

QUISSANJE

POR
TOMAZ VIEIRA DA CRUZ



ESCRITORES DOS PAÍSES
DE
LÍNGUA PORTUGUESA

35

IMPRENSA NACIONAL-CASA DA MOEDA

2004

TOMAZ VIEIRA DA CRUZ,
POETA DO AMOR E DA ÁFRICA

COORDENADAS

Tomaz Vieira da Cruz nasceu em Constância (Ribatejo, Portugal), a 22 de Abril de 1900. Faleceu a 7 de Junho de 1960, em Lisboa, «tendo o seu corpo sido trasladado para Luanda a pedido da população»¹. Segundo Mário António, «o poeta não ultrapassou» o ensino primário, iniciando muito cedo a actividade profissional, em Lisboa, como ajudante de farmácia — a mesma que exerceria em Angola².

Da estada na capital do Império ficou-lhe a convivência com o meio literário e artístico lisboeta, muito em especial com António Botto. Este elogiou-lhe a poesia e entre a lírica de ambos encontra Mário António várias afinidades: uma coloquialidade «entre popular e requintada», «a notação de tempo como factor de um ritmo mentalizado dos poemas [...] uma visão plástica em que o poeta se compraz [...] o requinte de certas imagens [...] o descritivo vivo de certos poemas [...] uma certa tendência para o aforismo»³. O leque de influências é mais tarde alargado, com toda a justiça, ao saudosismo (a sombra de Pascoaes parece-me especialmente marcante) e ao integralismo (cujo principal mentor — António Sardinha — foi também poeta e compôs versos afins ao soneto inaugural de Quissanje — Saudade Negra, onde se toma Alcácer-

¹ Segundo as «Notas biobibliográficas» do supl. «Artes e Letras» do jornal ABC — *Diário de Angola* (10 de Junho de 1966 — por engano, a data lá colocada é 10 de Junho de 1666). Outras informações indicam ser vontade do próprio poeta que o seu corpo fosse enterrado em Luanda.

² *Idem*, p. 22.

³ *Idem*, p. 27.

-Quibir como símbolo definidor da «raça» portuguesa)⁴. Passa, também, pelo genericamente chamado decadentismo, que se reproduz «na grande hemoptise do poente», nos «vómitos de sangue» do «sol, crucificado, / gritando luz»⁵.

O modernismo do Orfeu tê-lo-á influenciado muito menos. Os seus primeiros poemas publicados em Angola, nos quais a referência africana é ainda escassa ou nula, seguem geralmente estruturas tradicionais portuguesas, como a da quadra popular⁶. O versilibrismo será mais devido a Pascoaes e Botto que a Fernando Pessoa ou Almada Negreiros.

A convivência artística permitiu-lhe ficar informado sobre os grandes actores de teatro e, depois, de cinema dessa época. Não por acaso fez o poeta parte dos que mais entusiasmadamente lutaram pela vinda de grandes companhias e de actores conhecidos a Angola, dedicando mesmo um belo poema a Alves da Costa, aquando da sua passagem por Luanda. O soneto, recitado por Teodoro Santos na «festa artística do distinto actor», na noite de 2 de Junho de 1934, foi publicado logo em seguida na imprensa luandense⁷. De maneira que devemos acrescentar

⁴ V. *Luanda — Ilha Crioula*, Lisboa, AGU, 1968, pp. 132-133, e *A Formação da Literatura Angolana (1851-1950)*, Lisboa, INCM, 1997, p. 244.

⁵ «Ídílio mate».

⁶ V. os exemplos citados por Mário António em *A Formação da Literatura Angolana*, p. 245. Veja-se ainda *Desportine*, Luanda, 8 de Março de 1933, e *Diário de Luanda*, n.º 1358, ano 8.º, Luanda, 3 de Abril de 1938, p. 3, onde se publica o seu primeiro soneto.

⁷ Os *Desportos: Quinzenário Desportivo, Literário e Científico*, Luanda, n.º 4, ano 1, 9 de Junho de 1934, p. 7. Segundo a revista *Cine*, publicada em Luanda (n.º 2, ano 1, Luanda, Novembro de 1932, p. 16), o actor era um «distinto galã do nosso [português] teatro». Esteve em Paris e filmou em Joinville (estúdios da Paramount, a 15 km de Paris — cf. n.º 6, Abril de 1933, p. 19), interpretando uma das personagens de *A Canção do Berço*, que tinha versão portuguesa e francesa. O filme contou igualmente com as actrizes Corina Freire e Ester Leão e o actor Alexandre Azevedo. A fonte para estas informações foi também a revista *Voga: Jornal Feminino*, (Lisboa, s. d., s. n., dir. de Helena d’Aragão; editor: João Pais; proprietário e administrador: Pais, L.^{da}). Alves da Costa foi ainda intérprete no filme *A Mulher que Ri*, igualmente realizado pela Paramount e onde contracenou de novo com Corina Freire. Antes da contratação, segundo a entrevista que deu ao mesmo periódico, fizera quatro filmes «produzidos pela Empresa Repórter X Film e realizados pelo meu particular amigo, o grande Repórter Internacional, Reynaldo Ferreira». Um desses filmes chamava-se *Táxi 9297*. Alves da Costa era casado com a actriz Fernanda de Sousa (cf. n.º 33, Janeiro de 1933, p. 11 da revista citada).

