

FEITIOS DE MATEBA.  
POESIA ANGOLANA NA COMPOSIÇÃO DE UMA  
IDENTIDADE NACIONAL

*Maria do Socorro Fernandes CARVALHO\**

*“(...) Na linguagem de Camões,  
o outro é uma presença que lhe dá vida e direção.  
– Seja o outro a segunda pessoa do discurso  
ou a própria linguagem, seja o presente ou a tradição.”  
(In: *Outrora Agora*, Maria dos Prazeres Gomes)*

RESUMO: A composição de uma identidade nacional em Angola prossegue em compasso com a evolução das formas artísticas. A poesia, especificamente, tem sido um instrumental na construção de uma literatura identificada com a cultura angolana. Tendo início com a voga jornalística da segunda metade do século XIX, com o romance nos anos trinta deste século e amadurecendo com a poesia a partir dos anos 50, o conjunto da literatura angolana tem por base dois pilares entre si conflitantes e, ao mesmo tempo, complementares: a tradição da cultura oral e a herança literária da língua portuguesa. Alguns textos dos poetas contemporâneos Arlindo Barbeitos e David Mestre, aqui analisados, apresentam essa antinomia, cuja síntese parece estar na imbricação dos elementos nativos com os herdados.

Palavras-chave: Angola; Identidade nacional; Literatura; Poesia

A criação de uma literatura identificada com a cultura nacional foi, e talvez continue sendo, um instrumental dos intelectuais progressistas ou aberta-

---

(\*) Universidade de São Paulo.

mente esquerdistas de Angola. Mais do que identificada, podemos dizer que a literatura angolana está de tal forma imbricada com o projeto de reconstrução nacional que às vezes são tomados como faces do mesmo papel. Neste trabalho pretendemos localizar esta identificação do ponto de vista da poesia, mais precisamente da poesia de alguns poetas ‘*contemporâneos*’, nomeadamente Arlindo Barbeitos e David Mestre.

## I – A PROBLEMÁTICA

Curiosamente foi um romance, ‘*O Segredo da Morta*’, um dos primeiros textos literários a marcar o início de um encaminhamento da literatura angolana em direção a uma identidade nacional. O romance de Assis Júnior, de 1929, incorporou ao texto formas narrativas típicas da oralidade: as adivinhas (*ji-non-gongo*), os mistérios e os sonhos. Os dois últimos, cifrados em código simbólico, abrem alternativas para vários desfechos da trama. As adivinhas, “*hábitos populares de tradição angolana*”,<sup>1</sup> apelam para o lúdico e o entretenimento.

É sabido que o jornalismo alcançou apogeu na segunda metade do século XIX. Foi ele o impulso inicial que “*lançou os fundamentos para as modernas literaturas africanas de língua portuguesa*”,<sup>2</sup> especificamente em Cabo Verde, Moçambique e Angola.

A incorporação das línguas locais passa a ser, desde então, um elemento da busca de uma identidade nacional, matriz presente na formação de praticamente todos os escritores angolanos deste século e fonte de impasses ideológicos quanto à filiação literária.

A Poesia é quem vai realizar e refletir este projeto. Nos anos 50, impulsionado pelo “*Movimento dos jovens intelectuais de Angola*” e revista *Mensagem*, a literatura era ‘*reflexo da sociedade*’ (Agostinho Neto) e havia uma ligação estreita com as camadas populares. Os nomes mais importantes desta época são, além do já citado poeta Agostinho Neto, Viriato da Cruz e Mário Pinto de Andrade, entre outros. Já a revista *Cultura (II)* adianta a questão citando os problemas sócio-econômicos de Angola. São representantes deste movimento: Aires de Santos, João Abel, Arnaldo Santos, Antonio Cardoso e outros.

---

(1) SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo, Ática, 1985, p. 13.

(2) Op cit., p. 11.

