tarde canonizada por Goethe. Diremos, assim, de modo algo simplista, e segundo a terminologia utilizada por alguns teóricos da actualidade, entre eles Massaud Moisés ³, que as "formas da prosa" se resumem

¹ Cf. Glowinski, Michael, "Os géneros literários", in Teoria Literária, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1995..

² *Op. cit.*, p.117.

³ Cf. Moisés, Massaud, in A Criação Literária – prosa, Editora Cultrix, São Paulo.

fundamentalmente a três (romance, novela e conto), as quais são herdeiras modernas de uma subdivisão do género épico.

A situação primitiva do mundo épico compreende um processo de comunicação oral entre dois interlocutores e é clarificada por Aguiar e Silva, com o seguinte exemplo: "um narrador conta a um auditório alguma coisa que aconteceu." ¹

Verifica-se, deste modo, o relevo atribuído ao narrador e ao seu ponto de vista, ao ser-lhe imputado o relato de um facto. A situação referida pressupõe a variedade existente das formas em prosa, as quais, devido à sua complexidade, colocam muitos problemas quando confrontadas com as formas poéticas tradicionais.

Encontra-se assim enquadrado neste processo (considerado complexo em termos históricos e estruturais) o conto, enquanto narrativa de ficção da actualidade. Segundo a maioria das opiniões, ele detém um estatuto à parte, quando comparado com a novela e o romance.

A perspectiva do seu narrador será diversa de qualquer das outras "espécies narrativas" e o seu modo de contar muito particular.

Se quisermos procurar as razões que levaram ao aparecimento do conto, teremos de encarar a questão do ponto de vista da filosofia literária. Kayser, ao apontar a relação da narração em geral com o mundo a narrar, refere que (...) só o problema morfológico de como o mundo foi construído é que pode orientar a questão dos géneros possíveis." ²

Estas palavras reiteram a existência de formas simples e nelas se situa a origem do conto, enquanto narrativa oralizada, de natureza mítica ou lendária e isenta do carácter literário de que se revestiu na época moderna.

¹ Referência da autoria de Aguiar e Silva, in Teoria da Literatura, Livraria Almedina, Coimbra, 1984.

² Kayser, Wolfgang, Análise e Interpretação da Obra Literária, vol. II, 5.^a ed., Arménio Amado, Editor Sucessor, Coimbra, 1970, p. 246-247.

Jolles aborda o problema de modo aprofundado, no seu trabalho morfológico sobre as formas simples, aquelas que, segundo esta perspectiva, se consideram abaixo da "Literatura", ou seja, que não têm ainda características próprias da literariedade.

Jolles, cuja obra, apesar de bastante antiga, é ainda uma referência obrigatória neste âmbito, tentou compreender o fenómeno literário na sua totalidade. Desse modo, alargou o seu campo de pesquisa e tentou conhecer e explicar a morfologia do fenómeno literário que tem por fundamento a linguagem.

Um pequeno exemplo mostra-nos a coerência da proposta:

"Desde que nos esforcemos por «abstrair a mobilidade», a obra acabada, a criação ímpar e individual do poeta deixará de ser o princípio e passará a ser conclusão das nossas pesquisas. Não aprendemos a «poesia» em sua fixação artística definitiva, mas onde ela ganha raízes, isto é, na linguagem." ¹

Interessa-nos salientar, desde já, que as narrativas de Orlanda Amarílis que iremos analisar se radicam no conceito cuja designação genérica é aceite e identificada como tal pelo público leitor.

É curioso observar que, de entre os muitos teorizadores que abordam o problema dos géneros, só um número bastante limitado se refere explicitamente ao conto enquanto "espécie" genérica com características próprias.

Referimos atrás o exemplo de Wolfgang Kayser ², que radica as diferenças de atitudes narrativas nos modos de contar, mas não considera o conto, em termos de género, com a independência que a estrutura do romance revela. O conto indica o seu carácter de oralidade – ele é ou *pode ser* contado, como refere Kayser, precisamente porque aí reside a unidade dessa narrativa.

¹ Jolles, André, Formas Simples, Editora Cultrix, São Paulo, p. 18.

² Kayser, W., op. cit.

M. Moisés, por outro lado, é um autor que dá ao conto um lugar de destaque, considerando-o inserido, a par da novela e do romance, no género prosa. De salientar que este autor, numa das suas obras, faz uma apreciação exaustiva das várias vertentes que caracterizam o conto enquanto forma narrativa particularizada.¹

Antes de retomarmos o assunto principal deste capítulo, gostaríamos de referir que a generalidade dos teorizadores concorda em que não existem géneros, espécies ou formas puras. Há, sim, uma predominância de factores que concorrem para que os possamos classificar. Assiste-se a uma mistura de géneros, o que, de resto, já constava da proposta romântica, mas não deveremos esquecer, quer enquanto autores, quer enquanto leitores da obra literária, que persiste sempre a necessidade de um princípio orientador. Nesse sentido se pronuncia M. Moisés, com uma reflexão muito simples:

"A mescla de géneros não pode servir de argumento para lhes negar a existência e função."²

Relativamente ao universo narrativo que iremos apreciar, entendemos que, apesar do sentido de modernidade implicado na obra de Orlanda Amarílis, as suas narrativas não poderiam ser consideradas senão através da designação de contos. Porquê? A sua unidade é evidente, as características estruturais que estão subjacentes revelam a feição tradicional do conto, pelo menos na sua essência.

Explicitemos. A modernidade atrás referida releva mais de aspectos de conteúdo e da ideologia da autora do que de forma, pois as suas narrativas obedecem aos parâmetros estruturais inerentes à narrativa curta de ficção. Elas são constituídas por histórias breves, que giram em torno de um só conflito, evoluem muito rapidamente a partir de uma situação inicial até ao seu desfecho (o qual vem alterar a estabilidade do começo), têm um

¹ Moisés, Massaud, A Criação Literária – prosa, Editora Cultrix, São Paulo.

² Moisés, Massaud, A Criação Literária – poesia, Editora Cultrix, São Paulo, p.73.

número reduzido de personagens, revelam unidade de acção, de espaço e de tempo e manifestam uma explícita coerência interna, dada pela unidade de tom.

De acordo com o ponto de vista do movimento literário onde se insere a autora e de todo o processo ideológico e teórico que conduziu ao aparecimento da revista *Certeza*, julgamos pertinente falar da obra de Orlanda Amarílis enquanto forma narrativa de linguagem social. Estamos, pois, perante uma produção que, do ponto de vista leitor-receptor, veiculará uma mensagem não só artística, como impregnada de intenções sociais. Esta problemática sairá mais clarificada, quando se apresentar o momento de pormenorizar determinadas instâncias discursivas na obra da autora.

Aguiar e Silva, a propósito do aspecto referido anteriormente, aponta as observações feitas por um autor de orientação marxista, Raymond Williams, sobre os géneros literários, os quais "(...) se constituem, se combinam, se alteram e se extinguem como manifestações de estádios peculiares da organização sociocultural e como formas, por conseguinte, de uma linguagem social." ¹

Parece-nos que a questão dos géneros, aqui brevemente abordada, serviu para uma melhor integração da obra em estudo, assim como para uma mais ampla compreensão do seu carácter dinâmico. A problemática dos géneros é indissociável de uma componente histórica, epocal, autoral, social ² e, em virtude do facto, vários autores deste domínio expressam a opinião de que os géneros e as suas subdivisões podem, por um lado, manter uma diferenciação nítida, por outro, também podem associar-se e misturar-se, através de vários processos de simbiose.

¹ Aguiar e Silva, op. cit., p. 383-384.

² Cf. Fokkema, Douwe W., História Literária, Modernismo e Pós-Modernismo, Vega Universidade.

Todorov, por exemplo, refere que os géneros não desapareceram com os tempos modernos, mas foram substituídos por outros. ¹ Por outro lado, Glowinski afirma que a teoria do género deu lugar à teoria do discurso literário e, por isso, nesse sentido, se pode falar de um horizonte de expectativa para o género. ²

Após apreciado o aspecto referido, retomemos o conto enquanto classificação genérica que, até à data, não encontrou consenso entre os teóricos. Começaremos por inventariar alguns dados do seu historial.

Com efeito, numa das interpretações divulgadas, a palavra conto, sinónimo de fábula, história, caso, teria derivado do verbo latino "computare", correspondente à acção de contar – relatar acontecimentos, episódios. A sua origem permanece um mistério, mas existem opiniões que consideram ter o conto aparecido vários milhares de anos antes de Cristo.

Do ponto de vista histórico-literário, parece existir uma corrente de interpretação bastante afirmativa, apoiando a ideia de que o conto se teria constituído como matriz das restantes formas literárias ou, pelo menos, matriz da prosa de ficção. Deste modo, consideram-se contos quer as histórias reproduzidas na Bíblia, quer as aventuras relatadas pelos autores da Antiguidade Clássica, quer ainda as narrativas dos contistas do Oriente. Todas estas referências se encontram radicadas nos actos de oralidade próprios da mais ancestral necessidade de comunicação entre os povos. Assinale-se, a propósito, a importância da oralidade na obra de Orlanda Amarílis.

Mas foi ao longo da Idade Média que o conto conheceu um grande impulso e foi largamente cultivado, sobretudo em Itália. É neste contexto que interessa referir o enorme contributo de Bocaccio, autor do *Decameron*, cuja produção novelística concorreu definitivamente para que o conto, nos

¹ Todorov, Tzvetan, A Origem dos Géneros, Edições 70.

² Glowinski, Michael, "Os Géneros Literários", in Teoria Literária, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1995.

séc. XVI e XVII, conhecesse um período áureo. Após um tempo de relativa apatia nesta área de criação, o conto do séc. XIX ganha novo fulgor e alcança o estatuto de produto tipicamente literário.

Julgamos importante esclarecer previamente qual a acepção do conto de que partimos com vista ao entendimento das histórias de Orlanda Amarílis. É evidente que consideramos o conto enquanto produto artístico decorrente de um conjunto de factores próprios da modernidade. Mas também é verdade que existe uma componente escondida e recuada no tempo, reveladora de substratos míticos e lendários.

A este propósito, não podemos deixar de referir o estudo de André Jolles, que, ao reflectir sobre a evolução do conto ao longo dos tempos, apresenta, através de uma análise morfológica, uma formulação inovadora para a época. Nela se propõe a distinção entre as formas naturais ou simples e as formas artísticas ou cultas, pertencendo estas últimas às narrativas elaboradas que se manifestem através de voz narrativa. É o caso do conto literário.

Acerca da complexidade desta forma, Jolles afirma:

"O conto é, precisamente, a Forma que requer um estudo prévio, que introduz um debate de princípios básicos sobre a língua e a poesia, e que propicia, simultaneamente, a conclusão e a introdução a todas as Formas Simples." ¹

Há, por outro lado, uma outra forma que poderá estar directamente relacionada com o elemento "maravilhoso" e ter por base uma moral ingénua ou, em última instância, revelar reflexos da memória colectiva popular.

Este aspecto advém de um universo com características contraditórias e assume, segundo Jolles, o estatuto de anti-conto, com ressonâncias no mito, o qual corresponde às formas simples do estudo do autor. O facto apontado parece-nos relevante para a determinação do sentido mais profundo das histórias de Orlanda Amarílis.

¹ Jolles, André, Formas Simples, Editora Cultrix, São Paulo, p. 183.

Depois do breve parêntese, retomamos a perspectiva de ordem histórica sobre o conto, cujo emprego só adquiriu o sentido de forma literária no séc. XIX, com a colectânea publicada pelos irmãos Grimm. Nessa altura, na Europa e nos E.U.A., o conto é altamente considerado, havendo um grande número de escritores que se notabilizou pelas suas narrativas. Na mesma época e também no domínio referido, não se pode omitir a participação de autores portugueses e brasileiros, que contribuíram para o enriquecimento das Letras de Língua Portuguesa com a produção de contos.

Contam-se, entre os brasileiros, Machado de Assis, Aluizio Azevedo, Afonso Arinos, etc. e, entre os portugueses, alguns nomes como Eça de Queirós, Fialho de Almeida, Alexandre Herculano, Trindade Coelho.

Relativamente ao séc. XX, o conto continuou a ser cultivado com um entusiasmo surpreendente, atingindo proporções até então desconhecidas.

No que respeita a ficção americana, refira-se, por exemplo, um estudo de Nathan Glick, publicado numa revista de renome internacional, que dá a conhecer uma apreciação crítica da evolução do conto americano, ao longo de quase dois séculos. O crítico literário supracitado procura razões para justificar as várias etapas do percurso da produção contista. Refere ele, em determinada altura do seu estudo:

"O conto foi um género popularíssimo de literatura nos Estados Unidos do começo do séc. XIX, provendo a nova geração de um folclore unificador e um meio de definir o Novo Mundo em contraste com o velho." ¹

Em seguida, relativamente aos tempos modernos, o autor fala da ressurreição do conto e do seu sucesso no final dos anos 70 e refere o número crescente de autores que cultivam essa forma narrativa. As suas reflexões traduzem a intenção de compreender sociologicamente esse fenómeno:

"Parece que o conto se tornou, como tem acontecido com frequência na história literária americana, um meio vigoroso de expressão dos interesses,

¹ Glick, Nathan, In "Vida Nova para o Conto", Diálogo n.º 2, vol. 20, 1987, Rio de Janeiro, p. 58.

do humor e do estilo de vida de uma certa geração num determinado período, (...)"¹

O autor termina a ideia, ao falar da postura da nova geração de autores, a propósito do novo papel do conto no contexto literário da actualidade. Refere que (...) o conto é mais adequado à visão «minimalista» de um mundo cheio de limitações, do que a estrutura extensa do romance.

Talvez seja esta a perspectiva partilhada por Orlanda Amarílis, ao eleger o conto como a única forma de expressar literariamente a realidade do "seu" universo cabo-verdiano.

Mas, ao falar desse universo, a autora também pontuou as suas narrativas com expressões da cultura popular e da tradição oral do arquipélago, através da técnica da sugestão a histórias, lendas ou mitos, em suma, um processo de referência às formas simples do fabulário cabo-verdiano.

Tendo em conta a perspectiva de tipo sociológico atrás enunciada, fazemos ainda referência a Massaud Moisés e ao seu propósito teorizador, quando equaciona a relação entre a estrutura do conto e a realidade, ligadas por um movimento pendular. O autor expõe a questão do seguinte modo: "Uma reciprocidade imanente aproxima a estrutura do conto e a visão do mundo que nele se incorpora ou se expressa, de modo que a eleição do conto, com a sua estrutura peculiar, não é arbitrária: decorre da cosmovisão do autor e vice-versa, a estrutura do conto instaura a visão do mundo do autor".²

Estas considerações permitem-nos dar continuidade ao ponto de vista apresentado e aludir aos autores de ficção cabo-verdiana, cujas narrativas, em parte divulgadas em Claridade e Certeza, fizeram eco, quer do empenhamento social e político dos seus cultores, quer de uma nova era na literatura de Cabo Verde.

¹ Idem, p. 59.

² Moisés, Massaud, A Criação Literária – Prosa, Editora Cultrix, São Paulo, p. 45.

Quanto à actividade contista produzida por autores portugueses e brasileiros, deve referir-se, relativamente ao panorama literário do séc. XX, de entre os vários representantes da ficção brasileira, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles e os representantes da ficção portuguesa, Rodrigues Miguéis, José Cardoso Pires, Alves Redol, entre outros.

Embora as ficções dos respectivos países se encontrem, até nos princípios deste século, em planos relativamente equivalentes, em qualidade e quantidade, consideramos que a produção contista brasileira, na sua evolução, se revelou detentora das características mais actuais da prosa contemporânea: maior criatividade, aliada ao rigor da técnica.

Servem de exemplo casos de escritores como Dalton Trevisan, Clarice Lispector, entre muitos outros, que revelam um génio muito peculiar no tratamento e manuseamento deste "género" narrativo.

Deste modo, o conto, pelo punho dos autores enunciados, acaba por subverter o carácter que enforma o conto tradicional, ao menos no seu aspecto formal. A circunstância acaba por dar razão à problemática sobre a questão dos géneros em geral, e do conto em particular.

Não queremos deixar de aludir à existência do conto escrito por autores africanos de Língua Portuguesa, o qual inclui o universo literário da actualidade, desde Angola a S. Tomé e que revela características bem diversas das enunciadas anteriormente: fortes marcas de oralidade e uma estrutura narrativa diferenciada. Esta alusão servirá apenas de suporte para referenciar o caso cabo-verdiano como um exemplo à parte, pela radicação numa cultura específica, feita de singulares confluências africanas, brasileiras (ou americanas?) e europeias. De entre os vários contistas da actualidade, como Gabriel Mariano, Manuel Lopes, Teixeira de Sousa, etc., conta-se, naturalmente e com especial ênfase, Orlanda Amarílis, a autora cuja produção está a ser objecto do presente estudo.

Visto em termos de panorama literário, o conto, em Cabo Verde, parece seguir uma sequência e uma lógica herdeiras da tradição portuguesa, muito embora deixando bem vincada a presença da realidade e da cultura cabo-verdianas.

É em função dessa narrativa e, particularmente, das de Orlanda Amarílis, que, a partir de determinados traços teóricos mais significativos do conto, iremos reflectir sobre a natureza destas histórias.

Deste modo, tendo nós já abordado a problemática dos géneros e referido, a propósito do conto, as enormes dificuldades que ainda hoje subsistem quanto à atribuição de rótulos definitivos, aproveitamos o ensejo para encarar outros aspectos relativos a este domínio teórico.

Fazemos aqui apelo a alguns autores que contribuíram decisivamente para clarificar e trazer mais luz ao problema, o qual foi, por vezes e contraditoriamente, objecto de controvérsia.

Pegemos, por exemplo, em Pöe, contista norte-americano do séc. XIX, considerado o introdutor do conto moderno. Para além da sua actividade ficcional, ele revelou-se como crítico e teorizador. Referimos, particularmente, o seu estudo sobre a obra de Nathaniel Hawthorne, "Twice-Told Tales", no qual faz um traçado das características dos contos daquele autor. Aí refere a natureza das narrativas e a impressão que causam no leitor. É essa unidade de efeito um dos elementos distintivos do conto que Pöe considera da maior importância, quando se trata de uma construção narrativa bem sucedida. A sua própria teoria assenta no princípio da relação entre a extensão do conto e a reacção que ele pode provocar no público leitor. Recordamos uma opinião de Machado de Assis, reconhecido como um dos melhores escritores brasileiros do séc. XIX, ao tecer considerações num prefácio a um volume de contos da sua autoria. Ele refere o seguinte: "O tamanho não é o que faz mal a este género de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna su-

periores aos grandes romances, se uns e outros são mediócras: é serem curtos." ¹

Estamos, pois, perante um enunciado que, sem teor científico, constitui, no entanto, um dado importante, de cariz pragmático, na apreciação da narrativa.

Um outro factor de relevo na caracterização do conto é o destaque dado à conclusão, pelo que quem concebe um conto deve prever, desde logo, o seu desfecho.

Julio Cortázar, a propósito deste aspecto, entre outras apreciações sobre as características essenciais do conto, diz:

"La primera palabra de un cuento – se ha dicho – debe ya estar escrita con miras al final." ²

Este autor, no estudo que elabora sobre Pöe (escritor que ele considera o pai do conto contemporâneo), acaba por traçar uma teoria narrativa. Alude ao carácter breve do conto, que tem por objectivo não perder tempo, e compara-o a "una maquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios; (...)" ³

Observamos, por outro lado, a opinião de um formalista russo, quando analisa o conto da prosa russa e faz comparações com outras formas romanescas:

"O romance vem da história, da narrativa de viagens; a novela vem do conto, da anedota. (...) Constrói-se a novela com base numa contradição, numa falta de coincidência, num erro, num contraste, etc. Mas isso não basta. Tudo na novela como na anedota tende para a conclusão (...)" ⁴.

¹ Assis, Machado de, in Várias Histórias, Gráfica Editora Brasileira, Lda., São Paulo, 1955.

² Cortázar, Julio, "Del cuento breve y sus alrededores", p. 62.

³ Idem, p. 35.

⁴ Eikhenbaum, Boris, "Sobre a Teoria da Prosa" in Teoria da Literatura II, Edições 70, pp. 82-83.

Eikhenbaum cita ainda as observações de Stevenson sobre a construção da novela, em jeito de reforço das suas próprias reflexões teóricas:

"«Como fazer?... Inventar uma nova conclusão? Sim, certamente, mas não escrevo assim; esta conclusão está subentendida ao longo de toda a novela; não utilizo nunca um efeito se puder guardá-lo para o momento em que me servirá para introduzir efeitos ulteriores; é nisso que consiste a essência da novela (a *story*)»." ¹

No entanto, sabemos que o conto dos nossos dias, apesar de conter os "ingredientes" aludidos por aquele autor, apresenta uma feição mais dinâmica, menos sujeita à rigidez das normas do conto clássico.

O estudo referido, revelador de um grande sentido didáctico, ao abordar a teoria da prosa, faz um paralelo entre duas formas narrativas muito diferenciadas – romance e novela – e geradas por processos distintos.

Antes da abordagem textual das histórias a completar este capítulo, gostaríamos de enunciar ainda algumas opiniões, mesmo tendo em apreço a diversidade de conceitos que envolvem a problemática do conto. O próprio Mário de Andrade, teórico e contista brasileiro, interroga-se sobre o assunto, deixando em aberto a questão da sua definição. A propósito daquilo que ele considera "este inábil problema de estética literária", aquele autor diz que a forma do conto é "indefinível, insondável, irredutível a receitas." ²

O conto, narrativa curta, pela singularidade de elementos que o compõem e pela *unidade de impressão* que o caracteriza, lida com *um* só elemento: personagem, acontecimento, emoção ou situação. Os factores apontados referem-se, em suma, àquilo que Brander Mathews apelida de

¹ Eikhenbaum, Boris, op. cit., p. 88.

* De acordo com dados colhidos do texto, esta designação é aqui empregue como sinónimo de conto.

² Gotlib, Nadia Battella, Teoria do Conto, Edições Atica, São Paulo, 1985, p. 9.

"teoria de um só", quando evoca aspectos teóricos relacionados com o assunto.¹

Estas breves apreciações permitem evidenciar as características próprias do conto e a sua diferenciação relativamente ao romance. De facto, as respectivas premissas de construção estrutural situam-se em posições bem distintas, ainda que, em termos genéricos, quer uma quer outra se encontrem radicadas na teoria geral da narrativa.

A perspectiva de enquadramento teórico poderá ser útil, na medida em que elucida sobre conceitos mal assimilados e ideias erróneas, tais como conceber o conto como sinónimo de romance condensado ou, pelo contrário, encarar o conto como equivalente a um embrião de romance. Estas ideias, generalizadas durante bastante tempo, deixaram de ter consistência efectiva desde os princípios do séc. XX, altura em que o conto deixou de ser considerado um "género" de somenos importância, um mero passatempo, para adquirir cada vez mais valor enquanto forma narrativa com estatuto próprio.

Existem estudiosos neste domínio da teoria literária que aproximam o conto mais da oratória e do teatro do que do romance, tendo em conta a contenção da acção exigida pelos três géneros em causa.

Nos finais do século passado, Araripe Júnior, num artigo saído a público, comenta o problema:

"O conto, não é um género arbitrário; nem é, como muita gente pretende, um extracto, um esboço, um romance resumido. (...) O conto é sintético e monocrómico; o romance, analítico e sincrónico. O conto desenvolve-se no espírito como um facto pretérito consumado; o romance, como a actualidade dramática e representativa. (...) A forma do conto é a narrativa; a do romance, a figurativa."²

¹ Cf. Gotlib, op. cit.

² O Conto Brasileiro e a sua Crítica – Bibliografia, Biblioteca Nacional, Coleção Rodolfo Garcia, R.J. s.d., p. XIV.

Sílvio Romero também se pronuncia com o mesmo intuito e refere, sinteticamente, as características que ligam o drama ao conto, afirmando que, quer um quer outro "exigem muita observação, muita análise, muita tensão no espírito, a par de muita imaginação criadora." ¹

A par destas opiniões, revela-se simultaneamente uma importante vertente da crítica, que considera o conto associado à poesia, o qual partilha de características comuns, que passam por subtilezas da técnica e metamorfoses da linguagem. Gilberto Mendonça Teles, figura de relevo na crítica literária, no ensaísmo e na produção poética brasileira dos nossos dias, reflecte sobre este fenómeno, aludindo aos conceitos expostos por Cortázar, para quem um conto (breve) apresenta uma estrutura bem diversa da restante prosa de ficção.

Mendonça Teles, no seu estudo, ao citar o autor do *Último round*, enuncia as características aglutinadoras do conto e da poesia:

"até que ponto a eficácia e o *sentido* do conto dependiam desses valores que dão seu carácter específico ao poema e também ao jazz: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro dos parâmetros previstos, essa *libertad fatal* que não admite alterações sem uma perda irreparável." ²

Vemos assim, a partir do conjunto destas afirmações com fundamentação teórica, resumidas as facetas mais importantes do conto. No entanto, ele sofreu alterações que vieram a conceder-lhe o estatuto de modernidade, modificações essas que têm mais a ver com uma mudança de técnica e não tanto de estrutura.

Gotlib enuncia a proposta de Bader, que apresenta a diferença entre o modo tradicional de narrar e o modo moderno. Segundo a perspectiva daquela proposta, a narrativa moderna "desmonta o esquema tradicional e fragmenta-se numa estrutura invertibrada".

¹ O Conto Brasileiro e a sua Crítica, Biblioteca Nacional, Col. Rodolfo Garcia, R.J., p. XIII.

² Teles, Gilberto Mendonça, "Conto e poesia", in A Retórica do Silêncio, São Paulo, Cultrix/ENL, 1979, p. 294.

De acordo com a exigência e a complexidade dos tempos modernos, o carácter de unidade da vida vai-se perdendo e dando lugar à fragmentação dos valores, das pessoas, das obras. Nesse sentido, evolui-se do enredo que pressupõe um acontecimento entendido na sua linearidade para um outro com uma configuração muito diversa. Com base no aspecto referido, o contista Sean O'Faolain, também teórico, comenta as transformações que marcam o conto dos nossos dias e assemelha-o a uma aventura da mente com um suspense emocional ou intelectual e um clímax a partir de elementos interiores da personagem.¹

Creemos na utilidade destas referências, ao evocar as narrativas de Orlanda Amarílis. Estarão elas mais vinculadas às disposições próprias dos contos tradicionais ou alertarão para um conjunto de elementos que valorizam a visão fragmentária do mundo e dos seres?

Todas as histórias incluídas na obra da autora caracterizam-se por serem narrativas breves, com uma unidade de tempo, de lugar e de acção evidentes, um enredo coerente, rematado por um desfecho que apresenta variações segundo a natureza das histórias. Mas não será, naturalmente, esta perspectiva, apresentada como uma inerência teórica, que servirá de suporte às reflexões que a seguir se elaboram a propósito das narrativas da autora.

Em virtude de não existirem tipos "puros" de contos e de haver diversas opiniões interpretativas sobre o assunto, utilizamos como referência uma divisão efectuada por Carl H. Grabo, pioneiro dos estudos sistemáticos do conto.

Entendemos que, de entre os cinco grupos propostos pelo autor, aquele que Grabo considera "de efeitos emocionais" é o que melhor se adapta às narrativas de Orlanda Amarílis, se bem que se apresente já mesclado de características do conto de ideia.

¹ Cf. Gotlib, op. cit.

Dentro desta perspectiva, o conto de efeitos emocionais tem por objetivo transmitir uma única emoção ao leitor, ocupando o enredo um lugar secundário. Verificamos que esse facto ocorre nas histórias de Orlanda Amarílis, pelo menos em grande parte delas, sendo de assinalar a presença de uma problemática que equaciona a emoção e a razão em termos desiguais – a emoção preexiste e subsiste à apreciação racional.

Tomando em linha de conta o conjunto das narrativas da autora e a sequência temporal relativa à publicação de cada um dos volumes, podemos retirar algumas conclusões. Vemos, por exemplo, que o primeiro volume *Cais-do-Sodré* contém um número grande de narrativas que aborda, fundamentalmente, casos do quotidiano, enquanto o segundo volume, *Ilhéu dos Pássaros*, mostra um certo equilíbrio entre os contos do quotidiano e os que sofrem a influência de elementos estranhos.

Finalmente, *A Casa dos Mastros* representa um universo narrativo em que a maioria das histórias focaliza acontecimentos que pouco ou nada têm a ver com o senso comum ou a lógica racional.

Tendo em conta a cronologia dos três volumes publicados, podemos, numa primeira apreciação, assinalar a presença de um quadro narrativo com características que, gradativamente, vão desvendando a mundividência da autora. Deste modo, parece que a proposta literária daí decorrente caminha no sentido de transmitir uma interpretação cada vez mais simbólica do mundo e dos seres nele inseridos.

Dado que já tivemos oportunidade de travar contacto com as histórias da autora e, de um modo geral, conhecer o seu enredo, interessa-nos, de momento, apenas ilustrar o percurso atrás referido através de breves exemplos.

Com efeito, para além da necessidade de se aludir pontualmente à estrutura do conto, abordaremos, com particular incidência, as diferenças que marcaram essas etapas na ficção da autora.

Peguemos, em primeiro lugar, no conto intitulado "Pôr-do-Sol", pertencente ao volume *Cais-do-Sodré*. Trata-se de um texto que narra uma sequência do quotidiano de duas famílias ligadas por laços de amizade. Diferentemente do que acontece com as outras narrativas aqui incluídas, esta apresenta-se estruturada sem a presença da memória, pelo menos nos mesmos termos em que os outros se organizam. Aqui, há um percurso narrativo continuado, próximo do fluir cronológico da história, constituído, na sua maioria, por diálogos realizados pelas personagens em presença. Por essa razão, é o único em que o factor *tempo* é tratado mais linearmente e onde se não observam recursos especiais, como cenas do presente alternando com recordações do passado. Em contrapartida, encontra-se recheado de referências económicas e sociais, que muito contribuem para a definição da realidade cabo-verdiana.

Candinho, personagem principal, é um comerciante bem instalado na vida, mas é acusado pelos amigos de traficante, por esconder o milho nos anos de carestia, de resto procedimento generalizado entre os comerciantes locais. O facto de Candinho ter sido preso pelo motivo atrás referido é um acontecimento que a narrativa realça e aproveita para dar a entender que o drama, ou o nó do conflito, se situa ali naquele passo, de modo a fechar o assunto daquela reunião de amigos.

O narrador ajuda a esclarecer:

"Candinho estava no mato sem cachorro, sim senhor. O casaco atirado ao acaso, arregaçou os punhos, pensativo. Depois, escolheu uma cadeira onde se deixou cair, desencantado. A festa não tirara de cima de si o enxovalho de toda aquela história de ter sido preso." (C.S., p. 111)

Este é um drama que surge focalizado com uma dimensão delimitada pelos parâmetros do universo de Candinho, enquanto personagem de ficção, plausível quando transposta para a vida real.

É esta adequação permanente entre os diversos elementos da estrutura narrativa e da história que traz verosimilhança à ficção de Orlanda Amarílis.

Em virtude do referido, o drama não é intenso nem excessivamente "dramático", de acordo com a intenção de um relato desta natureza.

Pondo de lado o conto a que já aludimos anteriormente, chamado "Rolando de nha Concha" (aqui com um estatuto especial, por conter elementos muito diversos do "real" narrativo), os outros textos contam casos do quotidiano.

Devemos, no entanto, adiantar que, em vários deles, o recurso à memória é uma constante da técnica narrativa da autora, factor que vai ajudar à desconstrução da história, pressupondo-se que a linearidade cronológica dos factos deixa de ser importante. Veja-se o caso, por exemplo, de "Cais-do-Sodré", o primeiro conto do volume, em que, logo no início, o narrador refere explicitamente o papel da recordação como factor imprescindível na relação de dois universos distintos. A personagem principal, em Lisboa, recorda excertos de vida em Cabo Verde:

"Andresa rebusca na memória a família da casa parada na sua frente. Parece daquela gente de nhô Teofe, um de S. Nicolau, a quem os estudantes tinham alcunhado de Benjamim Franklin. (...)" (Idem, p. 9)

Deve referir-se ainda que este processo tem utilizações múltiplas e com diversas intenções: afastar, ligar, solidarizar, antagonizar elementos constitutivos da organização da trama narrativa. Podemos referir que este mesmo processo se verifica em todos os outros contos, devendo apenas ter-se em consideração a narrativa, já anteriormente citada, "Rolando de nha Concha", pela sua natureza muito particular.

A propósito do que referimos atrás sobre o trajecto evolutivo da mundividência da autora, a obra *Ilhéu dos Pássaros*, ao contrário do que poderá parecer, contribui para essa ideia de progressão simbólica. As razões não se apresentam linearmente. Se, por um lado, a construção das histórias assenta em alguns aspectos mais tradicionais, por outro, as alusões intra e extra-texto atribuem uma nova e inesperada dimensão simbólica ao conjunto textual. Neste sentido, é de facto a obra enquanto todo que importa

questionar, talvez mais do que qualquer dos outros títulos publicados, tendo em conta a alternância conjugada entre o aspecto formal da linguagem e o aspecto simbólico, considerado este em todos os seus níveis de significação.

Observamos pois que, na obra citada, a par de episódios do quotidiano, existem narrativas que entremeiam outros elementos menos comuns, carregados de significados mais ocultos.

Veja-se o exemplo de "Luísa filha de Nica" a que já aludimos neste trabalho e cuja estruturação narrativa articula conjuntamente factos da vivência diária com fenómenos de carácter psíquico, que aqui remetem para o contexto cultural cabo-verdiano.

Também "Canal Gelado", conto que aborda um assunto vulgar, introduz, ao mesmo tempo, através da memória do narrador, elementos ligados não só ao macabro, como a práticas e encomendações com fundamento na tradição popular.

Por fim, e a fechar o percurso enunciado, deparamos com o último conjunto de narrativas que renova as anteriores propostas de *contar*. Como dissemos anteriormente, *A Casa dos Mastros* institui-se como um exemplo narrativo cujo objectivo é descer mais fundo na exploração da psique humana e onde o valor do signo é soberano.

Enquanto nos contos dos outros volumes é dada a primazia ao desenrolar dos acontecimentos de uma forma mais objectivada, nesta obra, a sucessão dos factos não é linearizada, nem temporal nem ideologicamente, adquirindo, por isso, um estatuto bem diferenciado.

Observe-se o conto que intitula a obra e que pode ser considerado como um exemplo paradigmático da simbologia dos textos. De resto, em jeito de preâmbulo antes da história que se vai contar, deparamos com uma explicação sobre a extensão e a amplitude a atribuir ao significado do título:

"Aqui neste texto, *A Casa dos Mastros* surge como cenário de uma transgressão no quotidiano de uma pacata cidade." (C.M. p. 39)

Com efeito, este conto fala essencialmente de transgressões que se situam ao nível das relações humanas e sociais e de fenómenos correlativos, de natureza esotérica. A acção desenvolve-se com o propósito de evidenciar a situação de transgressão até que a narrativa revele um acontecimento inesperado, mas possível de suceder naquele contexto.

A despeito da temática referida e da progressão dos elementos atrás citados, este conto parece obedecer a uma estruturação tradicional, porque tem explicitamente um princípio, um meio e um fim, com um desfecho situado em lugar estratégico. No entanto, para além disso, o texto mostra-nos um modo de narrar diverso do tradicional. Trata-se de um processo narrativo que não acompanha a cronologia dos acontecimentos e interrompe muitas vezes a acção através de cortes temporais. O fio da narrativa não é, portanto, contínuo, avança e recua de acordo com as necessidades, isto é, em conformidade com a subjectividade do narrador.

O processo apontado é também visível no primeiro conto, intitulado "Rodrigo". A narrativa, logo à partida, confirma peremptoriamente a morte de Rodrigo, descrevendo as circunstâncias que deram origem ao acidente, para, pouco depois, quase sem transição, narrar acontecimentos do presente da personagem, bem palpitante de vida. Verifica-se, no final desta história, que o desenlace se apresenta diferente do habitual. O drama, aqui, não consiste na morte de Rodrigo, antes resulta de uma ambiguidade decorrente de um estado psíquico muito particular pertencente à personagem em cena, de nome Ricardina.

Depois de termos já abordado estas histórias na sua estória, resta-nos agora reiterar o carácter diferenciado das narrativas relativamente às anteriores e cujo objectivo maior é desvendar a vertente transcendente do signo. Poderemos assim apreciar esta última obra de Orlanda Amarilis como o resultado de uma nova proposta de encarar o mundo como o produto de uma visão fragmentária da vida e dos seres nela inseridos.

Estamos, assim, perante uma escrita sedutora pela força do seu simbolismo, ao mesmo tempo que seduzida por uma linguagem peculiar. Ela desvenda e esconde, muito mais do que parece.

CAPÍTULO IV

Formas particulares de realismo nas narrativas da autora

1. O real e o fantástico nas narrativas de Orlanda Amarílis

Chegados a esta fase do nosso trabalho, propomo-nos agora problematizar os aspectos que configuram a unidade das narrativas da autora, na sua diversidade. Impõe-se, pois, a elaboração de um quadro discriminativo dos tipos de contos incluídos na obra em referência.

Como já tivemos ocasião de aludir, no decorrer dos capítulos anteriores, existem diferentes tipos de narrativas que podemos distinguir, tendo em conta a totalidade das histórias. Esta opção parece-nos importante enquanto prática metodológica que possibilita uma interpretação, o mais adequada possível, desse universo narrativo.

Com efeito, podemos considerar, nos volumes de contos publicados, a existência de textos de carácter realista, de textos que, por revelarem características opostas àqueles, chamamos, por comodidade, de fantásticos e, ainda, textos que, embora substancialmente realistas, são atravessados por elementos insólitos ou que causam estranheza.

Tendo em conta a autora em causa e a sua produção ficcional, é indispensável clarificar os vários conceitos, relacionados com a noção de texto realista e de texto fantástico.

Comecemos pelo primeiro dos termos enunciados.

O início deste trabalho, com a respectiva apresentação da problemática neo-realista, a contextualização da figura da autora e, principalmente, a análise que decorreu dessa etapa, poderia constituir já um contributo na

determinação do tipo de realismo que a escrita de Orlanda Amarílis manifesta.

Há, no entanto, outros elementos de índole teórica e prática, através dos quais se poderá obter um cenário mais rigoroso quanto ao enquadramento do referido conceito.

A palavra realismo, inicialmente utilizada como sinónimo de "arte nova" ou "estilo coimbrão", remete-nos para a geração literária nascida em meados do séc. XIX, que se rebelou contra os exageros artificiais do gosto ultra-romântico. O movimento chamado "Realismo", enquanto espaço de convergência das mais diversas atitudes estéticas, é um fenómeno complexo que, dada a sua dinâmica, não se pode imobilizar no tempo e, por isso, não se pode atribuir um sentido unívoco à palavra que lhe corresponde. O conceito de realismo pode assim ser considerado de um ponto de vista restrito, logo, como a designação de um movimento literário, mas também revestido de um sentido mais amplo e de designação genérica.

É realista toda a obra (de arte) que procure traduzir a realidade de um modo tão aproximado quanto possível e este conceito foi intuído pelos escritores de todos os tempos. Veja-se, por exemplo, o caso dos primeiros cronistas portugueses e, designadamente, a feição realista das suas narrativas.

O que tentamos dizer, a partir desta breve exposição, é que o termo realismo pode ter significados diversos, apontando para campos semânticos bem diferenciados, quer entendamos a palavra na sua literalidade, quer no sentido de "escola literária".

O realismo, nesta última acepção, aliás, tal como o romantismo, o simbolismo, o futurismo, etc., são designações periodológicas sujeitas a alguma arbitrariedade, uma vez que foram utilizadas pelos escritores de um determinado período para se diferenciarem dos outros que não professavam dos mesmos ideais estéticos.

Aguiar e Silva especifica essa problemática:

"A partir do romantismo, a metalinguagem do sistema literário integra uma consciência histórica e teórica cada vez mais atenta às relações entre a permanência e a descontinuidade do sistema, aparecendo como uma das manifestações dessa consciência a autodesignação em termos estilístico-periodológicos." ¹

Tendo ainda em conta o carácter polissémico do termo, em parte relacionado com a expressão da realidade, lembramos a opinião de um crítico literário da actualidade que, num dos seus artigos, fala do efeito do real em literatura, numa perspectiva diacrónica. No final do estudo, Roland Barthes conclui que a oposição de início enunciada entre "real" e "verosímil", sempre assim concebida desde a Antiguidade, já não faz hoje sentido. Com efeito, estamos perante um novo conceito de literatura, segundo o qual o signo, regido por leis próprias, se autonomizou.

Barthes comenta, do seguinte modo, o problema da existência de um novo real concebido de acordo com a estética da modernidade:

"Ce nouveau vraisemblable est très différent de l'ancien, car il n'est ni le respect des "lois du genre", ni même leur masque, mais procède de l'intention d'altérer la nature tripartite du signe pour faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression" ²

A perspectiva que acabámos de referir configura, em termos gerais, uma das vertentes do realismo, segundo a qual se deve entender o realismo na ficção de Orlanda Amarílis. Entretanto, devemos ter presente a relatividade da noção correspondente, uma vez que, como dissemos atrás, o realismo em literatura é principalmente uma questão de convenção estética e não é susceptível de ser convertido a uma mera definição.

É por isso que, ao longo da história da literatura portuguesa, houve tantos realismos quantas as maneiras de perspectivar a realidade, não só de acordo com a ideologia das diversas correntes literárias, mas também, e

¹ Aguiar e Silva, Teoria da Literatura, Almedina, 1984, p. 430.

² Barthes, Roland et alii, Littérature et réalité, Editions du Seuil, 1982, p. 89.

no interior de cada uma delas, com o modo particular de expressão dos escritores.

Verificou-se, contudo, da parte de um formalista russo, Roman Jakobson, uma tentativa de encontrar um modelo tipológico para este problema. Assiste-se, no estudo em causa, à definição dos vários empregos da palavra realismo que podem ser resumidos a espécies: o realismo do projecto do autor, o realismo percebido pelo leitor e o realismo como escola artística historicamente determinada.¹

Para terminar a breve exposição da problemática referida, apresentamos ainda uma perspectiva sobre o conceito de realismo, desta vez radicada na ideologia marxista, a qual é aqui referenciada por ser mais um contributo para a exemplificação da diversidade de opiniões quanto ao assunto.

Atente-se em algumas observações que Bertold Brecht, nos seus ensaios, faz sobre literatura e sobre o realismo em particular.² Quanto ao conceito correspondente, também aquele autor reconhece a existência de muitas ambiguidades que impossibilitam a atribuição de um significado unilateral. Porém, as suas reflexões surgem filtradas por uma visão social da realidade, na vida quotidiana e também na literatura.

Subordinado a este ponto de vista, emerge o conceito de realismo do autor, que lhe atribui uma dimensão bem mais alargada que aquela veiculada pela moda da tradicional crítica literária.

Brecht, em dada altura, diz o seguinte, fazendo questão de realçar que o realismo não é uma questão de forma:

"Tendo em mente o povo que luta e transforma a realidade, não podemos prender-nos a regras «comprovadas» da narrativa, a veneráveis modelos da literatura, a leis estéticas imutáveis. Não podemos decalcar o rea-

¹ Jakobson, Roman, "Do Realismo Artístico", in Teoria da Literatura I – Textos dos Formalistas Russos apresentados por T. Todorov, Edições 70, p. 99-108.

² Cf. "Formalismo e Realismo", in Realismo, Materialismo, Utopia – Uma polémica 1935-1940, Moraes Editores, 1978.

lismo a partir de determinadas obras existentes; em vez disso, temos que usar todos os meios, velhos e novos, comprovados e por comprovar, vindos da arte ou de outros domínios, para oferecer às pessoas uma realidade que elas possam dominar." ¹

E, mais adiante, com um sintetismo elucidativo, expõe a sua própria definição do conceito, cujos fundamentos de carácter filosófico e político ultrapassam o mero domínio literário:

"Ser realista significa: revelar o complexo de causalidade social/desmascarar as opiniões dominantes daqueles que dominam/escrever do ponto de vista da classe que dispõe das soluções mais amplas para os problemas mais urgentes com que a sociedade humana se debate/acentuar o factor da evolução/ser concreto e abrir possibilidades de abstracção." ²

Ainda sobre o mesmo assunto, não podemos deixar de aludir à problemática da representação, que ocupou, especialmente nas últimas décadas, a atenção dos autores da teoria literária. A teoria da representação, directamente relacionada com o realismo na literatura, porque ligada inequivocamente à obra romanesca, aparece revestida de um estatuto ambivalente – existe a representação do mundo e a representação de maneira interna à obra. O par tradicionalmente considerado – representação-anti-representação – surge agora substituído pela recusa dessa dicotomia, aparecendo a obra literária como um signo puro, em consonância com a convencionalidade das suas leis.

Jean Bessière comenta o facto, num artigo seu da especialidade:

"A obra realista surge-nos agora estruturalmente semelhante à obra anti-realista: apresenta o branco da representação como simétrico do branco do sujeito." ³

¹ Op. cit, p. 110.

² Idem, p. 110.

³ Bessière, Jean, "Literatura e Representação", Teoria Literária, Publicações Dom Quixote, p. 385.

Um aspecto consensual realçado pelos vários teóricos nas suas reflexões sobre a problemática do real é o discurso produzido pelo sujeito narrativo. Dentro da perspectiva referida, o realismo é, pois, considerado como um discurso do sujeito. Será esse pressuposto que iremos utilizar para apoiar a reflexão interpretativa sobre os textos de Orlanda Amarílis, os quais, pela natureza das suas narrativas, transmitem uma forma de referencialidade que não constringe os códigos da ficção.

Ao passar à análise das histórias que considerámos textos realistas, iremos fundamentar a nossa análise na actuação do sujeito narrativo cuja voz, naturalmente, irá assumir modulações de acordo com as imposições dos vários contextos narrativos.

Parece necessário, desde já, clarificar os termos da proposta, cujas premissas teóricas permitem a abordagem da obra.

O termo sujeito é o resultado de um historial complexo e de uma evolução semântica que desencadeou progressos significativos na emancipação da noção correspondente. O conceito, inicialmente pertencente a disciplinas independentes como a filosofia, a psicanálise, a hermenêutica, etc. adquire, na moderna teoria literária, uma determinada autonomia textual, através da importação desses saberes. Entendemos, por isso, ser fundamental encarar o sujeito do discurso literário que queremos "ler" como um acto individual de escrita, em resultado da existência da subjectividade no universo das mensagens que o povoam.

Igualmente, tendo em consideração o que atrás foi dito, entendemos pela designação de sujeito o narrador enquanto voz autoral que ocupa, ou pode ocupar, um lugar polémico.

Tendo ainda em conta o presente "corpus" literário que é objecto do nosso trabalho e que configura a obra da autora, pretendemos compreender o texto e analisá-lo como o resultado do discurso do sujeito. Colocar-se-á então o problema complexo da criação estética e das várias ordens de estruturas que estão na origem da enunciação.

Não perdendo de vista que é o conto, e sempre, a espécie narrativa a analisar, acrescentaremos à ideia atrás delineada as afirmações de H. Parret e de J. C. Coquet, que se completam, concluindo, respectivamente, que "é de facto o sujeito como paixão que se enuncia no discurso" e que esse mesmo sujeito "percorre um espaço multidimensional e «poli-isotópico»." ¹

Deste modo, no âmbito da diversidade do discurso que releva, em primeiro lugar, das estruturas modais e passionais do sujeito, poderemos apreciar criticamente as narrativas como um produto discursivo feito de subjectividades, as quais irão contribuir fortemente para a especificidade da obra.

Passemos, pois, a observar de perto os textos que tratam do real, de casos que retratam o quotidiano e que poderiam muito bem representar o dia-a-dia de qualquer um de nós, leitores comprometidos ou não.

Desde logo, verificamos que o primeiro volume publicado, Cais-do-Sodré, contém um número muito significativo de histórias com características do realismo atrás apontado, ficando de fora apenas uma. Ficamos, assim, perante um conjunto textual constituído pelas seguintes seis narrativas: "Cais-do-Sodré", "Nina", "Desencanto", "Esmola de Merca", "Pôr-do-Sol", "Salamansa", das quais retiramos os exemplos que melhor representem a diversidade do discurso assumida pelo sujeito.

Começemos pela primeira narrativa, "Cais-do-Sodré", cujo sujeito se afirma através do percurso de Andresa, personagem feminina e figura principal do foco narrativo. Esse mesmo sujeito, que pretende dar o conhecer o "ser" e o "estar" de Andresa, desdobra-se em múltiplas formas de apresentação do discurso, de acordo com a intenção de, aos olhos do leitor, tornar mais próxima ou mais distanciada, mais familiar ou mais formalizada a inserção da personagem no contexto em que se encontra.

¹ Kryszinski, Wladimir, "Subjectum Comparationis: as incidências do sujeito no discurso", in Teoria Literária, Lisboa, Dom Quixote, 1995, p. 302.

O texto inicia-se com uma fala em directo que Andresa teria proferido quando travou conhecimento com uma conterrânea, na estação de comboio: "É deveras, não estava a reconhecê-la". (C.S., p. 9) Logo de seguida, o sujeito afirma a sua presença através do discurso que apresenta, de modo indirecto, a reacção da personagem perante uma situação pouco confortável do ponto de vista social: "Andresa rebusca na memória a família da cara parada na sua frente. Parece daquela gente de nhô Teofe, (...) Ou será parente de nhô António Pitra irmão do Faia há muito embarcado para a Argentina?" (idem, ibidem)

Podemos ainda observar, nesta sequência narrativa, uma outra perspectiva decorrente da enunciação, acerca de Andresa e dos seus pensamentos íntimos, que acompanham o desenrolar dos acontecimentos. É um diálogo interior da personagem, com o intuito de dar vazão a sentimentos contraditórios, que não deveria, por boa educação, dar a conhecer à sua interlocutora. O discurso, à maneira de um desfiar de interrogações, tem uma marca particular, porque articula palavras e expressões da linguagem popular crioula com o português normativo. É elucidativo todo o excerto:

"Conchêl, porquê? Dondê? Só se for do tempo de chá de fedagosa. Sou mesmo disparatenta. Se eu era Andresa Silva, Andresa filha de nhô Toi Silva de Casa Madeira? Sim senhora, sou Andresa, sobrinha de nh'Ana, filha de nhô Toi. É sim. Mais conversa pâ mode quê? Ainda hei-de perder essas manias. Manias de dar trela a todo o biscareta da minha terra. Apareça-me pela frente seja quem for, não conheço, acabou-se." (idem, p. 10)

Deve ainda assinalar-se, como um dos recursos adoptados pelo sujeito para a caracterização da atmosfera "realista" da situação narrada, o tom coloquial e familiar dos diálogos das personagens intervenientes, articulado com os do narrador. A distância entre essas duas realidades enunciativas é bem evidente e releva, em primeiro lugar, da utilização adequada da instância temporal. Os tempos do presente são usados quando é necessário dar realce às falas das personagens, quer se trate de discurso directo,

quer de indirecto livre, de modo a que o leitor possa partilhar também da veracidade da cena. Por outro lado, ao tomar contacto com as várias intervenções do narrador, damos conta de que elas são modalizadas, entrelaçando tempos verbais diferentes, entre o presente, o passado e o futuro, parecendo essa articulação, por vezes, complexa.

Veja-se, por exemplo, um excerto do discurso relacionado com a figura de Andresa e que reflecte o estatuto particular do narrador, o qual parece saber tudo acerca da personagem:

"Agora sim, Andresa conseguiu mais ou menos os cordéis e sente-se à vontade. Quem poderia esquecer o homem pequenino e chupado daquela casa vermelha ali no Alto de Celarine? Só quem nunca tivesse ouvido contar histórias de gongon, histórias de correntes arrastadas na estrada da Pontinha, em noites de ventania, por artes de xuxo, ou das trupidas de cavalos a atravessarem a morada por volta da madrugada." (idem, pp. 12-13)

É curioso assinalar que são poucas as intervenções do narrador assumindo o seu distanciamento da narração, como é o caso do seguinte passo, onde se verifica o emprego de vários tempos do passado:

"Conhecera Nhô Simão num dia de mormaço.

Tinha ido na tarde calorenta entregar um volume de As Farpas emprestado pelo pai e encontrara-o sentado num banco, à porta de casa, com um manduco a escavar e a fazer riscos no chão." (...) (idem, p. 16)

Mas o aspecto apontado que, em termos gerais, costuma caracterizar uma expressão mais tradicional do narrador, vem precisamente aqui salientar a expressão do sujeito do discurso. Assiste-se, de facto, a um processo que apela para a importância da figura feminina e para o fluir dos seus pensamentos, como uma corrente de consciência, toda orientada para a recordação da terra onde nasceu e para onde deseja ardentemente voltar. Em virtude do facto, o discurso encontra-se organizado em função do valor que deve ser atribuído à memória de Andresa e à sua capacidade de

sonhar e de tornar mais próxima a sua terra. Por essa razão, o presente é aqui eleito a preencher uma lacuna e proporcionar a aproximação entre as personagens, apelar para a solidariedade e para o lado generoso da alma humana, bem como tornar mais próxima a relação da história com o leitor.

O conto intitulado "Nina" é o segundo deste volume e revela, da parte do sujeito do discurso, uma postura algo diferente do exemplo anterior. Desta vez, assiste-se a um processo narrativo fundamentado essencialmente na memória da personagem masculina, cuja ausência de nome parece ser mais um motivo do realce dado à figura feminina.

O interlocutor de Nina, que é nomeado pela narrativa apenas por deícticos como "ele", "o rapaz", "o companheiro", tem a função de dar, através dos seus próprios sentimentos, o retrato dessa figura, tão diferente da jovem adolescente que conhecera.

É por intermédio desse olhar que Nina surge, numa primeira fase, como uma "pirralha de tranças", livre de preconceitos, e depois como uma "rapariga com personalidade", a partilhar a amizade e camaradagem da vida universitária. É ainda em consequência dessa perspectiva que damos conta da grande diferença entre a Nina desse tempo e a da actualidade, preconceituosa e dura, embora o discurso correspondente seja apresentado mais em termos de sugestão do que de afirmações objectivas.