à influência literária e dos artistas plásticos (referida também por Mário António) a dos autores e das representações dramáticas — sendo, aliás, a palavra drama e derivados recorrente nos seus versos ⁸.

É com esta formação cultural que Tomaz Vieira da Cruz avança para Angola, instalando-se em Novo Redondo (hoje Sumbe). Partiu a 20 de Fevereiro de 1924, a bordo do navio Beira, passando por Cabo Verde. Da passagem pelo arquipélago ficou-lhe retido na memória o «entroncamento da Europa com a África» — percepção que o prepara para o desembarque no litoral angolano e antecipa em vários anos a de Gilberto Freyre (que infelizmente, mais tarde, ao passar por ali, não terá compreendido a criouldade cabo-verdiana).

Chegado ao seu «exílio amoroso», as aspirações literárias e culturais não foram esquecidas, promovendo recitais e peças de teatro, bem como, alguns anos depois, criando o jornal Mocidade, «publicação mensal literária, artística e de notícias» que era impressa na tipografia da Escola Missionária ⁹. Nesse jornal, que se publicou de 1929 a 1931, deixou vários textos — as suas reflexões da viagem para Angola e poemas não incluídos em livro. Ao mesmo tempo mantinha crónicas locais na imprensa da colónia.

A ida para Novo Redondo foi decisiva, tanto quanto a estada em Lisboa. O Sumbe era, nesse tempo, uma pequena vila onde a presença africana suplantava de longe a europeia no quotidiano, na linguagem falada e, claro, biologicamente. A integração do poeta no meio — um meio praticamente rural — deu-lhe de África uma vivência muito mais profunda e castiça do que a que teria em Luanda. Daí que a africanidade dos seus versos tenha sido tão marcada, ao ponto de deixar embaraçados certos críticos posteriores e simplistas. Ela facilmente se combina com a lírica anterior, achando Mário António continuidade entre Eduardo Neves e o poeta ribatejano. Eduardo Neves, poeta dos últimos decénios do século XIX, foi muito novo para Angola (mais novo do que Tomaz Vieira da Cruz), tendo vivido no Dondo e casado com uma senhora africana. Daí e da lírica bilingue dos dois vem o paralelo — que podia estender-se, no aspecto meramente literário, a João da Cruz Toulson e Cordeiro da Matta. Mas tinham passado cerca de três décadas. O migrante era agora um nacionalista que só nos anos 20 e 30 do século XX

⁸ V., por exemplo, o título «Drama em Kaungula».

⁹ V. Mário António, «A trilogia africana de Tomás Vieira da Cruz», in ABC — Diário de Angola, número citado, p. 22.

podia ter surgido. Foi o meio local quem lhe corrigiu ou evitou possíveis laivos de racismo ou desprezo. A plena integração no mundo africano revirou inesperadamente o seu nacionalismo, tornando-o um colono quase exemplar, mais um emigrante que outra coisa, para além de um caso raro de criouliização e entrega ao outro, com paralelo na cultura portuguesa só em Wenceslau de Moraes¹⁰.

Como lembrou Mário António em 1966, foi «nessa pequena vila junto à foz do Ngunza» que surgiram os poemas de Quissanje — Saudade Negra e uma parcela (não especificada) dos de Tatuagem. O Amor, a que dedicamos a secção seguinte deste prefácio, passa «a ser cantado segundo o costume local [...]; o próprio fraseário nativo se impõe à necessidade de o Poeta exprimir as suas ideias»¹¹. Veja-se, por exemplo, a expressão do primeiro verso de «Cana doce»: «Aquela preta, aquela, veio do Nâno» — ou de outro pouco mais adiante: «Anos depois, na Sanzala, / quando ela foi no Nâno». A autenticidade que vibra nesses versos faz-nos imaginar cenas reais, permite-nos perceber como se namorava, como se encantava, como se dialogava. E isto foi o critério, sociológico, seguido mais tarde pelos autores dos anos 50 para definir a nacionalidade literária, na linha do regionalismo nordestino brasileiro.