Nos anos 70, a poesia recebe elementos da crônica e do cinema e a literatura passa a ter um caráter mais multifacetado. A partir de então instala-se o conflito entre duas tendências. De um lado, um grupo de escritores, inseridos no processo de modernidade da literatura angolana, aspira “à perfeição formal e à originalidade da maneira artística”.<sup>3</sup> Neste grupo ressaltamos Luandino Vieira, Arnaldo Santos e os poetas Ruy Duarte, David Mestre e Arlindo Barbeitos. Do outro lado, estão os escritores que pensam em fazer “poesia e ficção mais acessíveis às massas populares”. Entre eles, Uanhenga Xitu e Manuel Rui.

Podemos dizer que esta ‘querela’ ocorreu também, ressaltadas as especificidades locais, em Portugal e no Brasil. Esse mesmo conflito esteve presente na “*equação modernidade=realismo*”<sup>4</sup> dos poetas neo-realistas portugueses nos anos 40 e 50. Como também não foi outro o motivo da dissidência Neoconcreta de Ferreira Gullar em relação ao movimento da Poesia Concreta na década de cinquenta no Brasil. Citamos dois casos mais gritantes, contudo, mesmo no movimento ‘*Tropicalismo*’, este desafio esteve presente. Entre os Centros Populares de Cultura (CPCs) e a alegoria, qual realizava a síntese da cultura popular? Convivendo mais efetivamente com a emergente cultura de massas, o Tropicalismo buscava o simultaneísmo da inserção nos novos tempos (o uso da guitarra elétrica foi paradigmático) e a busca de configuração da identidade do brasileiro, a grande tônica da época, desafio lançado, perseguido (e segundo alguns, ainda em aberto) já pelo movimento Modernista dos anos 20 nas suas duas faces também entre si conflitantes: a de Oswald e a de Mário de Andrade.

De qualquer forma, a crítica e a produção literárias nos países citados alcançou níveis tais que as transformações daí advindas são irreversíveis. A poesia que se produz hoje dispõe das conquistas provenientes deste conflito. Falando a respeito da literatura brasileira do século XX depois das vanguardas dos anos 50 e 60, Paulo Leminski diz: “*depois daquelas vanguardas que mexeram com o tecido das coisas, tudo se tornou lícito. Quer dizer, você pode partir a palavra pelo meio.* (Um livro chamado *Frag*) *não teria lugar há quarenta anos. Agora há lugar (...)*”<sup>5</sup>

Em Angola, com certeza a concretização de um ponto de vista mais crítico na observação dos fenômenos contemporâneos é aquisição inegável. Um exemplo disto é que já começa a haver uma diferenciação terminológica entre

---

(3) RIAÚZOVA, Helena. *Dez anos da Literatura Angolana*. Luanda, UEA, 1986 p. 17. (Série Estudos).

(4) MELO E CASTRO. E. M. *O Próprio Poético*. São Paulo, Quíron, 1973, p. 48.

(5) LEMINSKI, Paulo. Poesia, a paixão da linguagem. In: *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo, Cia das Letras, 1987, p. 289.

crítica literária e crítica política e ideológica. A literatura já não precisa mais ser ‘panfletária’, ou de ‘estado soberano’. Até mesmo a divisão essencial entre “*Literatura Colonial*” e “*Literatura Africana*” começa a perder nitidez, conquanto os limites entre uma e outra vão cedendo espaço a uma composição de elementos genuinamente africanos com ocidentais. Não que a divisão, elaborada por Manuel Ferreira no seu livro ‘*Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*’, seja inválida. Ao contrário, serve-nos exatamente na diferenciação dos sujeitos do enunciado. Assim, se na literatura colonial o homem negro aparece na perspectiva eurocêntrica acidental ou marginalmente, e mesmo de maneira paternalista, sob o ponto de vista folclórico e exótico; na literatura africana, o homem africano é sujeito do enunciado, mesmo na expressão da língua portuguesa. No entanto, os fenômenos da vida contemporânea exigem observações mais polissêmicas, que comportem múltiplas perspectivas, inserindo a cultura da África na realidade das comunidades.