Atente-se, no início da narrativa, no que nos diz o narrador, após a interpelação de surpresa do rapaz cabo-verdiano, ao reencontrar Nina ocasionalmente na estação de caminho de ferro:

"A rapariga de olhos azuis caminha e não ouve. Ou finge não ouvir."
(C.S., p. 25)

Paralelamente, temos acesso, através da descrição também fornecida pelo narrador, a dados relativos à figura masculina, que manifesta atitude oposta à de Nina:

"E o companheiro, debruçado pelas axilas, mostra na face escurecida pela barba, a efusão. Quere-a comunicar à Nina."

E, logo em seguida, podemos apreciar como funciona a dupla caracterização que coloca em destaque as características de ambas as personagens:

"Ela aguarda, parada, indecisa, glacial. Ele surpreende-se inseguro. Não consegue divisar as feições familiares durante tanto tempo. Ter-se-á enganado? Apetece-lhe afundar-se no assento azul da carruagem de primeira classe."

Como podemos concluir pelo quadro traçado pelo narrador, ficam em destaque as grandes linhas de força relativas ao estado psicológico das personagens, bem como a problemática sobre a "verdade" da presença de Nina na gare.

Esta última hipótese pode ser directamente relacionada com a personagem masculina, o rapaz, assim denominado pela narrativa, porque é através do seu monólogo interior que se desencadeia a ambiguidade ao nível textual e a consequente dúvida no leitor.

Vejamos o excerto:

"Nina? Qual Nina? A Nina das pândegas, das gargalhadas intempestivas, a dos cigarros fumados a meias, ou aquela, a tal da gare, senhoril, de riso incolor e distante? Tão distante como tudo a separá-los já um do outro." (Idem, p. 31)

O discurso deste texto, ao contrário do exemplo anterior, apresenta-nos a memória como um factor de desestabilização, porquanto se detectam, da parte da personagem masculina, sentimentos de euforia relativamente ao passado, enquanto o presente só lhe traz melancolia e desilusão.

Acrescente-se ainda que é através do discurso do sujeito que podemos verificar a ideologia dos intervenientes. Não é apenas Nina "a rapariga de olhos azuis" que manifesta sentimentos de racismo relativamente ao companheiro; ele próprio, cabo-verdiano assumido, procede de modo idêntico,

expressando a íntima intenção em casar apenas com "uma crioula sabe-de-mundo."

O conto intitulado "Desencanto" revela mais um exemplo de um olhar particularmente interessado em mostrar a figura feminina e os elementos que contribuem para clarificar a situação da personagem no contexto da narrativa.

Desta vez, assiste-se a um fenómeno interessante, pelo que ele representa ao nível da enunciação e que se traduz pela ausência de nome atribuído à protagonista da história. Em virtude do facto, essa figura aparece enunciada no texto através de deícticos como "ela", em grande parte dos casos. Ocasionalmente, vem enunciada como "a rapariga decidida" ou "a das corridas de todas as manhãs", mas, geralmente, esse sujeito fica omitido pela utilização do tempo verbal correspondente à 3.^a pessoa do singular.

Como já tivemos ocasião de aludir, esta história não possui praticamente enredo no sentido tradicional do termo, sobressaindo principalmente traços psicológicos de um percurso de vida. O discurso do narrador patenteia essa intenção, porque é através dele e das suas intervenções, expressando, muitas vezes, juízos de valor, que nos apercebemos da "estória" que sustenta o trajecto da personagem.

Este exemplo narrativo é particularmente elucidativo do aspecto que acabámos de referir, porque as falas directas da personagem são escassas e não ultrapassam o nível da cortesia banal de todos os dias. "Bom dia. Passou bem?" ou "Com licença" são quase só as expressões que saem da boca da personagem, a confirmar o estatuto tipificador de uma classe de cidadãos que, anodinamente, atravessa uma cidade a caminho do trabalho.

Mas, ainda mais importante, a característica que reveste o papel dessa personagem e que consiste na recusa em assumir a sua cor, a sua origem.

Estas são realidades transmitidas pelo discurso, que deixa transparecer a ideologia do sujeito que lhe está subjacente.

Posto isto, parece ficar mais claro, aos olhos do leitor, a razão pela qual a personagem não tem nome, porque se trata de narrar um caso vulgar entre tantos outros, susceptível de se repetir indefinidamente.

Por outro lado, e também devido à problemática do desenraizamento rático e cultural que, quase imperceptivelmente, atravessa toda a narrativa, temos ocasião de observar, de modo mais explícito, a ideologia do texto. O mesmo é dizer que o discurso, no seu conjunto, pode ser encarado enquanto produção de uma instância que procura transmitir as suas avaliações subjectivas de um universo ficcional. E as referidas marcas são evidentes através do narrador, que, quase no final da história, deixa em aberto uma série de questões às quais a personagem, enquanto figura não inserida em qualquer dos universos ali representados, não saberia responder. A solidão e a errância da personagem é, na fase final, bem elucidativa:

"Oh céus! É uma cigana errante, sem amigos, sem afeições, desgarrada entre tanta cara conhecida." (C.S., p. 64)

Veja-se ainda, neste texto, que a memória da personagem assume um papel pouco positivo, particularmente no único passo da narrativa em que ela é explicitada pela enunciação. Com efeito, o narrador, através das reflexões da figura feminina que passam por uma fala interiorizada, deixa bem patente o entrecruzar de sentimentos de disforia, contrários ao seu equilíbrio. Duas ou três frases do discurso são disso exemplo:

"Por onde andaré ele? A memória remexe teimosamente nas lembranças de esquecer. Fora a menina da tabacaria quem a avisara. Ela já o adivinhara aliás e afastara a ideia com repulsa. (...)" (idem, p. 63)

Após a leitura de todos estes elementos relativamente às características da personagem, poderemos compreender melhor essa figura, sujeita narrativamente a um processo peculiar de tratamento, como já verificámos. O recurso a uma determinada realidade quotidiana, reflectindo o ritmo mo-

nótono dos transportes públicos de uma grande cidade, bem como a massa anónima dos seus utilizadores da qual participa a personagem, constitui um factor importante ao nível narrativo, na intensificação do estatuto referido.

Essas particularidades são evidenciadas pela voz do narrador, que tudo sabe, ao filtrar o sentimento da figura feminina:

"Sempre as mesmas caras todas as manhãs. Sempre as mesmas. Mas nada têm de comum com tudo para trás com tudo da vida de nómada levada desde que abandonou os estudos." (idem, p. 58)

O conto "Pôr-do-Sol" é um dos exemplos que, quanto a nós, melhor traduz a intenção de aproximar o mais possível os acontecimentos da realidade quotidiana. É ainda no âmbito dessa problemática que verificamos aqui a predominância dos diálogos, em detrimento das intervenções do narrador propriamente dito, facto de assinalar porque diferenciado das narrativas atrás referidas.

Os diálogos travados entre o casal de personagens, Damata e Bia, representam, pela abundância das falas alternando as intervenções do homem e da mulher, não só as várias modalizações da comunicação do casal, mas igualmente a vivacidade e o realismo dessa expressão coloquial, de par também com as conversas entre Damata e a sua roda de amigos.

Deve referir-se ainda, como um elemento que contribui para o realismo da narrativa, a ausência da memória de Damata, enquanto fenómeno susceptível de ser dramatizado, no sentido clássico do termo.

Aludimos a esta questão, porque aquela figura é um conceituado homem de negócios, mas muito terra-a-terra. Porém, nada existe no estatuto desta personagem que lhe permita ter outros conflitos que não sejam, de facto, aqueles respeitantes ao quotidiano da sua vida de comerciante. De resto, o mesmo se passa com as restantes personagens que integram a narrativa. No fundo, as características de Damata, veiculadas pelo discurso, quer

através dos diálogos, quer através do modo de olhar do narrador, são representativas simultaneamente da atitude de um grupo social incluído naquele micro-universo cabo-verdiano. Em virtude do facto, e depois de uma leitura mais aprofundada, não poderemos considerar o casal Damata e Bia como actores principais da narrativa; eles são apenas os símbolos da vivência de uma colectividade e da sua atitude perante o mundo que os rodeia.

Na verdade, a narrativa começa por apresentar o casal Bia e Damata, levando o leitor a acreditar na importância desses papéis. No entanto, ela diverge em seguida da perspectiva apontada, uma vez que focaliza progressivamente outras personagens relacionadas com as primeiras e com idêntico relevo. De facto, como o título indica, este conto fala sobretudo de uma situação localizada cultural e geograficamente, mas susceptível de ser aplicada em outros contextos.

Em virtude disso, e neste caso particular, parece-nos o papel das personagens relativamente pouco saliente, embora necessário, porque vai corporizar a realidade a que já aludimos.

Vejamos, pois, o conflito existente entre algumas personagens e centrado na figura de Candinho, a propósito do milho que os comerciantes escondiam, a fim de enriquecer.

A desonestidade não assumida vai gerar, na roda dos amigos de Nhô Damata, o mal-estar e a desavença. Estes sentimentos são transmitidos pelo narrador, através dos diálogos utilizando uma linguagem apropriada à situação.

Vemos, por exemplo, a propósito da figura de Candinho, as seguintes intervenções:

"Ei Candinho, parece foste buscar ideias subversivas ao galinheiro. Vamos mas é mandar-te para lá outra vez", chalaceou o senhor Sequeira.

O riso deslaçou-os por momentos.

"«Deus nos livre! Voltava de lá industriado e então, e então! Bonito! O nosso Candinho virado cabecilha de revolução. Bonito!» – piscou o olho e riu com os outros.

«Deixa. Acabava a miséria e a pouca-vergonha de os negociantes esconderem o milho todas as vezes que a chuva escasseia» – soprou a voz grossa de Fanha, meio fusco com dois groguinhos porventura já bebidos no botequim da Nininha". (Idem, p. 104)

Mais adiante, quase no final da narrativa, observamos em complemento as apreciações do narrador, com o objectivo de realçar a sua culpa:

"Candinho estava no mato sem cachorro, sim senhor. O casaco atirado ao acaso, arregaçou os punhos, pensativo. Depois, escolheu uma cadeira onde se deixou cair, desencantado. A festa não tirara de cima de si o enxovalho de toda aquela história de ter sido preso". (Idem, p. 111)

Um outro aspecto que reflecte bem a ideologia do discurso, em termos de realismo, diz respeito às características das falas dos vários intervenientes. Refira-se, por exemplo, a par da linguagem coloquial própria do povo cabo-verdiano, as intervenções do senhor Muntel, que traduzem, pelas marcas fonéticas, a sua origem alemã.

"– «Foi uma brincadeira parra mim. Minha mulher quando chegarr da Alemanha vai rirr desta aventura»." (Idem, p. 105)

O último conto, com o título "Salamansa", reflecte a grande participação do narrador enquanto tal, dado que as intervenções directas são bastante reduzidas. Deve ainda referir-se que este é um exemplo em que a memória joga um papel importantíssimo, fenómeno, aliás, frequente na obra da autora.

Por intermédio de Baltazar e das suas recordações, o leitor toma conhecimento do idílio com Linda, figura peculiar cujo estatuto e origem social se manifestam contrários ao "status quo" da burguesia cabo-verdiana. Igualmente, através da memória do protagonista, somos conduzidos ao proble-

ma capital que a narrativa propõe e que releva da ideologia do discurso. Trata-se, de facto, de um texto que coloca, de modo significativo, o problema da emigração em Cabo Verde, mesmo tendo em conta o sintetismo próprio da estrutura do conto. A problemática é enfatizada narrativamente pelas manifestações de subjectividade de Baltazar, ao recordar Linda e tentar saber do seu paradeiro.

"«E que foi feito dela?»

«Da minha tia Linda? Ela foi pâ S. Tomé»

(...)

«Eu também qualquer dia vou pâ S. Tomé».

Ele já não a escutava.

(...)

«Porque é que queres ir para S. Tomé?», surpreendeu-se a perguntar à criada. (...)

«Bem, eu estou, senhor doutor. Mas eu tenho meu filho e eu quero dar-lhe duas letras. Sabe, esta nossa terra está nhandida»." (C.S., p. 121)

É ainda, através dessa subjectividade, que nos apercebemos da ambivalência dessa terra que, a par de aspectos negativos, de perda, se mostra generosa e insubstituível para os que lá vivem.

É agora a vez do narrador mostrar o seu modo de ver os acontecimentos.

"Baltazar caminhou por entre os cavacos espalhados no quintal e parou junto à cisterna.

Do fundo da cozinha um cantarolar baixo vai crescendo em ritmo. A coladeira escorre da boca de Antoninho e invade-o como uma carícia, depois afaga-o, entontece-o – ah! como a nossa terra é sabe deveras! – transportando-o às areias de Salamansa onde irá rebolar-se e beijar a espuma salgada do mar." (Idem, p. 123)

Com o segundo volume, com o título Ilhéu dos Pássaros, iremos dar sequência à interpretação das histórias tendo por base a metodologia escolhida. Nesse sentido, apreciaremos as narrativas que manifestam uma forte componente realista e que retratam a objectividade do quotidiano.

Veremos igualmente como se revela narrativamente o sujeito do discurso, através da(s) sua(s) subjectividade(s).

Inserem-se, na perspectiva apontada, os seguintes contos: "Luna Cohen", "Canal Gelado", "Prima Bibinha", "Xanda", "Requiem". As restantes duas narrativas, "Thonon-les-Bains" e "Luísa filha de Nica" não incluem o cenário referido, porque, embora não partilhem de um universo fantástico, são atravessadas por elementos estranhos, o que as submete a uma análise diferenciada.

Parece-nos que, na publicação em causa, as narrativas, na sua estrutura, apresentam uma organização idêntica, sendo que em todas elas se verifica uma participação relevante por parte do narrador. O mesmo é dizer que o narrador, ao ter a palavra, tem maior possibilidade de expressar o seu ponto de vista, ainda que seja distanciado, pela utilização da 3.^a pessoa verbal. Em consequência, observamos, nestas narrativas, um menor peso atribuído aos diálogos.

O exemplo mais representativo da preponderância do narrador é o conto "Luna Cohen", onde só pontualmente existem falas em directo e, mesmo assim, através da memória da protagonista. Todo o restante espaço narrativo oferece ao narrador a possibilidade de se expandir em apreciações, juízos de valor, descrições de ambientes particularizados, a fim de contribuir para a contextualização da história e a sua coerência interna.

Assim, a personagem e o seu percurso ocupam a total atenção do narrador (que tudo conhece), de modo a tornar mais significativa a distinção entre a vivência no país de origem e a permanência no exterior, por necessidade, embora a personagem, pela inserção social e cultural que a carac-

teriza, não revista características negativas normalmente em evidência na temática da emigração, na obra de Orlanda Amarílis.

Tomemos, como primeiro exemplo desta colaboração do narrador, o seguinte extracto narrativo, ao fazer a apresentação da personagem cabo-verdiana vivendo em Lisboa, mas que aprofunda estudos num país africano de língua estrangeira. Vejamos os pormenores narrativos que dão a noção do modo como o narrador está implicado, quer na apreciação daquele ambiente, quer nos sentimentos de Luna.

"Sentada num dos assentos ao longo de uma das paredes do aeroporto de Ikeja, Luna bebeu a cerveja quase de uma só vez. O líquido no fundo foi dançando num corropio seguido, o tempo do balanço do copo nas suas mãos nervosas. Beber o resto? A bebida perdia o sabor entre duas cadências de segundos. Uma poção quente e enjoativa, quando não saboreada em devido tempo." (I.P., p. 47)

Através de outro excerto, podemos observar ainda a perspicácia do narrador quando, a propósito, focaliza o inglês sentado em frente de Luna, igualmente à espera de embarcar:

"O inglês conhecia muita gente em todo o lado. Andava a montar a rede telefónica na Nigéria. Fizera já o mesmo em Istambul. E contou coisas de Istambul. Gente simpática. Compras de pedras preciosas, jóias raras. Levava-o um amigo a uma dessas lojas. (...) O amigo ficara à porta. Angariador? Talvez guarda-costas, pensara ele ao vê-lo pouco depois, através da vidraça, da maneira como se tinha encostado no umbral e como tinha o braço estendido, ligeiramente levantado de encontro ao outro lado da porta". (Idem, p. 50)

Um outro aspecto a apontar, ao nível da enunciação, é um facto banal mas pertinente nas narrativas curtas de ficção e que se traduz pela alternância do tempo do passado e do presente para situar as vivências das personagens e a cronologia dos seus percursos. É o que acontece com a narração que, ao abordar situações passadas da personagem, quer elas

sejam mais ou menos recentes, utiliza os verbos no pretérito perfeito ou pretérito imperfeito, enquanto os acontecimentos relativos à presença de Luna em cena são manifestados pelo presente verbal.

Existe ainda um aspecto importante que releva da ideologia da instância narrativa e que aqui se apresenta sob diversas formas.

Por um lado, a utilização, no meio do mesmo discurso, de vários registos de linguagem, mesmo que se trate de intervenções e expressões estrangeiras, nomeadamente inglesas, porque a coerência do texto assim o aconselha.

Refira-se um exemplo veicular da cena numa gare aérea internacional, onde a língua utilizada é a inglesa:

"E os funcionários sem pressas. Indiferentes, largam frases, curtas, formais. «The pink one». Entregou um dos impressos. «The pink one», insistiu o empregado."

Por outro lado, já num plano diferente, damos conta de pequenas subtilidades narrativas que vão caracterizando, cada vez mais claramente, a personalidade de Luna e, principalmente, o seu universo de opções ideológicas.

Por exemplo, a propósito de um companheiro de Luna, já no campus universitário de Ibadan, o narrador põe em destaque essa faceta da personagem, focalizando-a:

"Quando o conheceu então, parecera-lhe tímido e insignificante. Revelava-se agora um outro indivíduo, cheio de preocupações, atento às mudanças em África." (Idem, p. 58)

Outra anotação que se pode incluir na mesma ordem de preocupações refere-se ao pensamento de Luna, em monólogo interior, expressando a vontade de assistir às festas da independência em Cabo Verde.

Ainda mais uma mostra de que a protagonista está investida de características que a tornam num ser com preocupações políticas e cívicas. Desta

vez, é apenas o narrador que fala, filtrando, evidentemente, o pensamento de Luna:

"O avião devia partir às seis da manhã. Dr Odgi levou-a ao hotel para jantar e passar a noite. Parecia já estar na Europa. Até eles chegava o som de uma orquestra num dos salões. Era uma festa privada, uma festa de multinacionais, possivelmente um encontro de magnatas de petróleo. A Europa e o imperialismo ficavam para além daquela porta. Deste lado era a exploração." (Idem, p. 62)

A par dos elementos referidos, há ainda no texto, acerca do perfil da personagem em causa traçado pelo narrador, outros informantes, desta vez de natureza totalmente explícita (como a revolução em Portugal e as forças nela intervenientes), cuja referência e enunciado se deve à presença actuante de Luna.

É, de facto, de assinalar como num tão curto espaço narrativo se concentram tantos elementos de carácter ideológico, relacionados com a personagem. Por fim, o narrador, ao intercalar, na narrativa, o tema da época revolucionária em Portugal, dá, ao mesmo tempo, a ideia clara do quanto ele sabe acerca do pensamento de Luna:

"Arrependeu-se de não se ter referido à reforma agrária ou às nacionalizações. Sobretudo às nacionalizações porque vivera esses dias em Lisboa. (...)" (Idem, p. 59)

No entanto, o "retrato" de Luna não ficaria completo se não houvesse a preocupação, da parte do narrador, de aludir a aspectos menos pragmáticos mas, nem por isso, menos importantes. É o que acontece quando o final da narrativa enuncia o propósito da protagonista em conhecer a sua terra natal.

A problemática aqui singularizada na figura de Luna (a emigração, nesta história, não tem as características da maior parte dos outros contos) tende, simultaneamente, a acrescentar uma nota complementar ao tema da emigração. Se quisermos ter em conta a diversidade de tons que ela toma

em função da natureza das histórias, poderemos até alargar essa temática a uma filosofia da emigração, proposta ideológica quase sempre presente nos textos da autora.

Reparemos então nas frases finais do narrador, a propósito da figura de Luna, numa atitude dada a divagações:

"Quando aterrasse na Ilha do Sal, tomaria a avioneta para S. Vicente. Nunca tinha estado no aeroporto de S. Pedro. Mas ia jurar. Rodeada pelo mar de pedras de S. Pedro haveria de descortinar lá longe o ilhéu dos Pássaros. (...)! (Idem, p. 64)

O conto que segue a ordem das narrativas deste volume tem por título "Canal Gelado". Ele encaixa-se na "classe" de textos de carácter realista, mas não apresenta marcas diferenciadoras significativas relativamente ao sujeito do discurso que temos vindo a analisar. É uma narrativa que fala de um caso delimitado geográfica e culturalmente, o qual serve de instrumento para enunciar a questão da emigração. Ainda assim, neste exemplo, o tema não apresenta os contornos de um verdadeiro problema, dado que, de facto, o que interessa ao sujeito, em primeiro lugar, é narrar a história de um determinado microcosmo da vivência popular cabo-verdiana e tentar traduzir, em termos sociológicos, as falhas e carências de tal situação. Depois, são apresentados, muito subtilmente, os dados que conduzem à ideia da emigração para a Holanda. Verificam-se no texto índices que, no seu conjunto, contribuem para essa significação, embora com base em construções simbólicas que para aí remetem de modo indirecto.

Servem de exemplo dois pequenos extractos retirados de diálogos entre as personagens que aqui também representam a preferência pelo género feminino, se considerarmos a perspectiva do sujeito do discurso.

"A semana passada fui desenfadar a Ludja. «Tem piada», disse-me ela, «os homens da nossa terra ainda andam descalços, alguns só aos domingos se pinocam com roupas da Holanda»." (I.P., p. 68)

"Ludja cortou-me a palavra. «Bem, diferença, há muitas. Vai lá no tempo de calor, menina. Hás-de ver casas novas, altas, o bairro da Holanda, o bairro»." (Idem, p. 69)

Assim, quer a primeira intervenção, quer a outra que lhe dá continuidade, utilizam o signo referente à Holanda como modo de expressão metafórica do fenómeno da emigração em Cabo Verde.

No entanto, como já aludimos, a temática enunciada não ocupa, neste texto, um lugar de destaque, porque o objectivo maior do discurso é salientar o caso da morte por tuberculose decorrente da falta de condições básicas no bairro do Canal Gelado. De acordo com esse objectivo, todo o articulado discursivo se encontra organizado de modo a traduzir a situação com o máximo de realismo.

Um dos aspectos marcantes relaciona-se com o nível da linguagem. Com efeito, as personagens expressam-se através de um linguajar entre o crioulo e o português, o que contribui para a identificação do estrato popular dessas figuras.

Observemos um pequeno excerto exemplificativo das falas entre as personagens, destacando-se, nessa articulação sintáctica, alguns vocábulos e expressões particulares crioulas.

"«Titia, não está a ver a malcriadeza dela? Só fala conversas de gente grande.» Voltou-se para a prima. «Oiá, bem feito calafetado, lancha bedja foi ao fundo não veio mais.»

Mandinha, mofina, saracoteava e falava. «É devera, é devera. Dezide Toi fez-te uma coisa, trá, trá, trá»." (Idem, p. 74)

Como reforço do contexto apontado, podemos apreciar uma encomendação incluída no discurso, reveladora não só da forte componente da linguagem crioula, como também da tradição popular que cruza o profano e o religioso:

"«Oh Lela, oh nha mãe! Se encontrares Jon Chica de nhô Raul e Rosa Maria dá-lhes nós mantenha. E também Junzim de nhô Bento que tem seus

ossos lá na Tabuga e Tita de nh'Ana, dá-lhes também mantenha. (...)»" (Idem, p. 78)

Vejamos agora quais são as características do discurso veiculado pelo conto "Prima Bibinha". Esta narrativa, que conta também um caso do quotidiano (acontecimentos na vida de Bibinha e a sua morte que ocasionalmente ocorreu numa viagem de barbo), mostra um narrador um tanto diferente dos que tivemos ocasião de observar anteriormente.

Parece, de facto, que este narrador não é omnisciente, porque vai acompanhando a par e passo o desenrolar dos factos. O enunciado mostra o relativo afastamento do narrador e a sua escassa interferência no percurso narrativo. Tomemos para exemplo os diversos passos da história, desde o início do texto:

"Logo plamanhãzinha tia Marinha preparou tudo – enquanto tinha a preparar." (I.P., p. 38)

Mais adiante, mantém-se o papel do narrador com as características apontadas, porque o leitor continua a não ter mais informações, quer sobre o íntimo das personagens, quer sobre o futuro das mesmas.

Recorde-se uma passagem do texto, que dá bem a noção das limitações, em termos de ciência, da instância referida:

"Prima Bibinha disfarçou um bocejo. Tia Marinha esperou. Ao menos se prima Bibinha se curasse. Aquela viagem na Mala Real ou na Blue Star Line, vapor grande, vapor sabe, pô prima Bibinha ia ser uma viagem no camarote, com certeza nem ia comer no salão nem ia ver os meninos na gincana no deck ou aquelas inglesas a tomarem banho na piscina de bordo-de-vapor. (...)” (Idem, p. 85-86)

Uma outra passagem reforça a ideia e ilustra como o narrador sabe tanto como Biluca, personagem que é alvo da sua atenção:

"Ficou a olhar para o Custódio assim com um ar fastiente. Reparou nele pela primeira vez. Era muito mais velho mas era ainda um moço prazenteiro. (...)" (Idem, p. 91)

Observamos, por outro lado, que esta narrativa dá continuidade ao tipo de linguagem encontrada na história anterior. Trata-se de um exemplo representativo de uma determinada realidade sociocultural e geográfica cabo-verdiana, sendo essa realidade traduzida por uma linguagem mista (crioulo e português), o que vem reforçar a sugestão do carácter sincero e espontâneo da expressão popular.

O início do texto é elucidativo, não só das características linguísticas do discurso e da sua coloquialidade, como também da perspectiva do narrador sobre a história que vai contar.

"Logo plamanhãzinha tia Marinha preparou tudo – enquanto tinha a preparar. Ordens dadas, jantar encaminhado, porquê essas criadas depois do almoço não querem fazer trabalho nenhum, só gostam de ficar sentadas na caixote a catar ou a coçar na pé ou a papiar a papiar. (...)" (I.P., p. 83)

Decorre deste excerto que ficamos cientes das modalizações a que está sujeito o discurso do narrador, em virtude de ele aqui se exprimir em substituição da fala em directo da personagem. Estamos assim diante de um discurso que, de modo disfarçado, sobrepõe objectividades e subjectividades, porque o narrador assume, não só o seu próprio papel, como o das personagens de quem ele toma a palavra. Estamos ainda perante um discurso que procura tornar mais curta a distância entre o texto e o leitor.¹

Parece-nos que este narrador segue a ordem natural dos acontecimentos, sem que tenha necessidade de recorrer a artifícios (como a utilização deliberada da memória de alguma personagem particular) para contar a história.

¹ Considera-se aqui este leitor enquanto instância cultural muito próxima da realidade narrada, com capacidade para partilhar, portanto, do diálogo implícito que a narrativa propõe.

Para além do valor e da força das palavras proferidas por qualquer das instâncias e que se relacionam com a intenção telúrica do texto, queremos evidenciar, por outro lado, a dimensão simbólica da narrativa. Poderemos mesmo adiantar que ela configura uma proposta dialéctica expressa muito discretamente.

Vejamos. Todo o texto é organizado em torno de problemas comuns, mas pertencentes ao domínio da transgressão dos valores tradicionais: a sífilis (da prima Bibinha) transmitida pelo marido (primo Jonzim, que frequentava as meninas da rua de Cavoquinho), a gravidez de Biluca, quase ainda adolescente, os esforços para arrancar-lhe a verdade, etc.

Depois, um acontecimento no final da narrativa vem contrapor, a todo o cenário referido, uma nota espiritual de esperança cósmica. É o que se passa com Mam Bia que, depois da morte de Bibinha, se propõe lançar flores ao mar em sua honra. Ainda que muito reduzido, este excerto tem por objectivo valorizar o mar com todo o seu poder simbólico, de força da natureza, a um tempo generosa e destruidora. O narrador, mantendo o mesmo estatuto, narra, substituindo-se à personagem:

"Pensou também em fazer uma homenagem à prima Bibinha antes de acabar o tempo do nojo. Talvez alugar um bote e ir deitar umas coroas de flores no mar, entre a ponta de João Ribeiro e o ilhéu dos Pássaros. Era a única coisa a fazer em lembrança da prima Bibinha." (I.P., p. 97-98)

Resta-nos ainda abordar os dois últimos contos que integram o volume Ilhéu dos Pássaros e cujas narrativas apresentam diferenças significativas, ao nível temático e ideológico.

"Xanda" é uma história que coloca claramente o problema da negritude de um ponto de vista dialéctico, dado que põe em equação o relacionamento conflituoso de duas irmãs. A questão colocada, relacionada com a diferença da cor da pele, vai permitir ao sujeito do discurso enunciar um caso representativo de degeneração da cabo-verdianidade. Xanda é a

personagem cuja actuação escapa ao procedimento natural do cabo-verdiano, orgulhoso da sua cor e da sua cidadania. Ela nega a sua origem e pretende identificar-se com a raça branca.

Observa-se, a propósito da situação de discrepância entre as duas irmãs e do conflito de fundo que abala a estabilidade familiar, as apreciações valorativas do narrador:

"Faninha nunca chega a perceber quando a irmã se desequilibra e se desvia das normas." (Idem, p. 104)

É justamente no sentido do desvio e de um certo carácter "marginal", como tivemos ocasião de referir, que o texto constrói uma personagem com um estatuto diferenciado do tipo padrão, ao longo do seu percurso.

Se é certo que, logo de início, o discurso coloca problemas específicos relacionados com a cor da pele, não é menos verdade que é através dessa questão que observamos a existência de outras problemáticas a cruzar o texto, com um significado simultaneamente particular e universal.

O narrador dá conta de um outro tipo de desvio relativamente a Xanda, quando descreve, quer as suas ligações amorosas com o administrador, quer com elementos da Pide. Vejamos o que ele diz:

"As coisas embrulharam-se então para Xanda. Só a Faninha o adivinhou, de longe entrevira os meandros daquela encrenca. Xanda andava metida com o administrador, mas metida a valer. Uma pedra tinha sido posta sobre a história dos pides e a Xanda perfumava-se todas as tardes e saía sem dar cavaco." (Idem, p. 115)

Através das características apontadas com o objectivo de definir a personagem, podemos, enquanto leitores, aperceber-nos de um ponto fulcral da narrativa, que releva da ideologia do discurso. A ligação de Xanda ao mundo do "poder" vigente da metrópole de então não faz mais do que enunciar subrepticamente um caso particular de subversão dos valores tradicionais e sugerir a dicotomia ditadura/liberdade. Com efeito, o facto de Xanda se encontrar relacionada com todas aquelas forças conotadas com o

Portugal metropolitano de então, torna-a, ao nível da semântica do texto, identificada com o espaço da ditadura, ao passo que todos os outros, particularmente Ildo, se encontram identificados com o espaço da liberdade.

O comportamento de Xanda releva, desde o princípio, de uma subversão em termos negativos, desde acusar a irmã de ser preta, a prostituir-se, a colaborar com agentes da Pide, etc..

Ildo, por seu lado, apresenta-se como uma figura de estatuto oposto – conterrâneo interessado em manter os valores culturais e éticos que lhe foram inculcados e, acima de tudo, preservar a sua identidade cabo-verdiana.

Um curto diálogo travado entre ambos dá a ideia do abismo existente:

"«Ouve Xanda, tu não me enganas, Xanda».

«Larga-me».

(...)

«Não te largo, não senhora.» Ildo chegou-se para mais perto dela. «Oiá sua doida, julgas a gente não sabe da tua vida? Tude gente na Soncente fala de ti. (...) «Ouve, a gente sabe tudo – enquanto a tua vida.» Baixou a voz e continuou. «Estás a ouvir, Xanda? Ninguém te pode salvar agora. Segue o teu caminho. Pidoca! Bufona!»" (Idem, p. 117)

O final da narrativa remata metaforicamente o conflito, sublinhando o espaço da liberdade, tão caro ao Ildo e ao povo que ele representa:

"Abriu a porta e pôs-se num rufo na rua. Queria estar sozinho. Não falar com ninguém até esquecer a conversa dessa tarde. Oh gente, se eu pudesse estar entre a terra e o mar e só sentir o céu azul por cima de mim! Se eu pudesse estar agora no ilhéu dos Pássaros!" (Idem, p. 119)

Para além dos aspectos referidos, enquanto cruzamento de campos semânticos, articulados com o propósito de aprofundar cada vez mais os sentidos do texto, detectam-se ainda, para a reafirmação da presença do sujeito do discurso, ocorrências de ordem essencialmente linguística. Em-

bora o fenómeno que queremos agora evidenciar não constitua novidade, porque, como vimos, ele atravessa com frequência as narrativas deste volume, no presente conto ele parece-nos particularmente significativo.

Com efeito, a contextualização das personagens, através das suas falas e, especificamente, através de uma linguagem rica de significado, torna mais verosímil a sua presença em cena e contribui para centrar a atenção do leitor na história.

O registo discursivo a que nos referimos caracteriza as personagens femininas mais ligadas à protagonista, como sejam a irmã e a mãe de Xanda. Um diálogo entre as duas irmãs parece-nos suficientemente elucidativo do tipo de linguagem utilizado:

"Sentida, Faninha acusava a irmã. «Eu não estou a gritar, Mamá. Xanda todos os dias arranja cancaburras, mamá. Arranja cancaburras no liceu, arranja cancaburras no caminho de casa, arranja cancaburras na tude lugar.»

«Cala a boca, Faninha.»

«É de vera, mamá. Agoturdia quando vínhamos na rua por detrás da casa de Ti Fefa, vínhamos assim caladas e nisto surdiram aqueles dois mondrongos. Dezide eles são piducas, bô sabê mamá?» (...) (I.P., pp. 104-105)

Porém, não são apenas as personagens mencionadas a revelar aquelas características de discurso, dado que, neste exemplo, o narrador se revela com grande capacidade inventiva. Veja-se, por exemplo, algumas intervenções em causa, diferenciadas umas das outras pelas intencionalidades que lhes estão na origem.

Logo de início, o narrador começa do seguinte modo a descrição, traduzindo, pela linguagem, uma atitude de objectividade:

"Voltou a cara para o lado e começou a rir baixinho. Tapou a boca, mordeu as costas da mão. Continuava com pequenas sacudidelas de ombros." (Idem, p. 103)

Porém, no decurso da história, observamos exemplos de subjectividade a impregnar o seu discurso, agora modelizado, porque manifesta, de modo indirecto, o pensamento da mãe de Xanda.

"Na esquina apareceu um polícia. Parou um bocado a ver.

Mamá deu pé dele. Esse moço parece um brabinho de pé-de-pulguinha. Esses pés-de-pulguinha de S. Nicolau estão todos na polícia.

Aproximou-se a gingar, devagar.

Mamá espiava-o . Põe os pés um atrás do outro, assentes no calcanhar. Tocos de pulguinha, brejeiros. (...)" (Idem, p. 108)

Devemos ainda realçar as marcas da expressão do narrador, que contribuem para a manutenção do estatuto atribuído à mãe de Xanda, cuja linguagem (popular e muito coloquial) se mostra equivalente à das suas falas em directo.

Finalmente, a completar o volume de contos em causa, "Requiem" apresenta uma proposta narrativa com objectivos bem diversos. Trata-se, como já tivemos ocasião de referir oportunamente, de uma reflexão sobre a escrita enquanto construção de universos, entre o real e o imaginário. Aborda-se, simultaneamente, a obra literária como um espaço em que é visível a relação problemática entre autor e leitor.

De facto, esta narrativa configura um caso à parte, relativamente a todas as outras, porque, em primeiro lugar, se desenvolve a partir de um assunto original – reunião-colóquio de pseudo-intelectuais.

Veja-se a posição do narrador, que observa a "realidade" circundante e comenta, de modo indirecto, as atitudes das personagens. Todos os elementos apontam no sentido do artificialismo e do esvaziamento de sentido das situações e das conversas.

Refira-se, como exemplo, uma das suas primeiras intervenções, no início do texto, onde se cruzam as falas indirectas das próprias personagens sobre as quais ele fala.

"Gostaria Bina de ter iniciado uma pequena querela com a Leónia. Em vez disso, olhava-a e sorria. Leónia, provocante como sempre, braços nus. Trazia o vestido preto, vestido bem velho, fumava de boquilha e tinha acabado de dar dois passos pela sala. Ei-la então.

Cheiras a mofo, Leónia. Mofo. Olhem para isto. Isto era a Leónia, alta, bonita, vistosa. Teima em manter o ar. Mas está a desfazer-se". (idem, p. 124)

Depois, mais adiante, o narrador aponta drasticamente o nihilismo do ambiente:

"Era uma maneira de se roer o tempo. Tempo zero, literatura zero, espaços opacos, vazios, cinzentos." (idem, ibidem)

Deve ainda referir-se um aspecto que complementa o estatuto deste narrador e que consiste nas apreciações que tocam frequentemente a ironia.

Atente-se, a propósito, no seguinte excerto, em cuja organização os recursos linguísticos utilizados (diminutivos e expressões estrangeiras) concorrem largamente para a produção desse sentido irónico.

"Leónia pende a boquilha, calma. Estica os braços, muito estendidinhos, levantou-os um coisito e descaiu as mãos para as dar a beijar ao Poeta. Prosaicamente ele recebeu-as para, mamma mia, as apertar contra o peito." (idem)

De resto, este narrador situa-se na posição de observador atento e crítico da atitude desenvolvida pelas personagens, do mesmo modo que a sua atenção se centra no aspecto primordial da comunicação humana que é a linguagem.

A referência quase permanente ao discurso, cuja importância se impõe ao longo do texto, é algo que é detectado pelo narrador e aproveitado para glosar uma história sem estória. De facto, quase não existe enredo em termos tradicionais e o que sobressai do texto é a intenção de pôr em destaque o papel da linguagem, conjugado com o da imaginação criadora. A narrativa configura, pois, um exemplo explícito de metalinguagem.

Gostaríamos de sublinhar este aspecto, que percorre uma grande parte da narrativa, porque as diversas formas de expressão que vamos encontrando remetem para o signo do código literário. Este narrador está, no entanto, destinado a desconstruir a seriedade desse código.

Vale a pena apontar alguns exemplos que ajudam a clarificar a ideologia subjacente ao discurso.

Uma das alusões está explícita em determinada altura da descrição do tal grupo de intelectuais:

"Era um código. O único código não desmontado era o daqueles seis (...)". (Idem, p. 127)

Depois, sugere-se um outro modo de comunicar, facto que o narrador remata com ironia, a "desmantelar" a cena:

"Júlia arranjava uma nova moda de falar para as pessoas. Não seria bem uma nova moda de falar, mas um biôco engraçadinho com a boca antes de cada frase. As primeiras três palavras, um biôco, mais duas palavras, biôco, e assim por diante até acabar em dois biôcos seguidos. Fim." (Idem, p. 127)

Por fim, a mais importante observação do narrador, encontrada a finalizar a narrativa e relacionada com o complexo processo da escrita, coincide, por um lado, com o término da história e, por outro, com o último enunciado, em forma de metáfora.

As folhas do manuscrito que Bina deixou em cima da mesa e depois lançou para o lixo constitui a figura simbólica que vai permitir "ler" o significado daquele grupo e dos valores ideológicos que ele representa.

Requiem é, por fim, o vocábulo, associado à referida metáfora, utilizado para, a um tempo, subverter e desmitificar o papel da literatura e de um contexto social e político delimitado no tempo.

Relativamente ao aspecto segundo o qual estamos agora a analisar as narrativas da autora, cabe-nos, finalmente, referir um conto incluído no volume A Casa dos Mestros. Com efeito, "Jack-Pé-de-Cabra" é um texto de

estrutura complexa, mas cujo enredo se aproxima mais do nível de realidade do que da efabulação.

Como é evidente, iremos ultrapassar a mera leitura da trama narrativa e procurar dar significado a aspectos particulares suscitados pela enunciação, o que, de resto, tem acontecido desde o início deste capítulo, a propósito dos contos anteriores.

Em primeiro lugar, observamos que o texto, para além da evidente presença do narrador (o qual intervém, frequentemente, através do discurso indirecto), revela, ao contrário das narrativas que temos observado, o carácter reflexivo da instância narrativa, que se manifesta de variadas maneiras.

Damos assim conta de um discurso cujo objectivo primordial é ultrapassar as fronteiras do específico contexto cabo-verdiano. Isto quer dizer que a história de "Jack-Pé-de-Cabra", entendida na sua dimensão mais original, poderia acontecer em qualquer parte do mundo. Verifica-se, no entanto, que ela, em toda a sua inteireza significativa, não pode ser desligada daquele contexto, para onde remete, de resto, directa ou indirectamente, a obra de Orlanda Amarílis.

Uma das vertentes em que se verificam as características do discurso atrás apontadas incide no domínio da linguagem, que se apresenta predominantemente com uma feição mais culta. Relativamente a esta questão, teremos, à partida, de diferenciar a expressão do narrador daquela que origina as falas das personagens, porquanto estas mantêm o nível popular adequado à sua inserção social.

Creemos que é essa articulação entre as duas realidades que contribui para a determinação da ideologia do discurso.

Vejamos, por exemplo, a fala do motorista Norberto, a ilustrar o seu grau de instrução, bem como a sua identidade linguística:

"Senhor Nhôse, eu queria pâ bocê b'ta uma olhadela neste papel".
(C.M., p. 62)

Observamos, por outro lado, que a linguagem veiculada pelo narrador não se apresenta destituída de coloquialidade; bem ao contrário, facto que reitera o que atrás se disse sobre as características deste exemplo narrativo. Contudo, existe, da parte do discurso, uma clara tendência para, em simultâneo, salientar o nível intelectualizado da expressão daquela instância.

Vejamos extractos que poderão ilustrar a presença de vários aspectos criteriosamente conjugados, em termos de perspicácia, na análise psicológica de situações e jogo da linguagem. Um deles salienta o relato sobre Agostinho, herdeiro da farmácia e figura popular entre os amigos:

"(...) Fora adoptado pelo grupo pelo seu humor acutilado e fino. Truculejava com qualquer deles, embrulhava-os de pasmo, macaqueava o mais honesto cristão, em suma, era um espectáculo para a hora de detardinha. Aceitavam-no porque era mais um marco do antigo Mindelo a desvanecer-se com a revoada de novos tempos. Do Mindelo de B. Lèza, de Jorge Cortim, do Skofield, do doutor Roque. Do Mindelo onde houve o Italcable, o Western Telegraph, a exportadora de laranjas do senhor Branco." (Idem, p. 60)

Por outro lado, existe um outro aspecto, porventura mais significativo da natureza diversa deste discurso e que diz respeito ao carácter marcadamente ideológico do sujeito. A situação espaço-temporal a que o discurso se refere não é difícil de detectar, até porque existem nele várias expressões explícitas.

Uma primeira referência ao regime de Portugal de então, reflectindo-se directamente nos ambientes da vivência cabo-verdiana:

"Senhor William foi ficando. A casa de chá enchia-se de furriéis e oficiais da expedição. As fardas cinzentas, os bivaques de lado, a casa branca de caras brancas. Meu clube, divagava o senhor William, um daqueles pensamentos fleumáticos, brancos, esfriados." (idem, ibidem)

Insinua-se nesta intervenção uma referência subtil ao preconceito racista, inexoravelmente ligado àquele contexto político e ideológico.

Veja-se, numa só frase, quantos contrastes escondidos:

"As fardas cinzentas, os bivaques de lado, a casa branca de caras brancas."

Em seguida, um grande parágrafo reflecte a voz do narrador, impregnada de muitas emoções, ao sugerir acontecimentos de natureza política que abalaram o mundo. Sucessivamente, o discurso produzido vai tornando mais particulares os problemas daí resultantes, até eles tomarem a forma de simples ocorrência no solo cabo-verdiano.

"Do Mindelo recebendo de braços abertos judeus germânicos em plena guerra de trinta e nove/quarenta e cinco. Esquecidos glaucomas, diarreias e astenias dos soldados, pondo um pouco de lado a febre tifóide endémica da terra, começou-se a falar a medo do Tarrafal, sempre se falou, mas acarinhando presos e deportados políticos, casando-os com as suas meninas e enterrando-os com o mesmo coração partido como faria a um patriócio. Mindelo de bailes de «mocratas», de meninas lançadas no meio do mundo." (Idem, p. 61)

Vale a pena apontar ainda as inúmeras referências culturais, políticas, filosóficas, que contribuem para o enriquecimento do discurso, desta vez em forma do pensamento de Chico. Esta é uma maneira encontrada pelo narrador de tornar suas as reflexões da personagem.

"(...) Esses moços fazem coisas, querem ser revolucionários e só trazem águas-turvas. (...) Dondê respeito devido aos mais velhos? Pedir um conselho ao doutor Chantre? Não, doutor Chantre divagava demasiado. Maçonaria, Marx, Engels, ná, nhâ mãe, ia ser conversa para uma tarde inteira sentados na ourela do mar, as ondas a quebrarem na praia e a espuma a deixar marcas circulares na areia grossa de João d'Évora." (Idem, p. 71)

O próprio desfiar das apreciações de Chico sobre o doutor Chantre traz à superfície a natureza do seu discurso, bem como a dimensão da sua bagagem cultural.

Assim, por um lado, "Nas aulas de filosofia desfiava histórias de mareantes das Américas (...)" ; por outro, "(...) Nas de francês invocava Mallarmé, Balzac. Dissertava sobre o manto criado por Rodin para dissimular o tronco nu curto na escultura de Balzac." (idem)

Existe ainda, nesta intervenção, um pormenor muito significativo, que relewa da ideologia do narrador e que propõe o contraste entre o gosto pelos clássicos e uma nova era na estética moderna, em termos literários e filosóficos.

As referências a este último aspecto incluem as avaliações do narrador, segundo as quais "Chico gostaria mais se ele lhes falasse de Heinrich Böll, de Cortázar ou do Emperor of the Sea de Obi Egbuna". (idem)

Este texto, no seu conjunto, pelos pressupostos evidenciados, configura de facto um exemplo de proposta narrativa que reflecte prioritariamente sobre os valores universais do realismo, na cultura e na literatura.

Após havermos realçado, na análise efectuada, o carácter realista das narrativas, chegou a vez de apreciar, como consta da nossa proposta, a vertente fantástica que contribui significativamente para a riqueza e complexidade estrutural dos contos de Orlanda Amarílis.

Mas, antes do mais, parece-nos importante reflectir sobre o conceito de fantástico, que partilha de uma problemática complexa e apresenta contornos indefinidos, ainda que seja enorme a produção no âmbito da literatura fantástica europeia, sobretudo inglesa.

Apesar de existir escassa reflexão sobre este domínio, iremos focar algumas perspectivas sobre o assim denominado "género" fantástico, para que, de algum modo, se criem condições de interpretar um dos aspectos mais interessantes e eventualmente polémicos das narrativas da autora.

Consideramos, num primeiro passo, a posição de Todorov, um dos mais conhecidos autores sobre a matéria, o qual ensaia uma definição, referindo que o fantástico consiste na hesitação experimentada por alguém perante um acontecimento com a aparência de sobrenatural.¹

Ao longo da obra, o autor repete a ideia apresentada de variadas maneiras, ficando claro que o conceito-chave consiste na hesitação do leitor perante um fenómeno que causa estranheza. Porém, ele alerta para o facto de que, ultrapassada a incerteza, o fantástico deixa de existir e dá lugar a "géneros" vizinhos: o estranho ou o maravilhoso.

O autor aponta um exemplo ilustrativo dessa situação, quando uma personagem focalizada em determinada cena deixa de estar convencida da existência de forças sobrenaturais. Nesse momento preciso em que se verifica a supressão da hesitação, põe-se fim ao fantástico.

"Quase cheguei a crer" é a fórmula que Todorov apresenta e que resume o espírito do fantástico. Qualquer outro sentimento, quer se baseie na fé absoluta, quer na incredulidade completa, lança o leitor para fora do fantástico.

¹ Cf. Tzvetan Todorov, Introdução à Literatura Fantástica, Moraes Editores.

O autor recorre ainda a explicações de outros teóricos, não só para ilustrar as suas próprias reflexões, como para demonstrar que as várias definições apresentadas com origens diferentes têm algo em comum e assentam na ideia-chave por ele salientada.

Acrescenta, ainda, a perspectiva de Soloviov, filósofo e místico russo:

"No verdadeiro fantástico observa-se sempre a possibilidade exterior e formal duma explicação simples dos fenómenos, mas ao mesmo tempo essa explicação é completamente privada de probabilidade interna." ¹

Todorov insiste na ideia de que o fantástico pode ser o resultado da visão do leitor, da personagem, ou de ambos simultaneamente.

Entretanto, se atentarmos na posição de Jean Fabre, vemos que o autor apresenta uma outra perspectiva, relativizando o carácter preponderante da hesitação. Ele refere, a propósito:

"Mais loin de se réduire, comme on l'a dit parfois, à une hésitation intellectuelle, il met en cause, dans l'expérience fondamentale de la peur et le vertige de l'impossible, sur le mode du «comme si», toute la personnalité du lecteur. Mimant un phénomène total à la fois cognitif, affectif et conatif (esthétique), il exige l'intervention d'une *phénoménologie*." ²

Vejamos ainda a obra de Filipe Furtado, que congrega uma série de abordagens sobre o género fantástico, efectuadas por vários autores, mas que apresenta também reflexões críticas relevantes e um quadro alargado de instrumentos teorizadores.

Para além da análise dos pressupostos do fantástico em si mesmo, inerentes às propostas de Todorov (cuja obra ele destaca pelo amadurecimento crítico e pelo rigor), Filipe Furtado pretende traçar um percurso de construção daquele género e demonstrar a existência de coordenadas ideológicas subjacentes a qualquer obra. O autor mostra porque é que o

¹ Todorov, T., op. cit., p. 26.

² Fabre, Jean, "Pour une sociocritique du genre fantastique" in La Littérature Fantastique, Colloque de Cérisy, Albin Michel, 1991, p. 45.

fantástico tem por objectivo romper com a ordem normal dos acontecimentos e subverter o real. Ele cita ainda uma frase ilustrativa de Roger Caillois sobre o alcance das características do fantástico na narrativa:

"(...) o fantástico é ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso." ¹

Furtado, baseado na ideia de que o fantástico, no sentido estrito do termo, exige a interferência do elemento sobrenatural no mundo real, conclui que a utilização deste pressuposto não é exclusiva do fantástico.²

Neste sentido, assiste-se, por parte do autor, à proposta de uma fenomenologia meta-empírica para explicar a existência de fenómenos quer de natureza do fantástico, quer do maravilhoso, quer do estranho, os quais se irão incluir numa área mais vasta de expressão literária, denominada literatura do sobrenatural.

Parece-nos conveniente especificar, desde já, o sentido atribuído ao qualificativo meta-empírico, com vista à leitura das narrativas construídas em torno de aspectos particulares do fenómeno referido. Vejamos as palavras de Filipe Furtado, aduzidas pela necessidade de esclarecimento:

"(...) Portanto, o conjunto de manifestações assim designadas inclui não apenas qualquer tipo de fenómenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que, a terem existência objectiva, fariam parte dum sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe." ³

¹ Furtado, Filipe, A construção do fantástico na narrativa, Livros Horizonte, 1980, p. 20.

² No caso de Orlanda Amarílis, haverá interferência do sobrenatural ou do estranho? De qualquer modo, esta leitura "ideológica" permite ligar ao neo-realismo o fantástico na obra da autora.

³ Furtado, Filipe, A construção do fantástico na narrativa, Livros Horizonte, 1980, p. 20.

Talvez a reflexão enunciada não traga linearidade ao problema, mas contribua para esclarecer os múltiplos níveis semânticos que atravessam aquele tipo de narrativa e, sobretudo, ajude a entender a narrativa moderna enquanto realidade literária desligada já do sentido original atribuído ao fantástico.

Decorre, a partir das várias perspectivas apreciadas, a existência de um denominador comum fundamentado no carácter de transgressão que a presença do fantástico implica. Este fenómeno assume, de facto, uma forma de ultrapassagem da lei, um meio de combate contra todos os tipos de censura e, daí, a função social que ele reveste, ao reflectir-se no domínio artístico e, em particular, no literário.

Poderemos assim concluir que o carácter de estranheza expresso na ficção do séc. XX deverá ser entendido como uma espécie de rotura com o mundo do "sólito" (termo aqui considerado em oposição a "insólito", expresso de acordo com o sentido atribuído por Lenira Covizzi) ¹, bem como uma fuga aos cânones estabelecidos. Nesse entendimento, a linguagem que veicula a expressão literária apresenta-se cada vez mais ambigüizada e recheada de intenções estéticas. Vem a propósito assinalar uma frase de Max Bense, citado por Lenira Covizzi: "(...) a informação estética transcende a semântica (referencial) no que diz respeito à surpresa, à improbabilidade, à imprevisibilidade da ordenação dos signos." ²

Cabe ainda referir, no cenário da literatura da actualidade, a nova função do narrador diante da sua produção, do mesmo modo que a existência de uma nova dialéctica do papel do leitor, agora mais participativo, cúmplice e aliado.

A autora do estudo acima referido aprecia as inúmeras facetas do insólito no domínio artístico da actualidade, referindo que ele não constitui um

¹ Covizzi, Lenira Marques, O Insólito em Guimarães Rosa e Borges, São Paulo, Editora Ática, 1978.

² Op. cit., p. 27.

novo atributo da arte contemporânea, mas antes configura uma característica fazendo parte da própria condição do ser fictício. Em suma, está em causa uma literatura que não deve ser tomada como a expressão da realidade, mas como a própria realidade, tendo a capacidade de reivindicar para si essa qualidade.