A convivência no Quanza Sul não deu só na criouliização do escritor e do homem (na época, para um caso destes — o de um colono — diriam «cafrealização»). Tomaz Vieira da Cruz passou a conhecer bem o drama da «gente negra», superiormente retratado em «Bailundos» e nos vários poemas em que denuncia as mulheres enganadas e trocadas por outras de «importação», bem como as sequelas da escravatura. Aprendeu igualmente a amar e respeitar o «selvagem», chamando-se a si próprio «primitivo» também. Mas dessa questão — identitária e ideológica — trataremos no final do prefácio. O que nos interessa agora é compreender o processo literário agenciado pelo «príncipe dos poetas coloniais» e a sua exacta colocação na cronologia literária do país que o recebeu.

¹⁰ Escritor e oficial da Marinha, português, nascido em Lisboa em 1854. Foi cônsul de Portugal no Japão, onde escreveu vários livros e morreu, em Tokushima, em 1929. «Niponizou-se», ou seja, sofreu um processo de criouliização a partir da cultura portuguesa em direcção à cultura japonesa, na qual eventualmente se integrou. Publicou *Tratos do Extremo Oriente* (1895), *Paisagens da China e do Japão* (1906), *Fernão Mendes Pinto no Japão* (1920) e *Relance da Alma Japonesa* (1925).

¹¹ *Idem, ibidem.*

Ao tocar tão fundo e tão modernamente o nascimento da urbanidade angolana do século xx, vendo-a a partir do «interior», de uma semi-ruralidade local, e não a partir das cidades europeias, Tomaz Vieira da Cruz torna-se também um precursor dos que, mais tarde, hão-de criticar nele o exotismo, a defesa do colono (embora um colono de moralidade irrepreensível) e a sensualidade com que olhava para as filhas da terra. Os exageros dos dialécticos detractores foram desde cedo notados e desmontados por vários autores, como por exemplo Orlando de Albuquerque¹² e Jorge Macedo¹³, para além do próprio Mário António, logo em 1966¹⁴.

Jorge Macedo chama a atenção para o facto de os escritores nacionalistas dos anos 50, que dialecticamente deviam criticá-lo, terem no entanto glosado motivos e temas que Tomaz Vieira da Cruz manejava com mestria «vinte anos atrás»¹⁵. Na mesma folha em que se publica parte do artigo de Jorge Macedo faz-se a colocação, lado a lado, de citações de Agostinho Neto e Viriato da Cruz com citações do poeta ribatejano. O confronto é, por si só, esclarecedor da posição que este último ocupa na história literária angolana. De maneira que, pela sua formação e pela sua identidade — sempre assumidas —, estamos perante um poeta português; mas pela sua integração e pela sua recepção, estamos perante um poeta indispensável à formação de outra literatura, cujo estudo não poderá ignorá-lo.

No apertado quadro da produção artística da época em Angola, onde a maioria dos escritores (quer do segmento colonial, quer dos filhos da terra) se mantinha numa incipiente preguiça, o desleixo de alguns versos ou de algumas imagens, equiparável ao que se pode notar em António Botto, não parece ter ensombrado o génio que vibra na maioria das imagens e dos versos e que a memória literária do país gravou durante várias décadas.

¹² «A propósito de Vieira da Cruz e da poesia angolana», *A Província de Angola*, Luanda, 26 de Abril de 1972.

¹³ *Mundo Africano*, n.º 4, Lisboa, 12 de Abril de 1996, pp. 28-29.

¹⁴ No artigo citado do ABC — *Diário de Angola*. Uma ressalva em *A Formação da Literatura Angolana* recupera esse posicionamento: «Resgata-se, porém [em relação aos restantes poetas coloniais], Vieira da Cruz com poemas em que a personagem principal é o povo angolano, como «Buzi» ou «Bailundos» (p. 238).

¹⁵ Loc. cit., p. 29.

O AMOR

O soneto mais vibrante escrito por Tomaz Vieira da Cruz define-o de tal forma que a partir dele se deve compreender a sua poesia e a sua personalidade. Chama-se «A última batalha» e integra já a primeira recolha de motivação africana do autor, Quissanje — Saudade Negra. O amor aí define, quer o trópico («ao fogo destes climas tropicais, / onde o amor é a perpétua chama»), quer a autobiografia («Amei, eis o meu crime — amei de mais! [...] E nesse grande amor eu fui traído [...] Vencido e prisioneiro em luta ardente»), quer a legitimação dos actos e da vida pela «glória eterna de vos ter amado». A definição do «vos» fica para o fim, quando falarmos acerca da colocação identitária do poeta. Mas, como sombra tutelar, vai-nos avisando que este amor não é só entre macho e fêmea, é também o amor do homem pela humanidade, que determina poemas como «Buzi» ou «Bailundos».