Fala-se mesmo, no contexto angolano, numa “*revisão crítica de valores*”. Um destes valores, a meu ver, refere-se ao ‘*assimilacionismo*’, ferramenta ideológica que perniciosamente contribuiu para formar a ambígua burguesia angolana. Hoje a realidade social é afetada diretamente pela inaptidão ou negação desse estrato social em fazer sua própria crítica. Embora pareça evidente a distinção no caso entre burguesia econômica e intelectual, não podemos esquecer que a literatura, após o impulso do jornalismo, era feita pela classe média – formada na grande maioria por mestiços – e que muito da produção escrita tinha o assimilacionismo como suporte.

Consideramos a problemática de incorporação a partir de elementos não estritamente nacionais, o que forma uma espécie de ‘*mestiçagem da série literária*’. Problemática que atingiu praticamente todos os poetas nas últimas gerações. O que equivale dizer que a incorporação de elementos *outros* não é necessariamente nociva, embora não seja obrigatoriamente salutar. Depende da maturidade sócio-cultural do conjunto intelectual e mesmo do processo de reformulação da “*herança cultural bifronte*”;<sup>6</sup> especificamente pelos produtores literários, e da capacidade individual de cada escritor.

Esta antinomia parece estar presente no que Riaúzova chama de “*problemática do homem novo como ‘personalidade nacional’* (personalidade que pertence à nação e em processo de formação) e a *renovação e modernização dos recursos formais (...) problemas da formação da nação como comunidade nacional, da formulação de uma nova ética, da nova concepção de mundo e do fortalecimento ulterior da*

---

(6) SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo, Ática, 1985, p. 66.

*autoconsciência pessoal e coletiva.*”<sup>7</sup> Ao que tudo indica, o grande desafio da literatura angolana é conciliar a originalidade e a autenticidade do caráter nacional (e africano) e a maturidade formal que a literatura exige.

Chegamos aqui ao centro da problemática. A questão da originalidade e da autenticidade imbrica-se com a utilização das representações culturais africanas. Na literatura, com a inserção das línguas nacionais. Como a tradição cultural lingüística angolana é eminentemente oral, a fala é o elemento que serve como ruptura com o modelo lingüístico e ideológico dominante. Já vimos como a cultura oral foi importante no início do delineamento de uma literatura nacional. Essa importância continua no decorrer do século XX. Luandino Vieira, a partir dos anos 50, contrapõe a fala, ou seja, a oralidade do quimbundo à língua portuguesa, historicamente um elemento da dominação colonial. A marca de sua “*angolanidade*” comporta uma escrita transgressiva contra os padrões lingüísticos do português. Na novela “*Nós, os do Makulusu*”, a incorporação dos elementos da fala realiza-se em diversos níveis, sendo atualizada como recurso lingüístico dentro da tessitura da narrativa, e aí reside sua grandeza.

As especificidades da oralidade são dificilmente transpostas para o texto escrito, que impõe condições inerentes à grafia. A resultante da inserção de textos orais na escritura é fortemente diferenciada de um texto criado a partir da escrita. Sem falar de perdas e ganhos, o novo texto sofre de qualquer modo as conseqüências da mudança de código, da natureza do emissor e do receptor, das condições de decodificação.

O grande desafio poético é criar-se um texto em que os elementos lingüísticos e orais constituam uma teia uniforme na comunicação poética. Um outro fator complicador é que a tradição cultural está ocasionalmente vinculada à tradição do conservadorismo. O passado, em Angola, às vezes reverte-se em elemento, também ele, de dominação, revelando-se uma “*instituição*” político-ideológica de certa maneira reacionária. A constituição de uma identidade nacional tem de passar necessariamente pelo equilíbrio destes dois pólos por vezes curiosamente antagônicos.

A inversão dos valores progressistas e reacionários é um fato instigante. Tradicionalmente a oralidade é signo de certa situação quase paradisíaca, anterior à colonização. Essa indefinida harmonia social é mesmo o suporte da presença da fala popular como identificador da cultura local no texto literário, como julgamos já ter esclarecido. A utilização da língua portuguesa é uma concessão que o poeta faz à necessidade de compreensão. Tendo em vista a unidade

---

(7) RIAÚZOVA, Helena. *Dez Anos de Literatura Angolana*. Luanda, UEA, 1986, p. 23.

lingüística ter sido uma estratégia de unificação territorial no momento da independência da nação, pode parecer, por vezes, ser essa a única razão de utilizar-se o português.