Orientada por parâmetros semelhantes, parece estar a obra de Orlanda Amarílis ou, pelo menos, uma parte substantiva dessa obra. Os diversos factos, acima referidos, permitem reforçar a ligação da escritora ao realismo através do fantástico, como veremos no decorrer do presente capítulo.

As observações atrás referidas foram efectuadas com o sentido de sublinhar a arte do séc. XX, nomeadamente a narrativa fantástica, a qual, pelas características que a enformam, se revela perturbadora e inconformista.

Valerá a pena apresentar, ainda que em traços breves, a conjuntura que determinou a evolução daquele tipo de discurso até aos nossos dias, bem como os objectivos que os regem.

Antoine Faivre alude, no seu estudo, às principais condições de emergência daquilo que ele preferencialmente apelida de "procedimento de escrita", isto é, daquela literatura "dont le propos est de jouer sur les limites du vérifiable et de l'invérifiable" ¹

O autor considera, nessa perspectiva de evolução, um cenário constituído essencialmente por três períodos distintos.

O primeiro, cuja existência se manifesta até meados do séc. XVIII, inclui uma vasta literatura pré-fantástica (ela própria alimentada de histórias da literatura oral europeia, amplamente divulgada nos séc. XVI e XVII), de onde saíram temas e motivos utilizados pelo fantástico.

¹ Faivre, Antoine, "Génèse d'un genre narratif, le fantastique", in La Littérature Fantastique, Colloque de Cérisy, Cahiers de l'Hermétisme, Paris, Éditions Albin Michel, 1991, p. 15.

A referida literatura visava objectivos simultaneamente lúdicos e pedagógicos.

Em seguida, surge um período a que o autor chama de "pré-maturidade", dividido em várias fases. Esta grande era, em termos temporais, inicia-se no meio do século das Luzes e termina no princípio da época vitoriana, o que quer dizer que dura quase um século (de 1746 até 1824).

No início da pré-maturidade, segundo o autor, é de assinalar o romance de Jacques Cazotte, em 1772, intitulado Le Diable Amoureux, que marca uma viragem no domínio do fantástico. A razão desta afirmação baseia-se no facto de a obra realizar a articulação conjunta de três fenómenos marcantes de etapas anteriores e que foram cruciais para a génese do fantástico.

Observa-se, por um lado, publicações sobretudo de carácter filosófico, teológico, que trazem a lume a controvérsia sobre os vampiros. Por outro, assiste-se, principalmente nos países germânicos, ao aparecimento de obras divulgadoras de teorias sobre o maravilhoso em arte.

Finalmente, a completar o cenário, surge o romance representativo da nascente literatura gótica. Walpole, autor de The Castle of Otrante. A Gothic Story (1764), é o primeiro escritor britânico a utilizar como principal motivação da obra o terror sobrenatural.

Registam-se ainda, dentro da grande época referida, outros factores que favorecem o desenvolvimento do fantástico, tais como as baladas alemãs (contemporâneas da renascença shakespeariana, que colocam, em particular, a questão da credibilidade do sobrenatural) e a influência do escritor J. K. A. Musaeus, cuja obra, em cinco volumes, representa uma parte importante de histórias alemãs arranjadas e modificadas pelo autor.

Elas revelam, de modo inextricável, a mistura do feérico e do real e, acima de tudo, o gosto da ambiguidade, facto que transforma o autor citado num precursor deste tipo de narrativas inverosímeis. Acrescente-se ainda, aos factores enunciados, o interesse pelo magnetismo e pelas ciências

psíquicas (factos, entre outros, confirmados por testemunhos escritos importantes acerca de curas exorcizantes, de investigações psicológicas que estiveram na origem da psiquiatria dinâmica) e toda uma literatura de conteúdo iniciático, parente germânica do fantástico, que proporcionou o aparecimento de narrativas articulando temas do sobrenatural com os respectivos discursos ficcionais.

Essas obras, representadas por autores relevantes do iluminismo, vieram influenciar decisivamente, por exemplo, Balzac, Schiller ou mesmo Mozart, se quisermos considerar (sob a mesma alçada) outros domínios artísticos, para além da literatura.

O último período da pré-maturidade reúne as condições para que o fantástico se constitua na sua forma específica e "moderna".

Vale a pena atentar na explicação sociológica de Jean Fabre, que o autor do estudo transcreve, acerca da nova mentalidade geradora do fantástico:

"(...) Autour des années 1800 et à l'ère romantique, se constitue le genre fantastique. À ce carrefour de l'Histoire la mentalité "moderne" est devenue schizoïde. Ne pouvant plus survaloriser l'expérience par l'existence de la Ratio, ne pouvant pas encore faire triompher le Logos par résistance du Mythos, la conscience occidentale «prométhéenne» est écartelée entre deux exigences contradictoires. Prométhée schizophrène, éclaté et duel, ne saurait échapper au bec qui le ravage que par l'écriture. (...)"¹

As obras imbuídas dessa mentalidade "prometeica" e "esquizóide" ao mesmo tempo estão directamente ligadas a três tendências novas.

A primeira delas relaciona-se com o gosto do realismo, cujo aparecimento na literatura possibilitou a existência do fantástico e tornou eficaz a oposição natureza/sobrenatureza.

O realismo só começou a ser explorado pelos produtores do fantástico a partir dos contos de Ludwig Tieck, já mesmo em finais do séc. XVIII, mas

¹ Faivre, Antoine, op. cit., p. 24.

teve o seu maior cultor em Hoffmann, através de contos em que o fantástico se aproxima muito do seu sentido próprio.

Uma outra característica situa-se nos aspectos nocturnos das ciências e da vida, com particular incidência no magnetismo animal, tão presentes nos cultores do fantástico, nomeadamente em Hoffmann.

Por último, a terceira tendência encontra-se associada ao gosto pelo metapsiquismo e pelo demoníaco. Será precisamente nesta época que aparece em Inglaterra, mesmo antes da era vitoriana, o primeiro texto fantástico, no sentido mais restrito do termo. Trata-se de um romance da autoria de James Hogg, intitulado The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner, publicado em 1824 e considerado uma obra-prima

O período que Faivre faz corresponder à maturidade desenvolve-se entre 1824 e 1914, fazendo a data do início a ligação com a obra de James Hogg.

Esta "era vitoriana" conheceu duas tendências contraditórias e sucessivas, baseadas no apogeu do realismo burguês anti-romântico e da dissolução desse realismo acompanhado do decadentismo e do gosto do pecado. Neste cenário se enquadra um tipo de escritos que têm em conta um público cada vez mais céptico e sofisticado e, por essa razão, abundam os folhetos de histórias curtas. Realismo e humor eram os ingredientes das ditas narrativas, utilizados também por Edgar Allan Pöe (poeta, novelista e crítico norte-americano, 1809-1849).

Durante todo este período, sobretudo na segunda metade, observa-se o desenvolvimento, nas artes em geral, de um clima de estranheza que condiz bem com o ambiente das narrativas fantásticas e que contribui decisivamente para a irrupção do numinoso.

Existem igualmente outros elementos, de carácter literário, como o romance policial, e extraliterário, que contam como factores favoráveis ao aparecimento do fenómeno atrás referido.

Depois de 1830, o fantástico renova-se e apresenta características distintas das tendências literárias evocadas. Trata-se, relativamente à época em causa, de chamar a atenção para o mistério, o paranormal e o esotérico: três domínios vizinhos com ligações evidentes na literatura fantástica.

Faz-se referência, nesta época, a autores que se notabilizaram pela qualidade superior das suas narrativas, no domínio aludido. Entre eles, contam-se Nathaniel Hawthorne, com uma das suas obras famosas The Scarlet Letter (1850), Ambrose Bierca, com Tales (1891), Montagne Rhode James, talvez o que cultivou o conto fantástico de modo mais puro, como uma forma estética, a partir de 1897, sem esquecer a destreza e a originalidade de Henry James, no mesmo tipo de conto.

Quanto ao fantástico dos nossos dias, aquele que já sofreu evolução e a que o autor do estudo referido chama "neo-fantástico" apresenta duas facetas distintas: racionalização da forma e arcaização do conteúdo, isto é, o neo-fantástico racionalizado e o neo-fantástico numinoso.

O primeiro desses aspectos concretiza-se quando existe na narrativa, para além da componente sobrenatural, uma forte tendência reflexiva, de pesquisa, facto que corresponde a uma necessidade de converter o leitor a uma crença. Entra nesta categoria de narrativas o fantástico ocultista.

Por outro lado, o neo-fantástico numinoso implica o predomínio da arcaização do conteúdo. Faivre, no estudo citado, aduz algumas reflexões sobre os objectivos deste domínio especializado:

"(...) Il s'agit avant tout de procurer au lecteur une expérience vécue, plus que de le convaincre de l'existence de quelque chose (néo-fantastique occultiste) ou de le séduire par le bel agencement formel du récit ou par des effets réussis de suspens ou d'hésitation (fantastique pur, ou science-fiction hyperrationnelle)" ¹.

¹ Faivre, Antoine, op. cit., p. 38.

Do cenário atrás descrito, participam diversos factores convergentes, de ordem cultural, como as psicologias das profundezas, com raiz em Jung, o surrealismo e os seus derivados, a curiosidade pelo Oriente, entre outros exemplos.

A breve exposição acerca da periodização do "género" fantástico foi utilizada como forma de clarificar a situação da narrativa fantástica actual e, particularmente, a origem de uma vertente específica das narrativas de Orlanda Amarílis.

A distinção que o estudo elabora entre o conceito de fantástico e o de meta-fantástico (apontando este, preferencialmente, para problemas decorrentes do conteúdo) conduz o leitor a um melhor entendimento da atitude do homem moderno.

Vejam, a propósito, as palavras de Rafael Llopis, citado pelo autor do estudo:

"Ce meta-fantastique correspond à la situation de l'homme post-moderne qui cherche le numineux moins dans le passé – par les formes du fantastique traditionnel – ou dans le futur – par la science-fiction – que dans un présent dont il s'agit d'explorer les dimensions cachées." ¹

Consideramos as reflexões atrás enunciadas um ponto de partida relevante para a interpretação de aspectos menos visíveis e mais subtis da obra de Orlanda Amarílis.

Não podemos igualmente deixar de assinalar, no quadro de referência do fantástico na obra da autora, a importância da narrativa hispano-americana no âmbito daquele fenómeno, do ponto de vista histórico e estético.

É sabido que, a partir dos finais dos anos 30 e ao longo da década de 40, os prosadores portugueses, particularmente os da geração neo-realista, ficaram rendidos não só aos encantos das novas técnicas da literatura norte-americana, como também ao fascínio das narrativas dos autores hispano-americanos, herdeiros, também eles, do gosto do fantástico.

¹ Idem, p. 40.

Nesse contexto, Horacio Quiroga e Julio Cortázar configuram exemplos de escritores que produziram, cultivaram e teorizaram a narrativa curta de ficção no âmbito do fantástico, de resto à imagem do norte-americano Edgar Allan Pöe, igualmente famoso pela sua produção e por quem foram directamente influenciados.

A descoberta da literatura americana começou nos anos 20, através de um certo número de intelectuais franceses e constituiu um fenómeno de dimensão universal, que atingiu gradativamente os principais países da Europa e da América Latina.

Como já tivemos ocasião de aludir no início do nosso trabalho, a escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis, cuja obra é objecto da presente análise, não ficou alheia, tal como os restantes intelectuais portugueses da época, às movimentações de ordem artística e literária que se faziam sentir na Europa e na América, com reflexos em Portugal. Por essa razão, ela terá lido todos os principais autores norte-americanos, desde Faulkner a Hemingway, passando por Caldwell, bem como os narradores da novíssima prosa latino-americana e da afro-cubana, reveladoras de uma dinâmica diferente, em resultado da exploração do mito e da procura da universalidade.

Em síntese, são estes os motivos que, juntamente com outros factores atrás observados, como a relação do realismo com o fantástico, a sua função ideológica, a história americana do género, se conjugam para individualizar a figura de Orlanda Amarílis e transformá-la na escritora de Certeza (embora a única) a abordar o fantástico e a incorporá-lo na sua obra.

Observemos, pois, de ora em diante, na obra da autora, as narrativas que se revestem essencialmente de carácter fantástico, embora, como vimos, este termo aponte para muitas ambiguidades.

Independentemente das designações congéneres que quisermos encontrar para baptizar o "género" fantástico, o que aqui nos interessa sobremaneira focar são as histórias que assumem por inteiro as características enunciadas.

Parece-nos que, considerando a totalidade da obra em questão, existem as seguintes narrativas nas condições indicadas: "Rolando de nha Concha", incluída em Cais-do-Sodré. "Laura", "Bico-de-lacre", "Maira da Luz" e "A Casa dos Mastros", pertencentes ao volume com o mesmo nome e, finalmente, "Mutações", a mais recente de entre elas, constituindo uma publicação avulsa na revista Vértice.

Veremos como se poderá interpretar a presença do fantástico nessas narrativas, embora ele revista diversas formas.

Para tal, comecemos por reafirmar a importância do narrador, que aqui se apresenta investido de um novo papel, com o fim de tornar mais próxima e real a relação dialógica com o leitor.

É essencialmente na perspectiva da leitura que nos iremos posicionar, agora com um objectivo reforçado – atribuir significado às rupturas detectadas pela emergência do elemento sobrenatural.

Muitos dos signos que integram o discurso fantástico arrastam consigo o sentido da subversão ao sistema de regras pré-estabelecidas pelo texto. Assim, nesse contexto, cabe acrescentar que a análise a empreender partilhará de um modo de ler que pretende realçar, nos textos, a oposição entre os elementos da referencialidade e os da retórica.

Relacionando com o que atrás foi referido, veja-se o que diz de Man (citado por J. Culler) acerca da desconstrução, cujo objectivo é revelar a existência de fragmentações dentro das totalidades monádicas. ¹ Ainda por se tratar aqui do problema da leitura literária, acrescenta-se o sentido atribuído à "deconstrução" de Derrida, interpretada por Scholes como um passo que "o rigor exige que se vá além da estrutura da lógica" ²

Vejamos agora o que se passa no conto intitulado "Laura". Estamos diante de uma narrativa que, em termos de actualidade, cumpre os requisitos inerentes ao fantástico, isto é, convoca no leitor toda a emoção posta nos acontecimentos e deixa-o na dúvida sobre a natureza desses acontecimentos. Trata-se de uma história de um encontro entre dois amigos, que aborda fenómenos de natureza paranormal, relacionada com intersignos, visões extra-sensoriais. Assim, a manutenção da ambiguidade, factor essencial ao carácter fantástico do conto, resulta do cruzamento de signos do real e do imaginário. O aspecto apontado parece aproximar-se do "neo-fantástico racionalizado", fenómeno que mais directamente se pode relacionar com o neo-realismo de Certeza. Louis Vax alerta para o facto de o fantástico, ao contrário da alegoria e da fábula (inimigos do género em causa), ser fonte de inquietude e de indefinição e enuncia os fundamentos desse tipo de discurso:

¹ Culler, Jonathan, Sobre La Deconstrucción, Catedra, Critica y Estudios Literarios, Madrid, Ediciones Catedra, S.A., 1984.

² Scholes, Robert, Protocolos de Leitura, Edições 70, p. 99.

"A fronteira do próprio e do figurado esbate-se, os seus domínios contaminam-se. O imaginário invade o real e começa a ameaçar-nos." ¹

Torna-se assim mais clara, em termos de intencionalidade do discurso, a diferença entre a alegoria, cujo significado remete para si próprio, e o fantástico, que alude a significados para além do inteligível.

Retomando o conto atrás indicado, ele manifesta a expressão do narrador na primeira pessoa. Este facto, inabitual na generalidade das narrativas de Orlanda Amarílis, parece ser corrente no texto fantástico. É um modo de reiterar a verosimilhança da história, a realização da narração pela personagem-narrador, a qual, por sinal, é a amiga e única interlocutora de Laura.

É interessante analisar o significado do pré-texto, isto é, o conteúdo da alusão que precede o conto propriamente dito. Nada do que está referido ao nível da literalidade deixa adivinhar o sentido da narrativa que está por ler. Aliás, o início desse preâmbulo utiliza exactamente o verbo adivinhar conjugado num futuro improvável. Vejamos o que nos refere esse pequeno texto:

"Se adivinhasse o que estava para me acontecer, por certo teria adiado o meu encontro com a Laura. Foi a melhor amiga dos tempos do liceu em Cabo Verde e, mesmo aqui em Lisboa, a nossa amizade perdurou.

Sempre gostou de me pregar umas partiditas, e a última foi, decerto, a mais bem concebida: o nosso encontro na Praça de Londres." (C.M.)

Será uma forma de manter escondido, o mais possível, o sentido da narrativa a desvendar.

Assim, todos os acontecimentos narrados por essa voz no feminino, até uma determinada etapa, incluem-se num percurso narrativo que fala de trivialidades, mesmo de futilidades de um universo da pequena burguesia. Ou seja, os preparativos levados a cabo pela referida personagem (aqui sem nome próprio) até ao momento do seu encontro com Laura, pre-

¹ Vax, Louis, A Arte e a Literatura Fantásticas, Editora Arcádia, p. 24.

viamente combinado, traduzem, naquele determinado contexto, o realismo do dia-a-dia de uma figura feminina.

Depois, bruscamente, todo o sentido inicial da narrativa se altera, de forma a incluir as personagens em cena num universo desconhecido, quer para o leitor, quer para as próprias personagens. Apercebemo-nos da existência da rotura operada na narrativa apenas através de um pequeno, mas fundamental, parágrafo que, ao nível da enunciação, condensa todas as incertezas da fase seguinte. O mais relevante dessa passagem com a função de mediação, como já referimos, situa-se ao nível da utilização de verbos com valor de apreciação, jamais de afirmação peremptória, elementos fundamentais para a criação de um ambiente próprio da estranheza.

Vejamos o que refere o parágrafo:

"Na minha cabeça um estrondo, um trovão. Não me apercebi bem mas devo ter sido atirada para o ar e não senti mais nada. Julguei ouvir gritos, insultos, apitos, buzinas nos breves segundos seguintes. A escuridão tomou conta de mim." (C. M., p. 80).

Como se pode observar, neste excerto não existe nenhum elemento que contribua, quer para a definição inequívoca de uma situação, quer para uma ideia de certeza da parte do leitor quanto à natureza dos acontecimentos ocorridos.

A seguir à primeira frase, ainda assim relativamente clara quanto à existência do acidente sofrido pelas duas personagens (tenham-se em conta, na narrativa, os indícios deste acontecimento evocados imediatamente antes), podemos ver, através da expressão do sujeito, a presença de verbos cujo valor aponta precisamente para o clima de indefinição já referido. É o caso das formas verbais incluídas em expressões proferidas pela personagem que narra, as quais relevam, antes do mais, de sentimentos de dúvida, como "devo ter sido atirada" ou "julguei ouvir". Depois ainda, surge, na última proposição, um elemento de natureza semântica

que concorre, em grande medida, para efectuar a ligação com o universo enunciado a seguir. Esse universo já não é o mesmo que pertenceu ao percurso real das duas personagens em causa; antes se refere a uma esfera muito para além do nível das coisas tangíveis que a narrativa utiliza para subverter toda a linearidade da história inicial. Agora, a dúvida espreita e a complexidade instala-se.

Deste modo, doravante, os acontecimentos, os diálogos e as falas interiores das personagens seriam passíveis de ser verdadeiramente reais, se a narrativa não fornecesse, simultaneamente, dados que apontam para a morte daquelas figuras. Estaremos, pois, perante um fenómeno de natureza paranormal, implicando toda uma rede de relações que sugere a existência da vida extra-terrena mimando e minando, em grande parte, uma determinada organização social e hierárquica do mundo dos vivos.

Em virtude do facto, a primeira frase, "Quando acordei", proferida pela voz detentora do discurso, marca o início do novo percurso das personagens e constitui também uma etapa narrativa onde se cruzam, de modo quase inextricável, o nível do real e o do imaginário.

Vejamos, por exemplo, um pequeno diálogo travado entre ambas as personagens logo após o acidente, que dá conta da interpenetração das diversas instâncias. A voz que se ouve revela insegurança e surpresa perante acontecimentos jamais vivenciados, enquanto Laura, a amiga, está investida de poderes especiais e de um estatuto que lhe permite "conduzir" os recém-chegados.

(...) "Laura – gritei. Segura-me, dá-me a tua mão. Diz-me o que me aconteceu. E soçobrei em lágrimas".

"Não chores, minha irmã."

Eu não sou tua irmã, gritei. Eu quero os meus ao pé de mim. Não percebes, Laura?

Ela tomou-me a mão e apertou-ma. "Acalma-te, anda. Não blasfemes. Nem te desfaças em histerias. Não te leva a lado nenhum."

Caí em torpor. Quando despertei estava tudo às escuras. Sentei-me na cama e chamei por Laura. Ela estava ao meu lado, muda.

"Estavas cá? Eu não te via?" "Pois não. Chamaste-me. Cá estou."

O que aconteceu depois será inconcebível de ser narrado." (Idem, p. 80-81)

Esta última frase saída da boca da figura que conduz a narrativa parece-nos importante ao nível enunciativo, porque se encarrega de informar o leitor e até mesmo "prepará-lo" psicologicamente para a inexplicabilidade dos acontecimentos a seguir narrados. Esses factos configuram fenómenos a cuja natureza já nos referimos e ilustram-se através das intervenções de Laura, em diálogo com a amiga. Daí, retiram-se informações sobre situações fora do "normal", incluídas sobretudo no percurso de Laura, investida de uma missão especial.

É significativo o conteúdo das suas falas, quando se refere a outros universos:

"«(...) Eu já estava no astral desde há vinte anos. Por isso tinhas deixado de me ver.» Ou

«(...) Não morreste, passaste-te. Tive de me materializar para que tudo pudesse acontecer como estava programado. Era essa a minha missão e eu organizei-a assim. (...)»" (Idem, p. 81)

Depois, a entrelaçar o discurso das restantes etapas narrativas, observa-se, ao nível do conteúdo, a presença de tópicos que relevam de problemáticas ligadas à vida extra-terrena, a estádios de purificação da alma, à reencarnação e, por fim, embora de modo menos explícito, à dimensão esotérica da vida.

No âmbito referido, um dos aspectos focados com mais insistência e que vai proporcionar a ligação com o final da história consiste na reencarnação, fenómeno que ocorre em todo o percurso de Laura.

De facto, observamos, na última parte do conto (separado graficamente do texto anterior), a qual contém também a maior carga dramática, as



sucessivas transformações a que a figura de Laura fica sujeita, em termos do seu aparecimento na Terra e conseqüente desaparecimento, sob diversas formas, com o fim de dar seguimento lógico à intenção da própria narrativa.

O final põe cobro aos acontecimentos mas, simultaneamente, não acrescenta dados esclarecedores quanto à natureza do fenómeno enunciado.

Quando Aninhas resolve saltar do táxi em andamento, encontra a morte e com ela o apoio solidário de Laura, a qual já tinha vivido mais uma fase da vida terrena incorporada na figura de Etelvina Bonifácio, mãe daquela jovem.

É interessante notar que, apesar da manutenção de um certo clima de incerteza, a narrativa deixa de ser contada na 1ª pessoa e passa a revelar um narrador mais afastado dos acontecimentos.

Vejamos a sua última intervenção, orientada para o relato dos factos derradeiros da história, mas que, simultaneamente, não deixa de incluir uma apreciação de valor subjectivo:

"Quando se levantou, Laura tomou-lhe as mãos. Laura? Ou a mãe? Perto os punk ones. E o Raulinho.

Morrera. Passara-se. Pela segunda vez." (Idem, p. 89)

Acreditamos que a referida etapa da narrativa na 3ª pessoa não contém o mesmo grau de "estranhamento", precisamente porque a perspectiva de quem conta é outra, além de se verificar, da parte de Etelvina, a tentativa de explicar, através da sua clarividência, a existência de Laura.

A última parte, através da voz do narrador, que se apresenta agora sob uma perspectiva diferente, poderá proporcionar a reflexão sobre a natureza dos eventos e, em última instância, problematizar o próprio fantástico, enquanto catalisador das várias subjectividades.

"Bico-de-lacre" é outro conto pertencente às narrativas caracterizadas pelo fantástico.

Do início até uma certa altura, a história rege-se por parâmetros cujo objectivo é mimar acontecimentos da realidade quotidiana e, por isso, o leitor deverá dar ênfase ao sentido literal desse discurso.

Depois, a narrativa surpreende porque, para além daquilo que é dito com uma intencionalidade diferente, se observa que a actuação da personagem assume contornos totalmente diversos dos até então observados. O sentido real e o imaginário cruzam-se, resultando daí que o leitor não poderá recorrer à lógica para explicar esse universo assim representado.

Deve, no entanto, assinalar-se que o fenómeno observado neste exemplo não tem qualquer semelhança com a narrativa anterior. Como vimos, o fantástico, no conto "Laura", manifesta-se através de formas próximas da metapsíquica enquanto ciência, arrastando consigo uma carga irónica própria da narrativa contemporânea. O percurso de Laura propõe a reflexão sobre a existência do ser para além da vida na terra e, simultaneamente, através do dialogismo entre as várias instâncias, abre alas à desmistificação por meio do riso, forma inteligente de assinalar a ruptura na semântica do texto. É, sobretudo, por intermédio das falas da outra personagem que damos conta de um discurso coeso e subversivo que constrói e nega essa realidade construída. É, sem dúvida, uma narrativa que, ao propor novos caminhos para a interpretação, reitera a ambiguidade deste tipo de discurso.

No conto "Bico-de-lacre", observa-se uma transformação física baseada num fenómeno que causa estranheza, em virtude de ser impossível separar os níveis da fantasia e do real. Mantém-se, assim, a ambiguidade até ao final.

Apesar de termos já abordado o conteúdo desta história num dos capítulos anteriores, iremos repescar alguns elementos contextuais, a fim de efectuar a ligação com a perspectiva de análise do presente capítulo.

Como vimos, a história, no seu começo, baseia-se em acontecimentos simples, como o quotidiano de uma família de S. Vicente, no qual se inclui o percurso de uma criança a caminho da adolescência, educada por figuras matriarcais (tia e avó), substitutas de uma mãe já desaparecida.

Ao nível da narrativa, a criança, que se apresenta sem nome, assume o papel de narrador da sua própria história e, por isso, fala na 1ª pessoa, quer para referir acontecimentos relativos a si mesma (através do eu), quer para enunciar factos que englobam as actividades conjuntas dos três irmãos (através do nós).

Vejamos um pequeno parágrafo elucidativo da ocorrência referida, a qual se afigura uma constante com um significado próprio, até uma determinada fase da narrativa.

"Eu chorava, não queria as papas. Gostava, sim, de me levantar cedo e fugir de casa. Eu e a minha irmã descíamos a rua, corríamos, corríamos ao longo da Ribeira de João, seca nessa época, íamos à propriedade do cónego Bouças. Podíamos comer mangas com subtil sabor a terebintina, colher bananas de prata e goiabas sazoadas (...)" (C.M., p. 96)

O facto apontado, relacionado com as características enunciativas do realismo, é, em nosso entender, bastante importante, porquanto marca a fase relativa ao universo do "real", bem distinta da etapa seguinte, totalmente mergulhada em ambiência fantástica. Então, aí, o enfoque narrativo recai apenas e exclusivamente sobre a figura da criança, que assume um outro estatuto pela transformação de que é alvo. E essa transformação já não tem nada a ver com acontecimentos do real, mas sim com fenómenos imaginários que, contudo, se articulam de modo coerente e verosímil.

As primeiras frases, assinaladas pela presença do "eu", iniciam o processo:

"Eu era ruim, diziam-me. Comecei a cismar. (...) Via olhos a espreitarem-me de todos os lados e dia a dia começara a transformar-me exteriormente." (Idem, p. 101)

Em seguida, em relação à personagem em causa, assistimos a um acumular de atributos que, sucessivamente, retiram à figura da criança as características próprias do ser humano e as substituem por outras inerentes à espécie animal. A criança, enquanto narradora, vai contando os estranhos fenómenos a que o seu corpo se encontra sujeito, sem possibilidade de haver algo ou alguém a interditar esse processo.

Verifica-se, mais uma vez, que este tipo de discurso, partilhando das características do "género", revela, ao nível da enunciação, marcas que contribuem para o clima de incerteza e de mistério, nomeadamente os verbos seleccionados da proposição que antecede o próprio acto de transformação:

"Ignoro se se aperceberam do que me ia acontecendo. (...)" (Idem, ibidem)

A metamorfose, narrada passo a passo pela voz já referida, consiste numa série de elementos conjugados e muito diferenciados, mas que tornam a criança numa miscelânea de características animais, com componentes entre a espécie leonina e a caprina.

Assim, a partir da descrição, surge uma figura com olhos minúsculos, dentes desenvolvidos, chegando ao queixo, orelhas crescidas ao ponto de enrolar, um rabo de pele a despontar, os cabelos desmesuradamente engrossados como uma juba e, ainda, unhas enormes e contorcidas.

É interessante notar que a dita personagem-criança, depois da transformação, continua a movimentar-se na casa como anteriormente, embora demonstrando alguns cuidados para não chamar as atenções sobre si.

Para além disso, o mais curioso e, provavelmente, o que irá consolidar, em termos narrativos, o efeito do fantástico, é o facto de os restantes habi-

tantes daquela casa, quase todos do sexo feminino, parecerem não dar conta da transformação operada.

A própria personagem transmite-nos o seu estado de consciência sobre a estranha ocorrência:

"Durei a andar pela casa, a fazer tropelias à minha irmã, a partir os brinquedos todos. Ninguém parecia dar por mim. Nem já me aborreciam para tomar banho ou comer como deve ser. Entrava e saía quando queria, e até ia à missa ao domingo sem alguém a estorvar-me." (Idem, p. 101)

Mais adiante, surge a integrar a narrativa um tópico também utilizado pelo fantástico e que serve de cenário ao desenvolvimento mais especializado do imaginário da história. Com efeito, a criança, transformada em animal, dirige-se ao cemitério para assistir a um enterro e observa um fenómeno singular: as campas que jazem diante dos seus olhos ostentam não só os nomes dos familiares próximos, mesmo aqueles com quem ela coabita, como também o seu próprio nome. O espanto salta da boca da personagem:

"Arregalei os olhos, mas os dois buraquinhos entre as minhas pálpebras nem por isso se alargaram. Fiquei fora de mim. Como se atreveram a rabis-car lá o meu nome?" (Idem, p. 102)

Por fim, a coincidir com o auge do drama, surge a derradeira etapa, totalmente fantástica, que torna aquele ser impossível de identificar: blocos de chumbo em vez de pés, berlindes multicores em vez de lágrimas e logo após transformados em sapos.

O drama termina assim surpreendentemente, à semelhança do carácter fantástico que dá vida à história.

O sujeito da narração comenta esse final, mas as suas afirmações não fazem mais do que reiterar o nível de fantasia que percorre grande parte da narrativa. "A noite desabou sobre mim. O bico-de-lacre trinou mais duas vezes (agora ouvia eu bem) e emudeceu." (Idem, p. 103)

Estamos, assim, perante um texto que manifesta um imaginário cujas características não têm nenhuma relação com o conto anteriormente comentado. É antes um produto narrativo que, segundo cremos, segue os caminhos do conhecimento pelo aprofundamento da psicologia humana. Assim, talvez que o pré-texto, que poderá situar-se como uma antecâmara da história, tenha alguma relação de coerência com o sentido atrás sugerido.

Vejamos, a título de ilustração do que atrás dissemos, uns excertos do preâmbulo, os quais poderão contribuir para esclarecer a intenção simbólica na construção da narrativa.

"Bico-de-lacre, avezita conhecida em Santiago por Passarinha. Bico-de-lacre, sortilégio como o de qualquer Totem a que nos agarramos. Também a infância transfigurada de uma criança tem o seu sortilégio. (...) E se a criatividade tomar por referências o corpo de lugares e circunstâncias chamados à «stória», isto significa a homenagem de quem amou esses lugares e neles viveu, se bem que de forma passageira." (Idem, p. 93)

Quanto ao conto "Maira da Luz", deixamos deliberadamente de lado o sentido literal da história, para nos debruçarmos, de modo particular, sobre o fantástico, que aqui se apresenta sob uma coloração diversa.

Sendo assim, importa mencionar o início da trama apenas como forma de efectuar a ligação para a fase narrativa de onde irá emergir o fantástico.

A acção passa-se no Mindelo, sobretudo no liceu que Maira da Luz, pela primeira vez, começa a frequentar.

Em suma, trata-se do relato centrado na figura daquela jovem e da sua vivência quotidiana naquele contexto estudantil. Sobressaem, ao nível superficial, pequenos episódios nos quais Maira da Luz ocupa um lugar de destaque, que focam os desgostos e as alegrias da personagem. Porém, tão importante como estes aparentes "nadas" se revela a realidade social e política para onde remete o cenário enunciado e que serve de denúncia à situação colonial.

Por outro lado, e indirectamente relacionado com as incongruências próprias do referido contexto, a narrativa foca também uma parte do percurso de Maira – briososa estudante com ambições – que se vê na contingência de aceitar um emprego prematuro e indesejado. É neste ponto que a narrativa realiza, em termos de conteúdo, uma viragem assinalável, dado que a figura de Maira se transforma completamente. O parágrafo que a seguir transcrevemos é fundamental na transição para a etapa que irá permitir a emergência da ruptura com o sentido das primeiras sequências narrativas.

"Chorava. Maira da Luz deixou-se abraçar. Sem alegria nenhuma. Nunca lhe passou pela cabeça ter de deixar Mindelo, o seu querido Mindelo. E, para mais, ser professora de posto de ensino. Que fizera dos seus sonhos de menina? Quem lhe traçara o destino afinal?" (Idem, p. 126)

É a esta interrogação que a proposta narrativa que a seguir se observa responde, através da metamorfose de Maira e da subversão do seu estatuto inicial. Aqui, o fantástico toca as raias do absurdo. Senão veja-se o sentido da nova fase do texto cujas palavras recortam a "figura" de Maira, vestindo agora a forma de carocha:

"Uma sombra esguia e desengonçada estirou-se na calçada. Cresceu e alongou-se."

Depois, mais adiante, apenas mais alguns dados completam o retrato:

"Curvou-se a Cesarina louca sobre a mancha castanha a desloca-se no canto da janela. Arrastava-se a mancha deixando uma baba nos intervalos das tábuas do soalho." (Idem, ibidem)

Por fim, o clímax da história intensifica a carga de absurdo que põe termo à narrativa, com aquela espécie de carocha a ser esmagada no chão, e a mãe de Maira a enlouquecer no justo momento em que o estranho e terrível acontecimento tem lugar.

A presente narrativa configura ainda um exemplo em que o fantástico se manifesta plenamente, uma vez que não existe nenhum elemento nem nenhuma voz que retire a credibilidade à natureza daqueles factos.

Paralelamente, o leitor, enquanto instância que partilha activamente do dialogismo do texto, também não estará em condições de negar a "verdade" desse fantástico.

Por outro lado, o narrador, ao comentar o final da história, contribui para a manutenção da coerência do texto, o qual termina atribuindo um sentido lógico ao absurdo dos factos, de acordo com a natureza diferenciada da narrativa, após a emergência da metamorfose. Veja-se as últimas palavras do referido narrador, que imprime à história um tom de fechamento que as outras analisadas não possuem, até mesmo por causa do sentido não definitivo atribuído ao desaparecimento de Maira:

"E assim selaram a casa porque a D. Eufémia enlouqueceu e a Maira da Luz tinha desaparecido sem deixar rasto." (Idem, p. 127)

Há ainda um outro aspecto ligado à narrativa que valerá a pena observar e, conquanto não pertença propriamente ao corpo do texto, está com ele relacionado. Parece-nos mesmo que este contém o pré-texto mais significativo e mais "transparente" de todos aqueles até agora analisados, porque faz uma ligação de sentido mais literal e directa. Acrescentemos ainda que ele fornece, à partida, informações mais esclarecedoras do que o próprio texto, quanto aos objectivos da personagem. Esse preâmbulo é constituído, quase na totalidade, por um discurso hipotético de Maira, que funciona como uma declaração de intenções, colocada na boca da personagem pela própria instância autoral.

As marcas dessa instância estão bem destacadas no início e no fim do preâmbulo, cujo principal teor releva das palavras de Maira:

"(...)«Vou ser médica. (...) Mandarei construir um hospital novo e uma maternidade. (...) E nenhum doente morrerá nas minhas mãos por incúria ou desleixo.»

Estes eram os sonhos de Maira da Luz."

Como podemos verificar, a última asserção da voz narrativa que caracteriza o pequeno texto, além de fornecer informações extratextuais, serve para advertir o leitor dos eventuais aspectos que podem revestir o simbolismo do percurso de Maira, ainda que seja para assinalar, por antecipação, uma ruptura na aparente linearidade da história.

"A Casa dos Mastros" é, talvez, a narrativa mais complexa, em termos de construção e de concepção, relativamente ao tipo de contos que temos vindo a analisar. Estamos perante um exemplo dos mais expressivos no domínio do fantástico, sendo o termo entendido no seu sentido mais genuíno.

Trata-se de uma narrativa que, a pretexto do relato de problemáticas humanas (retratos de uma etapa na vida de uma família da Casa dos Mastros) põe em realce o aspecto esotérico da existência.

Coloca-se aqui, tal como no conto "Laura", embora de modo diverso, o problema da vida após a morte e da reencarnação. Relativamente a esse facto, damos conta, ao nível da enunciação, de um sujeito que conduz esses acontecimentos ligados ao sobrenatural (narrador fantástico), a par de um narrador imparcial (realista) que apresenta o quotidiano daquela casa.

Se atentarmos melhor, verificamos que toda a narrativa se apresenta construída criteriosamente segundo um plano organizado – o discurso do real, entrecortado sistematicamente pelo discurso do "irreal" ou "não-real".

Como já observámos a propósito de contos desta natureza, o discurso ligado ao fantástico encontra-se narrado na 1ª pessoa. Aqui neste exemplo, tal como em "Laura" ou "Mutações", esse sujeito tem a particularidade de acumular as funções de narrador e de personagem que já não pertence ao mundo das coisas palpáveis.

Essa personagem, dotada de qualidades tão especiais e próprias de um ser imaterial (observa os acontecimentos e prevê com exactidão o futuro), acompanha a história da família da Casa dos Mastros (narrada por uma voz na 3ª pessoa) e, simultaneamente, ali faz interferir o seu próprio discurso, já com um outro registo.

Devemos ainda salientar que os factos que assinalam a história da família da Casa dos Mastros, apesar de não serem inéditos, pertencem a uma classe de acontecimentos socialmente condenáveis, até mesmo interditos.

Todo o rol de actos infligidos ou cometidos por Violete, a personagem principal, ultrapassam as normas de conduta. Figuram, entre eles, o caso esporádico de natureza sexual acontecido com o Padre André (aqui, a transgressão é dupla), a tarefa que deu à madrasta e que originou mais tarde a sua morte, a relação com o primo Alexandrino e, finalmente, o acto incestuoso provocado pelo próprio pai da personagem.

Ora, tomando como ponto de partida a opinião, de resto consensual, dos vários estudiosos da chamada literatura fantástica, sobre a função subversiva e transgressora do "género" fantástico, em termos sociológicos e literários, verificamos, neste particular exemplo, que tudo joga em conformidade com o cenário referido.

Deste modo, no conto "A Casa dos Mastros", podemos considerar, sem receio de incorrecções, que o elemento fantástico que cruza constantemente o quotidiano daquela família constitui um processo de escrita que funciona como um meio de combate contra as possíveis censuras para todo o rol de acontecimentos já aludidos atrás.

De facto, aquelas transgressões, acumuladas numa só narrativa, pesariam sem dúvida demasiado, como uma sobrecarga afectiva, não fosse a desdramatização transformadora causada pelo elemento fantástico. Além disso, deve acrescentar-se também, aliada ao processo enunciado, que a

presença irónica e muito subtil a percorrer este aspecto da narrativa realça a modernidade do fantástico.

Com efeito, é interessante notar que todos os acontecimentos narrados que amarram a personagem à história estão directamente relacionados com a figura de Violete, dão verosimilhança àquele pequeno universo, apesar de, como dissemos, parecerem excessivos. Porém, pensamos que é o exagero que faz com que aquela Casa seja um caso de excepção relativamente às restantes habitações do local. De resto, a alusão do pequeno texto que antecede a narrativa é disso exemplo, quando refere "(...) A Casa dos Mastros surge como cenário de uma transgressão no quotidiano de uma pacata cidade."

Dando sequência àquilo que atrás dissemos, aqui a ironia, quanto a nós, consiste exactamente na inclusão do elemento fantástico e deste particular fenómeno de natureza estranha e sobrenatural no seio daquela família.

Assim, quanto mais violento e escatológico é o carácter dos acontecimentos, mais necessário se torna "aligeirar" essa densidade dramática com outros eventos, bem menos reais e sensíveis.

Vejamos um exemplo representativo do aspecto referido, entre outros tantos do mesmo quilate, os quais pertencem a uma mesma técnica narrativa.

Após o enterro de D. Maninha, a madrasta de Violete, o narrador refere a alteração que a vida dentro daquela casa sofreu e deixa em suspenso o enunciado da situação relativa aos encontros de Violete com o primo, os quais, logo a seguir, se hão-de concretizar.

Nesse entretanto narrativo, sem transição, dá-se a intromissão do sujeito, que se apresenta já com outro estatuto – sujeito irreal fazendo observações, enquanto personagem, sobre coisas do mundo terreno.

"Você e eu, conhecendo as mutações da existência feita de vida e não vida, continuamos sem pressas para assistir a tudo quanto vier a acontecer nesta e noutras casas da Morada. Nhô Pulquério irritou-me quando cuspiu

por cima dos meus ossos. Não o fez de propósito, mas irritou-me. Cuspo, saliva. Vendo a expressão do Alexandrino, de rejeição e dó aqui em frente da Violete, sabendo-o mulherengo e atiradiço, riu-me. Riu-me porque os meus ossos irão um dia repousar em cima do seu caixão, fechados num saco renovado de musselina roxo." (C.M., p. 51)

Por fim, mais uma vez, após o relato de uma situação intensa de dramatismo, o final da narrativa põe em foco a tal voz que acaba por preencher esse espaço com o seu discurso interior, recheado de juízos intimistas mas sempre a propósito de um universo de acontecimentos de significado opaco:

"Eu e você assistimos. E fiquei a pensar se nhô Pulquério, nos seus noventa anos, iria de novo remexer nas minhas ossadas. Tremi porque sabia. O caso roxo onde foram guardadas tinha-se desfeito. (...) Não compreende a minha repulsa pela presença quer do pai quer da filha na minha antiga sepultura? Seria uma presença incómoda." (Idem, p. 54)

Falta ainda aludir a uma narrativa incluída no volume Cais-do-Sodré, que apresenta características idênticas às dos contos anteriores.

"Rolando de nha Concha" é o único, daquela publicação, susceptível de se lhe atribuir o qualificativo de narrativa fantástica, embora uma primeira abordagem textual não seja suficiente para chegar a tal conclusão, dado o complexo entrelaçar de discursos.

A problemática principal do texto prende-se com o estatuto peculiar de que foi investido o protagonista, logo desde o início da história e, simultaneamente, desde o momento do acidente que o deixou inanimado.

Depois, ao nível narrativo, tudo se processa como se os dois "ego" de Rolando se encontrassem a par, embora, ao fim e ao cabo, aquela voz que se manifesta se encontre já distanciada do mundo sensível em que se movem os restantes personagens.

Queremos com isto dizer que, após o acidente e ao longo da narrativa, damos conta do corpo de Rolando, aparentemente morto (pelo menos segundo a perspectiva dos circunstantes) mas capaz de produzir um discurso coerente sobre os acontecimentos envolventes. Além disso, deve referir-se que as intervenções proferidas por ele não são mais do que a revelação de pensamentos interiores, na sequência da semi-inconsciência em que se encontra. Julgamos que é exactamente esse fenómeno que vai trazer ambiguidade ao discurso e contribuir significativamente para a indecisão do leitor quanto à "verdade" do estado do protagonista.

Pode problematizar-se então a questão do seguinte modo: Rolando estará vivo, ainda que gravemente doente, ou, pelo contrário, ele já morreu e todas as informações que conhecemos são-nos transmitidas em diferido por uma voz que, sendo a dele, já não lhe pertence verdadeiramente?

Observemos uma curta passagem em que o protagonista ainda revela capacidade de resposta, em conversa com o médico. Essas falas, assim como outras observações sobre o meio ambiente, parecem remeter para um contexto bem real, ainda que por vezes interceptado pela função

primordial da memória, remetendo-o para os tempos de criança. Aqui, ainda, a intervenção do tempo surge de acordo com uma lógica enunciativa, como se pode verificar. Do presente do diálogo entre doente e médico passa-se ao passado, embora mediatizado, para depois se voltar de novo ao presente:

"Estou bem, doutor Monteiro. Eu posso ir para casa por meu pé. Só uma impressão aqui me faz este nó na garganta." (...)*

"Tem graça, nunca tinha reparado bem nestes eucaliptos."

Rolando via-os tocados pelo vento brando da manhã; as folhas meio crestadas pelo suão roçavam umas nas outras, difundindo uma melodia de que nunca se apercebera até então.

Em menino vinha muitas vezes brincar no jardim do hospital. (...) Muitas vezes ia pelas traseiras do hospital apanhar tâmaras caídas, doces como mel. (...)

Rolando cuspira enojado e nunca mais comera tâmaras caídas, doces como o mel, apanhadas por detrás do hospital. (...)

A aragem afagava-o e o seu corpo balouçava sobre a maca. (...)" (C.S., p. 43)

Confirma-se assim que se trata de um percurso físico e mental da personagem, de acordo com uma cronologia temporal, bastante "colada" à realidade.

Porém, noutras histórias em que o fantástico se manifesta em toda a sua plenitude, o factor tempo é utilizado, em termos de técnica narrativa, para provocar (o leitor) e desconstruir (o inverosímil e até a própria linguagem), deixando de se apresentar de modo coerente e organizado.

É o caso da maior parte dos contos já analisados, em que a vertente fantástica ou sobrenatural emerge com particular ênfase, em resultado da qual o tempo adquire outros contornos, aparentemente caóticos, no seio da sintagmática narrativa.

* Nota: sublinhado nosso.

No entanto, o aspecto que acabámos de referir não é particularmente relevante neste conto e a ambiguidade deixada pelo elemento estranho pertence a uma questão de outra natureza.

Subsiste a indefinição apenas quanto à situação do protagonista, Rolando, entre a vida e a morte. É na perspectiva desse estado intermédio, nunca resolvido, que o leitor deve permanecer, enquanto interlocutor reflexivo de uma narrativa de pendor fantástico.

O final é elucidativo da situação apontada, quando coloca em paralelo no mesmo nível de cognição duas intervenções tão diversas: "o corpo hirto de Rolando" e a fala do próprio protagonista, ao gritar, em uníssono com a mãe, "Não, não, não!"

Para terminar este aspecto do fantástico nas narrativas de Orlanda Amarílis, uma breve referência ao conto "Mutações" que surge, como tivemos ocasião de referir, numa publicação avulsa e em data posterior relativamente às colectâneas conhecidas.

Observa-se ainda, neste exemplo, uma técnica idêntica quanto à construção do "género" em causa: grande legibilidade no começo da narrativa, para depois se apreciar uma situação signífica bem mais complexa. No fundo, o que está em causa é o cruzamento de dois discursos diferenciados e com intencionalidades diversas: o primordial e o de metalinguagem¹.

É, de facto, essencialmente, o último discurso mencionado fazendo parte integrante da narrativa que propicia a grande problemática do texto. Ele vive de elementos do real, mas também, e sobretudo, de um feixe articulado de factores de índole sobrenatural.

¹ A propósito do papel desempenhado pela linguagem na emergência do fantástico na obra de Orlanda Amarílis, cf. a pertinência das observações de Ana Martinho, Contos de África, Évora, Pendor, 1994, p. 139-140, quando esta autora se refere ao carácter fantástico das narrativas da escritora cabo-verdiana e sublinha aspectos como a "revelação metalinguística do fantástico" e a "referência ao espiritismo".

Independentemente do enredo, diferente de conto para conto, "Mutações" apresenta um tipo de fenómeno extra-sensorial semelhante a uma certa faceta observada em "Laura". Porém, o universo da narrativa publicada na revista Vértice, embora partilhe de uma natureza idêntica, não pode competir com o de "Laura" em termos dos acontecimentos referidos, quer em número, quer em extensão.

Aqui, o que nos parece estar verdadeiramente em causa é a capacidade manifestada por algumas personagens de uma percepção com características extra-sensoriais.

Existe também neste conto um aspecto a realçar, embora se revele de modo sucinto e pouco explícito, ao contrário dos fenómenos do mesmo teor observados em "Laura". Ele consiste na proposta de existência de vida além da morte, através de manifestações que efectuam a mediação entre um estágio e o outro.

Desde modo, a propósito do conjunto de aspectos que enunciámos, tentaremos complementar um cenário até agora inconcludente, porque abstracto, com a "performance" das várias figuras, especialmente a da personagem feminina, central na narrativa.

Antes, porém, uma pequena anotação para realçar o próprio título – Mutações –, cujo sentido releva de um campo semântico afim do universo não real que temos vindo a analisar.

Devemos ter também em conta, logo no início do texto, aquilo que o sujeito do discurso comenta sobre as suas características psicológicas. Estas poderão funcionar, a nível narrativo, como um prenúncio importante na descodificação da linguagem metafórica já mencionada, a qual irá preencher, de modo mais significativo, a parte final da narrativa.

Vejamos o que diz o referido sujeito do discurso, assumido no feminino, ao dar a conhecer, quer as suas reflexões intimistas, quer as conversas com o seu interlocutor, antes de lhe contar a história de Djô:

"O vento soprou toda a noite assobiando por entre as frinchas da janela. Dava-me tranquilidade adormecer embalada por estas raras revoadas outonais. Arejavam o meu ego supersticioso e devolviam-me às minhas raízes. Eu nascera na ilha do Vento, por isso eu amava-o como a um menino traquinas." (p. 81)

Djô é uma figura com alguma importância na narrativa, visto que faz a ponte entre o universo do real e o do fantástico. Com efeito, Djô, criadito negro, vivendo conjuntamente com as crianças da casa, tem frequentemente ataques acompanhados de visões.

A partir de determinado passo da narrativa, até então parafraseando o quotidiano familiar daquela casa, dá-se uma viragem e a introdução de um elemento estranho: a voz que sopra ao ouvido da personagem a anunciar a morte de Djô. Embora uma parte do final da narrativa seja construída com base numa objectividade explícita (como a descrição de lugares específicos, espaços geográficos e até mesmo figuras nos seus aspectos físicos mais distintivos e particulares), emerge, significativamente, o aspecto de sentido oculto, composto por acontecimentos inexplicáveis.

Este conto constitui, de facto, um dos melhores exemplos, no âmbito da narrativa fantástica, em Orlanda Amarílis, do enlaçar complexo entre o real e o sobrenatural, facto que poderá provocar no leitor a sua incapacidade de distinguir as fronteiras desses domínios.

Vejamos, pois, o que acontece à personagem em causa, a figura feminina que, desde o início, se propõe narrar a história de Djô e, com esse engodo, acaba por narrar a sua própria história. Atentemos ainda, e principalmente, naquilo que aquela personagem "vê" no decorrer da última fase do conto, focalização indispensável à verosimilhança de conteúdo fantástico da narrativa.

Com efeito, após a informação sobre a história de Djô, deixada em suspenso, para além da evocação da sua morte, deparamos com a conversa entre as duas irmãs, habitantes da "casa pintada de azul no meio do

casario branco do lugar" e a personagem principal. O diálogo referido é determinante para a construção da ambiguidade que caracteriza este texto, fenómeno que pode ser entendido como uma provocação com vários objectivos: abalar o leitor na sua inteligibilidade e abalar estruturas sociais. As breves intervenções das personagens ilustram o cenário atrás sugerido, como se pode verificar:

"(...) Tinham as mãos sujas de terra, os sapatos um pouco enlameados, as faces mascarradas de ter estado a jardinar, deram-me a entender. «Entre, entre», convidaram elas. E a que tinha um tique no olho esquerdo perguntou-me: «Então, e o menino?» «Qual menino?», respondi. «Não tenho filhos». «Eu sei». Era a outra mana a falar para mim. «Aquele menino, o que vinha consigo. Assim escurinho, muito bem parecido. E crescido.»

Tremi. O queixo não se me sustinha.

A primeira mana acrescentou. «Era o menino e o senhor do capacete branco. Vinham de mãos dadas, até julguei fossem da sua família.»¹

Assim, com base neste excerto, podemos observar, em primeiro lugar, que são as figuras das duas irmãs que manifestam poderes sobrenaturais de ver aquilo que os comuns cidadãos não conseguem

A narrativa revela, logo a seguir, uma outra surpresa – nada do que fora mostrado antes (a casa, as irmãs que ali moravam) tem já existência real naquele momento e a própria figura "narradora" se manifesta ultrapassada pelos acontecimentos.

"O homem mirou-me surpreendido. «A menina disse azul, baixa, com um jardim?»

Eu estava na sua frente, muda, a boca entreaberta, na esperança de uma certeza.

¹ Vértice 55, Julho-Agosto/1993, p. 83

«Aqui houve uma casa azul, baixa, sim senhora. E com um jardim, é verdade. Mas isso foi até há um ano. Foi vendida e deitada abaixo. (...)»¹

Depois, enfim, tudo o que acontece à personagem desde a verificação da situação apontada também não tem suporte ao nível do real.

Após ter sido atingida por um tiro, a personagem pensa, fala e descreve os pormenores dessa etapa narrativa como o sujeito de uma mensagem de sentido verdadeiramente misterioso. Somente à luz de princípios espiritualistas se poderá atribuir verosimilhança ao conteúdo dessa fala.

"(...) Um estampido sacudiu-me e caí envolvida em sangue. (...) Debatim-me num estertor.