A maioria esmagadora dos textos de Tomaz Vieira da Cruz tem por tema, no entanto, o amor entre o sujeito lírico e um «tu» itinerante, geralmente uma mulher negra ou mestiça — não apenas a mulata de que falam os críticos. Mesmo na prosa narrativa. Nos «Apontamentos para um romance colonial», publicados na revista Cine¹⁶ em 1933, é já esse o tema primordial: «Maldita seja a Europa! / Maldito seja o Amor!» Numa outra prosa dispersa, uma narrativa curta em forma de crónica¹⁷, é a visão amorosa da empregada de um bar que serve o motivo central. Quando em 1966 o jornal ABC — Diário de Luanda dedica um suplemento «Artes e Letras» à sua obra, inclui «um texto em prosa», chamado «A morte da noiva», em que mais uma vez o amor é o tema — e, mais uma vez, a morte está próxima do amor, a sinalizar o fatalismo do autor¹⁸. É ainda o amor que, nos poemas, imagina a «mulata» filha do «mistério» e das «saudades» de «duas raças» que se encontraram «na vida» e «no mundo». E é o seu fogo que arde na maioria dos versos. Ele aproxima o sujeito poético da outra «raça», a da

¹⁶ «Revista cinematográfica», n.º 11-12, Luanda, Setembro-Outubro de 1933, p. 17. Seria o início do dito romance, ao qual, «pela estranha complexidade do seu argumento e pelo seu estilo poético, podemos auspiciar um grande êxito literário» — segundo a redacção da revista (p. 4).

¹⁷ «A Flor do Bar», *Desportine: Desporto, Teatro, Cinema e Letras*, 8 de Março de 1933.

¹⁸ A forte relação entre o amor e a morte ganha um significado novo no poema «Dia de Finados», de *Cazumbi* — mas só aí.

quitandeira, a da «fula», da Salomé tropical, da «Esfinge negra» ou «morena», da «flor do mato», tão negra e tão rara, «tacula que Deus sangrara», com «lábios de pitanga», da «surucucu», da «negra maravilha», da «boneca de chocolate», da «princesa morena». O amor despertado pelas filhas do país, sob o sol quente ou a noite clara de Angola, vem despoletar uma série inumerável de imagens que dão corpo às palavras incendiadas.

O amor em Tomaz Vieira da Cruz é, por vezes, sensual e concupiscente na sua «comunhão erótica com a mulata que ele canta apaixonadamente» como a negra¹⁹. Mas não só. É também a entrega absoluta e traída, ou desesperada, das mulheres aos colonos que depois as abandonam, aos homens que o mar levou na escravatura do Brasil e das Américas em geral, aos que tiveram de partir para a guerra, etc. É, ainda, uma soma anímica: «Carne com carne é a vida, / alma com alma o amor!»²⁰ A componente anímica permite perceber melhor outras passagens, como aquela em que se diz que as duas «raças» se encontravam «no mato, em nostalgia, / num exílio carinhoso»²¹. Há aqui mais do que a referência ao «adorável exílio da minha alma» em terras africanas, a de qualquer alma acordada pela reinserção num ambiente natural (com todo o peso que Rousseau trouxe a esta palavra). Nostálgicas do paraíso e próximas dele, afastadas da sociedade que separava as raças e discriminava uma delas, as almas dos amantes eram devolvidas à fonte verdadeira do bem e da vida, criando-se espontaneamente com a sua entrega um mundo novo.

É ainda a visão anímica do amor que dá um sentido mais profundo a expressões como «vinho do teu olhar», «entontecer»²², que não remetem para uma bebedeira vil, mas para o êxtase salvífico dos amantes cantado pelas mais variadas e antigas tradições.

De qualquer modo, a atracção pelo feminino é febril, apaixonada, violenta, por vezes tempestuosa, outras vezes «lenta», mas tão forte que chega a provocar o medo... de amar, inseparável embora da nostalgia do amor²³. A intensidade da entrega, nem sempre correspondida, torna a posteriori o amante um «vencido», um «escravo» (renovando assim

¹⁹ Afirmação de Salvato Trigo em *A Poética da «Geração da Mensagem»*, Porto, Brasília ed., 1979, p. 23.

²⁰ Do poema «Quitandeira da quitanda».

²¹ Do poema «Mulata».

²² V. poema «Rebita».

²³ V. «Arimbo em flor».

um tópicos já camonianos), e ao mesmo tempo se torna, lembrando Pascoaes, o «negro calvário de um ausente / rasgando pelo mundo a sua dor»²⁴. Essa dor redime-o.