Um trecho do *Fragmento de ensaio* de Manuel Rui pode servir para exemplificar tal aspiração: “*Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar: A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral*”.<sup>8</sup>

Entretanto, a composição da identidade reserva ciladas.

O aspecto curioso que citamos é que, aquilo que por um lado funciona como elemento libertário, de confirmação de identidade, como de fato tem sido a incorporação da tradição oral no texto literário, pode tornar-se obstáculo à evolução social e da crítica e produção artística quando associa-se ao reacionarismo quer da burguesia econômica, quer da crítica estética (às vezes restritamente nacionalista) que exige um compromisso social textualmente explícito. Por outro lado, a tendência dos poetas contemporâneos por uma poesia de composição nacional que incorpore o *outro*, representado pelo presente e a tradição, na busca da formalização poética e do específico no universal passa a ser uma estratégia na luta anti-exclusivista. Quer dizer, parece que alguns poetas angolanos apoderam-se da herança ocidental, incluindo logicamente a língua portuguesa, para realizarem sua composição do que cada um considera como o nacional angolano. Mais ou menos como ocorrera quando da institucionalização do português como língua nacional, na Independência, utilizada abertamente para dirimir disputas etno-lingüísticas e por questões de inserção global.

Diante da necessidade e da prática da escrita em língua portuguesa, para alguns escritores instala-se um impasse que pode ser ilustrado neste segundo trecho de Manuel Rui: “*Como escrever a história, o poema, o provérbio sobre a folha branca? Saltando pura e simplesmente da fala para a escrita e submetendo-me ao rigor do código que a escrita já composta? Isso não. No texto oral já disse que não toco e não o deixo minar pela escrita arma que eu conquistei ao outro. (...) Vou é minar a arma do outro como todos os elementos possíveis do meu texto. Invento outro texto. Interfiro, desescrevo para que conquiste (...) um texto escrito meu, da minha identidade (...)*”.

Alguns conceitos já abordados estão contidos na definição de identidade nacional proposto por Edward Said,<sup>9</sup> para quem ela não deve implicar necessariamente uma “*estabilidade dada e eternamente determinada*”. Mas, ao contrá-

---

(8) RUI, Manuel. Fragmento de ensaio. In: *Sonha Mamana África*. MEDINA, Cremilda. São Paulo/Luanda, Epopeia e UEA, 1987, p. 308.

(9) SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York, Vintage Books, 1994, p. 4, 7, 17.

rio, para ele a cultura deve ser a grande '*fonte*' da identidade. Para ilustrar seu pensamento, Said retomou o conceito de '*senso histórico*' de T. S. Eliot, o qual "*envolve a percepção, não somente da tradição do passado, mas sua presença*". Segundo Eliot, "*mais importante do que o passado em si, é o suporte que ele dá às atitudes culturais do presente*". Vale dizer, é a atualização inventiva dessa tradição. Assim é que Said julga a função do intelectual em não aceitar a política da identidade nacional tal como é dada, mas mostrar como são construídas as representações e suas finalidades. Porque, ainda segundo ele, o "*esforço em homogeneizar e isolar as populações em nome do nacionalismo (não da libertação) tem levado a sacrifícios e fracassos colossais*". Pensamos agora em vários exemplos da história, mas no Brasil lembramos que o nacionalismo localista levou, no terreno da política, ao '*Integralismo*' fascista de Plínio Salgado no início deste século.

Isto parece significar que diante da problemática da hegemonia cultural, ou seja, do fato de certas formas culturais predominarem sobre outras, diante dessa realidade cabe ao poeta trabalhar seu estoque de tradição, mas dentro do que o presente sugere, exige e propõe. Usando palavras próximas aos dois últimos pensadores citados, é necessário haver o complementar dialético entre a "*presentificação*" do passado e a procura da realização do futuro nesse presente.