Era meio-dia de Verão, o sol escaldava. Arco-íris desmaiado desenhou-se na paisagem (seria alucinação?) e obrigou-me a baixar as pálpebras. Quando as abri estava eu de pé, erecta, a mirar o meu próprio corpo, pálido e abandonado.

A cambalear, fugindo da inevitabilidade, entrei num túnel longo, longo e negro." (p. 84)

Em suma, a fenomenologia de que está imbuído o texto e que se traduz por uma sucessão de acontecimentos fora do habitual põe em causa o estatuto normalmente atribuído às personagens.

Neste específico contexto, quer as figuras marginais da história (as duas irmãs, o homem), quer a própria protagonista, situam-se conjunturalmente para complexificar o carácter fantástico da narrativa, pois revelam possuir características extra-sensoriais. O final do texto é representativo de uma situação igualmente inexplicável por via da razão: a protagonista sucumbe aos ferimentos provocados pelos tiros e é simultaneamente espectadora da sua própria morte.

A última frase daquela personagem sublinha essa particular ocorrência, bem como a estranheza dos acontecimentos. Poderemos assim questionar o modo de construção do aspecto fantástico que percorre o texto. Ele

¹ Idem, p. 84

decorrerá da visão das figuras acima referenciadas, revelada através das suas intervenções, ou cabe simplesmente ao sujeito do discurso a responsabilidade de tal ambiguidade? Ou ao receptor, conforme ele aceita ou não a existência de outras "razões"?

Chega agora a vez de apreciar as narrativas da autora que não se enquadram em qualquer dos tipos de contos abordados e apresentam características mistas.

É o caso de "Thonon-les-Bains" e de "Luísa, filha de Nica", incluídos no volume Ilhéu dos Pássaros, mas, ainda assim, separados por características diversas.

A primeira narrativa, como tivemos ocasião de referir anteriormente, conta uma história que poderia, efectivamente, ter acontecido e, sem lhe retirar realismo, articula elementos de fundo popular, ligados à superstição e à magia.

Assim, pondo agora de parte o enredo cuja sintagmática já foi analisada, destacaremos apenas esses elementos que funcionam como uma intersecção enriquecedora do texto.

Observamos, por exemplo, em dado momento, a alusão à cena das cartas e o seu conseqüente simbolismo.

O excerto mais importante é aquele que contém o código cujo significado não é desvendado, mas funciona, ao nível textual, como um prenúncio da tragédia que acaba por acontecer no final. Vejamos o que sobre isso diz o narrador:

"Nh'Ana estava de boca aberta quase a tremer e a comadre sentia-se feliz. Feliz por sujeitar Nh'Ana a uma evidência tão clara como a das sortes com cartas. Apenas não lhe contou sobre as cartas pretas à volta da Piedade de uma forma tão esquisita nem a ptadeira de cartas soubera explicar como e por que carga de água Piedade aparecia no meio de tantas cartas de espadas, sete de espadas, seis de espadas, três de espadas e, no fim, um quatro de espadas sobre a moça simbolizada em dama de ouros." (I.P., p. 17)

Depois, mais adiante, entremeiam ainda a narrativa outros elementos da crença popular. Aqui, o narrador traça um cenário verdadeiramente eloquente do fundo mágico da cultura cabo-verdiana, incluindo a característica

da expressão oral, e, por isso, iremos citar grande parte do excerto enquanto um todo significativo.

"(...) Quebranto podia apanhar qualquer pessoa em qualquer idade. Por isso gente põe os fios de conta, pretos e brancos, de volta das barrigas de menino-novo, por baixo do umbigo. Gente-grande não precisa de um fio de conta de quebranto, mas quando desconfia de quebranto vindo por via de um elogio quase sempre (inveja), de um olhar intenso (mau olhado), é fazer figas com a mão esquerda escondida por entre as saias, debaixo de uma prega ou mesmo com a mão atrás das costas." (Idem, p. 19)

Verifica-se que a presença dos elementos observados, ainda que sejam escassos, relativamente ao conjunto textual, permite inferir que eles vêm acentuar a distinção entre dois universos aqui em foco: o cabo-verdiano e o estrangeiro.

Esta distinção constitui um contributo acrescido na determinação da ideologia do texto, a qual, depois de desenlaçados os feixes semânticos, põe em destaque a problemática da emigração. Este cenário consegue espelhar a realidade específica de Cabo Verde, mas, para além disso, a magnitude do problema universal da emigração.

Relativamente ao conto "Luísa filha de Nica", observamos, desde logo, outras características. A intromissão do elemento "diferente", isto é, a articulação na narrativa de um aspecto distinto do universo de realidade, concorre, quer para o enriquecimento textual da história, quer para a especificação de um determinado retrato psicológico individual. Aqui, o texto é cruzado por factores que, apesar de não pertencerem ao real, banalizado pela vivência do quotidiano, não deixam de partilhar de uma certa realidade, embora menos vulgar. É o que acontece com Luísa, a protagonista, que à partida reveste um estatuto diferenciado, revelando-se em estado de permanente delírio. Delírio provocado por doença de que a crença popular impede a reabilitação por meio da medicina. Bem pelo

contrário, a solução que o texto apresenta para o caso de Luísa é fundamentada na crença do povo e nas mezinhas. Em vez de, por exemplo, ataques de epilepsia, Luísa teria doença psíquica que era preciso "limpar", através da acção do curandeiro, não do médico.

Mas o narrador é bem elucidativo, quando, em determinado passo, acompanha o delírio da personagem em ritmo acelerado.

"O bom filho à casa torna, pensou. Ouves Luísa? Eu-Luísa, tu-Luísa, deixa as gargalhadas pródigas e despacha-te. Despacho-me Eu-tu-Luísa vamos. Vai e entra. Luísa correu, correu. Ouviu a trombeta e correu mais. Voou. Chegar a tempo antes dos portões se fecharem. (...) (Idem, p. 40)

Depois, o final mostra-nos que o relatado é fruto da imaginação de Luísa, de acordo com o estado de exaltação febril em que se encontra. Inclusivamente o primo Anton, de quem ela se faz acompanhar naquele percurso frenético, tinha já morrido e nunca o chegara a conhecer.

O final da narrativa, através da conversa entre a mãe de Luísa e uma vizinha, dá a dimensão do fenómeno referido. A solução apresentada para resolver aquele caso pontual é da autoria da própria personagem interlocutora e mostra bem a natureza originária de tal atitude.

"Credo, Nica, credo. Esta casa está avassalada. Vou já, Nica, vou já mandar um recado pâ senhor Henrique. Tens de fazer limpeza psíquica senão bocês tudo li dentro vão ficar doidas varrida. E ela, Nica, precisa de uma boa surra de cavalo-marinho, Nica." (Idem, p. 44)

A história narra, assim, um caso de histeria da personagem principal, aparentemente igual a outros, mas aqui perspectivado de acordo com o sentimento e a sensibilidade popular, de forma a evidenciar a vertente mais genuína e talvez a mais escondida do "modo de ser" cabo-verdiano.

Vamos agora observar, relativamente ao volume A Casa dos Mestros, os contos que partilham igualmente de características mistas. Encontramos, dentro do tipo de textos referido, "Rodrigo" e "Tosca", já que os restantes se repartem pelas outras classificações, já analisadas.

De qualquer modo, devemos salientar que a interferência do elemento ligado ao estranho se apresenta diversamente nos dois exemplos.

No primeiro dos contos, passa-se algo de pouco perceptível relacionado com Rodrigo, a personagem que sofreu de súbito colapso, mas só indirectamente. É somente por intermédio de outra personagem, do seu ponto de vista, que a narrativa se apresenta interceptada por um acontecimento insólito, baseado num equívoco, logo sujeito a várias interpretações.

Portanto, a morte de Rodrigo, que ocorreu de um momento para o outro, assenta num fenómeno natural, triste mas vulgar no quotidiano de cada um de nós. O próprio narrador inicia a narrativa com uma asserção indiscutível: "Rodrigo morreu". Portanto, no que respeita à morte da personagem, nada é posto em causa ao nível da veracidade do sucedido. Porém, o final da narrativa vem perturbar essa realidade, quando o narrador, aqui com o estatuto de personagem no feminino, "vê" e vivencia uma situação que não condiz com o nível atrás referido. Acontece então o caso a que já aludimos, proporcionado pelo ponto de vista da personagem: a sepultura de Rodrigo, situada numa alameda conhecida e tantas vezes percorrida, deixara de estar visível aos olhos da visitante. Depois ainda, a reforçar a ambiguidade, essa personagem dá a conhecer, em diálogo com a sua interlocutora, a sua perplexidade perante a passagem de um tempo de que ela não tem consciência. Tomamos conhecimento dessa realidade por intermédio da fala da outra personagem feminina: "Então não se lembra que o Rodrigo morreu há mais de cinco anos? Mudei-o para uma gaveta. (...) (C.M., p. 36)

De facto, pensamos que aqui não se trata propriamente de um fenómeno fantástico, no sentido atribuído a alguns exemplos já analisados, mas

apenas do reflexo estranho de um psiquismo individual. O remate da narrativa, em forma de pensamento interior da personagem, é disso exemplo: "Os meus olhos nublados, a minha solidão ameaçada, a invasão da obliquidade dos meus pensamentos." (idem, ibidem)

De qualquer modo, alguns dos acontecimentos observados na narrativa são caracterizados por uma certa estranheza que fica no leitor, em virtude de não corresponderem ao nível da verosimilhança da realidade palpável. Temos assim que a personagem, também narrador, se apresenta afectada na sua capacidade de localizar os factos, quer geograficamente, quer temporalmente, e, por isso, não consegue descobrir a sepultura de Rodrigo, nem sequer saber a altura da sua morte.

No entanto, a narrativa, mais adiante, apresenta uma solução para parte desta ambiguidade, pois a própria personagem assume essa incapacidade. É, pois, em virtude disso que não podemos considerar fantástico, em sentido absoluto, o elemento que vem alterar a sintagmática narrativa.

Em "Tosca", o elemento que intercepta a narrativa reside, essencialmente, na postura da personagem principal, por via do seu psiquismo.

Este facto, porém, nada tem a ver com a situação verificada em "Rodrigo", o conto anterior, conquanto assente também numa incursão no mundo interior. A diferença revela-se, de facto, pela natureza diversa da psicologia da personagem, certamente desviada de uma norma vulgarmente concebida como tal.

Se não fosse esse particular estado de espírito, dado a conhecer pelo narrador e por algumas intervenções de Áurea, a outra personagem que sustenta o diálogo com Tosca, a história seria um reflexo de uma hipotética situação real – relato de etapas datadas, a marcar um percurso de vida.

Mas Tosca apresenta-se como uma personagem obcecada pela ideia de morte e, paralelamente, por uma consciência doentia da passagem do tempo. Existem marcas do discurso abundantes a ilustrar a atitude descrita,

quando Tosca, em face de uma fotografia antiga de amigos e familiares, se compraz em dizê-los mortos, ao mesmo tempo que, sabendo-se viva, se sente torturada pelo evidente declínio físico.

O narrador evidencia o aspecto referido, a propósito da personagem em causa: "A embonecar-se todos os dias para ir desenfadar as amigas, algumas da idade da filha ou da sobrinha, outras mais velhas, arranjando-se cuidadosamente, a esconder as rugas com o rouge e o pó-de-arroz." (C.M., p. 110)

Ainda outra consideração a assinalar o ano de 1984:

"Esta sombra castanha no brilho do espelho «bisotè» da casa de banho, olhos mortiços e olheirentos, lembrava aquelas caixas onde se guardam recordações antigas. Mas é a Tosca." (Idem, p. 111)

Finalmente, Áurea, a interlocutora de Tosca, concretiza de uma só vez aquilo que a narrativa pretendeu dar a entender através de pistas e sugestões:

"(...) Credo, Tosca, só falas de mortos e de coisas acontecidas há mais de cinquenta anos." (Idem, p. 113)

Esta intervenção vem contribuir para a elaboração de um retrato que se foi completando aos poucos e encontra um remate em termos de asserção indiscutível, dada pelo narrador. Loucura, ou uma actuação susceptível de internamento, é o que transparece da última intervenção do narrador, a propósito de Tosca.

Talvez este seja mesmo o exemplo em que a estranheza esteja mais próxima da realidade.

2. Orlanda Amarílis e Lygia Fagundes Telles – um diálogo de escritas

Na sequência da proposta, enunciada no 2^a capítulo deste trabalho, sobre a pertinência de um confronto entre a obra de Orlanda Amarílis e a de Lygia Fagundes Telles, autora brasileira contemporânea, iremos proceder à apresentação e análise de alguns contos desta última escritora, particularmente dominados pelo fantástico.

A elaboração de um paralelo susceptível de problematizar, não só as narrativas daquelas autoras, mas também a sua mundividência, parece justificar a realização de um breve capítulo, em complemento do anterior, que assuma, neste espaço, um duplo papel. Ele visa dar a conhecer mais profundamente Lygia Fagundes Telles e a vertente fantástica das suas narrativas, ao mesmo tempo que remete para o capítulo principal as sucessivas reflexões sobre a obra de Orlanda Amarílis que os textos da autora brasileira vão implicando.

A razão dos factos apontados assenta, em primeiro lugar, numa questão de carácter lógico, porque foi a partir da análise da obra de Orlanda Amarílis que pensámos nas histórias de Lygia Fagundes Telles. Em segundo lugar, porque o paralelo atrás referido remete constantemente para o conteúdo do capítulo anterior e recorre a exemplos que colocam em foco as produções das duas autoras.

Estamos, pois, diante de duas obras com origens diferentes, mas que poderão levar a uma reflexão mais alargada sobre o domínio do fantástico.

Com efeito, através das respectivas obras e, em especial, das respectivas narrativas curtas de ficção, propomo-nos provocar o diálogo entre ambas, independentemente dos vários tipos de distâncias que as separam.

Embora a autora brasileira e a sua obra nos sejam já familiares por terem sido objecto de estudo, realçaremos apenas as narrativas caracterizadas pelo fantástico, com o fim de enriquecer um cenário de leitura.

A ligação a efectuar entre a obra das duas autoras permite equacionar variáveis como o sexo, o fantástico e o real. Essa experimentação examina várias hipóteses de interpretação da obra de Orlanda Amarílis, sobresaindo, em particular, uma que permite colocar a seguinte questão: o tratamento do fantástico e do real será típico do feminino, isto é, do discurso feminino moderno em literatura?

Considerando o contexto apresentado, a resposta à questão é negativa, uma vez que as duas autoras abordam os vários aspectos de formas diferentes, tendo em comum quase só o carácter intimista de algumas falas. No entanto, é através de tal intimismo que emerge a hesitação fantástica. Daí, que surja uma outra pergunta: o carácter intimista é resultante do fantástico ou é o tratamento feminino do real que abre esse caminho?

O estudo de comparação entre as escritoras mostra também a diferença que existe entre o modernismo brasileiro e o cabo-verdiano, revestindo este último uma forma mais "realista" e menos cosmopolita.

Caberá aos leitores deste estudo, a propósito da leitura apresentada e das formulações em aberto, retirar as suas próprias conclusões.

Antes, porém, parece-nos pertinente avançar alguns dados que permitam contextualizar Lygia Fagundes Telles, no sentido de considerar a sua produção como um resultado pessoal e amadurecido da última fase literária do Modernismo brasileiro.

O Modernismo, no Brasil, foi um fenómeno bem diverso e desfazado no tempo, relativamente àquilo que constitui o Modernismo europeu e o cabo-verdiano, como já atrás se referiu, e decorreu essencialmente do famoso acontecimento cultural conhecido por Semana de Arte Moderna, em São Paulo, 1922.

Globalmente, pode considerar-se que o Modernismo brasileiro (cuja existência se sucedeu em três décadas literárias, repartidas entre 1922 e 1945) introduziu na literatura e nas artes brasileiras o estilo expressionista que se havia constituído na Europa desde antes da Primeira Guerra Mundial e que foi o tipo de manifestação artística característica dos anos 20.

Numa primeira fase, observou-se o movimento revolucionário que integrou a chamada primeira geração modernista, na qual se destacam as figuras de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, entre outros. Como refere Gilberto Mendonça Teles, a "Semana de Arte Moderna foi um duplo vértice histórico; convergência de ideias estéticas do passado, apuradas e substituídas pelas novas teorias (futurismo, expressionismo, cubismo, dadaísmo e espiritonovismo); e também ponto de partida para as conquistas expressionais da literatura brasileira neste século." ¹

Depois de 1930, surgem outras figuras que vêm determinar uma nova fase do movimento, caracterizado por um equilíbrio que já não nega ou hostiliza o passado. Pelo contrário, propõe mesmo uma espécie de conciliação que passa por uma ampla revisão crítica da realidade brasileira e da própria cultura.

É, pois, dentro do conceito de renovação geral do modernismo brasileiro, principalmente depois dos anos 40, que devemos situar a expressão ficcional da autora. Essa ficção, particularizada por tendências universalistas, surgiu como forma de superar o conceito de nacionalismo da fase anterior, que se apresenta ilustrado pelo romance brasileiro dos anos 30.

Relativamente às narrativas desta escritora que se apresentam marcadas pelo fantástico, seleccionámos quatro, distribuídas pelos diversos volumes de contos. Devemos, no entanto, salientar que, nesses textos, a interferência do domínio referido não se manifesta com a mesma intensidade.

¹ Teles, Gilberto Mendonça, Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, 7.ª ed., Vozes, Petrópolis, 1983, p. 277.

Com efeito, podemos observar três delas, fortemente conotadas com o sobrenatural, enquanto a quarta apresenta um nível de ambiguidade diferente, sendo aparentemente mais explícita a articulação entre a realidade e a fantasia.

Surgem, pois, por ordem cronológica de publicação, os seguintes contos:

- "O Encontro" (Histórias do Desencontro, 1958)
- "A Fuga" " " " "
- "A Caçada" (Antes do Baile Verde, 1970)
- "As Formigas" (Mistérios, 1981)

Veremos de que modo o fantástico atravessa as referidas narrativas, a fim de se estabelecer um confronto com os contos de Orlanda Amarílis.

"O Encontro é um texto que, desde o início, alerta imediatamente o leitor para o carácter sobrenatural da narrativa e cuja personagem principal é uma figura feminina, inserida numa antiga paisagem de caçada e identificada com o seu alter-ego.

A personagem, narradora do seu próprio percurso, exprime-se na 1ª pessoa e revela um tipo de discurso muito interiorizado e intimista. Porém, as reflexões proferidas, além de terem como cenário um ambiente equívoco, através da sobreposição de imagens do real com o imaginário, relevam do domínio do inconsciente humano e, em última instância, do inexplicável. É por essa razão que a figura feminina, central na narrativa, olhando para o quadro que evoca a cena de caçada, se encontra simultaneamente no meio dessa paisagem com a sensação familiar de já lá ter estado. Vejamos uma fala reveladora dessa situação:

"«Onde, meu Deus?» – eu perguntava a mim mesma. – Onde vi esta mesma paisagem, numa tarde assim igual?...»" (H.D., p. 29)

A partir da referida etapa narrativa, todos os acontecimentos se desenrolam no sentido da identificação completa da personagem com os

elementos que constituem a cena até ao desfecho do conto. Ele convoca o absurdo, tocando as raias do sobrenatural, pois a figura feminina não só se identifica com a cavaleira do quadro, como entra em diálogo directo com ela, acabando por realizar o mesmo percurso de caçadora e, por fim, também se despenhar no abismo.

Pensamos que este exemplo apresenta um toque de originalidade relativamente à temática, pois é interessante a dualidade daquela figura e a sua capacidade de integrar a cena e, simultaneamente, ser espectadora de si própria.

Poderemos mesmo afirmar que esta personagem-anáfora (designação de acordo com o conceito de Philippe Hamon) e o seu percurso ao longo da história reitera o aspecto tautológico da linguagem literária e a construção da própria narrativa.

Fizemos, oportunamente, a propósito da obra de Orlanda Amarílis, idêntica observação sobre o papel da linguagem no universo literário daquela autora, o que poderá constituir mais um ponto de reflexão sobre as duas escritas em causa.

Relativamente, ainda, ao texto de "O Encontro", o fantástico que aí se detecta consiste essencialmente na duplicação de estatutos diferentes aplicados à mesma personagem feminina, bem como no tipo de solução encontrada para o final, imprevista, dramática e irreal.

A personagem referida, destituída de nome, esgota parte substancial do seu percurso em diálogo com a interlocutora, a "outra" que integra o quadro e que é a reprodução de si mesma. No entanto, o encontro entre ambas não provoca a identidade entre personagem e narrador, antes mantém a distinção de funções, como se pode verificar através do seguinte exemplo:

"Há ainda uma coisa! – repeti agarrando as rédeas do cavalo.

Ela chicoteou o animal. E aquela chicotada atingiu em cheio o âmago do mistério. O nó terrível se desatou como um bolo atarantado de serpentes fugindo em todas as direcções.

Recuei num desfalecimento. Meus cabelos se eriçaram. Era comigo que ela se parecia! Aquele rosto era o meu!" (Idem, p. 39).

Vejamos, pois, para além do que já referimos, quais os elementos que vão conduzir à sensação de estranheza e de fantasia, principalmente na cena final, após a corrida da protagonista atrás do seu alter-ego.

Damos conta, por um lado, da existência de um ambiente tenebroso, através da enunciação de fenómenos naturais com uma grande dimensão dramática, como, por exemplo, "(...) Um relâmpago estourou dentro da noite negra (...)" (H.D., p. 40), ou da descrição da figura feminina: "(...) A pluma vermelha do seu chapéu debatia-se como uma labareda louca, desafiando a ventania. Seus olhos pareciam agora dois furos negros. A face adquirira um tom acinzentado de pedra." (Idem, p. 38).

Por outro lado, observamos a característica que reveste o estatuto da protagonista e que se traduz pela capacidade extraordinária em ser ela e a "outra" simultaneamente.

O passo a seguir transcrito constitui, em síntese, o sentido do fantástico nesta narrativa:

"Um relâmpago estourou dentro da noite negra e por um segundo, por um brevíssimo segundo, consegui vislumbrar ao longe a pluma vermelha debatendo-se ainda. Então gritei, gritei com todas as forças que me restavam. E tapei os ouvidos para não ouvir o eco do meu grito misturar-se ao ruído pedregoso de cavalo e cavaleira se despencando no abismo." (idem, ibidem.)

Relativamente ao conto intitulado "A Fuga", iremos observar em pormenor apenas os excertos susceptíveis de contribuir para a já referida problematização de ambas as autoras.

Esta história foca essencialmente estados de alma, em particular o psiquismo de um jovem, Rafael, doente e superprotegido pelos pais.

É, de facto, o final que constitui o cerne da questão, como não podia deixar de ser, mas, acima de tudo, introduz o elemento fantástico que irá transformar o nível da ficção até então presente na narrativa.

Como a dar continuidade a alguns indícios relacionados com a doença e prenunciadores da tragédia, o texto insere quase abruptamente a morte da personagem de um modo peculiar. Com efeito, neste passo, altera-se o nível ficcional até então observado e a realidade é vista sob outros ângulos. Rafael desfalece e, simultaneamente, toma consciência do que se passa à sua volta – ele visiona o caixão para onde, momentos depois, uma força estranha o irá empurrar.

Este final tem grandes afinidades com uma particular narrativa de Orlanda Amarílis, quer quanto à utilização de certos elementos relevando do fantástico, quer quanto à técnica narrativa.

Vejamos o paralelismo existente entre os dois contos, ainda que, relativamente aos aspectos referidos, a narrativa de Orlanda Amarílis apresente um desfecho bem mais sucinto.

Observamos, por um lado, o excerto correspondente ao final do conto de Lygia Fagundes Telles e que inclui, de modo mais alargado, a cena que conduz à ambiguidade sobre o estado do protagonista. Nesse grande parágrafo, abaixo transcrito, o texto começa por enunciar o desfalecimento de Rafael e, a seguir, desencadeia um processo complexo que cruza permanentemente o real e o onírico:

"Rafael sentiu-se desfalecer. Foi com minha mãe, foi com ela... «Mãe!» - gritou aproximando-se de um grupo compacto de homens. Afastando-os brutalmente, abriu caminho e deu com um caixão. Havia agora na sua frente um grande caixão negro. Quis ainda recuar, cobrir o rosto, «não, não!» E as pernas e os braços se recusaram a obedecer, pesados como barras de ferro. Viu a mãe entrar na sala, gritando pelo seu nome, "Rafael!" Então, inesperadamente, como se o puxassem pelos cabelos, debruçou-se sobre o caixão e se encontrou lá dentro." (H.D., p. 68)

Vemos, por outro lado, a cena da morte de "Rolando de nha Concha", que se rege por parâmetros narrativos semelhantes. Apenas o final da narrativa é transmitido de forma mais sintética, de acordo com a sensibilidade e o estilo da autora cabo-verdiana. Observe-se o paralelismo apontado:

"Nhô Totone e nhô Jom Santos, abafados pelos gritos de nha Concha, deixaram cair as abas do caixão sobre o corpo hirto de Rolando, sobre o seu próprio, senhores!

E a surpresa mal refeita de Rolando aderiu ao desespero de nha Concha e ambos gritavam:

«Não, não, não!»" (C.S., p. 53)

Os dois exemplos que acabámos de referir propiciam, desde já, alguns pormenores adicionais sobre as características das narrativas apreciadas. Nelas se patenteia o paralelismo, quer quanto à identidade do tema, quer quanto à linguagem, apresentando recursos muito semelhantes.

Relativamente ao aspecto temático, é evidente a insistência não só do tópico da morte, como também do plano esotérico que lhe está associado.

Vejamos como é imprescindível, para o desencadeamento dramático de ambas as narrativas, a existência dos caixões, bem como de personagens que problematizam a morte e, em consequência, a finitude da própria vida.

É o caso de Rafael, o protagonista do conto "A Fuga" (de Lygia F. Telles), que se achou, dentro do caixão, espectador da própria morte.

Idêntica situação acontece com Rolando, o protagonista do conto de Orlanda Amarílis, embora a estrutura desta narrativa esteja assente em pressupostos diversos.

Relativamente ao plano da expressão, verifica-se que existe, de facto, uma grande similitude entre a linguagem do texto de Orlanda Amarílis e a

do texto de Lygia Fagundes Telles, mesmo tendo em conta que os recursos utilizados se submetem, de algum modo, às exigências do fantástico.

Como se pode observar através dos excertos já transcritos, a expressividade de qualquer das narrativas, em particular na etapa final, está directamente relacionada com as falas do narrador e das personagens, através do recurso a expressões exclamativas, ao emprego do vocativo e a todos os elementos próprios da coloquialidade, aqui empregues ao serviço do fantástico.

Mas é sobretudo o aspecto relacionado com as falas de Rafael e de Rolando que interessa salientar, porquanto se revelam idênticas na forma e no conteúdo.

Com efeito, a repetição sucessiva do advérbio de negação "Não" pressupõe, nos dois casos, a semelhança quer quanto ao cenário, quer quanto à intencionalidade da narrativa.

Chegámos ao terceiro exemplo de texto fortemente conotado com o sobrenatural, com o título "A Caçada".

Trata-se de uma história cuja acção se passa numa loja de antiguidades, centrada essencialmente no diálogo entre cliente e empregada.

A conversa é reveladora, por um lado, de uma intenção realista, materializada pela fala da empregada e, por outro, por estados oníricos surgidos em função das intervenções do cliente.

Uma velha tapeçaria contendo uma cena de caça serve de pretexto para a transposição do nível do real para o onírico. O homem, obcecado por tudo o que a cena lhe sugere, revisita a loja e, num repente, acha-se dentro da tapeçaria, sofrendo a inevitabilidade dos acontecimentos. Tal como a figura da cena, ele cai vitimado por uma seta.

Detecta-se, nesta narrativa, uma forma de apropriação do fantástico muito próxima de "O Encontro", isto é, o processo utilizado para a revelação

do fenómeno, assim como a caracterização da personagem, detentora de um estatuto próprio, é semelhante em ambos os contos.

Observa-se, no texto "A Caçada", que existe, relativamente ao protagonista da história, também uma acumulação de estatutos bem diferenciados, o que significa uma maior carga de ambivalência.

Com efeito, os protagonistas quer de "O Encontro", quer de "A Caçada" congregam, em ambos os percursos, sobretudo nas etapas finais, o nível do real e do irreal, à procura de um outro "eu".

Como tivemos oportunidade de ver, a figura feminina de "O Encontro" acaba por se encontrar com a cavaleira do quadro, a qual, num primeiro momento, consegue observar de modo objectivo.

Em "A Caçada", o processo de identificação é ainda mais completo, pois, aqui, fica bem patente que "o homem", assim denominado pela narrativa, não só se manifesta seduzido pela cena da tapeçaria, como, logo depois, se transforma totalmente no ser vitimado.

Observemos o fenómeno que domina esta fase da narrativa e que representa a ambiguidade da situação e do protagonista:

"Enxugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos. Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era uma paz sem vida, impregnada dos mesmos coágulos traiçoeiros da folhagem. Cerrou os olhos. E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas as antigas tapeçarias eram reproduções de quadros, pois não eram? Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias: o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouvinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira... "Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?" (Mistérios, p. 26).

Este final, se bem que equiparado ao outro em dramatismo, consegue ainda tornar mais evidente a ambivalência do texto, dado que, enquanto

leitores, não chegamos a saber se a vítima (agora transformada por um fenómeno sobrenatural) é um ser humano ou um animal.

O narrador, aqui espectador, dá conta do acontecido e reforça, com algumas interrogações, a dúvida lançada:

"No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, sabia apenas que tinha que seguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... Comprimiu as palmas das mãos contra a cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado (...)". (Idem, p. 28)

Por fim, observamos, como último exemplo de narrativa fantástica, o conto intitulado "As formigas", embora o fenómeno se inscreva aqui de forma um pouco diferente. Ele surge com o fim quer de realçar o lado inexplicável das coisas, quer de aprofundar o sentido misterioso da vida, aspectos pouco conscientes, mas indissociáveis do nosso quotidiano.

A história gira em torno de um facto insólito acontecido a duas estudantes que alugaram um velho quarto de pensão. Elas verificam, atónitas, que um monte de ossos guardados a esmo num caixote se transforma num esqueleto completo.

A narrativa deixa por explicar a origem do fenómeno, mas propõe, nas entrelinhas, que a responsabilidade de tal facto seja atribuída ao trabalho organizado de um número incalculável de formigas ali existentes.

A construção deste texto, diversamente do que acontece nos outros atrás referidos, a par da temática de mistério, apresenta uma vertente aparentada com a narrativa policial. Com efeito, na parte final e a propósito do aparecimento do esqueleto, a narrativa vai sugerindo sucessivamente propostas de solução para as várias etapas visíveis do fenómeno, as quais, no entanto, nunca ultrapassam o nível de probabilidade.

Deste modo, o sonho, enunciado por várias vezes pelo sujeito narrativo e constituindo um tópico importante no presente exemplo, é uma referência simbólica capaz de reforçar a cena, de resultado equívoco.

Vejamos, pois, em termos breves, o que a narrativa nos conta acerca da já referida etapa, procurando ainda ilustrar os dois aspectos fundamentais relacionados com o fantástico e com o tipo de construção atrás mencionada.

Assiste-se, por um lado, ao desenrolar dos acontecimentos relacionados com uma vertente eminentemente onírica, através da fala do sujeito – feminino e participante da acção. A personagem refere-se ao sonho, principalmente aos momentos em que a figura do anão (instantes atrás ainda em forma de esqueleto) entra no seu quotidiano e partilha daquele universo juvenil.

É interessante notar que o sonho é considerado, pela própria personagem, como um fenómeno do inconsciente, embora ela tenha disso plena consciência. Este facto vem reforçar a existência de uma vertente fenomenológica neste conto e, por extensão, no universo narrativo da autora brasileira.

Vejam-se o que a personagem relata, relativamente à ocorrência:

"(...) Tive o segundo tipo de sonho que competia nas repetições com o sonho da prova oral: (...) Quando só restou o oco de silêncio e sombra, a voz da minha prima me fisgou e me trouxe para a superfície. Abri os olhos com esforço. (...)" (Mistérios, p. 36)

Atente-se, por outro lado, no suspense do texto, como já foi referido. Dá até a impressão que este aspecto assume na narrativa um papel tão importante como o do irreal que a percorre, o que torna este exemplo de fantástico distinto dos outros que observámos anteriormente.

Desde o início, o texto proporciona o conhecimento, por etapas, da existência de um caixote contendo ossos humanos, do anão, e ainda do

aparecimento da montagem laboriosa do referido esqueleto, efectuada pelas formigas.

Não podemos deixar de assinalar que, à imagem de uma narrativa policial, cada uma dessas etapas tem a função de revelar mais um pouco da acção anterior, sem, no entanto, desvendar tudo. O final do texto tem a particularidade de fazer convergir ambos os aspectos enunciados, já que o desfecho, que se apresenta de forma inesperada, se manifesta simultaneamente capaz de deixar o leitor suspenso daquela acção por resolver.

Deve ainda, a acentuar a vertente insólita da narrativa, aludir-se ao papel importante da linguagem, através de vocabulário que remete para uma área semântica familiar do fantástico.

Segundo as últimas intervenções dialogadas e, sobretudo, a fala do sujeito do discurso, observa-se que a dona da hospedaria adquire aqui o estatuto de "bruxa" e que o anão, assim enunciado, também se reveste de características especiais. Este facto deriva, em primeiro lugar, daquela figura ser representada por um esqueleto e depois invocada como um ser com hipotéticos poderes sobrenaturais.

É, pois, o desconhecimento sobre a natureza do fenómeno que determina, em grande medida, o fantástico deste texto.

Vejamos, para melhor compreensão do que acabámos de referir, as falas pertencentes ao diálogo entre as jovens estudantes. Estas, ao deparar com o esqueleto do anão praticamente completo, resolveram abandonar de imediato aquele lugar, propenso a acontecimentos inexplicáveis:

(...) – Mas sair assim, de madrugada? Podemos sair assim?

- Imediatamente, melhor não esperar que a bruxa acorde. Vamos, levanta.
- E para onde a gente vai?
- Não interessa, depois a gente vê. Vamos, vista isto, temos que sair antes que o anão fique pronto. (...)"

Fica, pois, a pairar no leitor o sentimento de ignorância sobre a natureza do fenómeno e de estranhamento acerca do poder daquelas formigas.

Vejamos, por fim, em jeito de síntese, o que sobressai da análise dos textos das duas autoras, já que, quer nuns, quer noutros, o fantástico se apresenta como um domínio de eleição.

Já anotámos anteriormente que os caminhos literários que conduziram à modernidade de ambas as autoras foram diferentes e, por isso, as manifestações de realismo nas respectivas obras teriam de ser necessariamente diversas.

Observa-se, por outro lado, a existência de uma estratégia comum, o recurso a um domínio específico que permite infringir regras e ultrapassar "tabus", bem como a aspectos formais da linguagem, de algum modo também partilhados por ambas as produções agora em foco.

Apreciemos, em primeiro lugar, a narrativa curta de ficção de Lygia Fagundes Telles conotada com o fantástico. De facto, ela encontra-se radicada, histórica e sociologicamente falando, num conjunto de factores directamente relacionados com o Modernismo brasileiro, bem como com o sentido universal que a autora imprimiu às histórias. Somos levados a concluir que essas narrativas abordam realidades de micro-universos psicológicos individuais e mostram-se, na sua grande maioria, distanciadas dos temas observados na obra de Orlanda Amarílis. De assinalar, ainda, que esses universos relevam, de um modo geral, de um contexto urbano e não contribuem para o conhecimento de outras vertentes da realidade brasileira. Diríamos mesmo que, neste aspecto particular, as histórias de Lygia Fagundes Telles poderiam ocorrer em qualquer outro país sem perder a sua unidade, porque as suas características fundamentais baseiam-se em questões de ordem ontológica.

Tentemos ilustrar a situação enunciada através de breves apontamentos sobre os contornos temáticos das narrativas, ainda que para tal tenhamos de recorrer a exemplos desinvestidos do carácter fantástico.

Com efeito, quer nas histórias agora apreciadas, quer nas outras incluídas na obra da autora enquanto contista, o enredo e o fulcro dramático centram-se quase só em problematizações do foro psicológico das personagens, num processo contextual afastado, pelo menos aparentemente, de implicações de natureza social e política.

Vejamos, por exemplo, o texto de "As cartas", que foca demoradamente o diálogo de um casal reduzido à quase incomunicabilidade, ao mesmo tempo que sugere uma hipotética triangulação amorosa. A narrativa surge assim urdida entre o monólogo e o diálogo, o implícito e o explícito, organizada em torno de problemas centrados no "eu" de cada uma das personagens, como um circuito fechado.

Uma outra história, intitulada "Venha ver o pôr-do-sol" insere as personagens numa média burguesia, tal como a anterior, mas atribui um tratamento diferenciado ao desfecho, podendo o final ser considerado perverso. A figura feminina, no final do seu percurso, acaba por se encontrar encerrada num jazigo por um hipotético amante, num acto impulsivo entre o sadismo e a vingança.

O que esta e também a maior parte das histórias desta autora nos transmitem são revelações de estados de alma, sentimentos e emoções, utilizados para atribuir carga dramática às respectivas narrativas e cuja construção se limita quase só ao domínio da introspecção.

Acrescente-se ainda um outro exemplo, que levanta problemas de ordem espiritual, mas cujo enredo insiste na relação problemática do casal e na ausência de comunicação.

Trata-se de um conto chamado "A viagem", cujo título metafórico aponta para o drama que fecha a narrativa.

Augusto, o marido, que apresenta, ao longo da acção, manifestações reveladoras de tendências patológicas, acaba por se suicidar, lançando-se da janela. Este acto é, contudo, e contraditoriamente, indicador de uma estranha lucidez, já que aquela figura vive atormentada por não se achar capaz de entender o mundo à sua volta.

Ficam assim colocadas várias questões relacionadas com a loucura e com o conceito de loucura, bem como com a existência de algo para além da morte, sem, no entanto, se extrapolar, por assim dizer, a vertente especulativa desses problemas.

O que queremos dizer com as referidas apreciações está relacionado com a construção das narrativas e com a ideologia da autora nelas plasmada.

De facto, não se detecta, do ponto de vista autoral, a intenção de abordar questões de natureza diversa e de atribuir outra dimensão à realidade brasileira.

Por essa razão, na grande maioria dos casos, os dramas e as personagens da obra de Lygia Fagundes Telles aparecem revestidos de algum artificialismo, o que significa que, para além do estilo individual da autora, se deve ter em conta os percursos que distinguem a modernidade brasileira e a portuguesa, nas pessoas das duas autoras.

Estas considerações acerca dos contos de Lygia Fagundes Telles poderão reforçar a ideia de que o fantástico na obra desta escritora constitui um recurso para salientar realidades ontológicas, embora os caminhos narrativos dessa pesquisa da alma humana se encontrem circunscritos essencialmente a ambientes citadinos e apresentem uma conotação um tanto artificiosa.

Se quisermos colocar a questão em termos esquemáticos, diríamos que, nos casos apontados, o percurso efectuado pelo fantástico é de natureza

centrípeta, o que, no entanto, torna as histórias exemplos de uma construção narrativa centrada em si própria.

Parece-nos, pois, que a modernidade destas narrativas é sustentada sobretudo pelo tom intimista e coloquial da linguagem e pelo papel de destaque atribuído à oralidade.

Deste modo, o fantástico, na obra de Lygia Fagundes Telles, tem por objectivo traduzir realidades mais imediatistas e ligadas a contextos convencionais, se tivermos em apreço o outro termo de comparação representado pela obra de Orlanda Amarílis.

Recordemos, por outro lado, os exemplos narrativos da obra de Orlanda Amarílis atravessados pelo fantástico.

Em termos genéricos, no universo narrativo desta autora, o fantástico permite, pela transgressão de regras pré-estabelecidas, tornar mais vivas e realistas as histórias contadas, quer elas digam respeito ao mundo dos vivos, com amores, desamores, alienações, quer ainda ao mundo dos mortos, com estranhos fenómenos relevando da psicologia das profundezas.

O fantástico, em Orlanda Amarílis, tem por objectivo falar dos vários micro-universos cabo-verdianos, quer se relacionem com o psiquismo individual, quer com a realidade sociocultural do arquipélago, contribuindo todos eles para a grande unidade que a obra da autora encerra.

Podemos, enfim, concluir que, na obra de Orlanda Amarílis, o fantástico se afirma um recurso privilegiado para tornar mais inteligível a realidade de certos níveis mentais do arquipélago e captar a necessidade do encontro/reencontro com as raízes, indispensáveis à identificação do povo cabo-verdiano. A unidade atrás referida decorre de um equilíbrio perfeitamente conseguido pela autora entre o olhar objectivo e o subjectivo, não deixando nunca de estar presente, ainda que, por vezes, subentendida, a grande mensagem da diáspora.

Em consequência dos factos apontados, não será despiciendo afirmar que as narrativas da autora surgem, aos olhos do leitor, dotadas de um sentido do real que não corresponde ao das histórias de Lygia Fagundes Telles.

O elo de ligação mais pertinente entre as duas autoras diz respeito a uma técnica narrativa marcada por aspectos comuns e reveladora de sensibilidades semelhantes.

Por outro lado, pensamos que a utilização do fantástico por parte de ambas as escritoras (enquanto recurso do e pelo inconsciente) se radica sobretudo na gestão individual de códigos narrativos e em modos próprios de olhar o mundo, independentemente de factores de ordem exógena.

Para terminar, não podemos deixar de salientar a modernidade da obra de Orlanda Amarílis, porquanto o seu discurso, entretido por múltiplos aspectos convergentes, se mostra empenhado em analisar a realidade cabo-verdiana e a captar a essência do drama daquele povo.

Com efeito, o "realismo" das narrativas da autora é o resultado de um percurso literário que, embora autónomo e independente de influências formais, se apresenta subtilmente impregnado do sentido problemático humano e social da literatura do séc. XX.

CONCLUSÃO

Chegados ao fim de um percurso que constitui, afinal, este nosso trabalho, não podemos deixar de reflectir sobre as várias fases ao longo do processo. Elas foram, no seu conjunto, importantes e significativas, embora algumas tenham sido atravessadas por obstáculos, talvez indesejáveis mas naturais num estudo desta natureza.

Em que consistiu, pois, este projecto de investigação? Quais os resultados obtidos?

Comecemos por observar o primeiro capítulo, que considerámos importante, relativamente ao significado global do trabalho, porque ficaram aí delineadas algumas das principais linhas directoras de um percurso de análise. Esta parte foi sujeita a um desenvolvimento assinalável, porquanto inclui distintas etapas e várias subdivisões, em virtude da grande variedade dos materiais a abordar.

Decorreu, desse contexto, a necessidade de salientar o papel da revista cabo-verdiana Certeza (órgão responsável pela divulgação do neo-realismo naquele território), para que pudéssemos atribuir ao estudo uma dimensão mais abrangente e reveladora de uma evolução, em termos culturais e ideológicos. Realçámos igualmente a referida revista porque ela constituiu um marco importante no panorama intelectual de Cabo Verde, bem como uma referência na actividade profissional da escritora Orlanda Amarílis.

Com efeito, a primeira parte do capítulo, correspondente à apresentação do conjunto dos pressupostos sobre o neo-realismo, foi dedicada à exposição e à ilustração daquele movimento, com o objectivo de articular os seus fundamentos com os conceitos veiculados pelas obras teóricas seleccionadas.

Concretizemos. Nesse passo da nossa investigação, as opiniões evocadas de alguns autores, nacionais e estrangeiros, com voz activa no domínio em causa, bem como, já numa outra perspectiva, os exemplos

paradigmáticos, de carácter teórico e crítico, saídos nos periódicos da época em questão, contribuíram para enriquecer o cenário apresentado sobre aquele movimento.

A finalizar o cenário referido, assinalámos alguns fenómenos que nos permitiram falar de renovação estética na poesia de Cabo Verde. Tomámos, para tal, como ponto de partida, um artigo da revista Certeza, com o propósito de, através do tema aí proposto, referenciar um percurso singular e enfatizar o papel da poesia cabo-verdiana no quadro da problemática neo-realista.

A última parte do capítulo, bastante mais extensa, foi destinada não só a apreciar a organização estrutural da revista, as figuras dos seus responsáveis e colaboradores, mas também, e principalmente, a analisar, quase exaustivamente, os números daquela publicação.

Aí, desenvolvemos aspectos de conteúdo referentes, respectivamente, ao texto em verso, ao texto em prosa não ficcional e, por fim, à narrativa de ficção, todos eles orientados pelos fundamentos da proposta neo-realista.

Relativamente ao texto em verso, fizemos uma análise das poesias incluídas no conjunto dos números publicados de Certeza e reflectimos sobre o seu significado no contexto ideológico correspondente à época em que foram produzidas. Esta reflexão pareceu-nos importante, porque contribuiu para se repensar, em termos problemáticos, a essência da poesia e, particularmente, da lírica, no seio da produção neo-realista.

Quanto à produção referente ao "texto em prosa não ficcional", analisámos artigos da autoria de alguns dos principais colaboradores da revista, os quais, para além da ficção, dedicaram uma parte da sua actividade a comentar aspectos do quotidiano de então, nos vários domínios: social, sociológico, cultural, filosófico, etc.

Apreciámos esses textos segundo a perspectiva que motivou os seus autores e, a propósito de referências neles incluídas, fizemos alusão a influências literárias, exteriores à realidade cabo-verdiana, mas que, no

entanto, foram fundamentais para o amadurecimento dos intelectuais em causa e para a génese do neo-realismo naquele território.

Finalmente, através da análise da narrativa de ficção, constituída por excertos de romances e por contos, procurámos ilustrar o valor ideológico dos textos e a sua pertinência no contexto do movimento já referido.

O presente capítulo, resultante da articulação de vários materiais diversificados e fruto de uma pesquisa aprofundada, permitiu-nos tecer alguns comentários, em jeito de autocrítica.

Relativamente à primeira fase do estudo, reavaliámos a situação proporcionada pelos textos recolhidos dos vários periódicos que configuraram um "corpus" específico de apoio ao nosso trabalho de fundo. Se, por um lado, esses documentos representaram um passo importante na ilustração de um contexto ideológico, por outro, repescados com uma intenção didáctica, representaram um conjunto textual que não permitiu a apresentação de um cenário completo sobre a complexidade do neo-realismo.

Na fase seguinte, salientámos os motivos que nos levaram a aludir sistematicamente aos textos pesquisados, à medida que efectuávamos a análise do conteúdo da revista Certeza.

Tal facto pode ter contribuído para que a referida análise apresentasse uma sobrecarga teórica relativa à fundamentação do neo-realismo.

As intenções que nos mobilizaram foram as seguintes: em primeiro lugar, insistimos na referência a um grande número de exemplos elucidativos do fenómeno neo-realista, porque o aspecto tratado nos pareceu um complemento pertinente da abordagem efectuada no início do capítulo. Em seguida, empenhámo-nos em apresentar, de modo articulado, perspectivas que conjugassem os resultados da nossa "leitura" com outras opiniões dimanadas desses textos. Os factos apontados possibilitaram, em nosso entender, uma análise mais alargada, permitindo levar adiante a reflexão sobre esse domínio e enriquecer a nossa interpretação.

No segundo capítulo, abordámos pormenorizadamente as circunstâncias que determinaram o aparecimento de Certeza, tendo em conta os antecedentes e consequentes.

Aproveitámos também para apresentar a autora Orlanda Amarílis, numa breve referência bio-bibliográfica, em virtude de ter colaborado na revista e partilhado dos ideais neo-realistas.

A propósito da caracterização de Certeza e dos antecedentes considerados importantes, quer para a sua contextualização, quer para o significado do panorama histórico-literário dessa época, demos ênfase particular ao papel da revista Claridade, representativa de ideais sociais e precursora da realidade literária que veio a ocorrer em Certeza. Procurámos assim, quer através do papel de Claridade, quer de outras publicações coetâneas daquela em território português, tornar mais evidentes as razões que originaram a polémica entre presencistas e neo-realistas, a qual concorreu, em larga medida, para a divulgação do neo-realismo em Portugal. Em consequência do facto, o percurso que efectuámos, baseado numa perspectiva histórico-literária, permitiu mostrar o caminho que conduziu ao aparecimento de Certeza e do neo-realismo em Cabo Verde, bem como situar a autora e as características passíveis de definir a sua obra.

Seguidamente, com base na radicação de Orlanda Amarílis em Certeza, reflectimos sobre as características ideológicas passíveis de definir a obra da escritora e de equacionar uma proposta em aberto acerca do seu "fazer" literário, em resultado da assimilação pessoal de uma poética não alinhada em padrões pré-estabelecidos.

A finalizar o capítulo, fizemos a apresentação da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles e dos seus dados bio-bibliográficos. Esta iniciativa teve por finalidade problematizar as escritas de duas autoras e equacionar o modo como se manifestaram as formas de realismo em cada uma das respectivas obras.

Observemos agora em que consistiu o capítulo III. Ele foi destinado, não só a analisar os contos da escritora Orlanda Amarílis, como a sublinhar questões relacionadas com o género, surgindo estas, porém, filtradas pela perspectiva dada à interpretação dessas narrativas.

Embora sujeitos a tratamentos textuais separados, facto que implicou a divisão do capítulo em duas partes, pareceu-nos importante explicitar a interacção entre os domínios acima enunciados.

Achámos prioritário, numa primeira parte, apreciar a obra da autora através de uma abordagem descritiva das suas narrativas. A análise referida centrou-se, não só nos três volumes de contos já conhecidos, mas alargou-se também a dois textos, saídos em publicações avulsas, de modo a darmos conta de toda a produção ficcional da autora.

A escolha feita, dedicada sobretudo à descrição, teve por objectivo analisar, em cada conto, o percurso das personagens consideradas de relevo. Essa metodologia foi aplicada sistematicamente a cada uma das narrativas da obra.

Procurámos, porém, ir mais longe no sentido dos textos, dado que, através das manifestações "formais" das personagens, quisemos fazer emergir problemáticas atinentes à realidade cabo-verdiana. Portanto, as marcas encontradas, relativas à ideologia autoral, foram realçadas com o intuito de enunciar questões de vária ordem, sociológica, cultural, etc., sobressaindo daí a mundividência da obra.

Na segunda parte deste capítulo, observámos, em primeiro lugar, os aspectos teóricos relacionados com o conto, procurando realçar, no âmbito da teoria literária, os pressupostos que tornaram a narrativa curta uma forma em prosa diferenciada das outras (romance e novela). (Boris Eikhenbaum, Teoria da Literatura – II).

Em seguida, de acordo com a exposição de dados teóricos a propósito do género, apresentámos uma perspectiva diacrónica e referimos as vozes mais representativas das teorias genéricas, com vista à problematização

dos aspectos enunciados, ao mesmo tempo que demos a conhecer, no contexto narrativo em causa, a articulação entre a escolha genológica e as restantes características da obra de Orlanda Amarílis.

Observaremos, enfim, o IV e último capítulo, aquele em que se colocou toda a ênfase, no sentido de nele estar contida a ideia-chave do estudo.

Tivemos aí oportunidade de analisar a obra da autora cabo-verdiana e desenvolver aspectos que possibilitaram a apresentação de perspectivas diferenciadas dos vários tipos de narrativas.

Entendemos, pois, que seria pertinente, como fase preparatória à análise referida, investir na apresentação do realismo e na do fantástico, enquanto matérias sujeitas a teorização, de modo a enquadrar cada uma das distintas fases do estudo.

Completámos o acervo teórico com vista à leitura e à problematização das narrativas de Orlanda Amarílis, recorrendo a um aspecto relevante da teoria da enunciação, exemplificado pelo papel do sujeito no discurso (Jean Bessière, Teoria Literária, 1991).

As introduções aos conceitos atrás enunciados tiveram por objectivo definir cada uma das noções de que partimos para a interpretação da obra e fundamentar a distinção entre textos "realistas" e textos "fantásticos", tendo em conta a natureza diversa que os caracteriza.

Ao contrário da exposição relativa ao conceito de realismo, o de fantástico foi submetido a um maior desenvolvimento, devido à necessidade que sentimos em evidenciar a sua complexidade. Remetemos este aspecto para o domínio da fenomenologia (Jean Fabre, 1991) e anotámos a pertinência do papel que desempenhou nas narrativas da escritora.

Através da dilucidação dos fenómenos em referência, elaborámos um cenário de interpretação que pusesse em foco a manifestação de realismo na obra de Orlanda Amarílis, veiculado, quer através de textos "realistas", quer de textos atravessados pelo fantástico, quer ainda de outros que resultam de um cruzamento de ambos os tipos.

As características apontadas vêm defender a ideia de que as narrativas de Orlanda Amarílis não são representativas do neo-realismo, tal como ele foi entendido e interpretado na época em que eclodiram esses ideais. Pelo contrário, a distinção por nós efectuada entre a perspectiva realista e a fantástica concorreu para a determinação do (de um) realismo, na obra da autora.

A finalizar o capítulo, e considerando a linha de interpretação interessada em evidenciar o fantástico como elemento transfigurador da narrativa, propusemos um pequeno estudo entre as escritas de duas autoras cujas obras tivessem em comum essa vertente. Referimo-nos à escritora cabo-verdiana, Orlanda Amarílis, objecto do nosso trabalho, e Lygia Fagundes Telles.

Após efectuado o paralelo, concluímos que as narrativas da autora brasileira, caracterizadas pelo fantástico e escolhidas com essa finalidade, não apresentaram tantas semelhanças como de início imaginámos. Por outro lado, no que toca à mundividência dessas autoras, detectámos grandes diferenças e, como consequência do facto, as formas de realismo representadas pelas respectivas narrativas revelaram perspectivas diferenciadas e diferenciadoras.

Relativamente a aspectos em comum, encontrámos marcas representativas de um olhar intimista sobre os factos do quotidiano, bem como a expressão de sensibilidades narrativas convergentes.

Apesar de breve e de apresentar limitações, o estudo efectuado constituiu uma espécie de remate reflexivo à temática de fundo e, particularmente, a este último capítulo.