Não é, portanto, inocente o desfile de imagens que nos remete para uma sensualidade como a do «sonho» que «anda queimado / por uns olhos de mulher!»²⁵. Elas indiciam de igual modo a função purificadora do amor, que esvazia o sujeito (momentaneamente vivendo «por ela», alheado de ciúme ou posse), o «queima» e depois o ressuscita nos «acordes amantes» da «Lira mulata». As cores, os estados e elementos físicos invocados, tudo concorre para uma espécie de interpretação alquímica ou salvífica do Amor, que por isso une as «duas raças» e permite à mulher, «negra e bela» ser «a flor de altura / que perfuma as mãos cruéis / de quem a arrancou»²⁶.

Pensada pelo poeta ou não, a temática do amor, tal como se desenvolve nos seus livros «africanos», permite esta leitura. O profundo trabalho de renovação da lírica anterior (a angolense e a portuguesa) passa também pela exploração das cores associadas às «raças», dando-lhes novas funções, conotações e matizes. Ela permite-lhe associar a mulher e o amor, ora ao sol que nos queima, ora à noite clara onde ardem as fogueiras e onde o «exílio carinhoso» gera novas «raças». Essa noite profundamente habitada, azul como ele diz, é muitas vezes o quadro de uma sombra luminosa que revela e transforma. A noite acolhedora está corporizada no corpo da amante negra. É por ele que se opera a alquimia do Amor e, mais tarde, a do Verbo.

SAUDADES...

Indissociável desse amor ardente, complexo e por vezes contraditório, é a saudade. Motivo e tema que atravessa também muitas páginas dos seus livros de referência angolana, ele emerge logo no subtítulo do primeiro: Saudade Negra²⁷.

²⁴ Do soneto «Luena».

²⁵ V. poema «Fruta».

²⁶ Do poema «Colono».

²⁷ O título completo era *Quissanje: Saudade Negra*, mas na recolha dos três livros feita para a Lello de Luanda, essa obra inaugural aparece reduzida ao que era antes o subtítulo.

Tal não seria de estranhar numa poesia em que se nota a influência de «correntes como a do saudosismo»²⁸. Saudosismo, aliás, associado ao sebastianismo que definiria a sua pátria, no qual o sentimento saudoso e trágico se apresenta como «força nacional», figurada no sangue²⁹.

No entanto, não se reduz a isso a saudade cantada nestes ritmos. É difícil reduzir a uma definição qualquer o que entenderia o poeta por «saudade negra». Podia tratar-se da sua própria, da que em si revivia criativa e dolente o «Império de sonho e de maravilha que foi, na verde mocidade e ao acender de gratas ilusões, o adorável exílio da minha alma». Essa é a conotação imediata: saudade do país dos negros, saudade do tempo em que viveu com eles, saudade negra também na medida em que é dolorosa e a dor é associada quase sempre, nestes versos, a tal cor. Mas logo depois do período citado, na dedicatória desse livro inicial, o autor fala «da minha saudade negra». É como se houvesse nele uma saudade portuguesa e outra africana.

Esta segunda, tópico recorrente, é a mesma de «Nhuca», personagem que morre «doída a contemplar o mar», com o «triste olhar» fixo no «mar dos cazumbis, como dizias». É a saudade da «Neta de escravos»: «Na praia de Quicombo olhando o mar, / como quem espera alguém que anda perdido, / a triste e linda Ébo, a olhar, a olhar, / tem lágrimas no rosto humedecido»... e até hoje «ainda espera quem não volta mais»³⁰. A proximidade entre o imaginário e o cenário dos dois poemas é notória e significativa. Mais significativa ainda quando os confrontamos com o primeiro soneto de Quissanje. O terceto final desse soneto é o seguinte: «E assim ficou, na minha história e raça, / à luz do poente, em ondas de desgraça, / num mar de sangue, um rei que anda perdido!» Ainda que motivada por causas diferentes, a imagem é parecida: o mar é um elemento onde os seres desaparecem para não voltar e junto ao qual, por isso, os esperamos.

O fatalismo ligado a esta saudade, que Mário António também notou, aproxima ainda as três composições de outras mais. Nomeadamente «Bailundos» e «Drama em Kaungula». Os «Bailundos», caminhando em fila estreita, «Descalços como Jesus!», «procuram, inutilmente, / mais longe, sempre mais longe, / a Terra da Promissão». Talvez por essa procura, forma ainda de uma saudade do paraíso, eles se tornam

²⁸ Mário António Fernandes de Oliveira, *Luanda — Ilha Crioula*, loc. cit.

²⁹ V. o soneto inaugural «Pátria minha».