## II. OS TEXTOS

A poesia de David Mestre é vibrante. Os poemas são formas literárias de apropriação e transformação de um universo que envolve toda sua poesia com força vital. No livro *Nas Barbas do Bando*, (1985), o grande desafio que o poeta assume é África: o "*extenso vale das nossas angústias*". Angola está presente nos microcosmos específicos: homem, fome, guerra, natureza e morte, sobretudo no *Crónica do Ghetto*, livro de 1973, mais intrinsecamente ligado à questão dos valores angolanos, à luta pela independência e, por isso mesmo, impregnado de certo ressentimento quanto à condição colonial.

Os poemas *Tambor*, *A Serpente* e especialmente *Maka Ma Muxima* são exemplos desta tendência. Fortemente pontuados pelas formas angolanas, quanto ao léxico incorporam palavras das línguas nacionais, debatem os temas da guerra e do território, assimilam um ritmo poético diferenciado na língua portuguesa. Este último texto contém três planos que podem ser nominados Angola, Guerra/Morte e Mulher sobrepostos à definição de '*senhora amada*'. Os "*problemas do*

*coração*” (tradução do quimbundo para *maka ma muxima*) distribuem-se nos lexemas destes planos em versos paralelos e partidos em 2, 3 ou 4 partes, muito substantivados pelos artigos constantes. A repetição anafórica de *‘senhora amada’* faz lembrar a dedicação das antigas *‘cantigas de amor’*, o poema estando porém visualmente estraçalhado: *‘a língua lasca’*. Associada à divisão dos versos está uma profusa e fragmentária sucessão de conceitos que percorrem e constituem relações internas entre as palavras.

Destacamos ainda poemas marcadamente erotizados como o *Ngaieta de Beijo, A Serpente e África*, cuja sensualidade transcende o erotismo humano, impregnando-se de africanidade, e reveste-se de textual libertação.

A temática da poesia de David Mestre é um atestado do debate de África como contraponto à Europa, problemática que aparece dissolvida em alguns tópicos. Um desses tópicos é a linguagem como resistência: *“trazer nos dentes a alegria do verde/a palavra força a estoirar na face”*. A criação de uma poesia que incorpore os elementos lingüísticos africanos e europeus não está livre de contradições e desarmonias. Ao contrário, é também um componente de luta pela imposição da africanidade.

Tentado recuperar a expressão da fala, o poeta justapõe palavras que formam um só termo, criando assim um efeito único ao invés de fragmentar suas cargas semânticas. É o caso de *‘céunoitediamante’, lindolongosonho’ e ‘rubisexoperfume’* do texto *“Mukonda Dia Calumba”*. Com efeito, a resistência manifesta-se no debate dos problemas e especificidades africanas. A marca da colonização é decisiva no texto *Portugal Colonial*:

*Nada te devo  
nem o sítio  
onde nasci*

*nem a morte  
que depois comi  
nem a vida*

*repartida  
plos cães  
nem a notícia*



*curta  
a dizer-te  
que morri*

*nada te devo  
Portugal  
colonial*

*cicatriz  
douta pele  
apertada*

que revê a crueldade do processo colonial, mas não deixa de revelar, na última estrofe, a presença portuguesa como condição natural desse processo, em versos que lembram a eloquência de Álvaro de Campos em ‘*Tabacaria*’: “*Quando quis tirar a máscara, / Estava pegada à cara*”.

Um outro tópico seria a carga afetiva do passado.

*Pousa o tempo  
sobre os ombros  
e (d)escreve  
apenas  
erosões  
dum rastro  
de Sol  
na pedra lisa*

Na sua *Arte Poética*, David Mestre expõe o peso do tempo em oposição à leveza e fugacidade que devem compor o poema. A opção descritiva existe mas o poeta restringe o texto ‘*apenas*’ a ‘*erosões*’ e ‘*rastros*’.