Esse breve ensaio procurou dar a conhecer outros pontos de vista acerca do fenómeno fantástico, permitindo alargar a análise sobre este domínio, ainda que ele, pelas suas características, permita quase tão-só formular hipóteses e deixar questões em aberto.

A presente investigação permitiu-nos, pois, reflectir sobre um projecto que deu lugar a um trajecto discursivo, baseado essencialmente no estudo de uma obra.

Do facto, poderá decorrer, entre outras, uma questão de carácter formal, assente no seguinte raciocínio. A produção literária em causa, limitada a três volumes de contos, poderá ser encarada como um "corpus" demasiado restrito para um estudo desta natureza?

Concluímos que se, por um lado, nos encontrámos diante de um trabalho sobre uma só obra, sujeito, portanto, a limitações, por outro lado, observámos, a partir daquela circunstância, a conjugação de vários factores positivos.

Um deles consistiu numa análise não dispersiva, com vista a um percurso narrativo de aprofundamento linguístico e extra-linguístico. Daí, emergiu uma interpretação que veio ao encontro dos múltiplos sentidos do texto e salientou a unidade do conjunto.

Uma outra vertente relacionou-se com os vários aspectos ligados contextualmente à obra e passíveis de serem desenvolvidos no futuro, quer na área da investigação, quer na da docência.

Pensemos, por exemplo, no caso da problemática neo-realista e nas suas inúmeras potencialidades de aprofundamento, seja na pesquisa na área da documentação avulsa, seja na análise de obras relacionadas com a temática referida, eventualmente alargada à comparação de literaturas de língua portuguesa menos conhecidas e pouco exploradas.

Com efeito, este nosso estudo, dado agora por terminado, poderia muito bem constituir um novo ponto de partida para outra aposta na aventura de "ler".

BIBLIOGRAFIA

Teoria e Crítica Literária

- Agosti, Héctor P., Defensa del realismo, Argentina, Editorial Lantaró, 1962.
- Agosti, Héctor P., Ideologia e Cultura, Livros Horizonte, 1984.
- Aguiar e Silva, Vitor Manuel de, Teoria da Literatura, 6.^a ed., Coimbra, Almedina, 1984.
- Aguiar e Silva, Vitor Manuel de, Competência Linguística – competência literária, Coimbra, Almedina.
- Aguiar e Silva, Vitor Manuel de, A estrutura do romance, Coimbra, Almedina, 1974.
- Arrigucci Jr., Davi, O Escorpião Encalacrado, São Paulo, Editora Perspectiva, 1973.
- Ataíde, Vicente, A Narrativa de Ficção, Curitiba, Editora dos Professores, 1972.
- Bakhtine, Mikhail, La poétique de Dostoievski, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Barthes, Roland, Ensaio Críticos, Edições 70.
- Barthes, Roland, O grau zero da escrita, Edições 70.

- Barthes, Roland, Crítica e Verdade, Edições 70.
- Barthes, Roland et al., Poétique du Récit, Éditions du Seuil, 1977.
- Barthes, Roland et al., Littérature et Réalité, Éditions du Seuil, 1982.
- Belchior, Maria de Lourdes, "A poedia neo-realista", Palestra – Revista de Pedagogia e Cultura, n.º 14, Lisboa, 1962.
- Booth, Wayne C., A retórica da ficção, Lisboa, Arcádia, 1980.
- Bosi, Alfredo, "Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo", in O conto brasileiro contemporâneo, São Paulo, Editora Cultrix.
- Bosi, Alfredo, História Concisa da Literatura Brasileira, 3.^a ed., São Paulo, Cultrix, s/d.
- Buber, Martin, O Socialismo Utópico, São Paulo, Editora Perspectiva, 1986.
- Carvalho, Alberto, A Ficção de Baltazar Lopes – contributo para a originalidade da literatura cabo-verdiana, Tese de Doutoramento, 1988, polic.
- Castro, E.M. de Melo e, As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte, I.C.A.L.P., Bibliotexa Breve, 1987.
- Coelho, Eduardo Prado, O Reino Flutuante, Edições 70.
- Coelho, Eduardo Prado, Os Universos da Crítica, Edições 70.

- Coelho, Nelly Novaes, "Encontro com Lygia" e "O mundo de ficção de Lygia Fagundes Telles", in *Seleta*, 3.^a ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1978.
- Coelho, Jacinto do Prado, Ao Contrário de Penélope, Bertrand, 1976.
- Cortázar, J., "Del cuento breve y sus alrededores", in Ultimo round, México, Siglo Veintiuno, 1970.
- Courtès, Joseph, Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva, Coimbra, Almedina, 1979.
- Covizzi, Lenira Marques, O Insólito em Guimarães Rosa e Borges, São Paulo, Ática, 1978.
- Derrida, Jacques, Posições, Lisboa, Plátano Editora, 1974.
- Derrida, Jacques, "La différence", Théorie d'ensemble, Paris, Éditions du Seuil, 1968, Tel Quel.
- Dionísio, Mário, "Antiprefácio", Poesia Incompleta (1936-1965), Publicações Europa-América, p. 9-19.
- Dubois, J. et al., Retórica Geral, São Paulo, Editora Cultrix, 1974.
- Durand, Gilbert, Mito, Símbolo e Mitodologia, Lisboa, Editorial Presença.
- Durozvi, Gerard, Lecherbonnier, Bernard, O Surrealismo – Teorias, temas, técnicas, Coimbra, Almedina.

- Eco, Umberto, Leitura do texto literário – Lector in fabula, Lisboa, Presença, 1983.
- Eco, Umberto, Como se faz uma tese em Ciências Humanas, 3.^a ed., Lisboa, Presença.
- Fabre, Jean, "Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature", in La Littérature Fantastique, Cahiers de l'Hermétisme, Éditions Albin Michel, 1991.
- Faivre, Antoine, "Genèse d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)", in La Littérature Fantastique, Cahiers de l'Hermétisme, Éditions Albin Michel, 1991.
- Ferreira, Manuel, Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, I, III, I.C.A.L.P., Biblioteca Breve, 1986.
- Ferreira, Manuel, A Aventura Crioula, 3.^a ed., Lisboa, Plátano Editora.
- Ferreira, Manuel, O Discurso no Percurso Africano I, Lisboa, Plátano Editora.
- Fokkema, Douwe, W., História Literária. Modernismo e Pós-Modernismo, Vega Universidade.
- Frye, Northrop, The secular scripture – a study of the structure of romance, 4.^a ed., Cambridge, Massachusetts, Londres, Harvard University Press, 1978.
- Furtado, Filipe, A construção do fantástico na narrativa, Livros Horizonte, 1980.

- Genette, Gérard, Figures I, Éditions du Seuil, 1966.
- Genette, Gérard, Discurso da narrativa, Lisboa, Vega, s/d., Práticas de Leitura 8 (trad. de Fernando C. Martins, pref. de Maria Alzira Seixo).
- Genette, Gérard, Introdução ao arquiteyto, Lisboa, Vega, 1986.
- Genette, Gérard, Théorie des genres, Éditions du Seuil, 1986.
- Glick, Nathan, "Vida nova para o conto", in Diálogo n.º 2, vol. 20, Rio de Janeiro, 1987.
- Goldmann, Lucien, "O Estruturalismo Genético em Sociologia da Literatura", Problemas de Metodologia em Sociologia da Literatura, 2.ª ed., Lisboa, Estampa, 1978.
- Gotlib, Nádia Battella, Teoria do conto, Série Princípios, São Paulo, Ática, 1985.
- Guimarães, Fernando, Simbolismo, Modernismo e Vanguardas, 2.ª ed., Porto, Lello & Irmão – Editores, 1992.
- Hamilton, Russel G., Literatura africana, literatura necessária I – II, Lisboa, Edições 70, 1981, 1984.
- Hernadi, Paul, Teoria de los Géneros, Barcelona, A. Bosch, 1978.
- Jolles, André, Formas Simples, São Paulo, Editora Cultrix, 1976.
- Júnior, Benjamin Abdala; Paschoalin, Maria Aparecida, História Social da Literatura Portuguesa, 2.ª ed., São Paulo, Editora Ática.

- Kayser, Wolfgang, Análise e Interpretação da Obra Literária, I e II, Coimbra, Arménio, Amado, Editor, Sucessor, 1963.
- Kofler, Leo, Arte Abstracto y Literatura del Absurdo, Barcelona, Barral Editores, 1972.
- Kristeva, Julia, La Révolution du Langage Poétique, Éditions du Seuil, 1974.
- Kristeva, Julia, Introdução à Semanálise, São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- Kristeva, Julia, O Texto do Romance, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- Lafeta, João Luiz, 1930: A Crítica e o Modernismo, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974.
- Laranjeira, J.L. Pires, "Formação e Desenvolvimento das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa", Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Lisboa, F.C.G., 1987.
- Leal, Luís, O Labirinto do Texto: da Teoria da Literatura à Tradução Literária, Lisboa, Universitária Editora, 1994.
- Lisboa, Eugénio, O Segundo Modernismo em Portugal, ICALP, Biblioteca Breve, 1984.
- Lucas, Fábio, Razão e Emoção Literária, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1982.
- Lukács, Georg et al., Realismo, Materialismo, Utopia (uma polémica 1935-1940), int. e notas de João Barrento, Moraes Editores, 1978.
- Lubbock, Percy, A Técnica da Ficção, São Paulo, Editora Cultrix, 1976.

- Machado, Álvaro Manuel, Introdução à Literatura Latino-Americana Contemporânea, Lisboa, Editorial Presença.
- Machado, Álvaro Manuel, Pageaux, Daniel-Henri, Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura, Lisboa, Edições 70, 1988.
- Margarido, Alfredo, Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa, Lisboa, A Regra do Jogo, 1980.
- Mariano, Gabriel, Cultura Cabo-Verdiana – Ensaio, Lisboa, Vega, 1991.
- Martinho, Ana Maria Mão-de-Ferro, A Língua Portuguesa em África: Educação, Ensino, Formação, Évora, Pendor, 1995 (Sínteses, 3).
- Martinho, Ana Maria Mão-de-Ferro, Contos de África escritos por mulheres, Évora, Pendor (Ao Sul, 2), 1994.
- Martins, Manuel Frias, Matéria Negra – uma teoria da literatura e da crítica literária, Lisboa, Cosmos, 1993.
- Moisés, Massaud, A Criação Literária – Prosa, São Paulo, Editora Cultrix, 1982.
- Moisés, Massaud, A Criação Literária – Poesia, São Paulo, Editora Cultrix, 1989.
- Moisés, Massaud, Temas Brasileiros, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1964.
- Moisés, Massaud, Paes, José Paulo, Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira, São Paulo, Editora Cultrix, 1980.
- Moser, Gerald; Ferreira, Manuel, Bibliografia das Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa, Lisboa, INCM, 1983.

- Mourao-Ferreira, David, Presença da "Presença", Brasília Editora, 1977.
- Perrone-Moisés, Leyla, Texto, Crítica, Escritura, São Paulo, Editora Ática, 1978.
- Pina, Álvaro, Realismo e Comunicação – Ensaio de teoria e crítica literária, Edições Ró, 1981.
- Pina, Álvaro, Realismo e História, Lisboa, Livros Horizonte.
- Pöe, E.A., "Tale Writing", in Godey's Lade Book, 1847. Cf. Apostilha. Review Twice-told tales, de Nathaniel Hawthorne.
- Posada, Francisco, Lukács, Brecht e a situação actual do Realismo Socialista, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira SA, 1970 (tradução de A. Veiga Fialho).
- Pouillon, Jean, O tempo no romance, São Paulo, Editora Cultrix, 1974.
- Prévost, Claude, Literatura, Política, Ideologia, Lisboa, Moraes Editores.
- Propp, Vladimir, Morfologia do conto, Lisboa, Editorial Vega, 1978.
- Quiroga, Horácio, "El manual del perfecto cuentista", "Los trucos del perfecto cuentista", "Decálogo del perfecto cuentista", in Sobre Literatura, tomo VII (Obras inéditas y desconocidas), Montevideú, Arca, 1968.
- Reis, Carlos, O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português, Coimbra, Almedina, 1983.
- Ricoeur, Paul, Teoria da interpretação, Lisboa, Edições 70, 1987.
- Ricoeur, Paul, Temps et Récit, Tomo I, Editions du Seuil, 1983.

- Robert, Marthe, Romance das Origens e Origens do Romance, Lisboa, Via Editora, 1979.
- Rodrigues, Urbano Tavares, Um novo olhar sobre o Neo-Realismo, Lisboa, Moraes Editores, 1981.
- Rodrigues, Urbano Tavares, Realismo – Arte de Vanguarda e Nova Cultura, 2.^a ed., Porto, Editora Nova Crítica.
- Sacramento, Mário, Há uma estética Neo-Realista?, Lisboa, Vega, 1985.
- Searle, John R., Speech Acts – An essay in the philosophy of language, Cambridge University Press.
- Scholes, Robert, Protocolos de Leitura, Lisboa, Edições 70, 1989.
- Smorti, Andrea, Il pensiero narrativo, Giunti.
- Soares, Francisco, Notícia da Literatura Angolana, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
- Stevick, Philip, "Introduction", in Anti-story: an anthology of experimental fiction, Toronto, Philip Stevick, 1971.
- Teles, Gilberto Mendonça, Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro, 7.^a ed., Petrópolis, Vozes, 1983.
- Teles, Gilberto Mendonça, Estudos de Poesia Brasileira, Coimbra, Almedina, 1985.
- Todorov, Tzvetan, As Estruturas Narrativas, São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.
- Todorov, Tzvetan, Introdução à Literatura Fantástica, Moraes Editores, 1977.

- Todorov, Tzvetan, "Genres Littéraires" in Oswald Ducrot e T. Todorov, Dicionário das Ciências da Linguagem, 6.^a ed., Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1982.
- Todorov, Tzvetan, Os Géneros do Discurso, Lisboa, Edições 70.
- Todorov, Tzvetan, Simbolismo e Interpretação, Lisboa, Edições 70.
- Torres, Alexandre Pinheiro, O Neo-Realismo Literário Português, Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- Torres, Alexandre Pinheiro, O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase, ICALP, Biblioteca Breve, 1977.
- Trigo, Salvato, Ensaio de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira, Lisboa, Vega.
- Varga, Kibédi, Teoria da Literatura, Lisboa, Presença, 1981.
- Vax, Louis, A Arte e a Literatura Fantásticas, Lisboa, Arcádia.
- VVAA, Semiótica Narrativa e Textual, São Paulo, Editora Cultrix, 1977.
- VVAA, Teoria da Literatura, vol. I e II (Textos dos Formalistas Russos, apresentados por Tzvetan Todorov), Lisboa, Edições 70.
- VVAA, Novo Cancioneiro, Lisboa, Editorial Caminho, 1989 (pref., org. e notas de Alexandre Pinheiro Torres).
- VVAA, Teoria Literária – Problemas e Perspectivas, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1995 (Direcção de Mark Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema, Eva Kushner)

- VVAA, Théorie d'ensemble, Paris, Éditions du Seuil, 1968, Tel Quel.
- VVAA, Intertextualidades, Coimbra, Almedina, 1979.
- VVAA, Literatura. Significação e Ideologia, 2.^a ed., Lisboa, Arcádia, 1979.
- VVAA, Textos Teóricos do Neo-Realismo Português, Lisboa, Seara Nova, Editorial Comunicação, 1981 (apres., crítica, sel. e notas de Carlos Reis).
- VVAA, O Conto Brasileiro Contemporâneo, São Paulo, Editora Cultrix (org. de Alfredo Bosi).
- VVAA, Realismo. Materialismo. Utopia: Uma Polémica 1935-1940, Lisboa, Moraes Editores, 1978 (sel., introd. e notas de João Barrento).
- Wellek, R. & Warren, A., Teoria da Literatura, 3.^a ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1976.

Obras de:

- Amarilis, Orlanda,
 - Cais-do-Sodré-té-Salamansa, Centelha, 1974.
 - Ilhéu dos Pássaros, Plátano Editora, 1983.
 - A Casa dos Mastros, Edições ALAC, Colecção Africana, 1989.
 - "Josefa de Sta. Maria", in Onde o mar acaba, Antologia de Poesia e Prosa sobre as Descobertas, Publicações Dom Quixote.
 - "Mutações", in Vértice, n.º 55 – Julho/Agosto/1993.

- Telles, Lygia Fagundes,
 - Mistérios, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981.
 - Histórias do Desencontro, edição "livros do Brasil", Lisboa.

Periódicos – Jornais e Revistas

Afinidades, Faro/Lisboa, 1942-1946.

Altitude, Coimbra, 1939.

Cadernos da Juventude, Coimbra, 1937.

Certeza, S. Vicente de Cabo Verde, 1944-1945.

Clareza, Revista de Arte e Letras, 2.^a ed., ALAC (org. de Manuel Ferreira).

O Diabo, Lisboa, 1934-1940.

O Globo, Lisboa, 1934-1935.

Horizonte, Lisboa, 1942-1943.

Pensamento, Porto, 1930-1940.

Presença, Coimbra, 1927-1940.

Revista de Portugal, Coimbra, 1937-1940.

Seara Nova, Lisboa, 1921-[1960].

Síntese, Coimbra, 1939-1941.

Sol Nascente, Porto, 1937-1945.

Vértice, Coimbra, 1942-[1960].

ÍNDICE DE AUTORES

A

Agosti, Héctor P., 370
 Alcântara, Osvaldo, 37, 193
 Almeida, António Ramos de, 19, 62,
 136, 153, 183
 Almeida, Fialho de, 245
 Alvarez, Manuel, 49, 51, 83
 Amado, Jorge, 62, 131, 132, 135,
 136, 190, 201
 Amarílis, Orlanda, 7, 9, 10, 11, 12,
 50, 51, 125, 126, 128, 195, 196,
 197, 201, 205, 206, 207, 208, 209,
 231, 233, 234, 235, 240, 242, 244,
 245, 246, 248, 254, 255, 257, 260,
 262, 263, 264, 267, 280, 295, 299,
 301, 303, 308, 309, 310, 313, 331,
 333, 343, 344, 346, 347, 349, 351,
 356, 359, 360, 362, 365, 366, 367,
 368
 Anahory, Terêncio, 203
 Andrade, João Pedro de, 143, 153,
 167
 Andrade, Mário de, 200, 247, 251,
 345
 António, José, 128, 129
 Arinos, Afonso, 245
 Assis, Machado de, 200, 245, 249
 Augusto, Fernando, 134
 Azevedo, Aluízio, 245

Azevedo, Pedro Corsino, 28, 47, 187,
 193

B

Bakhtine, Michail, 64, 370
 Balzac, Honoré de, 13, 297, 305
 Bandeira, Manuel, 34, 190, 345
 Barbosa, Jorge, 26, 28, 29, 30, 31,
 32, 33, 47, 48, 52, 63, 95, 102,
 142, 186, 189, 191, 192, 193, 205
 Barrento, João, 376, 380
 Barthes, Roland, 158, 264
 Belchior, Maria de Lourdes, 40, 41,
 44, 60
 Besse, Maria Graciete, 19
 Bessière, Jean, 267, 367, 380
 Bosi, Alfredo, 200, 234, 380
 Brito, Eduíno, 26, 29, 50, 52

C

Caraça, Bento de Jesus, 23, 24, 61
 Cardoso, Pedro, 28, 37, 48, 188
 Carlos, Arnaldo, 49, 51, 94
 Carvalho, Alberto de, 205

Castilho, Guilherme, 38, 39
 Catro, E. M. Melo e, 106, 107
 Chaves, Castelo Branco, 182
 Cochofel, João José, 38, 39, 40
 Coelho, Eduardo Prado, 15, 112
 Coelho, Trindade, 245
 Cornu, Augusto, 14
 Cortázar, Julio, 250, 309
 Couto, Ribeiro, 32, 38
 Covizzi, Lenira Marques, 302, 372
 Culler, Jonathan, 312
 Cunhal, Álvaro, 103, 133, 140, 185

D

Dionísio, Mário, 39, 44, 50, 59, 60,
 66, 135, 137, 138, 139, 153
 Domingues, Jorge, 134
 Dubois, Jacques, 87, 372

E

Eikhenbaum, Boris, 154
 Engels, 14, 297

F

Faivre, Antoine, 303
 Faria, Silvestre, 50
 Feijó, Rui, 153, 166

Fernandes, Vasco da Gama, 31, 191
 Ferreira, Armando Ventura, 126
 Ferreira, Manuel, 25, 28, 29, 31, 33,
 34, 48, 49, 50, 51, 52, 69, 94, 121,
 123, 125, 130, 147, 155, 157, 170,
 175, 179, 195, 196, 203, 204
 Ferreira, Virgílio, 43
 Figueiredo, Jaime de, 30, 47, 48, 186
 Filipe, Manuel, 23, 24, 61, 120
 Flaubert, 14
 Fokkema, 243, 373, 380
 Fonseca, Aguinaldo, 193, 203
 Fonseca, Branquinho da, 110, 111
 Fonseca, Manuel da, 39, 43, 44, 50,
 66, 68, 142, 158, 161, 162
 Fontes, Amândio, 190
 Fortes, Corsino, 203
 França, Arnaldo, 49, 50, 51, 52, 67,
 94, 96, 99, 129, 142, 143, 193, 202
 Freyre, Gilberto, 34
 Frye, Northrop, 236
 Furtado, Filipe, 300, 301

G

Genette, Gérard, 236
 Glick, Nathan, 246
 Glowinski, Michael, 238
 Goethe, 239
 Gomes, Raul, 42, 134, 169
 Gonçalves, António Aurélio, 194

Gotlib, Nadia Battella, 251, 253, 254,
374
Grabo, Carl H., 254

H

Hamilton, Russel, 194, 195, 374
Hawthorne, Nathaniel, 249, 307, 377
Herculano, Alexandre, 245
Hernadi, Paul, 236

J

Jakobson, Roman, 56, 70, 265
Jolles, André, 169, 244
Júnior, Araripe, 252

K

Kayser, Wolfgang, 241
Kristeva, Julia, 150
Krysinski, Wladimir, 268

L

Lafetá, João Luís, 200
Lapa, Rodrigues, 118, 119
Lefebvre, Henry, 14, 18
Leite, Carlos Alberto Monteiro, 203

Leite, Januário, 48, 66
Lima, Jorge de, 35, 36, 98, 99, 190
Lima, Manuel Campos, 129, 153
Lima, Sílvio, 119
Lisboa, Eugénio, 113, 116
Lispector, Clarice, 248
Lobato, Monteiro, 247
Lopes, Baltazar, 33, 34, 95, 142, 190,
191, 192, 193, 194, 206, 371
Lopes, João, 47
Lopes, José, 28, 48, 63, 66, 188, 195
Lopes, Manuel, 32, 47, 142, 192,
193, 194, 248
Lopes, Óscar, 20, 21

M

Maria Guilhermina, 51, 53, 102, 105
Mariano, Gabriel, 26, 27, 28, 95, 203,
248
Martins, Armando, 153, 182, 184, 185
Martins, Ovídio, 203
Martins, Tomaz, 49, 50, 53, 146, 193
Marx, Karl, 160
Mathews, Brander, 251
Menezes, Filinto, 50
Miguéis, José Rodrigues, 118, 181,
182
Miranda, Jorge, 204
Miranda, Nuno, 49, 50, 51, 52, 83,
89, 91, 102, 144, 145, 193, 202

Moisés, Massaud, 77, 84, 168, 239,
247
Monteiro, Adolfo Casais, 42, 184, 186
Monteiro, Félix, 194
Monteiro, Noel, 65
Morazzo, Yolanda, 203
Moser, Gerald, 29, 377
Mourão-Ferreira, David, 116, 180,
181
Muralha, Sidónio, 39, 44, 50, 66

N

Namorado, Joaquim, 22, 23, 39, 41,
42, 43, 50, 66, 112, 132, 183, 184,
186
Nogueira, Jofre Amaral, 21, 122
Nunes, António, 53, 67, 68, 69, 70,
91, 188

O

Oliveira, José Osório de, 188
Osório, Osvaldo, 204

P

Pina, Álvaro, 377
Pina, Luiz, 137, 138
Pires, José Cardoso, 247

Pita, António Pedro, 61, 62, 114
Plekhanov, 14, 60, 137
Pöe, Edgar Allan, 307, 309

Q

Queirós, Eça de, 14, 117, 182, 200,
245
Quental, Antero de, 118, 182
Redol, Alves, 17, 50, 137, 138, 139,
142, 247

R

Régio, José, 30, 41, 48, 111, 132,
140, 182, 183, 184, 185, 186
Rego, Lins do, 132, 135, 190, 201
Reis, Carlos, 13, 68, 76, 105, 106,
152, 156, 380
Ribeiro, Joaquim, 50
Rocheteau, Guilherme, 50, 51, 76,
91, 144
Rodrigues, Urbano Tavares, 15, 139
Romero, Sílvio, 252
Rosa, Guimarães, 198, 247, 302, 372

S

Sá, Victor de, 14, 108, 167
Sacramento, Mário, 107, 108

Salinas, José Vasco, 18, 19, 21, 115
 Santos, Elsa Rodrigues dos, 31
 Sarrault, Jean-Paul, 37, 39, 41, 44
 Scholes, Robert, 236
 Searle, John, 237, 378
 Seixo, Maria Alzira, 374
 Sequeira, Raul, 22, 116
 Serrão, Joel, 63
 Silva, Garcez da, 61, 62, 143
 Silveira, Onésimo, 203
 Simões, João Gaspar, 110
 Soares, Rodrigo, 23, 24, 120, 124,
 153
 Sousa, Henrique Teixeira de, 194
 Spencer, José, 50, 51, 147, 168, 169

T

Tavares, Eugénio, 28, 63, 146, 188
 Telles, Lygia Fagundes, 198, 201,
 247, 343, 344, 349, 351, 356, 357,
 358, 359, 360, 365, 368, 372
 Tenreiro, Francisco José, 39, 45, 68
 Terry, Luiz, 50, 52, 53, 144

Todorov, Tzvetan, 299, 379
 Tomachevski, Boris, 74
 Torga, Miguel, 184
 Torres, Alexandre Pinheiro, 38, 40,
 47, 153, 380
 Trevisan, Dalton, 248
 Trigueiros, Luís Forjaz, 134
 Tynianov, 16, 25

V

Varga, A. Kibédi, 236
 Vax, Louis, 312
 Vera-Cruz, Rolando, 204
 Viëtor, Karl, 236
 Vítor, Aguiar e Silva, 56, 57, 64, 84,
 88, 147, 148, 149, 155, 158, 168,
 173, 174, 234, 236, 239, 242, 243,
 264, 370

Z

Zéraffa, Michel, 144, 152

ÍNDICE DE CONCEITOS

A

alegoria, 339
 ambiguidade, 77, 83, 161, 174, 280,
 295, 331, 338, 345, 357, 359, 362,
 364, 368, 369, 375, 379
 ambivalência, 202, 382, 383
 antropomorfizados, 173
 arcadismo, 22
 arte social, 17, 30, 40, 68, 121, 125,
 127, 142, 146, 149, 193, 211, 213,
 214, 339, 374, 407, 410, 412, 414
 autor empírico, 61, 92
 autor textual, 61

B

barbosiana, 28, 32, 34

C

cabo-verdianidade, 35, 97, 106, 220,
 312
 cabo-verdiano, 14, 32, 33, 37, 40, 74,
 78, 85, 96, 104, 106, 108, 114,
 115, 120, 156, 157, 158, 184, 193,
 201, 202, 206, 209, 219, 224, 226,
 230, 231, 233, 234, 235, 236, 239,

240, 245, 266, 268, 279, 294, 295,
 299, 300, 319, 321, 366, 367, 373,
 374

campos semânticos, 314

claridoso(s), 29, 30, 32, 51, 72, 104,
 105, 142, 200, 209, 218

coloquialidade, 134, 310, 320, 381

conto, 9, 12, 54, 159, 181, 182, 183,
 184, 185, 188, 190, 210, 217, 222,
 225, 227, 228, 230, 231, 232, 233,
 236, 238, 239, 240, 242, 243, 244,
 245, 246, 247, 248, 249, 252, 253,
 256, 257, 258, 259, 260, 262, 263,
 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270,
 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277,
 279, 280, 289, 293, 295, 298, 299,
 301, 303, 307, 309, 314, 319, 333,
 338, 339, 343, 345, 349, 352, 354,
 359, 360, 362, 366, 369, 376, 378,
 379, 380, 383, 385, 388, 397, 398,
 403, 406, 410

crioulidade, 158, 231

crioulo, 30, 32, 35, 51, 202, 209, 217,
 220, 308, 310

cubismo, 374

D

dadaísmo, 374
 desconstrução, 338
 demoníaco, 332
 desenraizamento, 297
 dialéctica, a, 19, 187
 dialogismo, 93, 101, 345, 351
 diáspora, 239, 249, 391
 diegese, 169, 170, 182, 186, 240
 discurso, 12, 19, 21, 39, 67, 69, 74,
 77, 79, 87, 88, 89, 115, 130, 133,
 134, 136, 139, 143, 153, 155, 159,
 163, 164, 167, 171, 174, 176, 198,
 199, 203, 210, 212, 219, 222, 226,
 229, 232, 234, 237, 238, 245, 253,
 255, 256, 262, 288, 289, 290, 291,
 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299,
 300, 301, 302, 304, 307, 308, 309,
 310, 312, 313, 314, 315, 317, 318,
 319, 320, 321, 322, 329, 338, 339,
 341, 343, 345, 347, 352, 353, 355,
 357, 360, 361, 364, 370, 373, 376,
 385, 391, 399
 disfórico(a), 77, 98
 dramático(a), 24, 33, 60, 61, 159,
 178, 179, 182, 184, 186, 188, 190,
 228, 230, 238, 253, 254, 255, 272,
 343, 355, 377, 380, 387, 388

E

edénico, 40

emigração, 30, 78, 106, 110, 220,
 225, 226, 228, 230, 231, 301, 303,
 306, 307, 308, 366
 ensaístico(a), 16, 56, 103, 118, 119
 enunciação, 60, 65, 76, 85, 87, 100,
 101, 105, 109, 178, 179, 188, 189,
 289, 291, 295, 297, 304, 340, 347,
 352, 377, 399
 epistemológico(as), 60
 esotérico, 243, 248, 352, 380
 estética brasileira, 35, 214
 estória, 280, 296, 317
 estranhamento, 344, 386
 estranho, 69, 241, 324, 326, 327,
 351, 359, 361, 368, 369
 etnográfico, 52
 expressionismo, 374
 extra-sensoriais, 338, 360, 364
 extratextuais, 164, 352

F

fábula, 262, 339
 fantástico, 12, 241, 242, 243, 245,
 247, 248, 283, 302, 324, 325, 326,
 327, 329, 330, 331, 332, 333, 334,
 335, 336, 337, 338, 339, 344, 345,
 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354,
 358, 359, 360, 361, 362, 364, 369,
 372, 373, 375, 377, 378, 379, 381,
 382, 384, 385, 386, 387, 389, 390,
 391, 398, 399, 400, 406

fenomenológica, 384

ficcionalidade, 232

futurismo, 285, 374

G

genérico(a), 14, 44, 56, 66, 114, 167,
259, 262, 284, 398

gênero(s) literário(s), 161, 162, 165,
183, 254, 255, 256, 257, 261

genológica, 57, 252, 398

H

hegeliano, 55, 134

história, 19, 22, 23, 51, 107, 116,

118, 128, 130, 131, 133, 137, 165,
167, 178, 182, 183, 187, 188, 189,
190, 216, 227, 230, 231, 232, 233,
235, 236, 240, 242, 243, 244, 245,
246, 247, 248, 249, 250, 262, 266,
270, 276, 277, 279, 280, 286, 293,
296, 297, 300, 303, 306, 307, 309,
310, 311, 312, 313, 314, 315, 317,
318, 319, 336, 338, 339, 341, 343,
344, 345, 346, 348, 349, 351, 352,
353, 354, 357, 361, 362, 364, 365,
366, 367, 370, 376, 378, 381, 382,
383, 388

humanismo, 17, 26, 73, 125, 130,
135, 136

I

ideologia, 17, 21, 22, 25, 57, 61, 82,
85, 91, 95, 158, 173, 261, 286,
295, 296, 297, 300, 301, 304, 313,
318, 320, 322, 366, 389, 398

ideológico(a), 17, 21, 22, 29, 30, 54,
60, 70, 71, 75, 79, 85, 87, 90, 95,
98, 99, 102, 111, 114, 115, 120,
124, 133, 140, 145, 147, 152, 153,
154, 169, 176, 177, 178, 186, 187,
208, 213, 261, 306, 312, 321, 326,
336, 394, 395

idiossincrático(a), 122

iluminismo, 22, 331

insólito(a), 242, 328, 368, 383, 385

instância(as), 62, 67, 70, 87, 99, 125,
163, 170, 172, 188, 261, 311, 342,
345

instância(s), 23, 77, 82, 88, 89, 92,
101, 115, 160, 179, 184, 204, 222,
233, 237, 239, 247, 264, 292, 297,
304, 309, 311, 319, 344, 351, 352,
376

insularidade, 29, 30, 34, 100, 103,
220

intertextualidade, 37, 39, 108, 142,
163, 210, 212

intertextualização, 38

ironia, 19, 244, 317, 318, 354

isotopia, 78, 109, 177

isotópico(a), 108

iterativo, 99

L

lexema(s), 104

literalidade, 285, 339

literariedade, 160, 259

M

magia, 365

maravilhoso, 264, 324, 326, 327, 330

marxista, 14, 15, 24, 57, 124, 127,
133, 134, 151, 153, 162, 212, 261,
286

materialismo dialéctico, 23, 115, 116

memória, 5, 93, 226, 229, 236, 264,
276, 278, 279, 291, 293, 295, 297,
298, 301, 303, 311, 358

meta-empírico(a), 327

meta-fantástico, 335

metafísica, 19, 20, 107, 125, 126

metafórico(a), 57, 84, 225, 388

metalinguagem, 109, 285, 317, 360

metalinguístico(a), 62, 102, 360

metapoética, 74

metapsiquismo, 332

microcosmo, 307

mítico(a), 62, 210, 235, 238, 258

modernidade, 19, 23, 30, 31, 38, 46,
55, 111, 132, 150, 158, 163, 168,183, 195, 196, 214, 260, 261, 263,
285, 354, 386, 389, 390, 391modernismo, 122, 123, 124, 127,
193, 194, 213, 214, 373, 375

modo narrativo, 61, 255

moral, 19, 128, 130, 175, 264

morna, 106

mundividência, 34, 38, 58, 63, 222,
372, 398, 400**N**narrador (discurso do), 173, 174, 176,
178, 185, 186, 189, 225, 226, 228,
231, 232, 233, 235, 237, 239, 243,
244, 248, 249, 279, 280, 292, 293,
296, 297, 298, 299, 300, 301, 302,
303, 306, 307, 309, 310, 312, 316,
318, 319, 320, 321, 322, 328, 337,
339, 344, 370, 381narrativa curta (de ficção), 229, 246,
252, 257, 261, 271, 335, 387, 398

naturalista, 14, 64

negritude, 49, 312

neo-fantástico, 334, 339

neo-realismo, 9, 10, 11, 13, 14, 15,
16, 18, 21, 22, 45, 49, 50, 51, 63,
64, 71, 75, 116, 117, 118, 119,
120, 125, 142, 144, 145, 146, 148,
150, 151, 154, 169, 177, 180, 181,
190, 192, 193, 195, 213, 224, 326,
339, 393, 395, 396, 399

neo-realista, 13, 16, 18, 20, 21, 22,
25, 27, 40, 43, 45, 46, 47, 49, 50,
57, 58, 61, 65, 73, 74, 99, 114,
115, 117, 118, 148, 149, 151, 153,
165, 166, 168, 172, 180, 181, 197,
198, 200, 202, 211, 212, 215, 217,
220, 224, 284, 335, 394, 396, 401,
403

novo humanismo, 17, 26, 125, 135

numinoso, 333, 334

O

onírico, 80, 379, 381

ontológico(a), 387

P

paradigmático(a), 96, 172, 181, 202,
279

paralelismo, 23, 89, 97, 104, 112,
173, 179, 198, 216, 379, 380

paranormal, 333, 338, 341

parnasianismo, 22

Pasárgada, 40

plurilinguismo, 69

plurivocalidade, 69

poética, 24, 28, 31, 32, 33, 34, 36,
37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46,
47, 48, 49, 55, 60, 61, 62, 64, 65,
66, 67, 70, 74, 75, 76, 81, 82, 84,

85, 86, 91, 92, 97, 99, 101, 102,
103, 106, 107, 108, 109, 111, 112,
113, 114, 115, 116, 121, 202, 213,
218, 220, 221, 273, 397

positivista-naturalista, 14

pragmática, 38, 74, 76, 85, 91, 100,
114

prática social, 57

praxis, 19, 117, 212

presencista(s), 17, 41, 120, 152, 153,
197, 198, 201

produtividade, 57

psíquicas (ciências), 331

R

racionalismo, 20, 68, 124, 126, 131,
196

realismo crítico, 39, 41, 46, 117, 123,
129, 147, 149, 151, 155, 183, 194,
197, 198, 215, 265, 269, 285, 317,
326, 333, 394

realismo ético, 151

realismo socialista, 16

realismo(s), 11, 14, 16, 17, 18, 23,
27, 48, 65, 76, 89, 91, 120, 125,
126, 144, 145, 147, 150, 151, 152,
153, 155, 156, 170, 179, 180, 189,
192, 202, 215, 216, 245, 283, 284,
285, 286, 287, 288, 290, 298, 300,
308, 323, 329, 332, 333, 336, 340,

346, 365, 386, 391, 397, 398, 399,
400, 402
referencialidade, 338
representação, 40, 80, 106, 150, 164,
194, 207, 230, 288
retórica, 33, 121, 137, 338, 403
romance, 18, 22, 24, 25, 54, 123,
137, 138, 139, 143, 144, 146, 147,
148, 149, 150, 156, 159, 160, 161,
162, 163, 165, 167, 168, 171, 180,
181, 182, 222, 252, 253, 257, 258,
260, 266, 270, 271, 272, 330, 332,
333, 375, 398, 402, 406, 409
romanesca, 36, 156, 163, 164, 168,
171, 288
romantismo, 22, 113, 147, 148, 285

S

sema(s), 84
semântico(s), 77, 80, 82, 85, 98, 101,
106, 108, 169, 172, 177, 224, 361
semiótica (prática), 11, 186
semiotização, 86
simbólico, 39, 62, 76, 77, 78, 80, 89,
104, 107, 108, 110, 233, 235, 237,
278, 311, 318, 384
simbolismo, 87, 235, 236, 237, 247,
365
sincrético(a), 167
sintagmático(a), 79, 97, 110, 171,
359, 365, 369

sobrenatural, 324, 326, 327, 330,
331, 334, 337, 353, 354, 359, 360,
362, 375, 376, 381, 383
socialista, 91, 151
sociológico(s), 148, 162, 164, 266,
307, 354, 395
sujeito do discurso, 289, 293, 302,
307, 312, 314, 361, 364, 385
super-estruturalidade, 67

T

tautológico, 376
temática, 10, 12, 16, 19, 30, 67, 83,
85, 91, 92, 99, 102, 106, 109, 110,
157, 168, 169, 172, 190, 220, 226,
228, 229, 230, 231, 239, 242, 246,
253, 280, 303, 306, 308, 376, 384,
400, 401
teoria do reflexo, 369
texto, 12, 16, 20, 23, 24, 26, 56, 57,
60, 61, 67, 70, 77, 81, 83, 91, 92,
96, 97, 99, 105, 108, 112, 120,
132, 133, 134, 137, 139, 158, 159,
160, 162, 163, 164, 169, 170, 171,
172, 174, 175, 177, 178, 179, 181,
184, 187, 188, 190, 212, 217, 225,
231, 232, 234, 236, 238, 242, 244,
246, 247, 249, 250, 251, 271, 276,
278, 279, 280, 283, 289, 291, 295,
296, 297, 301, 304, 306, 307, 308,
309, 310, 311, 312, 313, 314, 316,

317, 319, 323, 332, 338, 339, 343,
345, 349, 350, 351, 352, 354, 357,
360, 361, 362, 364, 365, 366, 375,
377, 378, 379, 380, 381, 382, 383,
384, 385, 386, 388, 394, 401, 405
transgressão, 242, 279, 280, 311,
327, 353, 354, 390
translinguística(s), 159
tropicalismo, 96

U

universo crioulo, 30, 35, 51

V

vanguardista(s), 16
verosímil, 155, 171, 245, 285, 314,
347
verosimilhança, 155, 176, 186, 188,
227, 230, 244, 277, 339, 354, 362,
363, 369

Anexos

Anexo I

Revista Certeza (n.º 1, 2, 3)

Carteira



Fôlha da Academia

REDACTORES: Nuno Miranda, José Spencer, Arnaldo
Fonseca, Silvestre Faria, Guilherme Rocheteau, Filinto
Menezes e Tomaz Martins.

DIRECTOR: EDUINO BRITO SILVA
EDITOR: JOAQUIM RIBEIRO

COMPOSTO E IMPRESSO NA
Sociedade de Tipografia e Publicidade, Lda.
São Vicente de Cabo Verde.

ILHAS N.º 158256

Dez ilhas. Dez...
E o mar a namorar-lhes as praias
que não são
San Sebastian, Carlton ou Palm-Beach.
Tantas
quantos
os dedos compridos das mãos.
Dez ilhas. Dez...
De praias lambidas pelo sol sensual.
Dez ilhas...
Dez mandamentos...
Atentas vigias no mar...

NUNO MIRANDA

Número de Março



S. Vicente de Cabo Verde, 1944

...deixou a mão sobre o
...do tempo, entre
...e a construção, com
...e a construção, com
...e a construção, com

—E porque... estava a senti-
dar a lido, dizia a ar. d'Espa-
—Ela aprende a tocar a pre-
—Não, marquez. Aprende
a ouvir o tatar do filho
—Ouvia dizia uma outra.
—Não; quem annunciara?

...o que usava, porque
...história é curiosa. A vida da
...Cramac, uma mulher solta do
...nada, cujas avós eram treis
...cardadores de la, tendo herda-
do do metalista paternal; pen-
sou em polir-se pelo mais hei-
xo possível; fugiu um dia, haver-
se perdido uma ande... ingloria, e
...deu-se a lido de peregrina pe-

...ca e a história tinha respeito
...samente passavam a vida que
...sustentava de um modo. Era
...uma espécie de fratura, melga e
...loura e a sua modestia encrava-
...lava-se toda uma coisa, que
...se acastava com as pessoas em
...cuja fisiologia a história da al-
...ma se reflecte estupidamente na

...Pensando a Parapódico, ab-
...nada não pôde arar, nem
...paralisa, e os dois curules tou-
...ros que lhe catam sobre o este
...ambidourani um raste a que a
...não alterava o balor an-
...tura.

(CONTINUA)

Ele era um rapaz pobre...

conto por José Spencer

Djunga atravessou o pátio em passos lentos, um sorriso nos lábios, roçando a expressão ansiosa dos estudantes. Nas mãos a pauta das notas. Notas que, para uns representavam a satisfação da vaidade paterna, e para outros, muitos outros, a esperança num ganha pão futuro.

Em movimentos demorados, que mais exasperavam os rapazes fixou-a na parede do corredor.

Leça de nha. Chica Engonariêna aproximou-se com muito custo da pauta.

O coração batia-lhe fortemente. Percorreu com os olhos a lista dos nomes e parou no seu:

Manuel Delgado - 15-14-10-14-15.

Uma onda de sangue subiu-lhe à cabeça e, sem saber como encontrou-se longe dela.

Os colegas, que também queriam ver as notas tinham-no empurrado.

15 valores.

O esforço de sete anos de trabalho, as cansaças da mãe, tinham sido compensadas. Valera.

15 valores.

Mas... Se se tivesse enganado, se tivesse lido mal?

Aos empurrões, aproximou-se, novamente da pauta.

Não; não se enganara. Elas aí estavam hém desenhadinhas-que o sr. Monteiro, o amiguinho do Licçu, tinha boa letra - em números encarnados.

Manuel Delgado - 15-14-10-14-15.

Salu. E à frente e atrás dele, outros saíam. Outros que discutiam as classificações obtidas.

- Tás a ver, João? Então aquele maiandiro do professor de latim não me foi dar só dez?

- 12 em Matemática. Palavra que não esperava tanto.

- Foi injustiça, foi. Fiz quasi todos os pontos e reprovam-me.

Malandricce.

Todos falavam, todos gritavam. Mas Lela não os escutava.

Tinha passado. E com 15 valores.

Também ele estudara. Todas as manhãs, quando a mãe se levantava para acender o lume, encontrava-o de pé, com o livro aberto, revendo as lições do dia. Nas aulas dava sempre conta do recado, apesar da luta com a falta de livros - que o que a mãe ganhava para pouco mais que comer dava. Os poucos que possuía, comprava-os com o ganho das explicações. Felizmente que o Carlos era seu amigo e todos os dias à noite davam-lhe emprestado os de que precisava.

Sim, a pesar de tudo estudara. Às vezes ia às aulas sem tomar café. O irmão que trabalhava na Companhia e que dantes ajudava a mãe nas despesas da casa, tinha agora rapariga com dois filhos.

Mas, breve, tudo iria mudar-se.

Com o sétimo concorreria para qualquer quadro. A fazenda que era o que ela mais gostava.

E havia de ganhar. Então os seus 15 de nota lhe serviriam?

Por isso, ele ia ansioso por dar a nova à sua mãe.

A porta. Mãe, passo com quinze.

E cai nos braços da mãe, que com um sorriso de felicidade estampado na face enrugada, e lágrimas nos olhos, o abraça.

- Parabéns, filho. Deus dê a ti, sempre, boa cabeça.

Lela ante nos braços o magro corpo da mãe, o seu cheiro a fumo de carvão, e então duas lágrimas silenciosas correm-lhe pela face.

E a mãe pensou: "Se o seu António, que Deus haja, estivesse vivo, como se sentiria feliz. Orgulhoso do seu Leça."

Lela dirigia-se para casa, contente. O caso não era para menos. Já lá ia quasi um ano que completara o curso dos Licçus e até então, nada. Agora, porém, levava no bolso noventa mil réis. Tinha-os recebido há pouco, no sr. Leça, pelas explicações que dava ao filho. Com êles completava o dinheiro suficiente para tirar os documentos para o concurso, cujo prazo fechava a títula do corrente.

la contente. O caso não era para menos.

Ano aproximarse da casa, ouve a voz da mãe, com fala exaltada, e o choro de alguém que, provavelmente, devia ser a Maria.

- Não sei para que me cahnô a dar-te comida, sus desalmada!

Lela entrou. A mãe esbafoitada, batia a Maria.

- Sus desgraçada. Reparando no Leça. - Ainda bém que chegaste.

- O que é que ria léz?

- Essa menina quiere matarme. - Foi para loja de Laguenha comprar um cruzado de toucinho e deixei-a de conta de casa. Quando voltei achela à porta. No meio da casa, nasso porco com as calças do nhô Semedo na boca. Olha em que estado ficaram.

Voltando-se para Maria:

- Onde é que eu vou sair com dinheiro para pagar outras, sus esteferma? Não mande-a ti fechar a porta de quintal?

E cada vez mais furiosa ia atirar-se, de novo, à Maria que chorava.

- Não faz mal, mamá. Senhor Leça pagou-me mtrial há bocadinho e tudo se arranja.

- Qual arranja nem mari arranja. Então, mando bucar uma menininha em S. Nicolau, para matar a ela fome na barriga e ainda por cima paga-me desta maneira? E depois deves precisar do teu dinheiro?

- Não, não preciso. Mamá vai agora ver o que nhô Semedo diz. É possível que ele não queira receber outras novas.

A mãe fora e voltara, dizendo que o homem queria receber as suas calças. Brigou. Os tempos corriam maus e aquelas eram as suas calças de domingo.

Compraras por setenta e cinco mil reis no nhô Pitta que trouxera dum "Grego", tinha pouco tempo. Ela pagava setenta mil reis e o caso ficava arrumado.

Lela entregou o dinheiro à mãe. Ela recebeu-o.

Coltada. Não podia compreender todo o drama que se passava no filho. Sabia que ele queria subir. Subir para lhe melhorar a situação. Não compreendia todo o seu drama. Mas, o seu instinto de mãe, não vinha mais qualquer coisa.

Lela amava Lucinda. A filha do sr. Leça.

Todos os dias, quando dava explicações ao irmão, via-a. Ela não reparava nêle. Era pobre.

Casaco chapado nos cotovelos. Sapatos velhos. Por isso nem tanto os pés por baixo da mesa, não fosse ela ver a sola gasta.

Quando havia baile no Grémio, ela ia. E êle ficava horas e horas esquecidas, num canto escuro da rua, vendo-os passar, através da janela, nos braços doutro.

Ela não reparava nêle. Era pobre.

Lela compreendia todo o absurdo daquele amor. Pensava em abandonar as explicações. Assim não a viera tanto. O mês passado, sentiu o último, tinha resolvido.

Foi o diabo das calças de nhô Semedo estragava tudo.

O concurso para a Fazenda perdera-o. Outro havia de surgir. Querita subir. Subir para ser alguém.

Então dançaria com a Lucinda no Grémio.

O "Vinte e oito de Maio" entrara, havia hora e meia, quando a monotonia do Posto Grande.

No correio ia grande azáfama.

O camião de nhô Rique Sena viera já duas vezes carregado de sacos de malas.

Lela, sentado num banco da praçinha do Licçu, aguardava a abertura delas. O Boletim oficial onde viria o resultado do concurso para a Allândega.

Ans seus ouvidos chegava o ruído do carimbar das cartas.

Tau... Tau... Tau... Tau... Tau...

Levantou-se e dirigiu-se ao Correio.

(Continua na 5.ª página)

AS MINHAS CARTAS

Meu caro Mário:

Li sei que tu és um rapaz, mais ou menos da minha idade, e, portanto, com uns tantos anos.

Dei também que gostas de vestir bem, andar perfumado, e de beber bem pensados quando caminhas lazado com certa preocupação.

Queres também de momento os sites charmosos elegantes, acompanhar os melhores restaurantes, sabes que as pequenas apreciações os teus ditos, as tuas maneiras e até mesmo o bucinário que existisse de certo ator célebre. Danças razoavelmente e tens certas frases estudadas que, em momentos propícios, são dum efeito esplendido.

E, por tudo isto, ou pouco mais, seuses-te feliz e, às vezes, dizeste um rapaz moderno. Repetes mesmo com insistência, aos teus camaradas, que deveses ser moderno.

Ora, meu caro Mário, permite que pela primeira vez, uma pessoa, na melhor das intenções te venha afirmar como é criada essa ideia que tu tens de moderno.

Não penses que lá pelo facto de calçares essas sapatinhas largas, esse casaco comprido que tem, inconspicuamente, muito mais enfiada do que os outros, a verdade dipense, esse no entanto da gravata berrante, essas calças curtinhas e deusas, ver a ideia de que o mundo se mudou, não penses que, pelo facto de tudo isto, tu és um rapaz moderno. Esse facto nada diz, e, por conseguinte, não muda o teu ser. Já o vilão como estas tuas ideias de calças curtas e berrantes, esse não penses isto, porque te tornas diferente, só porque a moda lá mudou neste na vida, Mário, do que um indivíduo tornasse a ser, não se vê?

Muitas vezes talvez te tenhas rido: dum pobre rapaz de minha idade, que passe por lá, de casaco um pouco comprido, calças que não vão tão bem passadas a ferro como as tuas, e o cabelo e a gravata e os sapatos não tenham o mesmo aspecto de bom trato que tem os teus. Talvez, sim, te tenhas rido dele.

Pois, meu caro Mário, fazes a ideia de muito natural que neste rapaz estejas, verdadeiramente, o rapaz moderno, que tu pretendias ser. E, ao contrário do que penses, ele mesmo é que te riu de ti.

É isto mesmo. Tu és um a certeza. De resto, toda a gente o sabe: menor tu e os outros como tu que uma pessoa e moderno, enquanto a sua educação, o que é o mesmo que o indivíduo, e não segundo as preocupações daquilo que a vida tem de mais útil.

Não, meu caro Mário, não és moderno. Converte-te. Porém, o mais interessante, é que não és antigo também. Isto é que tem graça. É tu próprio me acharias graça, se acaso leses esta. Nem sei bem como te classificas. Porque, para tu seres antigo, seria necessário, primeiro

que vides, que tivesse ideias. Ou, pelo menos, opiniões sobre os problemas maiores da vida humana. Mas, não. Sejam francos. Tu fazes a ideia do que é a vida e a grande problemática da nossa época, das necessidades maiores dos nossos dias? Não fazes, claro está. Tudo isto não chega a ser uma ideia, precisamente porque lhe desconhecias a própria existência.

Um indivíduo velho, ou "bota de clássico", é aquele que se quedou no caminho, agarrado aos seus princípios primários, às suas ideias, que já se não adaptam às novas necessidades. Sim: a esse indivíduo podemos chamar de antigo, ou com mais precisão: "bota de clássico." Mas tu, meu caro Mário, não. És novo, mas é mesmo assim: tu nem és bota de clássico, nem és moderno. Deixa-me dizer-te tudo o que tuas, e defende-te depois desta acusação, se entenderes. Tu es, a priori, um dos tantos pesos mortos da sociedade. Vives daquilo que os outros criam, e defendes com o teu suor e o teu sangue. Nem mais. És um fantoche. Fantoche mesmo é que tu és, Mário.

Moderno, é aquele rapaz se fazes coçado (também podia não ser coçado e ser chamado de boa fazenda como o teu, às ricas), que passou por lá e te desprezou desprezo. Moderno, exactamente porque não a preocupação de vestir bem não é uma obsessão, e dentro dele agitam-se ideias, opiniões e um desejo constante de se aperfeiçoar. Sabe bem compreender toda a importância extraordinária do momento. Sabe bem que dobramos uma esquina na história. Sabe perfeitamente que os conflitos armados, hoje, têm como determinante uma causa económica e que há uma solução para acabar com essa causa. Sabe bem que há possibilidades de se conseguir um lugar ao sol para todos cá neste mundo e também sabe que há uma necessidade imperiosa de nos, os jovens, trabalharmos comumente para a extirpação dos "fantoches", que nos impedem a vida pelos salões, pelos cafés, pelos restaurantes, pelos esportivos, etc.