³⁰ O avô que tinha sido vendido para os mangais do Brasil.

«mensageiros tristes da saudade / que trago dentro de mim». A dor do poeta e o caminho dos Bailundos não terão fim. O sentimento saudoso está, mais uma vez, ligado ao fatalismo — e o fatalismo aos angolanos, tanto quanto aos portugueses. No «Drama em Kaungula», expressão superior da dignidade da mulher enganada e trocada pela «branca», a personagem central é definida como «aquela que morria de saudades». A saudade é aí o veio de ligação entre o amor e a morte.

O fatalismo do autor pode sem dúvida nenhuma derivar do conhecido fatalismo português, o do Fado e do Destino. É mesmo o mais provável. Em momento incerto se terá talvez projectado sobre a história desesperante dos escravizados e colonizados. Mas parece-me que Tomaz Vieira da Cruz intuiu, para além de se projectar, intuiu uma verdadeira «saudade negra» — que melhor diríamos africana. Passo a explicar.

A saudade foi teorizada no mundo cultural português e galego por dois tipos de pensamento: o que entende que ela pode não ser triste, pode mesmo ser alegre; e o que entende que ela é inseparável da tristeza. No primeiro caso está o próprio rei D. Duarte, que inicia a longa série escrita de reflexões sobre este sentimento. Afonso Botelho, no século xx, chamou oportunamente a atenção para isso e filiou-se no primeiro tipo de abordagem. A segunda é a mais comum. Supõe-se que há, junto com a lembrança de momentos e pessoas agradáveis e ausentes, um desejo de repetir essa alegria que, uma vez insatisfeito, só pode provocar a dor. Essa dor pode ser criativa ou ser fatal. E é no fatalismo que assim aparece que a saudade portuguesa e galega se aproxima da sua parente africana.

Tal como na geografia, entre Portugal e Angola temos que levar em conta aqui uma presença intermédia, geralmente ignorada e que nos prende a berberes, mouros e árabes. O *intermezzo* vai permitir-nos compreender a «saudade negra» também à luz do «banzo», palavra banto que não faz parte do vocabulário rico e variado de Tomaz Vieira da Cruz. Banzo designava, no princípio do século xix, um instrumento de cordas que se encostava ao peito para tocar. Não era um *quissanje*, mas devia soar igualmente de forma saudosa. D. Francisco de São Luís, reportando-nos esse significado, afirma ser palavra de origem *quimbundo*³¹.

³¹ Glossário de Vocábulos Portugueses derivados das línguas orientais e africanas, excepto a árabe, Lisboa, 1837, p. 1 (obra publicada com o patrocínio da Academia das Ciências e impressa na sua tipografia).

Na sua origem, porém, designava «casca de bordão» ou «sua lasca», ou «do ramo da palmeira, coqueiro, matebeira»³². Não sendo quimbundo, no quimbundo se dizia catandu. Quimbundo é a outra banza, a do Congo, a do Miranda, ou do Pinheiro Katata, seu regedor. Melhor, a mbanza ou aldeia do chefe ou soba, que não deve ter origem só nessa língua, porque já era o nome da capital daquele reino antigo, rebaptizada S. Salvador. O étimo quimbundo é o verbo kubanza, segundo Óscar Ribas. Que significa «ponderar», «pensar» e «raciocinar». Como era na mbanza que se realizava o «julgamento das demandas, ou outras quaisquer ocorrências», assim o acto, supostamente ali praticado sempre («ponderar»), deu nome ao lugar. Mas, ao mesmo tempo, deu nome ao banzo, que é uma cisma saudosa e fatal.

Este «banzar» tem origem, também, no quimbundo. Significa «passar de pena e mágoa» segundo D. Francisco de São Luís. Óscar Ribas dá banzo por adjetivo e acrescenta-lhe «admirado, aparvalhado, perplexo», por exemplo, quando ficamos banzos com o que ouvimos; ou mesmo «encantada», se uma pessoa fica maravilhada com alguma coisa, banza ou banzada com uma prenda³³, uma boa surpresa. Daí que no português de Portugal se diga surpreendida aquela que ficou banza. Ou seja: não há, na palavra banzo, só esse sentido, inicial na língua portuguesa, de um cismar saudoso; fica-se banzo com tudo o que nos faz pensar. Por isso o banzo, como a saudade, não é obrigatoriamente fatal ou triste no início do uso da palavra.