O tópico da intertextualidade com a poética da oralidade conforma o poema a seguir, síntese da problemática que vimos analisando:

*Feitios de Mateba*

*Falava dessa areia  
do fim do mar  
dos contornos  
à tona de água*

*Nesses feitios lê  
a língua entrançada  
com a luz  
nos feitios de mateba*

*Arde quase  
presente que oscila  
ouço-a em segredo  
arfar*

A imagem dos feitios de mateba, artesanatos de palha para uso doméstico e decorativo, representa a necessidade de um texto poético em que as partes diversas componham, umas adentrando-se em outras, um só desenho. A forma final do produto artesanal depende da eficácia com que o artífice confecciona uma ‘*língua entrançada*’ com vários materiais e matizes. Estes valores configuram-se na “*fala*” presente na primeira estrofe e na “*língua*” na segunda. Ao mesmo tempo, recompõe o artesanato, característico da cultura popular e a leitura, natural da escrita. Os demonstrativos do texto pressupõem um antecedente. Do que se trata? De África ou da poesia? A última estrofe não revela mas sugere a resposta. A configuração do texto inclui a composição dos elementos referidos: a fala, o artesanato, a língua entrançada, a oscilação e finalmente o fazer (*arfar*). Neste texto, que nos pareceu emblemático da condição literária em Angola hoje, o imbricamento entre a procura da forma poética e de uma identidade nacional é vital.

A nação angolana preenche todo o livro *Angola, Angolê, Angolema* (1976) de Arlindo Barbeitos. Angola é um sema, uma unidade de sentido. No prefácio, o poeta fala de poesia de confrontação, de silêncio como forma de comunicação, de guerra e de esperança. Mas fala sobretudo de identidade. Na sua condi-

ção de exilado na Alemanha, a identidade que ele traduz é necessariamente fugaz.

*a identidade  
ou voo esquivo  
de pássaros noturnos  
em torno da lua*

A fugacidade preside a definição dessa identidade coletiva e pessoal. Assim, o que seria uma definição é preenchido por palavras que indicam, não uma certeza conceitual, mas uma ausência ou pelo menos, uma obscuridade. O 'voo' é 'esquivo' feito por 'pássaros', porém 'noturnos', 'em torno da lua', como se estivessem circulando em torno de uma lâmpada, entre perdidos e devotos. É esta a definição de "identidade" que Arlindo Barbeitos propõe sem, a propósito, utilizar o verbo de ligação *ser*, o que caracteriza mais ainda o (des)conceito.

A ausência é a marca do texto seguinte:

*identidade  
é cor  
de burro fugindo*

A definição, agora com o verbo de ligação, é dada pela justaposição inusitada de uma abstração: 'identidade é', com dois componentes concretos e díspares 'cor' e 'de burro (fugindo)'. A fugacidade salta nesta elaboração de um provérbio popular. Frisamos ainda que o pequeno texto contém também a problemática do 'mestiço' e a carga de indefinição que representa.

A transmissão da sabedoria, a carga dos idosos (*sobas*) e feiticeiros (*mologes*), é o tema do texto 'à sombra da árvore velha de muitos sobas'. Como vimos, a questão da tradição é uma face do processo de composição de identidade angolana. Embora Barbeitos afirme no Prefácio que não faz 'poesia de exortação', este texto funciona como denúncia e pode ser considerado de resistência se pensarmos que, além da carga semântica, o poeta utiliza uma linguagem metafórica, característica da fala anímica dos *sobas* e o paralelismo, típico da literatura popular em língua portuguesa.

Um outro componente de 'resistência' são as referências à guerra, tema de vários textos de *Angolema*. Contudo, Barbeitos não cai na romantização

panfletária da luta. São nesses poemas que ele realiza muito da síntese que caracteriza o livro. Um exemplo:

*illum*  
*illum bum bum bum*  
*cobra grande dos antepassados*  
*com cara de gente*  
*come pé comeu perna*  
*illum*  
*illum bum bum bum*  
*comeu ventre comeu peito*  
*illum*  
*illum bum bum bum*  
*comeu cara comeu cabeça*  
*illum*  
*illum bum bum bum*  
*comeu soba comeu mologe*  
*illum*  
*illum bum bum bum*  
*cobra grande dos antepassados*  
*com cara de gente*  
*illum*  
*illum bum bum bum*

A ‘*cobra*’ é a grande alegoria da falência de uma cultura. Carregada de uma simbologia do maléfico, a cobra é o vilão ‘*com cara de gente*’ que ‘*come*’ a sabedoria do povo: ‘*comeu soba comeu mologe*’. O ritmo muito marcante extravasa o componente oral e folclórico e compassa um texto envolvente.