Mário, com este te digas, numa vez para sempre. Vives uma vida feia. Acredita que a vida tem coisas belas que tu ainda não sentiste.

Dúvidas? Vem para a minha frente que nós mostrarmos. Nem os teus casacos grandes, nem os teus cabelos compridos e perfumados, nem as tuas frases berrantes conseguem esconder o tútil rapaz que és! Lembra-te que esses problemas que tu corriges e te admiras, apesar dos teus sapatos muito bonitos e das tuas roupas caras, do teu frizado e do teu cabelo, também não são modernos, mas sim umas "futilidades". Lembra-te de tudo isto, e convence-te do rapazinho pobre que és.

Eu desceria dizer-te mais coisas. Não acabei inteiramente o meu pensamento! Mas tenho que ficar por aqui, porque já preenchi as duas folhas que me são permitidas.

Brevemente escreverei à Milú.

Não te zangues. Conta sempre com a sinceridade do

M. Ferreira

Da condição do estudante Caboverdeano

por NUNO MIRANDA

Nesta hora rica de problemas e interrogações abertas no destino da vida, e questão essencial que se impõe à dignidade da juventude moderna, tomar consciência de uma realização própria dentro do círculo das suas realidades, penetrando-as e tirando delas uma antese nova, condicionada às necessidades do seu futuro.

O problema que hoje vemos agitar alguns jovens instante e é a condição do estudante caboverdeano e da sua integração na vida.

Vindo de um meio onde, ao invés de se dar conta dos lampejos da inteligência, os prodígios de memória e alguns honros de celebridade, o estudante que completa o seu curso no liceu, sente-se pouco integrado para a vida sem uma visão larga das coisas e dos homens, sem uma orientação intelectual que o coloque ao par da cultura moderna, aquilo que se tem de mais rudimentar. Isto é, resultou um elemento falto de um agente compatível com a vida e vital que a vida exige de cada um, e incapaz de se atirar de braços para horizontes vastos. Em fim, um indivíduo que nunca poderia ter esta frase que eu ouvi um dia: "eu quero da vida o que a vida me dá, não quero da vida o que dela me dá."

Posta a questão sob o aspecto daquele estudante que, pela inteligência, fez o seu curso no liceu, e cuja ânsia de desbravar foi vencida por um mau material que não o deixou ingressar num Curso Superior, surge nos seus olhos um tipo amarelado e vencido pela cizna que limitou a sua vida, agora como terceiro aspirante no funcionalismo, ou como professor de Posto de Ensino num dos vilários obscuros das ilhas do arquipélago. É como producto duma educação recebida, ac-

tuada por duma a sua inteligência estagnar num charco de estupidez ridícula, sem se encontrar numa posição, sem aquela confiança optimista e acerta de quem espera "mal", qualquer coisa.

Analisemos agora o caso do estudante que tem meios e vai estudar para o Continente: frequenta a Escola Fria e o Espelho de Água, onde vive histórias romanceladas que nos são contadas quando vem a terras, publica um livro de "sonetos desprezenciosos" onde impera a sua romantica, mas se os alvimentos ou a doçura dão suave sorriso de mulher.

Finalmente, a Carta de Curso e o ingresso no cirilo da gente brava da terra, de Fátima, passando a sua vida nostálgica das noites de estada no Capital, o sr. dr. Cicrano vivendo para a banca, para a clínica e para os requêres imensas. Ou então, o malogrado sr. Tal, três vezes ruminando, quando foi da dependência do Técnico.

E todos esses, indolentes ao tempo e à Vida, fazendo a dotada e bela, desamplando o tempo, impávidos deixando a continuar no seu processo evolutivo para um destino marcado, sem tomar parte neia.

E é por isso que aqui deixamos o nosso empenho no levantamento de uma campanha para a orientação da educação intelectual do estudante Caboverdeano.

Fica dito, é a ele mesmo a quem compete incessantemente pela renovação do método educacional para uma cultura mais profunda e mais verdadeira. Cultura que seja, simultaneamente, uma consciência onde esteja implícita a presença das realidades humanas com seus antagonismos e tendências dominantes para uma síntese retiladora.

... e a multidão...
... e a multidão...
... e a multidão...

—E porque estava a esca-
dar a loba, dizia a ara d'Espar-
taco.
—Ela appende a tocar a pia-
no?
—Não, marquês! Aprende
a escrever e a tocar do filho
mata-se a estudar-lhe.
—Ouvir? dizia uma outra.
—Não; quem quinciará?

... o que sempre, porque a
história é curiosa. A ura, de
Cranano, uma mulher, saída do
bado, cujos avós foram creio,
cardador de lã, tendo herda-
do do incalheiro paterno, pen-
sou em pôr-lhe no peito mais bal-
ço precioso; fingiu um dia haver
perdido um cadidã inglesa, e
deu-se a ler, no pregoeiro pa-

... e a multidão...
... e a multidão...
... e a multidão...

... e a multidão...
... e a multidão...
... e a multidão...

(CONTINUA)

4 DOIS POEMAS DO MAR

Partir,
deixar a ilha tão pequena
que o vento nómada
bafeja
e as ondas do mar
rodeiam.

Fugir,
buscar terras mais ao longe
onde a alma errante
caminhe.

Partir,
deixar na terra o canto duma morna
que o emigrante
recorde.

Fugir,
deixar no mar o sulco branco
da hélice do vapor,
que as vagas mansas
apaguem . . .

Nos olhos a saudade retratada
da distância percorrida.

Noites de vigília
sonhando a distância longínqua
do caminho por andar.

(Minha estrada de vagas verdes,
cintilação de salitre nas faces,
canção de ondas no costado.)

Só nos olhos
(saudade estranha)
a distância percorrida,
- por percorrer.

Arnaldo Carlos

REVELAÇÃO

Numa noite qualquer
que ficou perdida na vertigem do tempo,
eu joguei bem longe o desespero que me dansava n'alma
- esta descrença que queimava no meu sangue
Nessa noite que inda guardo na lembrança
docemente,
vieste descansar na minha alma,
segrêdo profundo e misterioso!

Oh, esse momento d'ouiro
em que tombarain, um por um, os falsos deuses!
Na retina descansou-se-me um homem só,
sem ilusões nem nuvens
numa vida sem fronteiras,
a mostrar ao Mundo incerto
a luminosidade tamanha de muito bem perdido.
E aqui na paz serena
de um horizonte aberto,
acatelo e bendigo esse mistério profundo,
esse segrêdo musical
que me foi revelado na melodia cantante
de uma noite tropical.

Manuel Azevedo

PANORAMA

Ao longe
na distância da manhã por vir,
na indecisão das camuflagens
e do rumor da guerra,
há agonias esbatidas no negro-fumo
da pólvora,
dos homens que se batem.
Aquem, é a luta na retaguarda!

As dores que nos campos de batalha
o golpe de mesericórdia é dado
pela metralha,
correspondem nas fileiras de traz
ansiedades interminas de almas
e lutas maiores . . .

Há evacuações, despedidas, alarmes,
e notícias de comboios torpedeados.
Há a guerra dos nervos destrambelhados.
A guerra que ficou em nós
das notícias de guerra!
E há noites incalmas
de almas
que escrevem poemas
aos poemas dos nossos nervos em guerra.

E fica-nos a certeza
de que há um "front" em toda a gente.
A leste, ao Sul, no espaço.
Em nós
há guerra. - Aqui e além.

Guilherme Reis

Ele era um rapaz pobre...

(Continuação da 2.ª página)

Os guichets ainda fechados.
Saiu, tirou do bolso um cigarro meio consumido e acendeu-o.
Encasou alguns passos e, num movimento brusco, assentou-se no banco de mestre do Correio.

Tau... Tau... Tau... Tau... Tau... Tau...
E aquele ruido aumentando-lhe cada vez mais a impaciencia.
Havia um mes tinha mandado os documentos para a Praia. Hoje aguardava o resultado.
Tinha falado, na véspera, ao sr. Jaime, empregado do Correio e este prometera dar-lhe o Buletim, assim que abrissem as malas.
Levantou-se e entrou de novo.

O ruido cessara. Mas os guichets continuavam fechados. A frente muita gente agrupava-se, esperando cartas. E cada vez mais gente chegando. Uma creada da casa Miranda abriu uma das caixas de apartado. Tirou um masso de cartas, fechou-a e saiu.

Caixas de apartado. Caixas de gente rica.
A frente dos guichets encimadas pelo diisco "DISTRIBUIÇÃO DE CORRESPONDENCIAS ORDINARIAS", muitos continuavam esperando.

Enfim abriam-nos.
- Carta para Francisco Fortes.
- Chegaste depois de mim e queres passar-me à frente?
- Eh você, carta para Antonia dos Santos.
A vez do Lela chegou.
- Sr. Jaime...
- O que é Manuel?... Ahn, já sei. Queres o Buletim Oficial.
mas vai para o lado de lá e espera um instante:
Lela furou por entre as pessoas e foi esperar do outro lado,
ansioso.

Eram treze concorrentes, ouvira dizer. E para quatro vagas.
Treze concorrentes. Número de azar.
Mas ele tinha escurado. Passara com 15. O diabo é que ele não tinha padrinhos.
- Aqui tens o Buletim, rapaz. Parece que estas a dormir.
- Obrigado sr. Jaime. Dou-lhe daqui a bocado.
Sente o coração aos pulos. Curva-se para o papel febrilmente.
a primeira pagina. Nada. A segunda.
- Ah, cá está.

CONCURSO PARA A ALFANDEGA

É o coração a querer saltar-lhe.
Curva-se mais para o papel.
O nome do primeiro classificado não é o dele.
Nem o do segundo.
Treme. E as letras dansando-lhe diante dos olhos.
De repente endireita-se. Mãos descidas.
Classificado no sexto lugar.
Sente zumbir os ouvidos. Encosta-se à parede.
Classificado no sexto lugar. Mas valia ser desclassificado.
ficar no décimo-terceiro lugar. Treze concorrentes. Número de azar. O diabo é que ele não tinha padrinhos.
Classificado no sexto lugar.
Ele que queria subir. Ser alguém. Sim, subir para poder dançar com a Lucinda na Grênia.

Aceitamos colaboração de todos os nossos jovens leitores, sujeita, no entanto, ao critério selectivo dos redactores.
- CERTEZA - não se responsabiliza pelos originaes não solicitados.

Toda a correspondencia deve ser dirigida para: Redacção da revista "CERTEZA"
Caixa Postal n.º 61 S. Vicente Cabo Verde

Willkie e a paz

De "Domingu"

Lisboa

Relativamente à paz e à organização da economia mundial, Willkie insiste em que o mundo não acceta uma "paz anglo-americana". Os governos livres dos paizes ocupados, a opinião dos refugiados e dos seus dirigentes, a opinião pública na Rússia, India e China assim como a dos paizes neutros, que Willkie sondou, ouvindo todas as classes, desde os financeiros aos operários, são unânimes em repelir a ideia de uma paz anglo-americana, ou seja uma victoria que transforme a exploração da riqueza mundial num monopólio anglo-americano.

O único paiz, diz Willkie, onde existe um pequeno sector de opinião que toleraria tal dominio é a China, mas só a China de Chang-Kai-Shek. O generalissimo e os seus partidários, que pretendem basear a unidade chinesa numa forte classe média, acceitariam a hegemonia dos anglo-americanos, porque precisam da cooperação do seu capital e da sua técnica. Mas mesmo esses só a admitiriam transitóriamente. O resto do mundo, segundo o autor de "One World", repele-a por completo. E, como diz Willkie, é a maior parte do mundo. São os trezentos milhões de europeus continentais, os cento e oitenta milhões de russos, os quatrocentos e quarenta milhões de chineses, os trezentos e cinquenta milhões de hindus, os indochinezes, mais a Ásia Menor, a Arábia, o Norte de África etc. em resumo, muito mais de um bilhão e meio de homens.

Entre as mil informações dadas pelo autor sobre o que se passa na Rússia, ha uma que merece especial menção: é a que se refere a responsabilidade dos funcionarios, civis ou militares.

Willkie diz que se sente em todas as classes da sociedade russa a pressão de uma mão de ferro - a disciplina. Não a disciplina que mata a alegria e o riso e suprime a faculdade de pensar e o direito de criticar, mas a disciplina que não perdoa as faltas no exercicio dos cargos.

A critica dos erros ou imperfeições das ordens do Governo é livre, como é a apresentação de adivites acerca de todos os serviços públicos. O que não é permitido é desviar-se do cumprimento das ordens recebidas ou alterar, arbitrariamente, a sua execução.

A força da disciplina, diz Willkie, sente-se sobretudo nos postos superiores.

Os pequenos descuidos ou erros involuntários dos empregados modestos são delitos leves, que se castigam com uma admoestação e emendam com a educação do pessoal. Mas as faltas dos funcionarios superiores, essas são inexoravelmente punidas. A responsabilidade é proporcional ao grau de consciencia politica e social do funcionario e portanto à categoria da sua função.

Para breve em edições "CERTEZA"

A vida sempre começa de novo

poemas de NUNO MIRANDA

... a história é curiosa. A sua, do Creusac, uma mulher semia de nada, cujos avós orara, certo cardador de lã, tendo herdado do circulador paterno, pensou em partir-se pelo mais baixo preço; fingiu um illa haver perdido uma carteira de lã, e deu-se a fugir em peregrino pa...

(CONTINUA)

Amigo caboverdeano, camarada jovem dos bancos do Liceu, se te queres ficar numa literatura viva e humana em que traduzas bem, ou mal, as angústias e as esperanças dos teus irmãos de raça, o teu jornal é este:

Vem, segue conosco o teu caminho que as nossas intenções são claras, os nossos anseios são justos. Tu desejas uma vida sem atropelos, sem a incerteza do amanhã.

É essa mesma vida que nós queremos.

Tu desejas um futuro brilhante para a tua terra, sem as inclemências do presente.

É nesse mesmo futuro que nós confiamos.

Vem, segue conosco o teu caminho - que as nossas aspirações são as tuas, os nossos anseios são os teus - de mãos dadas, num aperto fraternal e amigo, que já rompeu o sol da hora da largada.

Livros de Delfy, livros de Magali, livros de Adel. Livros de mentira, em que a vida é deformada ao gosto das autoras, em que todos os sofrimentos são simples males de amor que no fim se curam, infalivelmente, com o aparecimento do príncipe encantado.

Quando será que as raparigas do nosso Liceu, ao menos as dos últimos dois anos, porão de parte esses livros de capa-côr de rosa e azul, para se curvarem sobre aqueles em que a vida lhes é mostrada crua e brutalmente?

CERTEZA insere neste número colaboração feminina. As nossas páginas estão sempre abertas para todas as raparigas que quiserem colaborar, desde que nos dêm um trabalho consciente, como o deste número, que é bem um grito para as mulheres que não compreendem, ou não querem compreender, a sua missão na vida.

A voz altissonante, os gestos teatrais, o orador sobe à tribuna e grita:

Cabo Verde é, intelectualmente, a nossa colónia mais desenvolvida. O número de analfabetos é aqui imensamente inferior em proporção ao da metrópole.

Nós não queremos dizer que o orador não tenha razão. Mas, no entanto, já agora, vale a pena perguntar: Porque será que em Cabo Verde, ao contrário de todas as nossas colónias, de todas as mais pequenas vilas do continente, não

Acêrca da Mulher

por Orlanda Amariles

De algum tempo a esta parte, e agora, especialmente, se vem levantando estas perguntas: haverá, na realidade, a tão apregoada inferioridade feminina? Será que a intelectualidade da mulher seja inferior à do homem?

Essas duas interrogações que condensam apenas uma hipótese, e à qual, neste curto artigo, vamos tentar responder.

Se recuarmos alguns séculos, veremos a mulher escravizada, subjugada, feita ser inútil, incapaz de raciocinar, inibida, portanto, de ter outras preocupações que não sejam o lar.

Qual a mulher que teria a ousadia de tentar equiparar-se ao homem? Qual a que teria a arrojada audácia de transpor o círculo riscado por ele?

Ainda na idade primitiva, e a partir de certa altura, é já ele que, podemos dizer, valendo-se da sua superioridade física, impera; manda. Faz-se senhor dos meios económicos e, consequentemente, de toda a ordem social. E essa escravidão vem-se arrastando pelos séculos fora. Estes vão rolando, uns atrás dos outros, e ainda na Idade Média a mulher é um brinquedo. O homem manjeira a seu belo prazer como a criança brinca com a boneca. É um bibelot de carne e osso.

Com a Revolução Francesa mudou-se o rumo dos factos. O aparecimento das máquinas revolucionou tudo.

Para os magnates foi um verdadeiro acontecimento. Produziam quanto quisessem, utilizando menos operários. Na ganância louca de capitalizar e devido à lei da concorrência, ultrapassam o limite da produção. E sobreveio uma catástrofe que ninguém esperava: a crise da abundância. E logo a seguir, outra de menor importância e como consequência desta a crise do desemprego.

Lares sem pão, miséria negra por todos os cantos

As mulheres então viram-se obrigadas, embora constrangidas, a sair do lar à procura de pão. A pouco e pouco vão invadindo as fábricas, as oficinas, etc. Uma das causas que imenso contribuiu para isso, foi o preço da mão de obra. Sendo consideradas inferiores ao homem, pagam-lhes menos e exigem-lhes as mesmas horas de trabalho.

E os anos rolando . . .

Agora são os escritórios que ela, surratamente, invade. Mais tarde as Universidades. Continua a ser aceite, sinal de que pode, mais ou menos, substituir o homem em qualquer ramo.

E temos então a mulher operária, guarda-livros, advogada, médica, engenheira, etc. Mme Curie, considerada como um dos maiores cérebros de toda a história, poderá ser bem um exemplo frizante do poder intelectual da mulher. Outrosim na literatura, poderemos citar Pearl S. Buck, Katherine Mansfield, H. Grace Carlsie etc.

E hoje, nesta luta imensa dos nossos dias, pela igualdade, vemos a mulher trabalhando nas grandes fábricas de guerra, quer como engenheira, quer como operária; na agricultura sulcando as terras com as máquinas que o homem manjejava; nos escritórios de guerra colaborando na luta, e até - sabe-se - encorpadas nas guarnições militares, quer da infantaria, quer da aviação.

Ela vai tendo a consciencia das suas possibilidades, e ele o conhecimento do seu valor. Isto é, dessas mesmas possibilidades.

E dentre a moderna geração uma pleiade de moços e moças, movidos pelos problemas importantes da nossa época, aceitam, naturalmente, esta verdade - e por ela lutam.

Eles têm a certeza que dessa verdade só a Humanidade terá a lucrar. Homem e mulher, serão amanhã os companheiros que se completam, e não o senhor e a seiva de ontem e também ainda dos nossos dias.

Então, o mito da inferioridade feminina será, para todos, como já é agora para nós, um fantasma da civilização.

VISADO PELA CENSURA

existe um órgão de imprensa por fimão - já que se não pode dar este nome ao *Notícias do Cabo Verde*.

Será porque o caboverdeano não tem gosto pela leitura, ou porque lhe mereçam pouco interesse o nome das coisas *celebridade* que se encontram em *Angoleros* em qualquer outra parte do globo?

Anuncia-se para breve o reaparecimento de **CLARIDADE**

CERTEZA, que dá a possibilidade de uma literatura caboverdeana de temas caboverdeanos, regozija-se com o facto e anuncia a chegada de **CLARIDADE**, que vai levar aos nossos irmãos de Portugal e do Brasil a "mensagem da alma patética".

Os rapazes da **CLARIDADE**, como muito bem o disse há meses, numa conferência, um aluno deste Liceu, são os únicos a quem cabe o nome de escritores caboverdeanos. Foram eles que abandonaram à torre de marfim onde se tinham encerrado todos os nossos escritores, para se misturarem com o povo e dali arrancarem toda a riqueza psicológica, toda a grandiosidade da vida miserável das nossas gentes, que não de fazer a glória dos seus romances, dos seus poemas e dos seus ensaios. Para eles pois vale o desejo de que continuem a trilhar sempre o caminho delimitado e a nossa mensagem de solidariedade fraternal.

Os rapazes da Academia sabem quão difícil é a realização de um jornal. No entanto, nenhum obstáculo nos fará desviar do caminho que traçamos.

Com o nosso esforço, podemos pregueno que seja queremos contribuir para o desenvolvimento cultural da terra, que nos serve de berço, esta mesma terra em que frustram todas as iniciativas de progresso. Para muitos pôde parecer inútil o nosso esforço. Mas para nós vale a pena "porque tudo vale pena, se a alma não é pequena".

Ainda que tomemos o caminho, de nós ficará o esforço glorioso ou inglório de levantar bem alto o nonne destas lutas.

O nosso jornal é uma lápide. Uma lápide que contará tudo aquilo que nos animou da aleluia deslumbrante dos nossos dez anos.

Arnaldo Franco

Carteira

Fôlha da Academia

REDACTORES: Nuno Miranda, José Spencer,
Miguel França, Silvestre Faria, Guilherme Rochesau,
Filinto Meneses e Tamy Martins

DIRECTOR: EDUINO BRITO SILVA
EDITOR: JOAQUIM RIBEIRO

COMPOSTO E IMPRESSO NA
Tipografia "Mineira de Cabo Verde"
avenida Antrada Corvo - Praia

POEMA DE AMANHÃ

de
António
Nunes

Mamã!
sonho que, um dia,
em vez dos campos sem nada,
do êxodo das gentes nos anos de estiagem
deixando terras, deixando enxadas, deixando tudo,
das casas de pedra solta fumegando do alto,
dos meninos espantalhos atirando fundas,
das lágrimas vertidas por aquêles que partem
e dos sonhos, aflorando, quando um barco passa,
dos gritos e maldições, dos ódios e vinganças,
dos braços musculados que se quedam inertes,
dos que estendem as mãos,
dos que olham sem esperanças o dia que há de vir,

— Mamã!
sonho que, um dia,
estas leiras de terra que se estendem,
quer sejam Mato Engenho, Dacabalaio ou Santana,
filhas do nosso esforço, frutos do nosso suor,
serão nossas.

E, então,
o barulho das máquinas cortando,
águas correndo por levadas enormes,
plantas a apontar,
trapiches pilando,
cheiro de melão estonteando, quente,
novas seivas brotando da terra dura e sêca,
vivificando os sonhos, vivificando as ânsias, vivificando a Vida!...

Número de Junho

2

5. Vicente de Cabo Verde, 1944

... porque esteve a culti-
lar a lição, dizia a ora d'Espa-
...
— Ela aprende a tocar a pu-
...
— Não, marquezã. Aprende
a escrever e a tocar do filho
...
— Daria? dizia mais outro.
— Não, quem ensinará?

(CONTINUA)

"A vida é maior que o mundo"

por Manuel Ferreira

Fim de ano. Movimento escasso. Há já dois meses que é assim. Os balanços aproximam-se e há que adiar as encomendas para o principio do ano próximo. Os lucros têm que se apurar.

Pedidos de transportes é coisa morta.

As camionetes paradas, como que impotentes, aqui e ali, a soltar o abandono de longos dias. Parecem amodorradas das cansaças anteriores.

Largo da Sé, Praça Velha, neste e naquele canto, deixam de ser monstros a transportar monstros dum ponta a outra do país, para se tornarem num montão de ferro inerte.

Não há cargas — nada valem.

Mas mesmo durante o ano há muitos dias assim. Os motoristas ganham expressões de desalento.

Depois de duas pragas ao senhor Fonseca, aos empregados e a toda a corja da Agência, dispersam pelo Gato Preto, pela Encarnação Tiaga ou Aurora Cabreira a meterem uma bucha no estômago necessitado. A seguir uma cigarrada, uma partida de bisca e um passar pelas brasas, cheio de pesadelos na cabine ou no lastre, da carroceria onde o oleado serve de manta, porque está a modos a chuveisar. Outros foram para o Café Colonial beber uma cafésada com um bagaço.

E as cargas não veem.

As camionetes continuam imobilizadas.

Só os dias passam. Lentos, muitos vagarosos a vincarem traços de amargura nos condutores das camionetes. O fim do mês aproxima-se. E com ele a prestação de dois, três ou quatro contos. A fora o conteúdo de um semi-eixo, uma vulcanização, ou algumas latas de gazoil.

Se as prestações não forem liquidadas no prazo expirado a camionete é-lhes apanhada, sem mais apêlo. Os homens das representações não conhecem apêlos. Apêlos são promessas — promessas não riscam no Deve do Caixa. Tem um cofre e um livro de Lucros e Perdas, que só é escriturado para lucros.

E as cargas não veem.

Mais um dia.

Já são vários dias. Duas já conseguiram abalar com meia carga para o Pôrto que mal lhe dá para a gasolina. Mas, Manuel da Fonseca, já tirou a sua comissão, bem avantajada: 15%.

No Pôrto novos dias de espera. Dias de luta talvez mais danados — sem dúvida — do que aqueles em que os quilómetros são devorados de noite. De noite e aos solavancos, pelas estradas do Alentejo. O sono a apertar, a apertar fortemente, as mãos filadas no volante a vencer, a vencer, desesperadamente, os marcos grandes com números grandes — pagos a dois escudos. Preço de Manuel da Fonseca.

Artur o mais atento possível ao serviço. Títulos esmerados, em grossos e finos, e depois a descrição em letra inglesa muito apuradinha. Nada de razuras nem emendas que o patrão nestes dias é uma vibora.

Vai ouvindo as pragas dos motoristas que entram e saem e os queixumes dos ajudantes que sonolentam nos bancos da parte de fora do escritório.

Só ele sabe compreender essas pragas e os queixumes. Também ele tem no fim dos meses pragas e queixumes silenciosos, mas com força de dominarem o mundo. Capazes de ensurdecerem Manuel da Fonseca. São silenciosos, mas gritavam constantemente no íntimo da sua alma dando-lhe uma força nova.

Agora chegam outras camionetes. A quantidade aumenta.

Ficam, lado a lado, com as que já estavam. E ganham ódios umas às outras. São irmãs. Mas sentem-se inimigas.

Os motoristas saúdam-se por entre dentes e trocam monossilabos. E cada um vai para seu lado. Inimigos. Depois regressam e olham-se, pesarosamente. Uma coisa lhes diz que são irmãs. E, com naturalidade, encaminham-se para a loja do Ramadas, Aurora Cabreira. Outros para o Colonial. Outros para o Izidro.

Os copos estão na mesa. Recordados nas paredes vão tragando os goles e mastigando amarguras. Buscam nos bolsos do macaco as beatas resequidas e embrulham-nas num cigarro escaldante. Dai experimentam uma chamada para os Transportes Mecânicos a ver se já apareceu alguma coisa. De lá, Costa Pires, informa que não, mas que há umas esperanças. Esgares de renúncia. Eles estão fartos de conhecer aquila lenga-lenga.

O exterior dum camionete carregada rompe até lá dentro ao cubículo, onde eles biscam. Correm, curiosos, à porta. Palavras de mal dício.

É a auto-car, do Monteiro Castro, com um carregamento de 2.000 quilos — certamente para Lisboa.

Ainda há pouco tinha chegado da Capital com adubo para o Sindicato. E ele, ali, há três dias. Ainda se precisasse daquilo. Só os ricos é que têm sorte. E convencem-se que a vida não é para pobres. Os pobres são para dar vida.

Chegou agora um veículo dos latios do Pôrto. Vem à desgarrada na busca de carregamento. Do Pôrto para Aveiro, de Aveiro para Santa Comba; Santa Comba para Coimbra, e de Coimbra para Lousa.

Os que estavam ao menos não haviam gasto em depreciação de material nem óleos ou gasolina.

Trocam impressões e os rostos ganham mais laivos de tristeza.

Parte deles contam mulheres e filhos. E lembram-se que talvez aquela hora o mercieiro esteja a bracejar.

— Não posso, bem vê ...

O camionista novo já arrancara, segredando que tinha uma fazenda num certo sítio. Não dissera onde, porque os outros iriam telefonar antes que ele lá chegasse.

E ficam tristes ao vê-lo partir por entre os ruídos e fumaçada do escape. E a pensar que aquilo não era vida.

O outro abalara porque a camionete trabalhava a óleo e ele não era o proprietário. Era somente o condutor. Não tinha prestações de três e quatro contos no fim do mês, a saldar.

Os ajudantes remendam furos na dolência dos tecidos mal alimentados e do tempo perguicosos. Os motoristas que não estão no Ramadas vão da camionete para a Agência e da Agência para a camionete. E mastigam suas pragas de maldição.

Só os copitos, à custa dos cobres que restavam, vão dando um pouco de alma. Alma que é adormecimento e fadiga.

Manuel da Fonseca anda aparvalhado de um lado para outro. Já telefonara para a Marinha, para Pombal, para Vermoel para Martiagança, e outras mais, onde seria possível adquirir cargas e fossem beneficiadas de telefone. E nada. Nem um carregamento.

O telefone tem andado numa fona. Momento a momento chama a responder, febrilmente. Parece sentir as agonias dos manobreadores e geme guinadas que se espetam na carne e nas paredes.

Os períodos de conversação são aos pares e o Fonseca, enfurecido, bate com o auscultador no descanso do aparelho. De lá dizem sempre que não. Há sempre a mesma resposta. Está tudo encharcado, não se pode carregar. É fim de ano, estão em balanço.

Agora, já não telefona. O senhor Pires marchou numa bicicleta para a Estação em nova e apertadas diligências. O Artur, noutra, a caminho da Vieira, que lá não há telefone: Há longas subidas, que são vencidas sempre a puxar. As pernas entesam-se, o peito torna-se um fole, a uiegar, a ofegar. O cuspo é seco e a camisa vai ensopada. Mas nada de desfalecimentos que Manuel da Fonseca ficou à espera e bem amecçou:

— Vinte e cinco quilómetros para lá, vinte e cinco para cá, duas horas e tal.

A chuva de cacimba passou a grossos fios. A atmosfera está pardacenta e as nuvens são fantasmas a cabriolar por cima das pessoas. As suas piruetas são negaças por mandado do diabo.

Os motoristas e os ajudantes com as mãos enterradas nos bolsos tiram de frio. Olham os horizontes manchados de trevas e continuam silenciosos, nos seus sofrimentos.

Manuel da Fonseca, agora, agita-se dentro do seu escritório dum lado para outro. Mexe nos livros de escrituração, nas páginas de correspondência, nos papeis por sobre a mesa — no impulso desordenado da sua nervosa. Pega no chapéu, faz trejeito de sair. Torna a ficar, larga o chapéu, mexe no nó da gravata e faz ademanes com o pescoço. Vem até à porta em passos rasgados. Profere duas coisas que ninguém compreende e vai sentar-se com a cabeça enterrada nas mãos, como que a discorrer.

Mas não discorre nada. Barafusta contra todos menos contra ele. E todas as culpas vão para o senhor Pires e para o Artur. Revoe os ficheiros, pucha do anuário comercial. Pede uma chamada Para Alcobaca outra para Vila Nova de Ourense. Lembra-se do preço e liga para a Central a considerar sem efeito.

(Continua na 2.ª página)

"Certeza," o "Notícias" e a Tipogra...fia

ATRIBUIÇÕES E DESVAIROS

Quando o Notícias se acordou da pachorenta modorra em que jazia nos prelos da Tipografia, permitiu-se também à «Certeza» dormir um pouquinho em tão delicioso canapé. Mas foi só um pouquinho porque as mósas tanto o incomodaram que teve de se levantar, tirar o pijama e desatar a correr para se ir queixar a quem de direito.

«Certeza» falou, falou e pediu que as mósas fôsem enxotadas porque queria dormir apenas o tempo preciso para se levantar cedo e poder assim visitar os seus leitores que com alguma ansiedade a esperam na Metrópole, na Guiné, nas ilhas, aqui.

Ao contrário do que esperava, o Sr. Director da Imprensa achou muita graça às pirronias das mósas.

Isso, porque entendeu-se que «Certeza» passava para além do âmbito duma revista literária, lutando pela elevação da imprensa da caboverdeana.

Isso, porque é velho costume o convencionalismo, mesmo onde não há pessoalismo.

Isso, porque o Sr. Director acha-se no direito de controlar um órgão que peça por não falar dos anos do «disuntíssimo Sr. X» ou das «delirâncias» da Mme. «Z».

Ainda isso, porque entende-se que os rapazes da «Certeza» são demasiado novos para entrarem numa prável luta que proviesse da falta de compreensão pela campanha de dignificação da imprensa da colónia. Novos, não porque lhes falte vigor. Novos, porque «o dia de hoje que forçosamente é o de amanhã» são precisas «cartas de recomendação» «de empenho» que lhes viriam a ser negadas por aqueles que porventura não sympathizassem com essa campanha de dignificação.

E como os rapazes da «Certeza» não querem cartas de empenho, cartas de recomendação, cartas de sabujice, os rapazes que querem «Certeza» à moda do seu pensamento tiveram de renunciar a servirem-se da imprensa local.

Colocaram-nos num dilema:

Ou «Certeza» reconhece o contróllo da Imprensa de S. Vicente ou esta fecha os seus prelos.

Porisso, «Certeza» tardou muito em aparecer. Porisso, «Certeza» não agora aparece. Mas não estava a dormir: meditava na melhor maneira de vencer os atriros.

Tanto que saiu desta vez.

barria de uma reduzida percentagem analfabética, sem que para tanto tenha de ocupar, como até aqui, a sobra de espaço com anúncios de tipo antiquado e de preencher as suas colunas com biografias das aviaouras negras da America, em prosa de muita sabença:

A Indústria, o commercio, a pesca, a agricultura, etc. são as principais actividades da economia local e por certo resentem-se da falta de um jornal que lhes pudessem dar uma boa parte da expansão de que tanto precisam, movimentando ideias e iniciativas. Ainda por esse meio, através do embate ordenado de opiniões e da exposição de estudos conscientemente elaborados se poderia procurar a solução do problema das crises atendendo às suas causas e consequências. E estabelecer uma secção de cultura que pondo de parte o elogio convencional levasse aos leitores de todas as ilhas trechos de prosa, arte e poesia. Próprios da hora, que lhes desenvolvessem o sentimento artistico e estetico. E fazer com que o órgão penetrasse todas as camadas sociais, tornando-o de todos por ocupar de todos. O rico pagaria a assinatura do pobre, o rico que, inda mesmo por exhibicionismo, poderia perfeitamente comprar dez ou quinze números de cada vez. Seria também outra missão não menos digna a de patrocinar as causas que visam o bem do operariado, a assistência pública, a maternidade, e o caso do estudante pobre uum corpo a corpo de vida ou morte com as circunstâncias adversas ao ideal para que tende a sua aspiração. E finalmente, como suprema interpretação de todas as nossas necessidades, unir no mesmo pensamento de solidariedade e humanidade os caboverdeanos de todas as ilhas em todas as latitudes.

Então, creem-se que a imprensa caboverdeana estaria dignificada e, o que é mais, realizada e o «Notícias» já não precisaria das chegadas, delirâncias, das biografias dos negros nossos irmãos, mas antes seria um jornal de notícias, das notícias de Cabo Verde.

Sim. O «Notícias» não pode negar a existência de homens capazes de fazerem d'ele aquilo que nós, e estamos certos que todos queremos que ele seja. Há aqui um escal de intelectuais que o poderá erguer a um nível que poucos jornais, mesmo no Continente, alcançarão. Há aqui uma pléiade de valores bem suficientes para lhe darem o dinamismo que pudessem proveitosamente succeder à calma pôdre em que languidamente vegeta. Isto é, dar-lhe um lúcido entusiasmo por tudo quanto fosse caboverdeano, fosse humano e justo, visionando a rota das grandes realizações promovendo o encontro de todos os homens em todas as estradas do mundo.

Para colaboradores usamos apontar Baltazar Lopes, Jorge Barbosa, Luiz Terry, Manuel Lopes, António Gonçalves, Adriano Duarte Silva, João Lopes, Manuel Veiosa, Abilio Macabô, Manuel Serra, Augusto Miranda, Mário Ferro, Júlio Monteiro, os estudantes caboverdeanos na Metrópole — os primários a pensar o que agora escrevemos — e tantos e tantos outros de momento fóra da memória e desconhecidos.

Quando o «Noticias de Cabo Verde» se rodear de homens como esses, então a nossa imprensa estará realizada como realizada está a nossa literatura, dia a dia à busca de maiores realizações.

Que pense nisso e aja — estamos certos de que o fará — o Director do «Noticias».

Em torno do "NOTICIAS DE CABO VERDE"

DE Guilherme Rocheteau

Pode à primeira vista parecer que a nossa insistência sobre a questão da imprensa caboverdeana traz o reservado intuito de querer buscar polémica. No entanto, não succede assim. Queremos apenas, em notas mais largas, apurar o que um dos nossos redactores sucintamente considerou num dos seus instantâneos. E não só apoiá-lo, como combater a inexplicável reacção que se levantou contra a nossa campanha pela dignificação da imprensa caboverdeana.

Essa reacção não nos trouxe, porém, qualquer contratempo — a não ser as dificuldades que retardaram a saída deste número — nem tão pouco jamais erguerá obstáculos capazes de pararem ou desviarem a nossa rota. Um dos nossos diz mesmo neste número: «Enquanto os cães ladram a caravana passa». Mas isso não interessa. Propuzemo-nos pela imprensa caboverdeana e só disso nos vamos ocupar.

Numa terra como Cabo Verde onde o mais leve suspiro se ouve em todos os cantos é inútil como descabido um jornal que somente se ocupa de notícias das chegadas do «nosso honestissimo e distinctissimo patriota Sr. X», as «delirâncias» da Mme. «Z» e as magnificas posições de todos os «ilustres illustres» (ilustre o adjectivo mais suave que se lhes costuma dar) ausentes. Ora, não é assim que deve ser um jornal capaz de impressionar quem se encontra ávido de leituras substanciaosas.

E porque o «Noticias de Cabo Verde» é o nosso único órgão de imprensa, saindo de tempos a tempos, ao que nos parece para ganhar o título, é a ele que directamente nos dirigimos, nós os rapazes novos, para com o nosso protesto procurar contribuir, ao menos, para a sua remodelação que elevará Cabo Verde em todos os campos a um nível bem mais acima que aquele do bolofo palavreado dos nossos históricos «delirantes» das esquinas e dos quiosques.

O «Noticias» pode, se quiser, vir a ser um bellissimo jornal verdadeiramente caboverdeano sem que tenha de traír o pensamento de universalidade de que o queiram animar. Pode, absolutamente, corresponder aos interesses economicos da terra como aos culturais do povo ga-

"A VIDA É MAIOR QUE O MUNDO"

(Continuação da 2.ª página)

Está nervoso, agitado, estupefado. Mas é quasi insensível à agonia dos camionistas Recorda-se das commissões que não recebe e pouco mais. Parecia-lhe também que o seu outro colega dos transportes, o Anibal Parreira, tinha dois carregamentos assegurados. Servira-se de inúmeras tentativas para lhos roubar, mas não o conseguiu. Usara toda a cauda de habilidades, truques, jogatinas, baratinagens, pusera, enfim, «os seus metodos de trabalho» em acção, e nada alcançara. «Os seus metodos de trabalho» falharam. E mais se lhe torciam os nervos ao supor que era verdade Anibal Parreira possuir dois fretes e éle nada. Aquella hora deveria estar a sorrir-se com os seus colegas de café. Sempre era um grande naroto. Mas havia de o arrebrantar.

Dai a pouco, já a tardinha, duas *Diamonds*, de linhas correctas, arrancavam da sonolencia funebre e espongavam o ar dum roncar de vida. Rápidas, soberbas de sua força, deixavam, enovelados farrapos de fumaça, um cheiro a óleo esturrado entrava pelas marinas. De lá, ao longe, ainda vinha o gritar do motor, que seimelhava escárneo para o Manuel da Fonseca.

O proprietário dos *Transportes Mecânicos* quando as viu passar, veio à porta vê-las romper. Cerrou os dentes e ameaçou.

Anibal Parreira desde manhã que dispunha daqueles dois carregamentos, e só se resolvera utilizá-los à tarde para convencer o seu rival da sua inhabilidade.

Os dois camionistas que ficaram e esperam a última decisão de Fonseca, praguejam, barafustam. Aíram-lhe à cara:

— E sempre assim. Se não estivéssemos atidos ao renhor, já tínhamos conseguido carga. O outro arranjou, o senhor não. É sempre assim.

(Continua na 3.ª página)

— «K» porque estava a estu-
— «L» e o llo, dizia a era d'Espa-
— «M»
— «N»
— «O»
— «P»
— «Q»
— «R»
— «S»
— «T»
— «U»
— «V»
— «W»
— «X»
— «Y»
— «Z»

— «K» porque estava a estu-
— «L» e o llo, dizia a era d'Espa-
— «M»
— «N»
— «O»
— «P»
— «Q»
— «R»
— «S»
— «T»
— «U»
— «V»
— «W»
— «X»
— «Y»
— «Z»

— «K» porque estava a estu-
— «L» e o llo, dizia a era d'Espa-
— «M»
— «N»
— «O»
— «P»
— «Q»
— «R»
— «S»
— «T»
— «U»
— «V»
— «W»
— «X»
— «Y»
— «Z»

— «K» porque estava a estu-
— «L» e o llo, dizia a era d'Espa-
— «M»
— «N»
— «O»
— «P»
— «Q»
— «R»
— «S»
— «T»
— «U»
— «V»
— «W»
— «X»
— «Y»
— «Z»

(CONTINUA)

DA "CLARIDADE" À "CERTEZA"

por TEIXEIRA DE SOUSA

Um movimento sério como foi o da revista «Claridade», de maneira nenhuma deixaria de se alargar em conseqüências que ora se delineiam através as ruidosas páginas duma juventude caboverdeana estuante de seiva e de anseios admiráveis. «Foi» é força de expressão pois, não obstante alguns anos decorridos após a publicação do último número da «Claridade», a revista nunca morreu ou, melhor, os seus colaboradores existem ainda de pé, tal como irromperam, saudáveis, constructivos, vigorosos. É possível até que o quarto número seja neste momento uma realidade.

Os colaboradores da «Claridade», marcaram, desde logo, a etapa mais contemporânea, definitiva, mesmo, da arte caboverdeana, possuidora então de algumas tradições — Eugénio Tavares, Pedro Cardozo e outros:

Se na realidade havia razões internas bastante fortes para surgir a pleiade de artistas e escritores que fundaram a revista, não é menos certo que do exterior lhes chegaram incentivos para a tarefa a que se propuzeram. Com os pés fincados na terra, realizaram, por assim dizer, um esforço glorioso de sintonização com o mundo do «caso creoulo».

Não foram nada menos de que os pioneiros da universalização das nossas ilhas, no que tocava à expressão emocional do drama caboverdeano. Sim, porque o exotismo só é filho da ignorância e do indeferentismo turístico. Ao passo que o humanismo ou, se quisermos, o neo-humanismo é largo como o oceano; profundo como o pode ser a sensibilidade do artista.

Os moços da «Claridade» descobriram artisticamente a própria terra do mesmo modo que, poucos anos antes, os brasileiros tinham descoberto um Brasil novo, uma realidade brasileira, em matéria romanesca, poética, e sociológica, completamente emancipada dos moldes clássicos e botas de estástico dos homens da Academia.

Amândio Fontes, Lins de Régio, Jorge Amado, Graciliano Ramos, Gilberto Freyre, Artur Ramos e muitos mais, são os nomes desta moderna geração de escritores brasileiros de que tanto se tem falado nestes últimos anos.

Se me refiro aqui aos artistas brasileiros é porque há, evidentemente, uma razão para o fazer — Foi o neo-realismo brasileiro aquele que mais tocou e toca de perto com muitos dos problemas de Cabo Verde. Aquêles que mais fundas raízes tinha de comum com o «caso creoulo» do arquipélago. Aquêles, em suma, que maiores influências podia exercer nos artistas caboverdeanos de 936 a esta parte. E esquematicamente, assim foi.

Esquematicamente, porquanto a fonte de inspiração não foi apenas a literatura brasileira. Algum tempo antes da disseminação do hincípio dos ensaios e da poesia sul-americanas algo de parecido com o movimento concretizado pouco depois, pairava na mente dos colaboradores da revista. É certo digno, houve uma sintonização com o mundo europeu. Europeu aqui no sentido duma cultura neo-realista universal.

As edições «Presença», não há dúvida que contribuíram muito mas talvez não definitivamente, para o movimento caboverdeano da «Claridade». Simplesmente o conteúdo humano da mentalidade «presencista» só vingou na medida em que havia de facto muita coisa para combater dentro da rotina duma literatura, criada de muito forma mas pobre de orientação séria e constructiva.

Em 1936 publicou-se o primeiro número da «Claridade». Houve quem se escandalizasse com o facto de Jorge Barbosa, por exemplo renunciado de vez aos sonetos de arestas limadas para se dar a tivo de versos de pé quebrado. Houve mais, quem lamentasse a «falta» a imprudência de certos colaboradores ilustres em escrever uma revista tão iconoclasta como a que acabava de surgir, em ria de pureza de linguagem e decência de tema literário. Mas enquanto os câis ladravam, a caravana passava...

Parece que hoje não existe um único exemplar do primeiro número. A seguir, veio o segundo. Logo depois, o terceiro. «Claridade» correu mundo. Veio para aqui, foi ao Brasil e muita gente leu as suas páginas da nossa revista. Rios de tinta correram em jornais e de notícias, acerca dos artistas de Cabo Verde. Rapidamente a sagem da «Claridade» pôde ser um facto, não obstante os seus poucos números.

Escreveu-se um romance, há três prometidos, saiu um livro de poemas, há outros em preparação, eis em resumo, um balanço sumário da actividade dos colaboradores da «Claridade». Mas tudo isto é; ou muito, perguntar-me-hão?

It depends — direi como o bom inglês.

Ora, vamos responder concretamente a esta pergunta!

A actividade da «Claridade» será fraca se a encaramos sob o ponto de vista da sua continuidade, persistência e ininterruptão. Quantitativamente fraca. Pelo contrário, se meditarmos sobre as conseqüências presentes e futuras, agora, com o ressurgimento da revista pela publicação do quarto número, seremos, então, obrigados a a como indiscutível a larga utilidade da geração da «Claridade».

(Continua no 6.º pag.)

Da condição do estudante caboverdeano

II

por NUNO BIRANDA

Já se disse, há que determinar uma cultura profunda e verdadeira para o estudante caboverdeano. Quando assim dizemos, queremos falar de um pensamento moderno e universal, vasto de ideias de tal modo que do seu contacto com a vida, resulte um conceito real e humano do universo.

Ora, uma cultura para que seja moderna e esteja evoluindo com as forças progressivas da nossa época, terá, antes de mais nada, de penetrar profundamente na vida dos homens, terá de caminhar lado a lado com as esperanças, as desilusões e as certezas da espécie humana.

Quando assim não sucede, será o caso de uma cultura deformada e imperfeita, sem projecção e encadeamento tendente a transformar, para melhor, o sistema do ambiente social que o enquadra.

Um dos factores que se levanta, que se impõe à juventude caboverdeana, é a situação social e económica do seu meio. Ela deve lançar-se debruços sobre seus próprios problemas, que são afinal, os problemas da sua época, pesquisar as possibilidades de que dispõe, a fim de empregá-las no melhoramento da sociedade em que vive.

A juventude caboverdeana deve saber que todos os seus problemas têm solução. A estafada «tragicidade», a perseguição do destino passou. Nos tempos de hoje, todos os problemas se resolvem: a questão é saber resolver.

Entre nós, por exemplo, há orientação da nossa indústria de pesca, há que metodizá-la e dar-lhe aquele incremento que nós cremos ser um factor importantíssimo na balança económica de Cabo Verde.

Em relação íntima a êle, e lembrando-nos daquela interdependência que liga as grandes coisas às coisas mais pequeninas, nós teremos, então, de nos voltar para a maneira como vive o nosso pescador.

Se é certo que, dignificar o trabalho de uma classe é compreender o seu valor, marcar a sua utilidade e responder-lhe com regalos no seio da sociedade, é bom de ver que esta não tem atentado no esforço que o nosso pescador realiza.

É por isso que os novos da nossa época têm o dever de berrar dos preconceitos que o passado lhes legou, procurando a cada um as condições que a própria época lhe impõe.

É por isso que nós queremos para o pescador dos nossos bairros, de moradias higiénicas, confortáveis, arejadas, e, ainda que lhe prestem competente e cuidadosa assistência de médicos, lhe dêem boa alimentação, enfim, atributos para vida lhe decorra plena de alegria na luta e no trabalho. Sob o aspecto cultural, que o eduquem através de revistas murais, do cinema e da nos momentos de descanso da faina.

Só assim conseguirão tirar-lhe êste ar cansado de vítima d

Só assim êle poderá aprender-se de que o seu trabalho e tem repercussão na sociedade.

E como êstes, ainda os problemas tendentes a modificar tema de vida do carvoeiro, do camponês humilde dos nossos campos agrícolas, etc.

Ao lado do conhecimento e resolução dessas problemas carácter local, nós queremos colocar os de sentido universal: os que trazem para nós, caboverdeanos, condições de vida melhor; os que são os que se resolvem para beneficio das grandes massas, de as latitudes.

Resolvendo-os com alcance inteligente tirando deles conseqüências orientadas dentro dum plano económico e social, a juventude caboverdeana estará penetrando uma cultura moderna de princípios renovadores.

Princípios renovadores que não queiram dizer destruição que não queiram dizer menos preso de direitos nem falta de interesses.

É esta a cultura viva, actual, preciosa e útil que nós reivindicamos.

Abril de 1944

Foi um dia como o de hoje:
 calmo, sereno e triste.
 Uma restea de sol
 espreguiçava-se pelas ruas.
 Gaminhei ao acaso,
 levava em mim
 a ansia de qualquer coisa
 que não defeni.
 Não alhei o Céu
 não alhei a Vida
 fechei-me sôzinha,
 no meu pensamento.
 As horas passavam,
 o dia esmoreceu.
 Voltei para casa,
 o coração parado.
 E aos meus ouvidos,
 num murmúrio amargo,
 Uma voz soava: nada aconteceu...

MARIA GUILHERMINA

Enquanto há gritos lancinantes
 Pela noite silenciosa,
 Enquanto os homens vagabundos
 Fitam estrelas que a madrugada esculpiu.
 Eu vou dizer um canto simples e comunicativo
 Que ressoe nos ventos,
 Como música de vozes de meninos a sonhar.

Enquanto há sonhos cavalgando névens,
 Enquanto longe os homens se degladiam,
 Eu vou dizer num canto
 Que suba os ares e atravesse os mundos,
 Que cruze nos mares mais distantes
 E entre nos corações dos homens.

Enquanto os ódios gelem as almas
 Eu vou dizer um canto com contornos de paz
 E relevos de esperança:
 Um canto que seja uma bandeira aberta
 Que os ventos soltaram
 No abraço do mundo.

NUNO MIRANDA

"A VIDA É MAIOR QUE O MUNDO"

(Continuação da 3.ª página)

E um outro.

— A minha sorte é sempre a mesma. Outro dia consigo deu-se a mesma coisa.

Fonseca desculpa-se e ainda promete, ainda tenta habilidosamente enganar-lhe. Nada vale. As descrenças são enormes.

Saiem e ameaçam de nunca mais carregarem por conta da casa.

São só ameaças, porém. Ameaças de pobre são moitidelas de criança sem dentes. Fonseca sabe disso e não liga importância.

Há um que ainda não está vencido e efectua uma tentativa própria. Chama Monte Real e supplica. Todavia, do outro lado, não há lugar para regos. Só se carrega com exploração. É a marca da casa.

O industrial de Monte Real faz-se caro.

— Tenho uma carga de 4.000 quilos para Lisboa, mas só me convém carregá-la para o fim da semana. A madeira está verde por ora.

O camionista insiste. Insistir às vezes é vencer.

— O senhor Mota, por quem é... que diabo...

— Compreende, não posso ser prejudicado.

— Que diabo... Há três dias que estou aqui encravado...

— Oíça. Pode fazer-se uma coisa. Isto para lhe fazer geito...

— Diga, diga, senhor Mota.

— Como lhe disse, a madeira está um pouco verde e agora pesa mais do que no fim desta semana. De modo que você tem que fazer um abateamento. Como é que costuma carregar aqui em Monte Real?

— A oitenta.

Nada... ainda não paguei a mais de setenta.

— Alguem que estava enforcado, senhor Mota.

— Bem, não sei. Se quiser cá vir carregar, pago-lhe a 55\$00.

Isto para lhe fazer geito... porque como lhe disse a madeira está verde.

Da Central telefónica alguém informou numa voz afectada:

— Terminaram três. Continúa?

— O minha senhora!... — supplicou revoltado o motorista. Cunctas, sim (dando um estalido com a bôca, de resignação).

Três períodos—três escudos. Mais um, quatro escudos. Carga de 4.000 quilos a 55\$00. Três dias parado. Na semana anterior dois pneus arrebentados. Quatro dias para vencer a letra da Ford, de três contos e picos! Na carteira 180\$00. Tudo isto em confusão no cérebro. Vida danada!

— O senhor Mota, ao menos os sessenta... — muito humilde.

— Já lhe disse o que tinha a dizer. Por esse preço tinha camionetes às carradas. Estou farto de me telefonarem para cá.

Pensou em tudo, menos que feitas as contas o frete lhe daria um prejuizo de quarenta a cinquenta escudos, e abalou a carregar.

Tinha que fazer quilómetros — a letra vencida daí dias. Era o drama de quasi todos.

Não deu cavaco na Agência. Senão haveria de ceder, pelo menos, 5%.

A camionete a estancar a porta do Depósito do industrial, em Monte Real, e Lisboa a chamar o fornecedor — o senhor Mota.

— Então, meu amigo, quando chega essa cêlebre madeira? Que demónio! estou a ver que me deixa enrascado. A obra está quasi parada.

— Tenha paciência. O Senhor tem muita razão. Mas é que tem havido uma falta de camionetes que é uma coisa por demais! Vejo-me arralhado. E, depois, preços caríssimos. Você sabe o que é esta tropa...