O léxico do português de Portugal inclui também a acepção de «abastido», «pensativo», para «banzo». O banzo designava por isso uma forma extrema de nostalgia e de saudade sentida pelos escravos africanos nos navios negreiros — e que chegava a matar. Aí, sim, fatalista como a saudade árabe. Essa saudade árabe é o nosso intermediário. Segundo um conferencista galego, devidamente fundamentado na tradição filológica, os árabes dizem, por exemplo, qualatti as-suaidá («matou-me a saudade»). Usam as-saudá para exprimir uma tristeza e melancolia quase físicas, extremas. Ainda possuem a expressão al-mus-suaddat para designar «os dias pesados e tristes da existência». Recorrem ao verbo saudana, «entristecer», tasaudana, «ficar triste», e musauden, «melancólico, dolorido, cheio de mágoa»³⁴.

³² Óscar Ribas, *Dicionário de Regionalismos Angolanos*, Porto, Contemporânea, [1997], p. 17.

³³ Loc. cit.

³⁴ J. L. Fontenla, *Cinco Cartas sobre a Saudade*.

A saudade portuguesa pode não ser assim, como disse. No Brasil, ela tem mais forte a conotação fatal, pesada, que recorda o árabe: «a saudade é arrumar o quarto de um filho que já morreu»³⁵. Em Angola, pode ser tomada fora da conotação triste, como faz Mário António: «cantai nossa saudade bela e nua». Mas em qualquer dos casos ela lembra-se da «metade afastada de mim», da «nostalgia herdada de brancos marinhos e de escravos negros como a noite». O que a faz pensar...

O banzar brasileiro reúne sentidos de saudade e banzo. No dicionário Aurélio o verbo significa, para além do transitivo «espantar, passar, surpreender», o intransitivo «pensar detidamente; meditar, cismar, matutar». Na música, apanhamos-lhe outro jeito: «o fim do termo saudade / com o charme brasileiro / de alguém sozinho a cismar». Afonso Arinos, por seu turno, percorrendo Pelo Sertão — Histórias e Paisagens, vê alguém que «vigia, com os olhos arregalados, a banzar na vida»³⁶.

Mas o «banzo» fatal, o que mata e era sofrido pelos escravos nos navios negreiros, aproxima-se da saudade fatalista lusitana. Note-se que, ao passar por Cabo Verde, Tomaz Vieira da Cruz tece este comentário, citado por Mário António: «nunca a nostalgia portuguesa encontrou exílio mais da sua alma, isolamento mais triste, fatalidade mais portuguesa»³⁷. Também não será por acaso que o poeta, ao imaginar personagens possuídas de «saudade negra», as coloca algumas vezes ao pé do mar e conota a sua tristeza com a globalização do comércio de escravos e a separação fatal, definitiva, que ela trazia entre os que ficavam e os que partiam. Em parte — na parte africana — era de banzo a dolência do seu quissanje. Quer ele o pensasse, quer não. E a afinidade encontrada por A. Braz Teixeira entre ele e Cordeiro da Matta reforça esta nossa ideia³⁸.

Para além desse aspecto, a saudade é vista ainda como criativa e o poema que melhor exprime isso, para além de «Mulata», leva um nome que nos remete para o Egipto, explicitamente referido ali: Esfinge. Ele pede que a amante aceite o seu canto saudoso, «nesta ausência sem ter fim / em que Deus me fez poeta». Mas afirma que «o céu, por amiza-

³⁵ De uma música de Chico Buarque.

³⁶ P. 125, pela citação do dic. electr. Aurélio, versão 3.0. (Nova Fronteira, Lexikon Inf.). O livro foi publicado no Rio de Janeiro, por Laemert, em 1892.

³⁷ ABC, número citado, p. 22.

³⁸ «A expressão e sentido da saudade na poesia angolana», in *Cadernos Vianenses*, t. 34, Viana do Castelo, Câmara Municipal, 1978, p. 162.

<i>Tomaz Vieira da Cruz, poeta do amor e da África,</i> por FRANCISCO SOARES	7
---	---

SAUDADE NEGRA

(1932)

<i>Dedicatória</i>	27
Pátria minha	29
Mulata	30
Quitandeira da quitanda	32
Tropical	34
Arimbo em flor	35
Africana	37
Noite de batuque	39
Mar africano	42
Quissanje – Saudade negra	43
Neta de escravos	45
Muamba	46
Luena	47
Rebita	48
Adoração	50
Esfinge	51
Nhuca	52
Salve	54
A última batalha	55
Alcácer-Quibir	56
Maldita	57
Exílio	58
Mar alto	59
Idílio mate	60
Adeus	62

TATUAGEM
POESIA D'ÁFRICA
(1941)