Apesar de declarar a necessidade de “*construção do novo*”, (‘*eu quero escrever coisas verdes*’, ‘*um equilíbrio de porcelana*’), parece ser no livro *Nzaji* (1979) que o poeta atinge uma expressão mais consistente da dicotomia entre a tradição e o presente, matéria-prima dos poetas contemporâneos, e de como realizar textualmente esse impasse. O texto seguinte é paradigmático:

*cambaleando  
por entre  
o ontem e o hoje  
se estatelou  
ao lusco-fusco  
o viajero*

Parece que 'o viajero' é o próprio poeta ao percorrer realidades diversas.

Nzaji possui uma imagética fabular em linguagem metafórica e concisa, plenamente em evolução quanto ao Angolema. Utilizando muito do fabulário, o efeito alegórico, às vezes o metafórico, advém sobretudo da justaposição insólita de elementos díspares. Por exemplo, com *cacos de arco-íris* (p. 20); *borboletas da noite* (p. 15); *riso húmido* (p. 12); *lagoa sem água* (p. 8); *árvores paradas em fuga* (p. 9); etc. Continua a usar muitas repetições e paralelismos, mas atinge um aspecto mais concreto, opondo a cada substantivo apenas um adjetivo, em geral formando oxímoros.

o caso do poema em alto contraste:

*pássaros de sombra  
em céu azul fugindo  
se vestem de nuvem  
e  
cobra preta da noite  
em campo de algodão  
se tingem de luar  
amada  
orvalho da madrugada  
são lágrimas de vento  
em teus olhos de capim*

em que o efeito cromático do contraste claro X escuro recupera os primeiros versos um tanto obscuros e o lirismo evanescente dos últimos.

Neste livro, Arlindo Barbeitos como que insere, em alguns poemas, a problemática da construção de uma identidade nacional numa esfera mais univer-

sal do pensamento sobre a linguagem. No texto '*pelas palavras*' o poeta questiona a língua como emancipação histórica num país de cultura oral e com alto índice de analfabetos. Indo além, ele questiona a própria "*falácia da linguagem*" como incapacidade de representação do humano ao mesmo tempo que é esperança de uma completa "*adesão entre a palavra e a coisa*".

Em '*para além*', é a condição colonial que expõe a língua ('*palavras*') como mercadoria de troca pela património cultural dos povos angolanos. Contudo nos textos '*o passado*' e '*por noites de outubro*' é que estão explícitas as referências à incorporação do passado na composição do nacional angolano. "*O passado é uma laranja amarga*" deflagra o absolutismo do mundo pré-colonial.

### III – APRENDENDO A XINGAR

A condição de mestiçagem cultural é contraditória e também por isso geradora de linhas resultantes. De tal forma que Santilli afirma: "*à procura de uma identidade nacional, esta poesia acaba por identificar-se a si própria, ao mesmo projeto de recuperação/modernização*".<sup>10</sup>

Se o trovadorismo provençal esteve no cerne da poesia ibérica, e mesmo da poesia europeia; se a língua portuguesa foi um componente de formação do que hoje é a nação brasileira, constituindo, com os outros elementos, nossa condição mestiça nacional, o que forma a poesia angolana atual? Alargando a questão ao macro-contexto continental, como faz o filósofo ganês K. A. Appiah: "*por onde se constrói a modernidade africana?*" Um dos itens de sua resposta inclui a "*recriação de algumas línguas europeias (o inglês, o francês e o português)*".