— Homem, paga-se o que for. Ou, então, mande em vagão.

— Já não é necessário. Vai carregar agora em camionete. Amanhã, de manhã, está aí.

Desligou e foi dar ordens para o carregamento.

— Este fóro e aquelas sete vigas acolá ao canto!

Amável para o motorista.

— Venho agora mesmo de atender Lisboa. O destinatário a informar-me que poderia mandar a madeira só para o fim da semana. Mas, agora meu amigo, já está a carregar... não há outro remédio...

Depois, pesaroso.

— De facto o preço de cinquenta e cinco é baixinho, mas você compreende que eu também me não podia prejudicar...

— Pois é...

Mais instruções ao pessoal do carregamento e recolheu-se ao escritório. Dai a pouco, calmamente, a alma gozando, abriu o *Devedores* e lançou a operação daquele momento: 4.500 kg. a 90\$00 a tonelada...

... e a multidão abriu...
 ... e os dois caricule...
 ... e não alterava a...
 ... e a multidão abriu...
 ... e os dois caricule...
 ... e não alterava a...
 ... e a multidão abriu...
 ... e os dois caricule...
 ... e não alterava a...

(CONTINUA)

Se nos lançarmos no estudo da pequena literatura Caboverdeana e nos quisermos detar numa análise mais pormenorizada dos nossos poetas chegaremos imediatamente à conclusão da existência de dois ciclos poéticos, nitidamente objectivos e profundamente separados pelas suas características.

O primeiro é o período romântico ao qual pertencem todos os poetas do período; o segundo é o período neo-realista cujos curiosos são os poetas da moderna geração. Só com eles se levanta e se afirma a existência de uma Literatura Caboverdeana, esinónima de Literatura de temas ou motivos caboverdeanos. Os outros, românticos e das erias criam em Cabo Verde uma satélite da metropolitana pelo fundo e pela forma. Dominados pela corrente romântica, e tomando como modelos os poetas continentais da velha geração, pretendem aproximar-se-lhes o mais possível, procurando integrar-se na corrente das ideias então em vigor. Arrebatados por esse ideal poético deixam-se seduzir e das suas líras (passe o termo) saem os cantos mais maravilhosos. O poeta vive, mas destiga-se do mundo, criando uma barreira intransponível entre a vida real e a vida da sua fantasia. Para ele toda a beleza da vida se condensa nos encantos da Natureza, nas doçuras e tormentas do amor, na refulgência dos raios lunares nas saudades e máguas que lhe trazem as noites enluaradas. Embebido-se dos seus próprios sonhos e pouco lhe importa a guerra que lhe vai ao pé. O seu divórcio com a realidade é completo. No seu êxtase só existe o mundo transcendente do romantismo.

No entretanto, surge um grupo de prosadores e poetas novos que vem estoirar com as torres de marfim e acabar a separação entre o artista e o povo. Estes, ao contrário, descem, até ele, mergulham no seu meio, escutam-lhe o seu viver dramático e depois surgem a dar o grito de revolta e a trazer-nos as imagens dessa mesma vida nos seus cambiantes mais diversos.

Já não é o sonho cor de rosa dos poetas passados; não são as noites enluaradas com parelhos passeando nas alamedas nem tam pouco, a saúde doentia dos amantes. É qualquer coisa de muito mais elevado e real — É a nossa terra, o sangue da vida humana latejante; são as secas, a miséria da nossa gente morrendo de fome pelas curvas das estradas no tempo das estiagens. Disto tudo, nasce uma abundância de motivos, de temas caboverdeanos que servem de fulcro a todas as obras, quer em prosa, quer em verso. Este movimento afirma-se não só pelo seu valor artístico como também pela riqueza das suas imagens e pelo seu lauto conteúdo humano. Traz qualquer coisa de novo, de grandioso que vem despertar em nós uma curiosidade, uma admiração viva pelos seus criadores e um cunho de amor pela arte que cultivam.

Nela, Cabo Verde aparece nos seus mais diversos aspectos; no seu panorama mais geral. As notas folclóricas, no seu conjunto, são de uma grande variedade, abrangendo, em síntese, os costumes mais populares de cada ilha. A precisão dos traços, e o dinamismo do estilo dá-nos precisamente a nitidez das imagens que se pretende focar, permitindo-nos vivê-las com intensidade.

É o que vemos em Jorge Barbosa. Poeta intérprete da taceta mais triste da nossa vida, soube nas poucas linhas destes dois livrinhos, Arquipélago e Ambiente, retratar toda a nossa alma, toda a tragédia do nosso viver.

Jorge Barbosa viveu como poucos a amarga vida deste povo e, como grande artista que é, focou em poemas admiráveis todas as notalidades psicológicas e dramáticas que este mesmo viver, encerra.

Tudo isto nos é dado num estilo vigoroso, seguro natural e, acima de tudo, verdadeiro.

A vida é por ele apresentada tal qual é; livre de tôdas as atrofiações ou brumas de sonhos. É a realidade, a vida no seu todo harmónico, vista através do seu temperamento de artista. A doçura dos seus versos, o ritmo cadenciado e a simplicidade são outros tantos factores que enriquecem a sua obra.

E pergunta-se: — Tudo isto para quê? Para dar força, expressão à parte mais bela do seu livro — o filão humano. Toda a sua obra é um valiosíssimo e humaníssimo documento da vida caboverdeana. Poeta de grande humanitarismo, cujos temas embora localizados em Cabo Verde, têm qualquer coisa de universal pela sua repercussão na vida de toda a Humanidade.

Rasguemos a atmosfera puramente caboverdeana que envolve os poemas e mergulhemos na descriminação do seu conteúdo. Que vemos para além dessa fachada que se nos oferece ao primeiro contacto? — O sofrimento da vida humana curvada sobre a terra nos estertores da sua dor; a tragédia das secas, das estiagens levando atrás de si milhares de entes que sucumbem à força duma fome negra, «sem reserica e literatura»; as raparigas que devido a uma situação económica desesperada se vêem tentadas quando a miséria mais as aperta, pelo desejo brutal e feroz dos Senhores que, em troca dos magros tostões, lhes roubam a virgindade e, lançando-as na vozearia dos lupanares onde irá aumentar o número daquelas que já têm o passaporte para os Mercados de carne humana em Buenos Aires, DAKAR ou Rio de Janeiro. Mas vemos ainda mais. Não é só a tragédia que compõe a obra. Dentro também da miséria há aqueles momentos de alegria em que o Homem procura esquecer as suas máguas, na folia dos divertimentos.

Jorge Barbosa não os esquece. O seu espírito observador não deixa perder estes pequenos pormenores porque, sómente com a tragicidade do nosso viver, a imagem real dessa vida que quer projectar, estaria, em parte falseada. Ele traz-nos a dor, a desgraça do nosso povo, mas também não se esquece que esse mesmo povo, para além do seu sofrimento tem os seus momentos de alegria. E é então que ele no-lo apresenta nos redemoinhos dos seus bailes e na vertigem das suas guarda-cabeças. Tudo isto com a mesma naturalidade, segurança, vigor e verdade que ele o mostrou no fundo das suas casas fedorentas, contorcendo-se, nos esgares da dor mais horrível.

Pearl S. Back trouxe até nós o viver angustioso do lavrador ené na sua luta com a terra e com a tempestade dos gafanhotos.

Jorge Barbosa leva à Humanidade a tragédia e alma do povo caboverdeano na grandeza da sua dor. Ler os seus poemas é viver uma parte do belo; é conhecer o verdadeiro drama do caboverdeano, porque ele, para nos trazer a palpitação vibrante dessas vidas sem vida, teve que descer ao bas-fond da miséria, a observá-la, a analisá-la, para depois lhe dar expressão. Não me esqueço da ternura daquele poema irmão, o poema mais belo, do livro; daquela grita de revolta, quando diz:

Ó Caboverdeano, humilde, anónimo, meu irmão.

Jorge Barbosa o teu grito ecoou no nosso peito, e nós também damos porque estamos prontos e porque sabemos que tu, ao pronunciar, ólhavas o teu irmão de raça no seu sofrer, mas o teu pensamento alargava-se num largo manto e abraçava a Humanidade Inteira.

S. Vicente, 18 de Abril de 1944.

Da "Claridade" à "Certeza"

(Continuação do 4.º página)

Tenho entre mãos o primeiro número da jóvein «Certeza». Como jovem que sou cheio dos mesmos anseios, dos mesmos votos por uma humanidade melhor, mais feliz e mais equilibrada, não podia deixar de vibrar sinceramente de entusiasmo com o propósito tão sério dos meus camaradas «que ficaram» mas não de braços cruzados olhando para o mar. Li os poemas, os contos, os artigos, os instantâneos e confesso, tudo foi uma revelação. E então convenci-me mais de que na realidade há em toda a parte um «front» e há sobretudo uma luta que não é de desespero, inconsequente, inglória mas heroica, serena e optimista. Nós o saberemos levar, temos a vida à nossa frente. Se soubermos fazer da vida um sonho e do sonho uma realidade, teremos sabido viver.

«Certeza» promete, sem dúvida. Ou não fosse ela uma certeza já de que em Cabo Verde, a juventude também tem problemas e pode agitá-los, querendo.

Espero no entanto que os colaboradores do novo jornal não venham a ter motivos para esmorecer e mais, que os moços das outras ilhas saibam seguir o exemplo, de molde a todos contribuímos para a efectivação daquilo que sonhamos e queremos realizar.

Lisboa, 15 de Abril de 1944.

C E R T E Z A

O cheque de 700\$00 que nos foi remetido da Guiné trazendo-nos um valiosíssimo auxílio material, trouxe-nos também, a mensagem de ideias em comunhão com as nossas.

«Certeza» quer que atitudes como essa sejam nas suas grandes proporções compreensivas e louvadas por quantos pelo pensamento, se acham ligados à finalidade a que se propôs.

Dirigindo-nos a Humberto Oliveira e a António Leal agradecemos a todos que na Guiné tomaram parte nessa iniciativa, o auxílio que nos prestaram e a mensagem que nos enviaram.

A Casa do Estudante do Ultramar

por LUIZ FERRY

Amigo: Ao menos nisso acertamos. Quando te pedimos que se quisesse conhecido o teu caminho — o nosso caminho — sabíamos que esse pedido não era baldado. E tu ultrapassaste a nossa expectativa.

Que nos pode interessar agora que homens, nesses patricios, intente parar a nossa jornada, se tu que és o verdadeiro fulcro da nossa existência queiras e dás o maior do teu esforço à nossa causa?

Nas outras ilhas, no Continente, nas colónias, em qualquer parte do globo em que tu te encontrares, nós sabemos que daí virá sempre um abraço de camaradagem e de simpatia que tu nos envias.

Continúa, amigo, a contribuir, na medida das tuas possibilidades para a continuação e prosperidade de «CERTEZA» porque nós sabemos compreender o teu esforço e tornar sempre melhor o nosso jornal que é teu também.

✱

A literatura neo-realista foi enriquecida com mais uma obra. Manuel da Fonseca acaba de nos dar um romance admirável: CÉRRO-MAIOR.

Fonseca, por ventura, o artista mais representativo da nova geração, veio com o seu romance erguer mais alto a moderna literatura portuguesa. E muitos outros virão ainda.

Pereira Gomes, depois do êxito de «ESTEIROS», promete-nos «FÁBRICA». Manuel Ferreira vai-nos dar um livro de contos: «GREI».

Alves Redol depois da 2.ª edição de «FANGA», e da entrada de «GAIBÉUS» na 3.ª deve ter qualquer coisa de novo.

Só em Cabo Verde três romances de três novos romancistas nos são prometidos: «CHIQUINHO» de Baltazar Lopes, «TERRA VIVA» de Manuel Lopes e «BIA GRAÇA» de Jorge Barbosa.

Tôdas essas obras e muitas outras por certo em preparação são a certeza de que a moderna literatura portuguesa responde ao grito dado por um crítico há uns anos atrás.

Ai vão obras!

Se há ideias fecundas, — e eu creio-o bem que sim — esta da instituição duma Casa dos Estudantes do Ultramar, é daquelas que o são — liberum veto. — É mesmo melhor que fecunda, é uma ideia fecundante passível de fertilizar a seara magnífica, da inegável colonização portuguesa — sui generis — espelho ustório que incinera as inavéncias negativistas e reflete, pristinamente, a realidade do caso colonizador português. Lançada a semente em úteros alforres é necessário cuidar das primícias que elas criaram, retirar o escol, dar-lhe consciência de que é, na consciência nacional e no processo da sua potencialidade criadora, uma unidade — com valor de ideia — força.

Portugal é uno, não só em vocábulo de cabotina propaganda mas em verdade perene porque, — assim o queiram ou não, — nas cinco partes do mundo vive e freme, na renovação estuante da seiva lusiada uma alma portuguesa.

A humanidade que em cada um de nós palpita traz muito do humus africano ou asiático mas além da raça, conceito transitório, ela reflecte e nela renasce a herança pluri-secular da grei portuguesa.

Façamos tábua rasa da nossa identidade formal — tamanho, tipo, tez e detenhamo-nos em crítica introspecção sobre: como pensamos, como sentimos, como queremos?... e embora a algum peze — temos de confessá-lo — como portugueses. Como portugueses do Ultramar? Mas sem dúvida, e é esse o nosso galardão e deverá ser sempre o timbre imanente e perpétuo de todos os nossos actos, dos mais insignificantes aos mais ponderosos. O colono primeiro lançou as sementes e nós nos fizemos árvores e cabe-nos perpetuar nos nossos frutos as virtudes das sementes e as excelências da terra que nos sustém e nos prende.

Em boa hora veio a ideia da Casa dos Estudantes do Ultramar, a ideia, e o que é muito melhor, o princípio da sua realização, e notem, que se diz do ultramar e não das Colónias. Eu sei que as palavras podem não ter sortilégios, mas sei também que das palavras depende a proliferação das ideias injungindo e inspirando motivos de acção. O momento é mais do que nunca oportuno, pois nos encontramos na véspera de ultrapassagem de muitos conceitos tradicionais, de ideias feitas, de sistemas dogmáticamente seguidos até agora. Amanhã é mais do que certo, muitas tenrias serão apedadas dos seus pedestais acclares e o Império reclamará todos os seus valores na hora da vertigem das transmutações para não decair.

A academia do Ultramar necessita corporizar-se, adquirir vertebralidade para se impôr como uma unidade consciente do seu valor, animar os tímidos, estimular os poucos pugnazes e reclamar perante o mundo — esse que se pretenderá construir amanhã com renovação de valores e revisão de conceitos — os seus lídimos direitos de portugueses de além-mar. Aqueles portugueses que agitarão pelo mundo a mensagem do velho Portugal.

A Casa dos Estudantes do Ultramar poderá ser o princípio da orgânica requerida. Bem hajam os que a conceberam e bem haverão dos vindouros os que lhe derem corpo, sangue e alma com o seu trabalho e a sua devoção.

Esse campo — creio-o, — é o do bom combate e à mocidade ultramarina cumpre fazer desde já — que a hora é própria — a sua velada de armas.

VISADO PELA CENSURA

«Esta semana o senador Theodore Bilbo, de Mississippi, declarou guerra aos seus compatriotas nêgrs. Declarou no Senado em Jackson (Mississippi) que pretende não mais, nada menos do que a completa expulsão de todos os negros dos Estados Unidos e a sua emigração para a «Mãe Pátria, África Ocidental».

«Esta é a história de 12.000.000 de americanos — um décimo da população dos Estados Unidos. Alguns deles estão a morrer como marinheiros no Pacífico, alguns arriscam a vida nas batalhas aéreas no Mediterrâneo, alguns lutam contra os seus marinheiros no meio do Atlântico, alguns saam nas minas e fábricas docas».

«Mas a maior parte vive e «ghettoes» onde o crime, a prostituição, a doença, o assassinio e desespero são os seus companheiros de todos os dias».

E tudo isto na livre, próspera democrática América!

✱

«Aos homens de todos os dias mostra a vida de todos os dias: é mais profunda e mais vasta do que o mar. O menor de entre nós traz em si o Infinito».

«Escreve a vida simples destes homens simples, escreve a tranquilla epopeia dos dias sempre iguais e diversos».

Que todos os poetas, todos os romancistas, todos os artistas escutem este apelo de Romain Rolland. Sim. Contar a vida tal qual ela é. Não mistificar a realidade, por mais brutal que ela seja. Mas contar. Contar sempre, que o mesmo Rolland disse: «Quando se tem qualquer coisa a dizer e o dom de fazê-lo renunciar a isso é um crime».

Isso. Não abandonar nunca. Esta. Levar a nossa mensagem: «menor de entre nós» que em qualquer parte do mundo, tenha na boca um grito de revolta.

Então sim. A literatura deixará de ser um prazer de intelectuais para nas nossas mãos combater pelo ideal eterno do dia de Amanhã.

Arnaldo Frezza

As entre aspas do 3.º Instantâneo são extractos de «Vida Mundial» dum artigo publicado em «The Daily Mail».

Carteja

fôlha da academia

REDACTORES: MUNO MIRANDA, JOSÉ SPENCER, ARNALDO FRANÇA, SILVESTRE FARIAS, GUILHERME ROCHETEAU, FILINTO MENEZES E TOMAZ MARTINS

DIRECTOR: EDUINO BRITO SILVA
EDITOR: JOAQUIM RIBEIRO

COMPOSTO E IMPRESSO NA
"MENEVA DE CABO VERDE"—PRAIA — S. VICENTE
REDACÇÃO: S. VICENTE

POEMA^x DE JORGE BARBOSA

O Poeta ouviu a voz da Sereia que ninguém
ainda tinha ouvido
e descobriu a verdadeira côr do mar
em que ninguém ainda tinha reparado.

Depois escreveu o mais lírico dos poemas
e todos disseram, para ridicularisar o Poeta,
que o Poeta era um louco.

O Poeta pediu aos ricos pão para os pobres
e defendeu simplesmente o direito de viver
para todos os desgraçados.

Isto foi um alarme tão grande
que o acharam um ente perigoso
e lhe chamaram Poeta revolucionário.

O Poeta clamou pela Paz
para que os aviões não deitassem bombas sôbre
as cidades

e os canhões não se ouvissem
e não houvesse derrocada de lares
e barcos afundados.

Ninguém fez caso e todos concordaram
que o Poeta era um visionário.

Certo dia quiseram pendurar-lhe no peito uma
Comenda,

levá-lo para as Academias.

Mas o Poeta recusou.

E perante a decepção que todos tiveram
sòmente acharam para dizer
que o Poeta era o mais modesto dos homens.

Quando o Poeta morreu

leram o que deixou para se ler depois da sua morte
e viram

que o Poeta não queria pompas mortuárias,
nem bustos depois nas praças públicas,
nem ruas depois com o seu nome.

Todos sorriram porque acharam o caso pitoresco,
êste do Poeta não querer a imortalidade...

Então concluíram com ar depreciativo
que o Poeta era um filósofo original.

Passa lá em baixo a um quilómetro e picos e anda ligado à vida da aldeia. Da Gândara até lá há uma estrada e dezenas de caminhos e carreiros, traçados sobre as beigas e os lameiros. Do lado da lá, encarrapitado, fica os Barreiros, mostrando o seu campanário triste, que nunca marca horas.

Sempre manso, vem deslizando lento, lento, torcendo a um lado, a outro, e, às vezes, sulcando em linha direita. Através da sua água vêm-se os peixitos furar aos rompões. As faias sobem muito altas de ambas as margens, por todo o trajecto, e os salgueiros e as silvas ficam cá em baixo, rastejantes, escutando o sussurrar da água, brando, sempre cantante.

E, o Liz, é uma fita larga que separa os campos, estendidos dum lado e doutro, verdejantes e mimosos, dando uma impressão de fartura. O milho sente a frescura da terra e espanja-se e canta quando as faias gemem e se ouvem os crocitos dos corvos e das gralhas, empolearadas nos galhos. É sinal que a água tem sido farta. Neste tempo sente-se a azáfama do pessoal.

Homens e mulheres, logo de manhãzinha, lá vão, alfaias às costas, falando e chamando-se uns aos outros.

— Ah, comadre Clara, vamos ou quê?

— Lá vou! Apanho-as, já!

Os ranchos vão-se formando.

O Picão vai absorvido e só, de quando em quando, diz umas coisas para o Zé das Franchas, a que este responde sim ou não.

Os carros chamam, as vacas borregam e até os cães, saltando e lambendo os donos, se incorporam naquele movimento madrugador.

Lá vai o Repas apressado a gritar para um grupo:

— Bom dia, ó pessoal!

E segue sózinho para o seu talhão, pequeno, que é por si amanha, sem descanso, trabalhando às vezes quando a madrugada vem longe e metendo pela noite, quando o sol-posto de há muito abalou.

Os ranchos vão engrossando.

Palram; berram, e o clamor das suas vozes e o barulho descontraído do seu marchar, dão-nos bem a ideia do esforço que vai ser produzido. É uma canção de trabalho. O rio exige-a.

Num rancho vai a ti Clara, a filha, o Catrino, a Jaquina Patricia e outros. É o rancho do Sr. Moreira. No outro vai o Zé das Franchas, o Picão, o filho, o Sovelha, a ti Maria do Vale, e mais. É o rancho do Sr. Marques. Por outras bandas, caminham outros ranchos. Se quisermos escutar ouviremos vozes daqui de este e daquele sítio.

Agora, os ranchos encontram-se, passam, uns pelos outros, trocam impressões e seguem caminhos diferentes.

— Até logo!

— Vão com Deus! Parece-me que hoje é de rachar!

O Zé Bento que no meio do grupo parece um pinheiro bravo, meio crescido, num machoreiral, desabafa:

— Ora, ora ... igual aos mais dias!

— O que vale é que não estranhemos — ouviu-se.

As vozes tomam conta do espaço e sumem-se rápidas, como se recessassem tornar o dia maior.

E lá vão eles, saudando mais esta ou aquela, que se cruzam com destino à faina. Faina que, agora, o Liz exige — porque está ligado às suas vidas.

Dai a pouco, os carros já não chamam, os ranchos já não palram. Apenas se sente o bater dos sacos na terra seca. De vez em quando uma porrada numa pedra escondida quebra a toada monótona. Até os próprios cachorros, doentes do sol de rachar, se deitam à sombra, procurando a fresquidão das ervas. E o pessoal tem inveja deles. Cubica aquela sorte dos cachorros deitados na fresquidão, que a boca adivinha. Impossível. Os ranchos têm donos.

O sol pode ser abrasador, pode causar um péso na cabeça e relaxar os tecidos que o senhor Moreira ou senhor Marques, não arrancam pé, vigiando, de perto.

Aquilo é um serviço duro. Os ranchos estendem-se em linha recta e andam sempre curvados, sacho aqui, ali, aqui, ali, cortando e remexendo a terra para que as ervas acabem e não continuem a roubar o alimento que os milheiros necessitam para darem espiga grossa. É a sacha. A ti Maria do Vale, que quer falar, apetece-lhe dizer qualquer coisa para distrair e distrair-se, mas tem de o fazer sem se descuidar. A do lado avança e tem de lhe dar com mais gana para acompanhar o sítio.

Ainda se o sol fosse brando, vá. Mas o sol parece desconhecer a agonia que a terra exige aos homens para dar parto farto. É como se fosse inimigo da terra e dos habitantes e lutasse contra eles.

O Repas passa perto do rancho do Sr. Moreira, de sacho ao ombro, vigiando a regadeira que vem do açude comum.

— Ah, ti Repas, diga adeus e guarde o seu dinheiro, homem! — gritou a ti Clara, do meio do milho. O Repas correspondeu.

É neste período que os garotos descem pela estrada e se vêm refrescar no rio.

O Capado, o Torto e o Ervilha mais o Zangão formam um grupo habitual. Aos domingos junta-se a esse grupo o Picãozito.

Vêm despreocupados, metem-se pelos caminhos e vão às uvas do Sr. Gois, aos figos do Algarve do Ferrinho ou às maçãs do Carrapeiro. E a barriga mais aconchegada, o banho apetece melhor. À volta fazem outro tanto.

Têm um sítio preferido. Não é ao pé da ponte como alguns. Nem naquele lago que a vala real forma à beira da estrada dos Barreiros e lhe chamam «tronco». Não: não é. É mais lá em baixo onde o Liz se alarga um pouco e tende a esconder-se na sua viagem para a Vieira. Há uns salgueiros grandes, que caem em chorão sobre as águas, fazendo roçar levemente os seus ramos pela superfície. Chamam-lhe o «fundão» da melanzeira. É que um nadinha acima fica uma árvore que dá melãs.

Os garotos aí, nua, o sol a esquentar-lhes os tecidos, correm e saltam, jogam ao seis-ribaldeiro e vão, depois, refrescar-se no «fundão».

— Tá tão boazinha, ó Picão?

— Creio que não, pá ...

— Ó pá, palavra. Atira-te que vais ver.

Os rapazes formam uma bicha e largando corrida cá da margem, decidem-se a tirar a preguiça:

— Uma! duas! três!

— Tchom ... tchom ... tchom ... — um e logo outro se haviam atirado.

Era ver aquele tinha mais fôlego.

Chapinham, mergulham, buscam pedras e dão palhaças, em demonstração de conhecimento daquelas coisas de brincar na água.

A passarada chilreia, os melros e as rôlas cantam, e as alveloas, desconfiadas, mais adiante, numa nega de areia do leito, que a água não consegue encobrir, saltitam e depenicam rapidamente, para depois levantarem vôo, guinando: — tiriri! ... tiriri! ... tiriri! ...

E os ranchos na sua toada certa, sem desfalecimentos, vão lutando contra a ardência da própria terra. Não há tempo a perder. As mulheres ganham três escudos e os homens sete, sem vinho. Não há tempo a perder.

O milho, a seguir, vai ser regado. Abrem-se os açudes e a água mete-se pelos canais que a conduzem às leiras geometricamente traçadas.

O milho parece crescer dia a dia e agradece a fresquidão e a potência que lhe vem do rio, espalmado bem as suas folhas largas e verdes. Ele, o rio, como que preocupado na sua tarefa ingente de saciar toda aquela vegetação, a perder-se nos confins, prodigioso, corre, corre, sem descanso, e derrama-se pela terra, quando os homens o chamam a distribuir-se por vales e regadeiras. Parece não ser egoísta e mostra-se farto nos primeiros meses. E os campos, de ambas as margens, são viçosos, prometedores. A aldeia sente a fartura que pode vir. Mas, depois, como cançado daquela distribuição farta, vai diminuindo, vai diminuindo, até mostrar as areias grossas do seu leito. Ora apenas dum lado, ora dos dois, mas nunca rizando o leito, de lés a lés, se resume a sua caminhada. As faias continuavam a gemer lá em cima com o vento, os corvos continuavam a crocitar nos galhos, os salgueiros e as silvas sempre verdejantes, mas o murmurar do Liz, foi-se extinguindo, extinguindo, como se se houvesse cansado de tão longa marcha forçada.

Então, o milho amarelece, e quando se agita, as folhas partem-se, torcem-se, como agonizantes e desesperadas. O Liz, esgotado, já lhe não tornece aquela fresquidão tão saborosa. E as folhas torcidas, a amarelecem, são choros agonizantes.

A terra aquece. O sol não se cansa e tudo é escaldante.

Os próprios garotos deixam de descer ao «fundão», que fica ao pé da melanzeira, e onde os salgueiros formam chorão, — porque já não há fundura para fazer brincadeira com as coisas de nadar.

Há ardência e pó.

Por isso, as folhas amarelecem e quando se agitam é para espalharem o seu sofrimento.

O sr. Marques pragueja — o sr. Moreira pragueja. E todos os outros que cultivam o seu talhão, sem a ajuda de mais ninguém, contando apenas com as suas posses, — choram. Choram em silêncio. A cultura dêsse ano não dará, sequer, os alqueires da renda.

O Repas anda doído dum lado para outro e não sabe o que há-de fazer à sua vida. Tudo seco. O Repas anda como um doído. A sementeira vai-se lhe toda embora. Quando chega lá em baixo e olha para o seu campo tem vontade de chorar. Desespera, fala alto, como se fosse um alucinado.

(Continua na 6.ª página)

O RIO

CONTO DE LUIZ PINTO

Pseudónimo de M. Ferreira

HOMENS DE HOJE

POR TEIXEIRA DE SOUSA

Para a aquisição daquilo a que chamamos cultura, é bom ter presente o significado desta palavra, caso contrário seremos tudo, inclusive eruditos, charlatães, almas ingenuas, menos cidadãos conscientes da nossa época, homens de quem possa depender a resolução dos problemas da sociedade futura.

Termo algum arrasta sentido tão deturpado, reivindicações tão pretenciosas como este: cultura. Todos sabemos que, na acepção vulgar e falsa, é culto o maduro que meteu na cabeça toda a História Universal de Oncken; é culto o orador de imagens feitas das conchinhas do mar, frases redondas e retumbantes mas de sentido mais óco que as mesmas conchinhas, desmioladas pelo sol; é culto o poliglota, pela simples razão de falar muitas línguas; é culto, enfim, um sem numero de indivíduos que, verdadeiramente, o não é.

Neste momento crucial da história, em que os homens se debatem numa segunda guerra imperialista, mundial, todo o esforço sério e auto-esclarecedor, toda a vontade de sobreviver a tudo, são coisas tão humanas, tão certas, como um rio correr para o mar e dois e dois serem quatro.

Tendo a guerra de 14-18 acabado sem resolver o problema dos povos, razão por que se encontram em face de nova conflagração, razão por que a mensagem de Wilson não passou de plano de sonho, aconteceu que o pensamento ia entrar numa fase aguda de ceticismo e promessas risonhas iam mascarar interesses enraizados. Na política, o ideal anárquico ganha prosélitos, como se o homem pudesse vir a ser, na companhia de outros homens um verdadeiro Robinson. Na arte, arreda-se da realidade social, numa atitude estéril, na sondagem de tremendos dramas interiores, abeirando a loucura. Lá fora, um Marcel Proust, um Joyce; entre nós, um Sa-Carneiro, um Cunilho Pessanha, e outros contemporâneos, a quem a vida ultrapassou, são representantes das rajadas de desânimos «surrealistas», cubistas, etc., que lustigaram, em dias das crises cíclicas, uma Europa decadente ou uma América próspera, de dez milhões de desempregados. Nas ciências, os rábios continuam trabalhando nos laboratórios, divorciados da vida e dos outros homens.

Diz um autor contemporâneo: «é evidente que as pessoas devem conhecer o seu ofício. Isto somente não basta: cada um deve conhecer não só o seu laboratório ou a sua fábrica mas também a situação deste

laboratório ou desta fábrica no enorme atelier do país. Porque trabalhamos para um fim comum, reconstruímos a vida. É difícil compreender o mundo, é tanto mais difícil transformá-lo, quando o vemos apenas dum só lado.»

As profissões, pois, não se encontram isoladas e o contacto com a vida exige infalivelmente um mínimo de conhecimento geral das coisas, capaz de levar a pessoa a compreender que a sua acção se faz em colaboração e nunca divergentemente. Quando um historiador amontoa factos sobre factos, ignorando que esses mesmos factos constituem mais esforços a verificar do que datas a fixar, implicitamente está pondo de parte todas as actividades, quer técnicas, quer do pensamento, que permitiram um *processus* ao desenrolar dos acontecimentos. Quando o professor explica aos seus alunos os acidentes orográficos de determinado país, sua rede hidrográfica, seu clima, seu solo etc., estes ficarão sem dúvida com uma visão parada de tudo, se não se relacionar isto com a vida dos habitantes. Falar-lhes, por exemplo, de cursos de água desviados, barragens construídas, de desertos a modificar, do clima a dencer, do solo a fertilizar e, até mesmo, da intervenção possível no regime das chuvas, é a tarefa real do verdadeiro pedagogo. E, assim, ter-se-ia uma geografia viva e não daqueles compendios de decorar, quasi despidos de interesse.

Sem o titulo de génio ou coisa parecida, é o verdadeiro homem de ciência do nosso tempo, aquele que não só anseia por uma humanidade melhor, como trabalha para isso, divulgando conhecimentos úteis, dum forma clara, acessível a todos.

Ao falar da arte do período da guerra 14-18, devia ter ido um pouco mais além e referir-me então a uma reacção forte e edificante que se tem observado, nestes últimos anos em vários países, nomeadamente no Brasil, (Amândio Fontes, Lins-do-Rêgo, Graciliano Ramos), Estados Unidos (John dos Passos, Erskine Caldwell, John Steinbeck, Hellen Grace Cariale), e entre nós, Ferreira de Castro, Alves Redol, Pereira Gomes, Manuel da Fonseca e outros mais.

Cultura, longe de ser ornamento, é, antes de mais nada, consciência. E, para tal, necessária se torna uma dada soma de conhecimentos, sem a qual persistiremos como escravos de dogmas, escravos de interesses criados e mártires de sabotagens criminosas.

Nós, os caboverdeanos, se quisermos ser úteis à nossa terra, não nos esqueçamos nunca de que o não serenos, se cristalizarmos em eruditos, cheirando a papéis velhos; em intelectuais, de portas trancadas; ou, ainda, em «bons-vivants», de *tacho* garantido e preocupações meramente pessoais.

Lisboa — 1944.

CAMINHOS DA FILOSOFIA

DE RAMOS PEREIRA

Os progressos da fisiologia do sistema nervoso levam-no a atacar um dos redutos inacessíveis da filosofia: — a alma humana. A psicologia torna-se uma ciência também. Fragmenta-se pela especialização. Surge a psicofísica com Fechner e Weber, a psicofisiologia com Broussais, Taine, Ribot, Cabanis, a psicopatologia, etc. O positivismo de Augusto Comte, o evolucionismo de Herbert Spencer procuram conduzir a filosofia ao lado da ciência. A lógica separa-se para, quer sob o aspecto formal quer da metodologia, constituir um problema à parte. Uma nova análise da moral quebra mais um elo que unia a filosofia à religião. A filosofia científica, potente esforço de síntese racional, chama a si os problemas metafísicos da origem da natureza da matéria, das causas do mundo e do homem, do espaço e do tempo, da vida e da consciência.

O homem cria monstros em cenários de inferno; numa raiva louca, inventa meios mais rápidos e potentes de se matar em lutas fratricidas. O século XX recebe uma herança terrível, mas com ela já vinham os germens duma revolução de pensamento. O próprio dinamismo das coisas impunha uma reforma de conceitos, uma síntese que abarcasse, em cúpula, as estilhas em que desfizera a unidade das ideias. O homem perdia-se na experiência, no desejo de alcançar o fim.

O trabalho de rigorosa delimitação e as respectivas esferas de competência entre a filosofia por um lado e a ciência e a prática da vida, pelo outro, perdeu toda a sua significação. A restauração do Kantismo, através da problemática da teoria do conhecimento, marcou os primeiros passos. As questões da lógica, da teoria do conhecimento, da metodologia e da teoria das ciências, embora no fundo uma continuação da atitude positivista, revelavam também a necessidade duma revisão dos fundamentos da ciência. A Fenomenologia de Husserl chamou a si tantos adeptos que acabou por projectar o pensamento para lá do «... vácuo abstracto duma consciência transcendental, cega a todos os problemas da realidade».

O Homem viu que se perdera no campo vastíssimo do contingente, na fantasmagoria sonhadora das análises. As suas sínteses eram parciais, não procuravam atingir a abóboda metafísica do necessário. Viu que, apesar de seu esforço titânico, ainda não sabia tudo. Kirkegaard soluça todo esse «desespero humano», todo esse fracasso da inteligência, a correr, iludida, atrás da aparência enganadora dos fenómenos, julgando seguir o caminho que o levaria às supremas causas. O homem viu que, até para si proprio, era «um desconhecido».

(Continua na 7.ª página)

Na história do pensamento humano, há uma época longa em que a Filosofia impera, soberana. A necessidade de saber tinha nela as suas respostas. Os sistemas variavam mas pretendiam ser completos, cada um abrangendo o problema das Causas supremas. A Ciência e a Religião viviam à sua sombra, haurindo dela a força necessária para num vôo rasgado se alarem à visão integral do Universo.

Incansável, o homem tinha a intuição vaga de que havia mais para além do mundo de ideias que abrangera. Queria mais, havia ainda múltiplos pontos obscuros a desvendar. E da luz emanada pelo génio de Sócrates, de Platão, e de Aristóteles, perseguindo, numa fascinação, a fantasmagoria das ideias, perdeu-se nas longas controvérsias medievais, ridicularizou-se. E num paradoxo bem humano, o pensamento teve os arrebatamentos extáticos dos místicos, as cóleras súbitas dos dogmáticos, os nefandos crimes do fanatismo. S. Tomaz ou Alberto Magno defenderam os golpes de razão sob os oulpeis da fé.

Nas escolas, a dialéctica ossificava o pensamento, apesar da defesa dum António de Gouveia. O Século XVI daria o grande golpe na arquitectura pesada do edifício filosófico que perdera a leveza que lhe emprestara o génio Grego. Em menos de uma centena de anos, o horizonte do homem alarga-se, envolvendo a terra, alpendrando-se aos astros que até então tinham pairado como interrogação. Génios da experiência, descubrem as leis fenoménicas, escancaram os antros recônditos das causas imediatas.

Sófrego, orgulhoso da sua força, o Homem lança-se audaciosamente nos caminhos novos. A filosofia enconde-se, timorata; a religião perde o seu prestígio; a ciência domina, faz do homem um Deus. A matéria revela os seus mais íntimos segredos.

Que podem a filosofia e a religião contra a ciência que dava ao homem a ilusão dum poder infinito? Ele trevaria, galopa no seu carro de triunfo, grita aos ecos a sua glória, lança para os céus, num gesto de desdém, os loiros que vai colhendo. Penetra na estrutura da matéria, préscruta o macrócosmos com os seus telescópios apocalípticos, agrupa os seres, redu-los a máquinas guiadas pelo instinto, concebe as maiores abstracções matemáticas, subjuga e reproduz as forças naturais, alça-se nos ares, penetra os segredos dos abismos oceânicos.

O homem do século XIX julga-se omnipotente. Crê apenas na realidade, naquilo que pode ser objecto de experiência, de análise directa, de sintetizar em leis gerais. Mecaniza o trabalho, individualiza a sociedade. Toma-se ateu para ser mais livre ainda. Laplace explica-lhe a origem do mundo, Lamarck e Darwin a dos seres. Le Dantec, Gustave Le Bon e Ernesto Haeckel eloquem-no com as suas hipóteses. Quão longe já está dos grander sistemas gregos!

HORIZONTE DA PINTURA

Arte é expressão. Esta frase que poderíamos atribuir a Lotze ou a Eugénio D'Ors é aquela que a meu ver nos pode colocar na melhor atitude para análise do fenómeno artístico.

Na música, na arquitectura vai a coisa bem porquanto a expressão imediata é aquilo que primeiro salta aos olhos ou ouvidos interiores do espectador, precisamente o que está de harmonia com certas formas indestrutíveis e que representam a compatibilidade da arte com a aparência do real.

Na poesia vamos pior que na música que, por sua vez, já ia peor que a arquitectura pois que enquanto a *impossibilidade prática* do artista realizar um monumento de cem toneladas sobre um prumo com dez centímetros quadrados de secção e cem metros de altura, não o deixa procurar horizontes fora das suas possibilidades, para o artista-músico essa impossibilidade não tem tradução e embora tenha outras não tem a correspondente aquela.

A *impossibilidade* do artista-músico seria aquela, por exemplo, que lhe vem do conhecimento de ser impossível tirar de um violino determinados acordes e sons que a sua imaginação e inspiração pudesse suportar e são admissíveis no plano teórico.

Para o poeta vai a coisa melhor mas haverá ainda as suas dificuldades bem notórias pois terá de reduzir, em primeiro lugar, os seus poemas a escrito, e escrever em papel (o que é mau, e, para alguém *anti-público*), terá de poetizar no tempo, isto é, em relação à forma de expressão verbal e escrita dos seus contemporâneos, sem o perigo grave de não ser ouvido, terá de se limitar a certa expressão por razão de lutas sociais e de contingências políticas.

O pintor será talvez o mais feliz, aquele que pode aliar as formas de expressão, com poucos limites, a maior ou menor imaginação e incompatibilidade com a aparência do real.

Os seus limites serão apenas a paleta que, mesmo assim permite uma infundável combinação de tons, meios tons e variantes e a tela e os pincéis, meios técnicos que o limitam mas lhe oferecem estupendos horizontes.

O pintor poderá ser, portanto o mais livre na expressão artística. O mais livre, quer dizer, o menos limitado.

ANTI-POEMA DA BELA ADORMECIDA

Ainda que não tenhas surgido para mim,
Sei que não me esperas num castelo encantado
guardada por dragões.

Sei que não preciso varinhas de condão
nem atravessar bosques tenebrosos,
nem escapar de ciladas por milagre,
para me juntar a ti.

Tu existes em qualquer ponto do mundo,
como eu existo noutro ponto qualquer,
sei que levas a vida que nós todos levamos,
que atravessas as ruas,
que caminhas ao sol,
que tens angústias e sonhos e vitórias.

E nós nos encontraremos um dia.

Eu cortarei o último nó da corda que me prende
e rasgo os pés nas pedras do caminho
e grito alto toda a minha vitória.

Tu juntarás ao meu o teu grito também,
rasgas a tua boca num sorriso,
perdes o romantismo do olhar,
e me entregas confiante e sem receio
a tua virgindade.

ARNALDO CARLOS

Ao artista cabe em primeiro lugar conscientemente ou subconscientemente encarar a obra de arte pelos seus resultados mediatos ou imediatos.

Raros são os artistas que perante a sua obra — parte-se do princípio que possuem um mínimo de autocritica — não reconhecem facilmente aquilo que não corresponde aos seus desejos e intenções de expressão.

Vejamos. Essas faltas ou imperfeições que o artista reconhece, representam de certo uma atitude *à posteriori* e demonstram, claramente que possui uma *maneira*, um sentido, pessoal ou generalizado, de encarar a obra de arte.

Ora se existe atitude *à posteriori* ela será necessariamente por comparação com os desejos de expressão *à priori* isto é, com a *maneira* como o artista encarou a obra de arte antes de a iniciar. Ora se há atitude isso significa que existe na consciência ou subconsciência do artista um certo número de princípios, normas estéticas a que ele se obriga e quasi sempre é o primeiro a contrariar. De forma que se verifica a existência dum conflito entre a expressão *realizada* e a *expressão realizada*.

É neste conflito que reside toda a força do artista. Para o pintor chega quasi a ser dramático o reconhecimento desse conflito e ainda há pouco tempo um pintor se recusava a prestar certa colaboração afirmando só colaborar quando conseguisse realizar determinada forma de expressão e como isso seria improvável (afirmação do artista) não colaboraria.

Neste caso o pintor esconde com esse conflito certo retraimento porque as suas criações habituais são verdadeiras obras de arte, embora para o pintor em questão o não sejam.

Reconhece-se portanto outra atitude que é a do espectador e do crítico. Para este só lhe interessa o *que está* sem conexão alguma com aquilo que o artista desejou *que lá estivesse*.

Para o crítico a obra de arte é pura expressão e julga-a, como artista, sem quaisquer preocupações quanto a intenções, fins, normas, etc. Pelo menos deverá assim ser embora na maioria dos casos se reconheça que assim não seja. E se assim não fosse o crítico seria na verdade apenas um *opinião*, um homem que vê as coisas debaixo de certo prisma, o que é condição negativa da condição de ser crítico.

Para o pintor não deve haver prisma nem atitudes *à priori*. Para ele só fala o que está.

E como o que está são os dados mediatos e imediatos da expressão realizada o crítico vê a obra de arte pela parcela de vida que contém e pelo enquadramento cultural a que corresponde. Porque a arte popular que é *necessariamente* arte tem um quadro cultural muito diferente da arte dum Gauguin, Pizarro ou Fred. George.

O pintor tem perante si um horizonte longínquo, vastíssimo onde poderá, *subjectivamente* ou *objectivamente* encontrar tradução pictural. Basta-lhe para isso olhos.

Contudo certa incompreensão do grande público para aquilo a que é costume chamar «arte moderna» vem da circunstância do espectador não encontrar aquela compatibilidade entre a forma pintada e a aparência da realidade que ele julga ser a realidade.

Evidentemente que ninguém poderia forçar o espectador a aceitar, ver a obra de arte de certo modo, contudo haverá certamente uma possibilidade de levar o espectador ao encontro da *obra de arte* e do *fenómeno artístico* neste caso *fenómeno da pintura*.

Ela é *força* e realiza as aspirações do artista, busca os seus horizontes na aparência do real (realidade vista através dos olhos de ver de todos os dias) e na realidade do ser humano, tangível, grande e miserável, obscuro, esquecido, invejoso, rico e despeitado, busca horizontes nos pequenos dramas da *realidade* de todos os dias, nos sonhos e fantasias dos homens, nas conclusões científicas e não científicas dos homens, nos pesadelos e paixões, busca *emoção* para traduzir em *expressão*.

Como obra humana que é, a pintura afasta-se hoje dos polos que a limitaram durante centenas de anos, mal ou bem, com a convicção de que os seus horizontes são, entre os artistas, dos mais ilimitados, dos mais intangíveis e por isso tem sido dos mais incompreendidos e fecundos. Em próximo artigo se procurará definir a atitude do artista perante a obra de arte e a forma como o *impresionismo* procurou resolver os seus problemas.

CALVET DE MAGALHÃIS

APONTAMENTO

A poesia creoula só depois do aparecimento da «Claridade» se começou a formar, a lançar as suas primícias. Só «Claridade» conseguiu apresentar verdadeiros poetas, a quem poderemos chamar os fundadores da literatura poética caboverdeana. Só a esses que analisaram a psicologia do povo, que estudaram o homem creoulo na sua ansia enorme de querer abrir as grades da sua cadeia sem grades, na sua agonia da chuva que não vem, a esses que se debruçaram sob a «nossa terra pobre, ingrata, querida» e dali arrancaram os seus melhores temas, esses que quiseram — e pode-se dizer, conseguiram — mostrar ao mundo o drama do seu povo e da sua terra, podemos chamar poetas caboverdeanos.

Dos nossos chamados poetas do pretérito — que são uns seis, talvez — há quatro que ficaram pouco mais ou menos conhecidos. Dentre esses quatro há um que teve lampejos, mas a voz corrente diz que só dois eram verdadeiros poetas: Eugénio Tavares e Januário Leite. Analizando, porém, convenientemente, a obra escassa desses dois veremos que o único a quem poderemos chamar Poeta é ao primeiro. Januário Leite podia ter dentro de si a sua mensagem de romântico extemporâneo, mas se o tinha não no-lo mostrou. O pouco que se conhece dele, leva-me a classificá-lo não de poeta, como muitos pretendem, mas de um curioso que fazia versos. Há a notar que Januário mal sabia escrever e diz-se que ditava os seus versos. O escrivão, que percebia de métrica, é natural que se visse obrigado a trincar ou a modificar um ou outro verso para que coubesse dentro do limitado número de sílabas, ou para que obdescesse à rima, fazendo que, porventura perdesse a sua beleza, e quem sabe a sua poesia.

Através das obras de Januário nós advinhámos sombras confusas e mal se sente a mão dum artista. E certo que duas ou três vezes conseguiu fazer poesia (uma inspiração fortuita fez que ele nos desse o soneto «Mãe»), o que é pouco para um verdadeiro poeta.

PAISAGEM

Francêlha
dança.
Dou-te um vintém ...

E o pássaro
fica bailando
parado
no ar ...

Os campos perdem-se
longe,
tostados pelo sol
e ervas maninhas secas ...

(A purgueira não tem ranfos
nem a lanterna — fôlhas...)

No ar
parado
só a francêlha
continha bailando ...

ANTÓNIO NUNES

Assim vemos que na poesia creoula do passado só há um nome de que vale a pena falar. Esse nome é o de Eugénio Tavares. Dele, pois, nos vamos ocupar, analisando a ligação entre a vida e a obra do único poeta anterior que viveu com o seu povo, e sentiu as suas alegrias e o seu drama de todos os dias.

A poesia de Eugénio, aquela que ele deixou transparecer nas suas mornas, onde bojava o sentimentalismo creoulo, pode ser chamada popular. E isso leva-me a classificá-lo como sendo o poeta do povo, por excelência.

Nos seus sonetos e poesias, bem medidos, bem rimados e bem acentuados, contudo, nota-se a presença dum poeta, mas eles pouco valor têm. O grande valor de Eugénio está nas suas mornas, escritas, salvo raras excepções no dialeto da sua terra — a Brava, em que ele prescrua o íntimo do seu povo; nessas mornas, no ambiente nostálgico dos seus acordes, entrevê-se o povo bravense nas suas alegrias, nas suas angústias, nos seus desesperos.

Cantou a dor do emigrante — dor que ele sentiu — quando deixa a sua terra e vai para outras pátrias buscar o pão que aquela lhe negou nos versos admiráveis da «Hora di Bai»:

«Corpo catibo,
Ba lô que é 'scrabo,
Ó alma, bibo,
Quem qu'al lababo?»

Ao transmitir o que latejava nele, traduziu a expressão anímica do caboverdeano que sai, levando no peito uma ilusão e sentindo uma saudade creoula.

Sentiu com o seu povo o drama ingente da chuva que não vem, o desespero de quem vê ruir-se a derradeira esperança, e sabe o que acontece se não chover.

Eugénio também foi, e nisso reside a maior parte do seu valor, o grande poeta caboverdeano do amor. Este género foi o mais cultivado

por ele quer em poesias, em sonetos ou em mornas. Mesmo na poesia do amor, Eugénio tem as suas melhores produções nas mornas. Nessas cantou o amor:

«Si Deus ca tem midida,
Amor inda é maior.»;

cantou os amores não correspondidos:

«Es mal di amor qui 'sta matam
Se cura é morte ou igual amor»;

cantou a mulher creoula com um ardor que só podia ser seu. Como não havia de cantar a mulher creoula, se Eugénio levava a vida entre elas, dançando com elas, olhos com olhos, peito com peito, tocando para elas, cantando com elas. As creoulas inspiravam-no, e em noites claras de luar dos trópicos, eram para elas serenatas em que se ouviam:

«Olhos lindíssimos,
Olhos tristíssimos,
Quem me deva inda vos ver,
Na minha hora de morrer.»;

e as suas melhores baladas e querelas de amor.

Vimos que dos poetas do passado este é o único que pode ser chamado poeta caboverdeano; só este se não encerrou, completamente, na sua torre de marfim, contemplando a lua ou os cabelos loiros da sua amada.

E, se um dia a literatura creoula, ainda em formação, chegar a ser uma realidade — e estou certo disso — há de lá figurar o nome de Eugénio Tavares como sendo o primeiro poeta caboverdeano e o maior da expressão crioula.

TOMAZ MARTINS

DÚVIDA

Oh! O doce acordar
Na calma do incerto,
Quando a alma voga
Entre o sonho e a realidade...
Sou? Não sou?
Vivo ou vegetal?
Sou o vago
Sou na obscuridade,
Sou qualquer coisa,
Mas não sei o que sou ...
Porém há ruidos
Que ferem e rasgam
A ilusão.
Um relógio que não sente
E vive p'ra eu viver,
Lança dissonâncias
De metal
Na voz dura do dever.
Já não sou o vago,
Já não sou a obscuridade.
Sinto que existo.
Mas porquê? E para quê?
Não vejo a causa,
Nem a finalidade ...

MARIA GUILHERMINA

O RIO

(Continuação da 2.ª página)

Todavia, há anos em que, numa fúria de saldar os prejuízos, o rio enche-se de forças diabólicas e supera as suas próprias possibilidades. É em Janeiro, Fevereiro e Março.

Recebe a água das chuvas e, as duas por três, avoluma-se e pula as margens, quando já não é preciso.

Então, os donos e os assalariados, descem da Povoação, pelas dezenas de carreiros traçados sobre as beigas e os lameirões. E quedam-se cá em baixo, de expressão amargurada, olhando os campos inundados. A água vai subindo, mais meio metro, mais um metro. Entrementes, o manto verde perdido nos confins, torna-se numa lagoa. Lagoa amarelenta, ondulante, arrastando braços de árvores, porções de ervas, abóboras, e mais. Os salgueiros encobrem-se em grande parte e perdem o seu aspecto viçoso. As faias ficam tristes e os corvos crescem com terror.

As vezes há uma morte, alguns desastres. E nos seus casebres, nas noites longas de inverno, a chuva vergastando o telhado, os velhos, acorçados à lareira, contam aos filhos as histórias das cheias e lembram os anos de seca.

Este ano é de seca. O rio não consegue vasar água para todos os campos. Fizeram-se represas e açudes, abriram-se valas e regadeiras. Cada represa regará uma zona, composta por vários talhões. Fazem-se sortes, todos os anos. E cada talhão, que é de cada dono, tem o seu dia. Claro: a água desse dia mal dará para metade do milho, e dos feijões semeados nos intervalos. É preciso não desperdiçar nenhuma e saber encaminhá-la com sabedoria.

Huje, no açude do Lameirão, é o dia do Sr. Marques. À noite o patrão dá ordens ao Zé das Pranchas, quando o chama lá dentro à cozinha, antes de se deitar.

— Cuida-me daquilo, rapaz, com olhos de gente. Nem uma gôta quero desperdiçada.

— Sim, senhor.
— Vê se consegues chegar ao salgueiro de cima.
Zé das Pranchas disse «está bem» e que ficasse descansado. Realmente o Sr. Marques ficou descansado, porque serviu como o Zé das Pranchas, inspira tranquilidade ao patrão.

— É Chica!, vem daí garôta!
Veio com a lanterna nas mãos, pronta a alumiar o Zé das Pranchas, na noite.

Partiram para a rega. A represa está cheia e de noite a terra empapa melhor. No outro dia, de manhã, o milho regado estará lá, as folhas direitas e verdes que é um regalo.

Está uma noite admirável. É tal e qual assim que o criado do Sr. Marques as aprecia. Serenas, um vento leve, um meio luar.

Vai calado. A garôta, a Chica, com a lanterna acesa, mas abaixada, dá rapidez aos passos para acompanhar o Sr. Zé. Atravessam a linha, deixam para trás a caseta e o campo está perto.

Agurr, já anda de calças arregaçadas, sacão empunhado com segurança, conduzindo, com saber de homem, que sabe do ofício, a água pelas leiras.

Encaminha-a pela regadeira, que principia lá no açude e chega numa medida certa, ao invés de quando é tirada nos engenhos que ora sube, ora desce, conforme o andamento da vaca. Por isso, Zé das Pranchas prefere regar no campo. Vira-se para um lado e para outro, numa fona constante, sempre atento, esquecido de tudo. Também amanhã, de manhã, quando voltar, ficará contente com a frescura do milho. Deitará a vista pelos milheiros viçosos e aturar-se-á ao trabalho, como se tudo aquilo fosse dele.

Esquece tudo. Menos as leiras de milho para regar até chegar ao salgueiro marcado pelo patrão. Ele quer mesmo ir além dessa tarefa, porque bem sabe quanto é uma necessidade levar água a todo o milho. Sente pena, como se eles fossem crianças e torcessem as suas folhas em geinidos de angústia. Por isso, neste momento, não lhe digam nada. Deixem-no lá. Deixem-no suar, estafar, porque ele quer levar a água, que amanhã já não terá, a todo aquele milho que é dele, a toda aquela terra que é dele.

Nada diz. Se a sua alma falasse, diria muita coisa, coisas grandes, que encheriam a noite cheia de poesia. Mas a sua alma cicia apenas essas coisas para ele ouvir. Se a sua alma falasse pronunciará muita vez o nome que lhe canta lá dentro: Joaquina Patrícia!... Parece-lhe que o silêncio da noite, a frescura da água, o luar macio, lhe cantam coisas daquele nome delicioso. Amanhã é quarta feira e à noite estará junto dela, à entrada do alpendre, onde os cravos e as roseiras deitam um cheiro de amor. E cava e meze-se e estafa-se, como se o tempo assim passasse mais de pressa e a noiteinha do outro dia viesse mais rapidamente. Mas o salgueiro ainda vem longe e ele quer ultrapassá-lo. Então, o trabalho, pesa-lhe sobre os ombros e a noite não tem mais beleza, e o luar já não é macio...

Distantes, pelo campo além, ouvem-se, de vez em quando, vozes de gente que anda nas regas. Uma ou outra luz, aparece agora, para desaparecer, depois. Um galo às vezes canta. Um cão ladra e uma camioneta ou um automóvel, passam, longe, roncando. E o resto, é o rio, pertinhu, quasi seco, e o barulho do espanjar do milho.

A garôta olha-a com muita insistência e acompanha-o de perto. Ele é manso, mas fica rabujento quando ela o aborrece por não fazer as coisas como ele quer.

— Foje, foje daí! Desafrota-me a loja!

A água às vezes é difícil de segurar e salta a regadeira, desperdiçando-se nas leiras regadas. E uma aflição para ele, quando a garôta grita:

— Olhe, olhe ali, Sr. Zé!

E lá vai ele de escantilhão acudir ao balroamento.

— Alumiá aqui! Anda-me ligeira!

Torna a encaminhar a água, mais tranquilizado.

No meio desse esforço, agora que já vai adiantado, sente-se des-cansado. Tem a noção de ter aproveitado até agora bem o açude e o Sr. Marques vai ficar satisfeito, quando vier ver a rega. É certo que na noite, e por dentro do milheiros, o Zé das Pranchas não pode encher, de relance, toda a terra regada. Todavia, tem pontos de referência. É a mota do rio, com as suas faias, com os seus salgueiros, os seus silvados, subindo alto. Zé das Pranchas olha para a mota e cochega as árvores, quietas, banhadas pelo meio luar. Tudo lhe é familiar. Basta do meio da terra olhar este salgueiro, ou aquela faia, e fica orientado.

— Foge! toge daí garôta! Desafrota-me a loja!

Afasta-se lesta.

Há já momentos que a Chica está desconfiada. Olha para o sitio donde vem a água, mas nada descobre. Contudo, a desconfiança fica mais cerrada. Zé das Pranchas distraído não dá por nada. Vai destorroando a terra até a água tocar no pé dos milheiros.

A Chica, por fim, chama-o à atenção.

— Ah, só Zé, parece-me que a água está a escassear, nam parece?

Tão interessado estava no trabalho e os seus pensamentos tão longe, que preguntara:

— O quê?!

— A água está a abaixar. Naturalmente é alguma toupeira.

Olhou. E não havia dúvidas. A água tinha abaixado.

— Vem daí. Deve estar arrebatada.

Furam os dois, ele à frente, ela atrás, ao longo da regadeira. Mas a regadeira por muitos metros dali, não estava arrebatada. Voltara a correr a desviar a água para nova leira. Era toupeira, pela certa. A água não estava arrebatada por aquelas paragens e mais para longe, certamente também não. Agora calcava a regadeira à pressa, na busca do possível buraco. Nada. Nem buraco, nem as margens rebentadas. A água continuava diminuída, não deixando margem para dúvidas. A água estava correndo para qualquer outro lado. De repente, ao Zé das Pranchas acidiu um pensamento. E o coração deu-lhe uma pancada.

— Vem daí pequena.

Acelerado, afastava as folhas dos milheiros, abaixando-se para melhor passar. A garôta nos seus passitos mais mudos, lá tá nas pedregadas e estorcava-se por alumiar o caminho ao Sr. Zé. Ambos iam precipitados, cheios de curiosidade, porque ali parecia haver mistério.

— Vem. Vem daí. Aqui há bico de obra.

E havia realmente.

Foi grande o espanto quando chegaram ao açude e verificaram que estava cortado, lá para baixo, um rego de água, embora mais pequeno.

Explicar o que Zé das Pranchas sentiu neste momento e impossível, porque ele também não é capaz. Espécou, olhando, mas só via a noite. Lembrou-se do Sr. Marques e ficou com a mesma raiva, a mesma dor o mesmo braseiro, afogando-lhe os nervos moles. E, de pronto, marchou ao longo do rego de água que, mistericamente, corria não sabia para onde. Para o Luzio? Para o ti Catrino? Para a Luzia Boiça? Para o Répas? Não sabia. Mas fôsse para quem fôsse havia de as pagar. Era um roubo. Roubo descarado, de quem não tinha vergonha nenhuma.

E Zé das pranchas à frente, a garôta atrás, lembrou-se daquela célebre noite escura como bréu, lá para os lados do cazalinho, quando ele e o Sr. Marques foram esperar na barraca o ladrão das pernas. Apenas uma diferença: ele neste momento era o chefe e podia só contar com as suas fôças.

— Apaga a lanterna! Vem atrás de mim!

— Só Zé pa onde vamos?!...

— Caluda!

A garôta não falava e sentia medo. Passados minutos sentiram o barulho de alguém que se agitava por entre as folhas dos milheiros. Pararam. Não era ninguém. Um bicharoco qualquer atravessando para o silvado do rio.

Chegam ao talhão do Luzio. O Luzio não. De facto é pobre, mas é honrado — pensa o Zé. Passam pela Luisa Boiça, ainda não é. Mas neste momento já sentem barulho que não os engana. Abaixam-se e acorçados, vão vagarosamente. Pouco depois, vium tudo. O Repas. O Repas, embranhado ao meio do milho, mexendo-se doidamente, servindo-se da água do Zé das Pranchas. Os dois estão ainda acorçados, escondidos, observando o Repas.

— E o ti Repas, só Zé?

— É.

O criado do Sr. Marques estafiara um pouco, ao ver aquele homem de corpo maior do que o dele. Mas o que aquilo não podia era ficar assim. E levanta-se, quando de lá lhe preguntam.

— Quem está aí? Quem está aí naquilo que é meu?

Zé das Pranchas respondeu encorajado.

(Continua na 7.ª página)

Mindelo, 30 de Janeiro de 1945.

Ex.^{ma} Senhor Director do Jornal «Certeza» — S. Vicente.

Muito agradeço a V.^{Ex.^a} se digno mandar inserir no Jornal da sua mui digna Direcção, a comunicação que foi feita ao Governo desta Colónia pela Casa dos Estudantes do Império, a qual é do teor que se segue:

Ex.^{ma} Senhor:

Entre os organismos criados pela CASA DOS ESTUDANTES DO IMPÉRIO, no sentido de melhor servir os seus objectivos, encontra-se a Direcção dos Serviços de Procuradoria e Assistência cuja actualiação virá beneficiar todos os estudantes ultramarinos, principalmente aqueles que se destinam a

vir frequentar os estabelecimentos de ensino da Metrópole.

A CASA DOS ESTUDANTES DO IMPÉRIO, que se propõe aumentar o número de estudantes que saídos dos Liceus do Império vêm frequentar os estabelecimentos de ensino metropolitanos tem obrigação de nesse sentido, dentro do possível, conceder-lhes todas as facilidades e protecção.

Para a realização plena destes objectivos esta Direcção de Serviços propõe-se a:

1.^o — Pela Procuradoria:

a) — Tratar e resolver todos os assuntos escolares referentes aos estudantes;

b) — Receber os estudantes vindos do Ultramar, encaminhá-los e proporcionar-lhes todas as facilidades no período de adaptação à vida metropolitana e escolar;

2.^o — Pela Assistência:

a) — Conceder bolsas de estudo e todas as facilidades aos estudantes necessitados;

b) — Fornecer-lhes, quando seja indicado, a conveniente assistência médica gratuita;

c) — Fornecer-lhes todas as formas de assistência que sejam solicitadas a esta Direcção.

A CASA DOS ESTUDANTES DO IMPÉRIO está consciente de que por intermédio da Direcção dos Serviços de Procuradoria e Assistência proporcionará a todos os estudantes do Ultramar um necessário e eficiente auxílio. Com os protestos da minha muita consideração

A Bem da Nação

O Administrador do Concelho

Miguel da Conceição *Mota Carmo*
CAPITÃO DE INFANTARIA

Brevemente em edição ao autor

GREI

contos de MANUEL FERREIRA

A aparecer brevemente

POEMAS DE LONGE
por ANTÓNIO NUNES

Recebemos

LITORAL — N.^o 1, 3 e 5
ATLANTICO — N.^o 5

Agradecemos

CAMINHOS DA FILOSOFIA

(Conclusão)

Mas esse esforço não foi em vão. Ganhou a coragem dos problemas, o método na investigação, a escolha dos resultados, o saber corrigir o erro.

Qual a fénix lendária, a filosofia renasce das cinzas. Firmando-se, nos pulsos fortalecidos pela luta insana contra as algemas que a ciência lhe pretendia pôr; abarcando uma lógica mais perfeita, uma psicologia mais profunda, leis mais gerais e puras; a filosofia eleva-se aos poucos ao lugar que lhe compete e que perdera pelos seus próprios erros. Pela sua característica de universalidade, ao conhecimento filosófico cabe, por direito inalienável, o lugar de fecho do pensamento humano.

Apoiada nos ombros robustos da ciência, a filosofia moderna, estende os seus braços para o infinito, para as regiões misteriosas das causas suprémas. Podemos dizer que se assiste, no nosso tempo, a uma nova conformação das relações entre a filosofia e as diferentes ciências, na sua colaboração entre si, em virtude da qual, nem a primeira alimenta já a pretensão de definir e impôr, dum modo prévio, as ciências o âmbito da sua investigação em relação à essência do universo; nem estas, as ciências, tão pouco a de possuírem um monopólio dum contacto directo com a realidade ou de constituírem a única via de acesso para nós podermos chegar até esta (Heinz Heimsoeth).

Podemos dizer que, no momento em que a filosofia se eleva até às mais sublimes concepções da religião, o homem encontrou-se de novo, o pensamento voltou ao seu verdadeiro caminho, a humanidade iniciou uma nova era, aquela em que o ideal se poderá tornar uma realidade.

S Vicente (Cabo Verde) Outubro — 1944.

O RIO

(Conclusão)

—Sou eu, seu Afonso! Vinha ver quem me tinha roubado a água.

—Roubado a água é como quem diz!

Veio caminhando para o criado, descansadamente, na aparência.

—É bom que dobres a língua.

—Então o que é isto, seu Repas?

Caminhou para é e.

—O Sr. corta-me a água do meu açude e não é roubar?! ..

A pequena agarrada, às calças do Sr. Zé sofre, cheia de medo. Tudo aquilo lhe parece um sonho e se tanto terror não chorava.

Os dois homens estão frente a frente. Discutem direitos, apresentam razões, trocam palavras de agravo. Falam alto, e vê-se pelos gestos e pelos modos, quantos os seus nervos estão exaltados. Dissemos lá o que dissemos o Repas não era ladrão, Corresse lá por onde corresse o Zé das Pranchas iria cortar a água. Mas o Repas não queria. Estava na razão. Não assistira às sortes e bem sabia como aquilo tinha sido feito entre o Sr. Marques e o Sr. Moreira. Sabia bem como eram essas panelinhas. Como poderia ser terem-no afastado do direito do açude naquele ano, quando sempre se vira a terra que este ano tinha de renda, pertencer ao açude? Não podia ser. Não admitiria. Zé das Pranchas ameaçava com o Sr. Marques — o patrão-Viesse o Sr. Marques, viesse o diabo mais velho, que não arre-dava pé

—Es um desgraçado ...

—Insultar, não, seu Repas! ...

Zé das Pranchas tremia de raiva e coragem. Já não era o Zé das Pranchas passivo, calmo, aceitando na boa paz. Tinham-no roubado, e agora insultavam-no provocadoramente. Era outro. Estava

vermelho, agitado. Mexia o sacho e passavam-lhe coisas pela cabeça.

—Seu Repas, não insulte... Há aqui uma desgraça! ...

Desgraça ou que tu quizeres a água é minha!

A Chica chorava. Os homens ralhando, na noite luarenta, pareciam fantasmas das histórias. Via a cara do Sr. Repas, e tremia. Desejaria poder fugir para ao pé de sua mãe, de sua avózinha, ou mesmo para ao pé do Sr. Marques, que fosse.

—Vai chamar o Sr. Marques, vai chamar o diabo mais velho. Esta água é minha.

—Sua como? Isto é um roubo descarado!

—Eu não sou ladrão. Zé! ... Tem cuidado com a língua! Eu não sou Sr. Marques, nem a sua comitiva!

—Ladrão é que o Sr. é mesmo. Isto é um roubo e eu vou cortar a água.

O raio que te parta é que vais cortar a água. És um enjeitado que andas para aqui! ...

Zé das Pranchas de novo se lembrou que não sabia quem era a sua mãe, nem tão pouco onde havia nascido. O insulto amachucou-o como uma verdade pesada. E maior foi a afronta, mais negro o abismo em que se afundou a sua alma. Impertigiu-se, tremeu mais, e, segurando firmemente o cabo do sacho ameaçou em voz dura:

—Não insulte, seu Repas! Sou um homem, perdido! A água é minha!

—Qual sua, qual carapuça! Nem do pulha do teu patrão, quanto mais tua! tu não cortas a água, isso te garanto eu! — e o Repas bateu com o sacho rijamente no terreno úmido.

Estava aturdido. Via na sua frente um homem que defendia os interesses do Sr. Marques e era como se de facto o visse a ele pró-

prio, ali a ralhar, a insultar. Os olhos estavam esbugalhados, o corpo contraía-se em rápidos movimentos nervosos e da sua voz, das suas atitudes, saía uma decisão firme. De Zé das Pranchas, também.

Sentia-se diminuído e estava convencido que aquilo era feito a si próprio. Ao patrão não o fariam. Todos o temiam ou respeitavam. E tinha ódio, vontade de natural desafiante. Num repente, volta-se para trás, encaminha-se para o açude e ameaça decididamente.

—Corto e torno a cortar!

O Repas seguira-o na sua recatada, na disposição de amachucar aquele desgraçado que defendia os interesses dum ladrão.

A miúda chorava, agarrava-se às calças do Sr. Zé e pedia que não cortasse a água. Mas o Zé das Pranchas não a ouvia. Ia disposto a tudo, como se a vida estivesse para lá da morte.

—Corto e torno a cortar! Era o que faltava! — acenava com a cabeça em atitude que não admite duas soluções.

O Repas não respondera, porque a sua decisão estava tomada.

O luar ia bater de chapas onde a regadeira partia para os dois lados.

Os três vultos desenhavam-se claramente quando se abeiraram do local.

—Corto e torno a cortar!

E quando o Zé das Pranchas levantava o sacho para dar a cortadela fatal, um golpe sinistro partiu de Repas, que teve como eco um gemido, agudo, longo, que a noite absorveu com angústia.

O Repas fugiu doidamente, perdendo-se nos milheirais.

A miúda, esgrouviada, atônita, acordou a aldeia adormecida, em gritos lancinantes.

No outro dia o Sr. Moreira foi a Leiria mover um processo.

A tarde o Repas era preso.

E, momentos depois, formalmente, enterrava-se o Zé das Pranchas.

Instantâneos CASAS DO ULTRAMAR NA METRÓPOLE Instantâneos

Amigo: vem para a vida com o teu sorriso rasgado. Mas não com um sorriso rasgado de despreocupação e de desinteresse. Esses sorrisos são próprios daqueles que andam à desgarrada passando, fútil e perniciosamente, pela existência, ignorando a luta a admirável, heróica e profunda, daqueles que fazem da vida uma etape orientada no caminho das realizações. Vem incorporar-te connosco ao som da nossa marceza. Mas não tragas a máscara do capticismo.

Amigo: vem confiado dar a tua participação de homem, porque o momento é de optimismo e nunca os teus irmãos necessitaram mais de ti. Por todo o mundo se rasgam os horizontes e se alargam as possibilidades imensas anunciando uma nova era e uma nova ordem. Escuta o clarín de guerra, o rufar dos tambores, o troar dos canhões e também a canção profunda e bela que cantam os homens dos campos de guerra.

Amigo: não descreias nem dos homens, nem da vida. Aprende a amar os homens e a compreender a vida. Para tanto, começa por te cultivar. Ganharás confiança em ti, porque adquirirás a tua personalidade, e sentir-te-ás mais forte: capaz de te realizares. E o homem só cumpre a sua missão neste mundo se se realisar totalmente.

Amigo: vem, vem conosco e traz-nos a tua coragem, o teu conforto moral, o teu saber e o teu sorriso aberto, esse sorriso de optimismo, de vigor, de saúde física e mental. Terás em nós o companheiro bem intencionado, bom, implacável, modesto, embora extraordinariamente ambicioso. É que nós queremos seleccionnar para comer tudo de novo.

Há ideias complexas e há ideias simples. Estas intuem-se de si próprias e estão de tal forma integradas que pelas próprias encontram um principio, meio e fim. As outras, têm uma potencialidade mais vasta e constituindo como que um núcleo central, protoplásmico, permitem uma extensão tentacular, orientando-se em campos diversificados onde assentam como núcleos de novas formações. É assim o problema colonial que sintetiza uma ideação profunda e que ao mesmo tempo equaciona uma série de proposições sugerindo respostas típicas.

Da última vez, falamos aqui da Casa dos Estudantes do Ultramar. Falemos hoje, das Casas do Ultramar na Metrópole. Este problema é real e figura no plano das necessidades que reclamam uma solução; — está no espirito de todos aqueles que concedem, nos parenteses das suas ocupações, orientadas para a satisfação das necessidades imediatas, uns momentos de consideração às ideias gerais e as necessidades universalistas que informam verdadeiramente a cultura humanística. Em termos menores e sentido diverso a indicação foi estabelecida pelos núcleos provinciais que mantêm, por imposição de vida, uma representação mais ou menos vasta na capital do Paiz. Esses elementos de várias provincias, constituiram em Lisboa pequenos núcleos associativos onde estreitam as relações entre os seus componentes, resseram os laços de solidariedade e fature os seus componentes, o estilo de vida próprio do seu berço local. Pelas exposições, conferências, reuniões artísticas divulgam, tornam conhecido o seu folclore, mantendo vivo o tipo da sua provincia que com o seu génio específico concorre para a unidade nacional a qual revive em síntese mais vasta e mais policroma as manifestações originais da grei portuguesa. Contudo essa grei é mais vasta, ultrapassa o âmbito restricto das provincias continentais e extravassa para as ilhas do Atlântico onde varia em repercussões locais sem perder o traço da origem longínqua. E não fica aí, esse espirito da Nação acompanha o marante, o mercador, o missionário e casa-se com o génio das populações ultramarinas, autóctones ou adventícias. Deste conúbio resultam outras manifestações, processando-se misteriosamente em uniões estranhas e originais sem contudo perder a fidelidade ao germe-mater. Há escultura, há pintura, há poesia, há prosa, há teatro, e há sobretudo música —; Em outra ordem há costumes, há trajes, há estilos. Quem os conhece na Metrópole? Tão poucos, ou tão poucos, que os dedos das mãos os ultrapassam. Quem conhece numa provincia ultramarina o que se passa noutra? Quasi ninguém, nem mesmo aqueles que se dizem intellectuais.

É necessário reconhecer (para remediar) que o português se desconhece «como Império». Tem ainda, no sentido evolutivo-gregário, um reproável acanhamento de concepção. O português sente-se ainda membro de clan continental tendo uma consciência nevoenta e brumosa da sua identidade imperial.

Embora pese às escolas, elas ainda hoje preparam o português com vistas para o passado; — para a glória histórica, sem o projectar para a acção futura pelo conhecimento actual das necessidades e possibilidades coloniais. Não incita, não estimula, não prepara, não cria centros de interesse colonial. Não protege, não assegura, não orienta o esforço de quem, em casos isolados, se propõe vincular com raízes mais profundas a unidade espiritual do Império. É necessário delinear com a colaboração de todos, coloniais e metropolitanos, simples particulares e entidades officiais, o plano de campanha necessário para o estabelecimento da unidade de espirito em toda a parte onde seja — TERRA DE PORTUGAL —

Para isso alguma coisa se impõe fazer-se. Em primeiro lugar, informar o espirito dos portugueses de além-mar das realidades que vivem à sua volta e em seu desconhecimento; depois, chamar a sua atenção para o drama da sua terra e da sua gente, faz-los retroceder da vida sêca, egoista que estão habituados a viver, pondo sempre e em todas as circunstâncias no primeiro plano os seus próprios problemas, desconhecendo o problema geral, a vida de todos os seus irmãos, as suas alegrias, as suas dores e as formas que elas assumem. Após isso, interessa-lhes pelo aspecto formal por que a vida do seu semelhante se processa. — Finalmente, criar para os intellectuais o dever de intellectuais. O dever que se impõe a todas as elites de serem as intérpretes e orientadoras das massas. É necessário criar primeiro a ideia e depois realizá-la em acção fundando a «expensas dos Governos Coloniais e Palácio do Ultramar na Metrópole, em alguma parte da Praça do Império. Ali encontrará, o português e o estrangeiro, em casas típicas, tudo quanto diga respeito a cada provincia: — biblioteca; — discoteca; — museus de arte — museu etnográfico; — museu histórico; — mostruários económicos: — agrícolas e industriais; — gráficos sobre a produção; — informações climáticas; — estado actual e tudo quanto seja necessário para que, cada qual possa, objectivamente, informar-se, cultivar-se, interessar-se criando essa identidade compreensiva que reside no fundo de verdadeiras e coesas entidades nacionais

LUIZ TERRY

VISADO PELA CENSURA

Lê-se mais

Lê-se mais. Verifica-se na criação de Editoriais; nos livros novos, a sair todas as semanas; nos autores novos, nas traduções, nas colecções de toda a ordem — e na compra dos mesmos.

Curioso, porém: o analfabetismo, despeito de todas as tentativas do Estado, não diminui. Por isso: se não vem da luta contra o analfabetismo, donde vem esse interesse pela leitura? Certamente vem das massas.

Quem lhe despertou essa curiosidade?

Será sempre assim?

Não há duas opiniões. Esta curiosidade foi despertada por esta angústia, esta incerteza, por esta necessidade imperiosa de vermos os problemas centrais dos nossos dias agitados e solucionados.

Então será que há-de ser sempre assim, como nos nossos dias? Tudo triste, negativa, angustioso, sangrento?

A esta interrogação os livros veem, como amigos, a ajudar a esclarecer os negrimes que nos envolvem e asfixiam.

As massas despertam

Lê-se mais e, sobretudo, livros que há dez anos se liam pouco. Sociais, políticos, históricos. (Refrimo-me às massas, claro). Especialmente no romance se nota esse movimento. Embora se leia muita droga, obras de Manuel da Fonseca, Alves Redol, Pereira Gomes, Carlos de Oliveira e outros escritores neo-realistas, tem os seus leitores sinceros e conscientes. Precisamente porque os escritores neo-realistas são os que forem a critica construtiva da sociedade. Tocam directamente no âmago dos anseios das massas. E as massas despertam.

Sarau de arte

Realizou-se em Lisboa, no passado 28 de Dezembro, um Sarau promovido pela Agência Geral das Colónias, dedicado ao folclore e à poesia caboverdeana. Foram recitados poemas de Eugénio Tavares, Corsino de Azevedo, Jorge Barbosa, Manuel Lopes, Oswaldo Alcântara e Nuno Miranda.

Raparigas caboverdeanas cantaram mornas, acompanhadas pelo Bando da Rua, sob a direcção de B. Leza.

Certeza agradece a recitação do poema de Nuno Miranda, pela artista Maria Barroso, inserto no seu segundo número.

Anexo II

**Narrativas de Orlanda Amarílis: “Josefa de Santa Maria”
e “Mutações”**

Onde o mar está

Antologia de Poesia e Prosa
sobre as Descobertas



Publicações Dom Quixote

Orlanda Amarílis

JOSEFA DE STA. MARIA
NAS ILHAS DE CABO VERDE ACHADAS PELO PILOTO
DIOGO GOMES PELO GENOVÊS ANTONIOTO
USODIMARE, COMPANHEIRO DE CADAMOSTO NO ANO
DE 1460

Minha saudosa e amada irmã
no dia de Graça de 16...

Desta terra tão longínqua do nosso torrão quantas lágrimas tenho vertido e mais choraria. As moscas invadem tudo quanto é canto e os meus olhos obrigam-me a seguir sem gosto nem outro prazer os escravos a abanar e a enxotá-las. O senhor meu marido anda de contendas com o ouvidor e até flato lhe tem dado que é doença de mulher. Para se desafrontar proibiu as festas deste mês de Junho na ilha do Fogo que é esta onde agora vivemos. Não fossem as querelas entre o bispo e o tenente da guarda João d'Ávila acabando o dito bispo por o excomungar nada de mais aprazeirado haveria nesta terra de moscas e de calor. O capitão-donatário da capitania desta ilha que os nossos marinheiros também acharam não contente por lhe terem sido embargadas as festas foi pedir ajustes ao patrão-mor e ainda acabou por levar duas verdascadas do senhor meu esposo. Não temos tido morada definitiva minha saudosa irmã. Temos andado a saltitar de ilha para ilha à procura de melhor tèmpera e muitas vezes a fugir das epidemias mal que nos vem afligindo a todos. O ouvidor anda metido em negócios um pouco escusos. Quer vender vacas ao estrangeiro tirando daí bom usufruto negócio esse de que o capitão-do-porto meu esposo não foi tido nem ouvido. O meu amado consorte tem andado com diarreias e espichos não tendo tido um momento de descanso sempre a gemer e a soltar ais e mais anda preocupado com o ensaio de como receber os novos bispos protocolo que pelas falas do meu esposo vai ser bem diferente de quando tiver de receber os religiosos estran-

geiros. Temos a nosso serviço muitos negros trazidos da Guiné e ainda há os jalofos que em tempos passados andaram de guerra com os falupes mas não lhes compreendemos a fala nem eles a nós. E minha saudosa irmã é que eles também não entendem a nossa fala nem a dos outros negros vindos do Senegal e de outras paragens nem nós a algaraviada de nenhum. E temos de os preparar para serem baptizados mas ninguém sabe como os expurgar dos pecados antes de se tornarem cristãos porque eles irmã amada são gente sem fé e de muitos pecados. Acreditam em artes do demo e fazem bruxaria com pele de rato ossos de defunto e cabelo de velha. A sua cor é de tição arido onde se botou água de riba. E os olhos metem-nos medo. Mas são apaziguados e não têm azos de ruindade. Também temos muita gente nossa do Alentejo e do Algarve. Alguns são tão abastados e têm tanta largueza e jactância até a dão aos escravos. Vão-se juntando a eles as mulheres vão parindo e se vão misturando de modo que já há mais pardos e pretos nesta terra do que verdadeiramente gente nossa. Outros há que só querem aproveitar-se das peles e sebos das alimárias e cabras e ainda vão rompendo o mato e abrindo pauis não tratando de cuidar dos escravos que são muitos e escanzelados. Bem podiam mandá-los de volta para a feitoria de Arguim em vez de os vender para o reino como têm usado fazer. O que nos aflige mais e deixa desassossegados são os corsários. São flibusteiros do estrangeiro que assaltam as terras para negociar e roubar escravos. Na última lua cheia estávamos nós numa ilha a barlavento cuja vila fica por assim dizer a umas três léguas do porto para onde o senhor meu esposo foi para lá beber águas para limpar os humores e é neste interim que atracou no porto uma embarcação com gente muito bem apessoada que logo deram em invitar-nos para tomar uma xícara de chá com eles ao que meu esposo acedeu sendo a nossa comitiva feita de quatro damas para minha companhia do senhor bispo de um donatário de uma das ilhas e de uns quantos escravos sendo alguns deles fortes mas querendo estar ao nosso serviço. Estávamos nós no convés assentadas em banquinhos a saborear a tisana com biscoitinhos quando um dos escravos o mais atilado deles todos viu os estrangeiros a desafogarem a cordoalha e a içarem a âncora. Começou então a bradar que iam levantar ferro e tornar-nos cativos e o senhor bispo chamou-os de filhos de bersebu e donde corremos

para o nosso batel com os homens a remar e a fugir. Amada irmã
fíco-me com estas saudosas palavras. Quem me escreveu esta missiva cheia de tristeza por estar nesta terra foi um escravo forro a nosso serviço. Parece-me cansado e a tinta está a quase no fundo do tinteiro e já tem algumas borras. Esta missiva foi acabada de escrever daqui da ilha de Santiago onde andam muitos badios à toa. Muitos passam fome e doenças têm e mal sabem desenvencilhar-se sozinhos. Foi-lhes dado alforria pelos seus amos por não terem comer nem haveres para os sustentar por causa da falta de chuvas. Na ilha do Fogo foi tão grande a fome e mazelas que gente resolveu fugir numa nau do reino que ali fundeara. Os tropeiros não os queriam deixar embarcar e brigaram onde a nau de tão entupida de gente parda e branca a quase se ia afundando. Saltaram aqui com muita febre alguns deles e encontramo-los quantas vezes deitados debaixo de alguma sombra de árvore a dormir cheios de mazelas e com moscas por cima nem se importam. Ficai na boa graça de Deus Nosso Senhor e de Nossa Senhora nossa mãe em Cristo. De sua irmã

Josefa de Sta. Maria.

Minha saudosa irmã
no ano da graça de 16...

De posse de vossa carta aqui venho apesar de enfraquecida por maleitas continuadas agradecer-vos as linhas amaviosas da vossa missiva. Nela me contaís das tricas e quezílias da corte. Também o ouvidor tem recebido algumas cartas régias que vão dando ânimo aos servidores do reino sobretudo que me alembre o meu amado esposo leu-me uma em que sua majestade louva o nosso vigário aqui na vila da Praia pela maneira como tem ensinado a população a se defender dos holandeses e castelhanos. Há que termos em atenção as ciladas desses estrangeiros. A cerca de seis meses e tanto houve combates entre essa gente de má fé que nos quer roubar e os da capitania e ainda um bombardeamento da vila da Praia. Ao tempo estávamos em recato no lugar de Picos sítio mais

légua menos légua a umas três da vila da Praia. Muito eu agradeceria a Deus Nosso Senhor se de Sua Majestade viesse uma comenda de louvor a meu esposo que muito se tem esforçado na governação desta capitania. Anda agora muito atarefado com o povoamento da ilha de S. Vicente. Vão mandar para aí casais do reino e presos para evitar que haja mais mulatos que já são muitos e mais do que nós. O senhor ouvidor diz que não sabe como aplicar o imposto do subsídio literário de que fala a última carta régia. Ele já pensou em cobrá-lo na aguardente de cana e talvez na purgueira que é uma árvore pequena cujo fruto que são caroços dá um óleo muito bom. Dele fazem bolas de sabão e até aquecem-no ao lume para cura de dores de barriga esfregando com ele o sítio da mazela. Com a dízima e outros impostos está o meu amado esposo de acordo tanto mais que os donatários de algumas ilhas mal se importam com elas. Não as cultivam e os seus escravos até se fala que andam à toa e a jogar com dinheiro seco. Segundo o meu pensamento este jogo foi trazido por escravos forros vindos da Madeira por sua livre vontade. Foi-nos dito por eles que na Madeira havia mingua e falicimento de pão e que o açúcar só dava para eles receberem como paga do trabalho como carpinteiros ou pedreiros e depois vendiam-no para poder comprar outros mantimentos. Vêm cheios de muita ganância e querem morar em casas feitas de lava e assobradadas. Também há um cavaleiro de nome João Trindade senhor de muitas fazendas numa serra no norte do reino donatário da ilha do Maio mas que não quer saber das terras de dita ilha porque as do reino são melhores e tem lá muito pasto para carneiros e outro gado. Este cavaleiro João Trindade também joga a dinheiro seco e tem mulheres pardas em sua casa tendo de duas delas cinco ou seis filhos todos mulatos. Em face de tão grande soma de gente que me parece foram botados fora o senhor meu esposo ou vai mandá-los para o reino ou vai botá-los na pastoreação. Mas pensa fazer primeiro uma queixa a Sua Majestade Serena. Estão em atraso as soldadas dos mancebos as rixas são muitas e Nosso Senhor nos guarde de alguma investida. Tenho a azêmola amarrada na cancela. Vai-me levar ao lugar de Picos e acompanha-me o escravo forro que sempre tem estado a meu serviço. É ele quem me segura a cabeça quando tenho vômitos e me esfrega as costas e as cruces quando as dores me apertam mais.

Ando com sezões e febres e vou na esperança de me curar com os bons ares desse sítio.

Dê-me notícias dos craveiros do nosso jardim que tão bem cheiravam e da hortelã-pimenta cujo odor por todo o patamar fazia inveja a quem por lá passava. O senhor meu esposo muito se recomenda. E desta vossa irmã um abraço fraternal. Não sei se vos tornarei a ver algum dia. Ando muito fraca das minhas pernas. Esse mal não me deixa desde há meses e vai-se agravando. Por certo algum pecado cometi mas nosso Senhor me perdoe se O ofendi com pensamentos ou palavras.

Desta vossa irmã

Josefa de Sta. Maria

P. S. — Da ilha do Fogo arribou outra barça. Veio a fugir da *colera morbus* que alastra no lugar de S. Filipe. Tem morrido muita gente e os porcos entram nas casas e vão devorando os cadáveres porque não há quem os enterre. Deus seja louvado.

Ano da Graça de 16...

Querida e saudosa irmã do meu coração

Pedi hoje ao escravo forro que nunca nos quis deixar para me escrever mais esta carta. Sinto em meu coração que vai ser a última. O meu corpo vergado pelas febres e dores desfaz-se em sofrimento. O almoxarife tem licença para curar com raizes e variadas ervas desta terra. É um tal Antônio de Amorim. Veio do reino juntamente com o ouvidor mas ele só anda em brigas e rixas e não se cuida de atender quem como eu precisa dos seus cuidados. Já esta manhã pedi ao senhor meu marido para devolver à coroa a pequena ilha que Sua Majestade achou por bem doar-lhe pelos serviços prestados à causa da fé e grandeza do nosso povo. Nosso Senhor não nos deu filhos que nos herdem é bom que volte às mãos de Sua Majestade. O senhor meu esposo também enviou uma queixa contra o bispo por este querer deixar por sua morte a cônica aos sobrinhos. Não é justo roubar a coroa assim desta maneira. E o bispo diz que o excomunga se ele enviar a queixa.

Estes sobrinhos são filhos do bispo. Anda amancebado com a filha de um cavaleiro agora corregedor de nome Pêro Gonçalves e da qual tem dois filhos a quem quer ele deixar boas courelas e rendimentos. Há três dias passados houve uma insubordinação contra o meu senhor e esposo por causa da anexação de uma ilha que chamam de Sal e de outra que denominam de Boavista que foi quando os nossos a acharam disseram logo que era a boavista pois tão mal haviam passado na viagem com muita sede com as bocas rebentadas e feitas em sangue e os corpos doridos sem forças para puxarem uma vela ou dobarem as cordas. Tantas foram as fráguas por que já tinham passado e só pediam ao Senhor que os levasse para junto dele. As minhas roupagens coçadas estão e uma escrava que ainda nos serve vai meter dois vestidos mais desbotados em tinta de urzela para os tingir. Um deles será para a minha mortalha. Há muita desta planta tintureira e o ouvidor diz que também vai cobrar imposto sobre toda e qualquer tinta desta qualidade. Das outras minhas roupas já pedi ao meu esposo para vo-las mandar para o reino quando deste mundo eu já não for. Se este sacrificio de termos deixado o nosso torrão para vir para tão longe for para o bem da coroa e do reino de Sua Majestade eu o aceito de bom grado. Mas a revolta do meu coração bem grande é. Muitos se têm enchido de bens muitos são donatários de terras e meu esposo sai de mãos limpas destas terras de calor e de moscas e de mosquinhas que tanto barulho fazem de noite quando apagamos as velas. Os sesneiros mal lavram as terras por não haver chuvas e neste interim o donatário vai permanecendo no reino à sombra da corte enquanto os escudeiros e outros fidalgos pobres vão vivendo do comércio. Pelo menos mantimentos não faltam. Por mim, como vou tendo pulguinhas nos dedos dos pés cá me vou entretendo com o leque enquanto o meu escravo forro vai-mas tirando uma a uma com um alfinete-de-ama. Quando sinto uma comichãozita na ponta dos dedos adivinho que é chegado o tempo de se lhes mexer pois trazem atrás uma bolsa com aguadilha. O meu escravo lava-me então os pés com água bem quente e põe emplastros de ervas curadeiras no sítio dos buracos deixados pelas pulguinhas. Para vós minha irmã perdão vos peço se algum dia vos ofendi. Vossa em Deus

Josefa de Sta. Maria

Josefa de Sta. Maria foi apunhalada numa noite. Ficou sepultada num ermo. Ali ergueram uma cruz e nesse lugar chamaram de Cruzeiro. O bispo não a quis no cemitério por causa dos sussurros de que ela andava de amores com o escravo forro. Este foi enforcado.

As duas últimas cartas foram levadas para o reino pelo bispo que as encontrou entre muitas outras de muita gente, atadas e guardadas numa caixa de folha de estanho debaixo do beliche do capitão de uma nau que espaçadamente ia ter às ilhas. O próprio bispo entregou-as à irmã de Josefa de Sta. Maria. Vendo quão grande fora o desgosto desta irmã do reino, convidou-a o bispo a tomar ordens e a acompanhá-lo a Goa para aí converter os pagãos.

Primeiro esteve em Diu e em Cambaia e, depois de uma viagem demorada pelo Mandovi acima, aportou em Velha Goa onde ingressou no convento de S. Caetano. Um dia apareceu prenha. E a irmã de Josefa de Sta. Maria que cedo chegara a Madre Superiora foi condenada à forca.

Na descida do convento para a Cidade Velha existe um pequeno obelisco levantado à esquina de um muro. Nesse lugar a Madre Sofredora parou para chorar antes de prosseguir o seu último caminho para o pelourinho onde foi enforcada.

Esta é a verdadeira estória de Josefa de Sta. Maria e de sua irmã freira, ambas filhas de alta fidalguia do Reino de Portugal e dos Algarves, d'Aquém e d'Além-Mar em África que foi de Sua Majestade que também foi Rei de Goa, Ormuz e Malaca.

20/7/90



Mutações

O vento soprou toda a noite assobiando por entre as frinchas da janela. Dava-me tranquilidade adormecer embalada por estas raras revoadas outonais. Arejavam o meu ego supersticioso e devolviam-me às minhas raízes. Eu nascera na ilha do Vento, por isso eu amava-o como a um menino traquinas.

Pela manhã apressei-me nas minhas lides. Tinha ainda um encontro marcado com o Joel, uma ida ao dentista e dúzia e meia de compras a trazer do supermercado.

Os nossos acertos, meus e do Joel, obedeciam ao ritual de nos sentarmos em frente às nossas bicas numa pastelaria ali ao subir do Chiado, conversarmos sobre os nossos fantasmas psicológicos, assarapantarmos os nossos temores e despedirmo-nos um do outro até ao próximo reencontro daí a um ou dois meses. Joel, com optimismo reservado, iria Rua do Sacramento acima sopeando a pasta atafalhada de papéis (estaria a escrever um romance), eu desceria a Rua do Alecrim, talvez a tempo de parar um pouco na montra de anti-guidades.

Nesse dia ia resolvida a contar ao Joel a verdadeira história do Djô, criado da minha madrinha.

Ao Djô dera-lhe para tremuras e revirar os olhos. A criada velha da casa deitara-o numa esteira ao canto da cozinha, fizera-o beber chá de alecrim e abafou-o com fumadoiro de salsaparrilha. Espevitou-se eram quatro horas da tarde e ei-lo a brincar connosco na ponta norte da casa cuja empena alta de duas águas não tinha janela alguma.

Djô era o nosso desenfado. Encavalitávamo-nos nas suas costas franzinas e fustigávamo-lo com uns trapos a fazer de chicote, enquanto ele trotava pelo corredor, pelo jardim, e saltava os dois degraus em frente à cancela.

Relinchava mordendo o cinto atravessado na boca. Quando puxávamos a improvisada rédea, Djô retesava o pescoço, dava coices ou raspava a terra com os pés descalços.

Nesse mês de mormaço tínhamos ido passar as férias no Monte Verde. Chovera chuvas desejadas e o monte derramava-se em verde rasteiro por aí ao longe e a nossa casa na encosta parecia que ia despencar-se se não a segurassem.

Numa tarde o Djô recomeçara outra vez a revirar os olhos e afundara-se em êxtase apontando com as mãos hirtas para um canto da sala. Ali, ali, gaguejava ele. Caiu de costas sempre apontando para o mesmo sítio. Estávamos a lanchar farinha-de-pau com banana-prata de São Nicolau. Sendo eu um tanto ou quanto espalha-brasas nesse tempo, agarrei o meu pires e atirei-lhe com a farinha-de-pau à cara. Djô começou a tossir, nunca mais parava e, no fim, acalmou-se.

Depois do jantar cabeceávamos à volta da mesa e, de uma vez, ouvi um sussurro. A minha madrinha falava muito baixo para o Djô e ele afogava-se em soluços.

«O que viste, Djô, diz-me?!» Senhora, tenho medo, choramingava ele. Ah,

menino, andas a inventar.⁴ «Não inventei nada, senhora. Aquele homem de capacete branco não me deixa.»

Soluçou em desespero e agarrou-se à minha madrinha a tremer.

Passado algum tempo, as férias estavam no fim e a mamã andava de volta das malas a pôr e a dispor. Roupas para um lado, toalhas em monte para cima da cama, fitinhas e laços para dentro de uma caixa de tartaruga, quando se voltou para a minha bisavó. «Vovó Tina, sabe que o Djô da Antonieta costuma ter ataques?» Vovó Tina, recostada na cadeira de verga, as mãos sobre o regaço, os polegares a girarem, um atrás do outro. «Olha, vovó Tina, ele começa a estrebuchar e a espumar pela boca e diz que há um homem de capacete branco a persegui-lo.» «Diz à Antonieta para lhe fazer umas rezas e que mande benzer o quarto daquele menino», disse a vovó, o polegar ainda às cavalitas sobre o outro.

As notícias da cozinha atravessavam o quintal como relâmpagos em tempo de tornado e, daí às salas e quartos, nem se lhes contava o percurso. O próprio Djô trouxera a nova ao quarto da vovó onde, ajoelhado junto à cadeira de balanço, a cabeça escondida nos refegos do mandrião da viúva carpia a má sina. «Nhanha», era o Djô aterrado com a confissão espontânea, derramando-se em soluços. «Nhanha», aquele homem de capacete branco está sempre a chamar-me.» Fungou e a voz saiu-lhe rouca e baixa. «Nhanha [o desamor de prosseguir, de se desnudar] aquele homem atravessa a estrada, desce por aquele caminho de calças, salta o muro e [...]» «E quê, menino?» (A ansiedade de ouvir, de encalhar no absurdo). «E depois fica saquedo junto ao poial, a acenar, a chamar-me.» (novo soluço, um suspiro esvaído) «Ah, Nhanha, eu tenbo tanto medo!»

Esqueci-me do Djô e dos seus ataques. No outro tempo de calor fui passar as férias em Santo Antão. Quando vinha de retorno, a tia Cristina acompanhou-me ao cais cavado na rocha aí na Riheira do Paul. Os pés a procurarem as melhores pedras, a servirem de degrau. Lesta saltou para o bote. E disse: «Vou também. Vou desenfadar os tios e os avós por uns tempos.»

No convés do navio de duas velas inclinado a bombordo, um moço de bordo atafalhava abóboras numa lata que fora de petróleo. Ia cozê-las para serem atiradas aos tubarões, casco azul rasando a água, a namorarem o navio de perto. O moço tinha a voz rouca, os dentes arrumadinhos como as teclas do piano da madrinha Antonieta. «Fu hoto-as no mar meio fervidas, as jamantas engolem-nas inteiras, dão meia volta nesse mar e morrem escaldadas.»

O riso dele fez-me rir também. Agarrei-me à saia da tia e encostei-me a um halaio com galinhas, tapado com cordas entrançadas. Assim de baixo, acorçada, um olhar vesgo para a tia Cristina, alta, esguia, a face amarelada. «Dondê tua mala, ti Cristina?» «Mala?» Um riso gostoso. «Não preciso de mala. Toa a minha varinha de condão em qualquer trapo e daí sai roupa. As que eu quiser.» Se ela dizia coisas tão bonitas!

A espera na sala, a tia Cristina a abanar-se com um leque beije de massa, as visitas num corropio para saber de nós. Sentavam-se um bocadinho, conversavam, riam. E iam-se não sem provar um bolo de mel ou heijos louros com mancarra no cucuruto, feitos pela tia Germana. Pela tardinha o Djô, calções passados a ferro, os pés descalços muito bem esfregados, veio trazer um prato de doces de coco à tia Cristina. Cortados em losango, castanhos, um cheiro a mel no ar. Rijos como rebuçados. «Entra, Djô, disse a mamã.» A dona Cristina é aquela senhora de vestido às pintinhas, junto à janela.

Djô aproximou-se. Poisava os pés com leveza sobre o tapete de rosas amarelas, vindo da Alemanha. O relógio de parede da sala de jantar também fora comprado na loja Miranda. Vinha tudo da Alemanha.

E parou junto à cadeira de braços onde descansava a tia Cristina da viagem de doze horas no veleiro de duas velas, ronceiro pela acalmia à entrada do canal para o Porto Grande.

Como eu tinha enjoado, encafuada no beliche, como um forno, voltado para a popa. No convés amontoavam-se balaies com mangas e mandioca fresca. Havia passageiros no intervalo destes mantimentos. Uma mulher recolhida junto a uns sacos deitava cartas à tia Cristina. Eu ia escutando, entre cada dois vômitos, as conversas trazidas pela aragem do mar.

Djô deixara de ter os ataques e já ninguém falava nisso. A minha madrinha fazia-lhe as rezas recomendadas pela vovó Tina, ele escondia a cabeça no regaço da ama e, por último, até se dava ao luxo de torcer o pescoço e levantar um pouco a cabeça a ver se o homem de capacete branco já se tinha ido embora. Tão familiarizado se sentia com as aparições que se atraviam a dar pistas de como eram. Vi-o a saltar a janela e a pôr-se no meio da cozinha; outras era etc, o tal, a atravessar a rua e a entrar, ou a descer as escadas do sobrado, parando no último degrau, sempre de capacete branco, a ver para o Djô, tão pequenino, tão magrinho. Gritava então e desatava a correr para esconder a cabeça no colo da madrinha.

Aproximando-se da cadeira, estendeu o prato e recitou: «A D. Antonieta mandou mantilhas e mandou saber se a D. Cristina fez boa viagem. E mandou este pratinho de doces para a D. Cristina. E mandou perguntar também se o navio balançou muito e se a D. Cristina não enjoou.»

A tia Cristina levantou os olhos e levou bruscamente as mãos à cara. «Nita, ai Nita», disse para mamã, «leva este mocinho daqui. Leva-o, leva-o!»

Quando voltou, a mamã vinha danada. «Que modos de receber uma visita. O que é que a Antonieta vai dizer. Tu também, Cristina, tens cada uma!»

«O que é que tu queres, Nita? Eu nem consegui olhar bem para ele. O que é que tu queres? Com aquele homem de capacete branco atrás do menino, que queres tu que eu fizesse, Nita?»

O tempo foi passando e eu também nem queria ouvir falar do Djô. Se o via, mudava de rumo, voava para o outro passeio ou dava meia volta e fugia.

Cresci e fiz-me gente. Lia Dostoiewski, dançava semana a semana desde o segundo dia do mês de Janeiro até à quarta-feira de cinzas, tomava parte nos saraus do liceu e, nesse ano, entrei numa comédia sentindo-me muito, muito importante.

Quando vim para o continente houve um relativo alívio. Aliás, Djô recomençara com as visões, a revirar os olhos, a torcer a boca em trejeito macabro. Trepava pelas paredes, dava cambalhotas de metro e meio e rastejava como um verme para debaixo do catre onde terminava por se estatelar, braços e pernas lançados ao sabor dos seus arroubos de possesso.

Um dia estava eu em Arrifana, praia do Algarve-Oeste, pelos vistos os novos vândalos tardariam a descobri-la, tão calma e serena ainda se mantinha. Estirada sobre a toalha, olhando de baixo os montes debruçados ao longo da costa sobre o areal, mãos de dedos longos, o suficiente para abrangerem uma oitava de piano, essas mãos tocaram-me nas costas como se me quisessem massajar.

Um voz soprou-me no ouvido: Djô morreu.

Sentei-me na areia e vi-me sozinha na praia. Nem vivalma se avistava. Agarrei o meu cesto de cremes e desatei a fugir. Subi a rampa, ofegante e trémula. O troço era íngreme e às curvas. Na segunda curva dei de caras com duas senhoras sentadas numa pedra. Sorriam para mim e puseram-se de pé. «Estávamos a descansar. É uma subida muito custosa», disseram-me. Pelo caminho contaram-me a sua história. Duas irmãs sem pai nem mãe vivos, viviam ali, ao cimo da subida, no caminho para o forte. Era a única casa pintada de azul no meio do casario branco do lugar.

Montei na bicicleta ao fim da rampa e pedalei, cheia de frio e a espirrar com um estardalhaço a fazer eco no meio dos vales do lado esquerdo.

Depois de curada da gripe voltei a Arrifana, mas antes fui visitar as novas amigas. Não foi difícil dar com a casa. Toda azulinha, o jardim bem cuidado, lá encontrei as manas, rede nos cabelos, bata às florinhas. Tinham as mãos sujas de terra, os sapatos um pouco enlameados, as faces mascarradas de terem estado a jardinar, deram-me a entender. «Entre, entre», convidaram elas. E a que tinha um tique no olho esquerdo perguntou-me: «Então, e o menino?» «Qual menino?», respondi. «Não tenho filhos.»

«Eu sei». Era a outra mana a falar para mim. «Aquele menino, o que vinha consigo. Assim escurinho, muito bem parecido. E crescidinho.»

Tremi. O queixo não se me sustinha.

A primeira mana acrescentou. «Era o menino e o senhor do capacete branco. Vinham de mãos dadas, até julguei fossem da sua família.»

Dei um salto, abri a cancela e pus-me a correr. Desci a estrada, os cabelos espalhados ao vento, os braços abertos.

«A menina parece que viu bicho.»

A voz do senhor à porta do restaurante chamou-me à razão. Parei.

Puxando-o pelo braço, eu, sem cor, voltámos os dois à casa das duas irmãs. Ia dando em doida. Nunca mais encontrava a casa. Andámos por entre as vivendas com letreiros «este é o nosso ninho» ou «A paz seja contigo», descemos até à lota, tornámos ao sítio e parei. «Tinha de ser aqui. Era uma casa baixa, azul, com um jardim.»

O homem mirou-me surpreendido. «A menina disse azul, baixa, com um jardim?»

Eu estava na sua frente, muda, a boca entreaberta, na esperança de uma certeza.

«Aqui houve uma casa azul, baixa, sim senhora. E com um jardim, é verdade. Mas isso foi até há um ano. Foi vendida e deitada abaixo. Fizeram esta outra que a senhora está aí a ver. As irmãs que aqui moravam morreram e os sobrinhos venderam-na ao senhor Santos. É este primeiro andar aí à sua frente.»

Desarvorei estrada fora, a correr. Não tinha intenção de retroceder. O senhor ainda bradou. «Minha menina! E o homem de capacete branco que estava consigo? E o rapaz? Que é deles?»

Alcancei o fundo da estrada onde ela cortava para Vales. Volvi para a esquerda. No edifício empinado a meia dúzia de passos, dois guardas fiscais, mãos atrás das costas, vigiavam. Mais além, vultos a treinarem no tiro ao alvo.

Corri até eles e pus-me na sua frente. Um estampido sacudiu-me e caí envolvida em sangue.

O líquido quente escorria-me da boca, não mais parava. Tomei-me de pânico porque não chegara a contar ao Joel a verdadeira história do Djô, criadito da minha madrinha. Tossi e engasguei-me. Debati-me num estertor.

Era meio-dia de Verão, o sol escaldava. Arco-íris desmaiado desenhou-se na paisagem (seria alucinação?) e obrigou-me a baixar as pálpebras. Quando as abri estava eu de pé, erecta, a mirar o meu próprio corpo, pálido e abandonado.

A cambalear, fugindo da inevitabilidade, entrei num túnel longo, longo e negro. ▼