Em Angola, o efetivo processo de configuração de sua identidade literária e nacional tem passado exatamente pela intertextualidade e "*entrançamento*" das "*fontes culturais*" de uma poética no horizonte do precário. "*A geração de que faz parte [David Mestre] tem consciência dos cruzamentos culturais. Brasil, Portugal, Estados Unidos, Moçambique, França (...). A grande poesia africana não precisa mais de um único sentido (...)*".<sup>11</sup>

Na perspectiva contemporânea, a intertextualidade da tradição e modernidade poéticas é capaz de compor a espontaneidade e frescor da cultura oral autóctone, com a formalização na língua portuguesa, numa atitude própria de

---

(10) SANTILLI, Maria Aparecida. *Africanidade*. São Paulo, Ática, 1985, p. 70.

(11) MEDINA, Cremilda. *Sonha Mamana África*. São Paulo/Luanda, Epopeia e UEA, 1987, p. 364.

*África*: Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 20-21: 269-284, 1997/1998.

Caliban, personagem de 'A *Tempestade*' (1612), peça de W. Shakespeare, um nativo que aprende e transforma a língua do colonizador.

A imagem literária de Caliban contém a apropriação e transformação da cultura importada e admite um '*contra-ataque*' da cultura autóctone. Este revidar está impregnado de ressentimento, como frisamos, e há quem veja certo sentimento de submissão ideologicamente circunscrita à condição de selvagem. No conjunto, contudo, é a imagem de uma literatura rebelada e criativa que, passo-a-passo, vai definindo e impondo seu modo de tecer poeticamente '*feitios de matebá*'.

## BIBLIOGRAFIA

- BARBEITOS, Arlindo. *Angola, Angolê, Angolema*: poemas. Lisboa, Sá da Costa, 1976. (Coleção Vozes do Mundo).
- \_\_\_\_\_. *Nzofj*: poemas. Lisboa, Sá da Costa, 1979. (Coleção Vozes do Mundo).
- MESTRE, David. *Nas Barbas do Bando*. Lisboa e Luanda, Ulmeiro e UEA, 1985. (Coleção Biblioteca Literária Ulmeiro, num. 4).
- \_\_\_\_\_. *Crónica do Ghetto*. Lobito, Cadernos Capricórnio num. 12, 1973.
- ABDALA JR., Benjamin. *Literatura, história e política*: literaturas de língua portuguesa no século XX. São Paulo, Ática/CNPq, 1989. (Ensaio, 130).
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. São Paulo, Ática, 1987. (Série Fundamentos).
- \_\_\_\_\_. (Org.) *No Reino de Caliban*. Lisboa, Seara Nova, 1976. v. II.
- LEMINSKI, Paulo. Poesia, a paixão da linguagem. In: *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- MEDINA, Cremilda A. *Sonha Mamana África*. São Paulo/Luanda, Epopeia e UEA, 1987. (Coleção Letras Mágicas, 3).
- MELO E CASTRO, E. M. de. *O Próprio Poético*: crítica e história literária. São Paulo, Quíron, 1973.
- RIAÚZOVA, Helena. *Dez Anos de Literatura Angolana*. Luanda, UEA, 1986. (Série Estudos).
- RUI, Manuel. Fragmento de ensaio. In: MEDINA, Cremilda. *Sonha Mamana África*. São Paulo, Epopeia e UEA, 1987.
- SÁ, Victor de. *Repensar Portugal*: reflexões sobre o colonialismo e a descolonização. Lisboa, Livros Horizonte, 1977. (Série Movimento, 17).
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York, Vintage Books, 1994.

*Feitios de Mateba. Poesia angolana na composição...*

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo, Ática, 1985. (Série Fundamentos).

\_\_\_\_\_. *Africanidade: contornos literários*. São Paulo, Ática, 1985.

ABSTRACT: The composition of Angola's national identity comes along with the evolution of artistic forms. Poetry has been an instrument on construction of literature in Angola. Angola's literature has started with journalism at the final of XIX century, has grown with the novel at our thirties years and has been properly arrived at adult life with the poetry at 50s. The totality of national literature has two pillars: the tradition of '*oral culture*' and the literary heritage from Portuguese language. Some texts from the poets Arlindo Barbeitos and David Mestre show this conflict which solution can be at the synthesis of native (African) and inherited (Portuguese) elements. Edward Said's *Nationalism* concept, applied to this case, is also discussed.

Keywords: Angola, National identity; Literature; Poetry.