<i>Louvor</i>	65
Negra	67
Bailundos	68
Vunge	70
Bailado rítmico	71
Selvagem	73
Cana doce	74
Visão de S. Tomé	76
Surucucu	77
Romance de Luanda	78
Gonga... ..	80
A morna	81
Sombra	82
Nocturno	83
Buzi	84
Febre lenta	86
Kiôca	87
Eterna sentinela	89
Fogueira	90
Kalahári	92
Romagem ao Quicombo	94
Ngola — Flor de bronze	97

CAZUMBI
POESIA DE ANGOLA
(1950)

<i>Homenagem</i>	101
A Angola	103
Colono	104
Drama em Kaungula	106
Caminhos	108
Noite infinita	110
Carta de amor	112
Fruta	114
Coqueiro	115
Poema	117

Dongo	119
Luar na Ingombota	120
Boneca de chocolate	122
Dia de finados	124
Melhor fora andar ao sol... ..	125
Feiticeiro	126
Fado Kissende	127
Baile	129
E nada mais te peço... ..	131
Soneto incompleto	133
<i>Tradução de expressões quimbundas segundo o autor</i>	135

DISPERSOS

Tu	139
Estatueta	140
Crepúsculo... anoitecer	141
Tu	142
Meu inimigo	143
África	144

ESCRITORES DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA

ANGOLA

O RIO — ESTÓRIAS DE REGRESSO

Arlindo Barbeitos

A RENÚNCIA IMPOSSÍVEL

Agostinho Neto

Prefácio de Manuel Ferreira

OBRA POÉTICA

M. António

Prefácio de Francisco Soares

SUBSCRITO A GIZ

60 POEMAS ESCOLHIDOS (1972-1994)

David Mestre

Introdução de Eugénio Lisboa

Prefácio de Francisco Soares

A FORMAÇÃO DA LITERATURA ANGOLANA

(1851-1950)

Mário António Fernandes de Oliveira

SORRISOS E DESALENTOS

Pedro Félix Machado

Prefácio de Francisco Soares

OBRA POÉTICA

Geraldo Bessa Victor

Prefácio de Francisco Soares

NOTÍCIA DA LITERATURA ANGOLANA

Francisco Soares

DELÍRIOS

J. D. Cordeiro da Matta

Prefácio de E. Bonavena

ANTOLOGIA DA NOVA POESIA ANGOLANA

(1985-2000)

Seleção e prefácio de Francisco Soares

A MÁSCARA DO SAGRADO

UMA LEITURA MITOCRÍTICA DE MAYOMBE

Francisco Salinas Portugal

UM CANTO PARA MUSSUEMBA

José Luís Mendonça

ESPONTANEIDADES DA MINHA ALMA

José da Silva Maia Ferreira

Prefácio de Salvato Trigo

CENAS DE ÁFRICA

? – ROMANCE ÍNTIMO

Pedro Félix Machado

Prefácio de E. Bonavena

QUISSANJE

Tomaz Vieira da Cruz

Prefácio de Francisco Soares

BRASIL

A POSSE DA TERRA

ESCRITOR BRASILEIRO HOJE

Cremilda de Araújo Medina

Prefácio de Antônio Soares Amora

POESIA COMPLETA (1940-1980)

João Cabral de Melo Neto

Prefácio de Óscar Lopes

ANTOLOGIA DA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Seleção, organização e notas de Carlos Nejar

Prefácio de Eduardo Portella

AUTO DA RIBEIRINHA

A. B. Mendes Cadaxa

INVENÇÃO DO MAR

CARMEN SÆCULARE

Gerardo Mello Mourão

LITERATURA E SOCIEDADE

NO RIO DE JANEIRO OITOCENTISTA

Jean M. Carvalho França

O ELMO DE MAMBRINO

Gilberto de Mello Kujawski

A IDADE DA ETERNIDADE

POESIA REUNIDA

Carlos Nejar

CECÍLIA MEIRELES

UMA POÉTICA DO «ETERNO INSTANTE»

Margarida Maia Gouveia

Prefácio de Fernando Cristóvão

CABO VERDE

O DIALECTO CRIOULO DE CABO VERDE

Baltasar Lopes da Silva

Prólogo de Rodrigo de Sá Nogueira

OBRA POÉTICA

Jorge Barbosa

Organização de Arnaldo França e Elsa Rodrigues dos Santos

Prefácio de Elsa Rodrigues dos Santos

MOÇAMBIQUE

O MANCEBO E TROVADOR CAMPOS OLIVEIRA

Manuel Ferreira

POEMAS

João Fonseca Amaral

Organização e prefácio de Eugénio Lisboa

OBRA POÉTICA

Rui Knopfli

Prefácio de Luís de Sousa Rebelo

O PAÍS DOS OUTROS

A POESIA DE RUI KNOPFLI

Fátima Monteiro

PORTUGAL

O MITO E NATURALMENTE! SEMPRE!

Prista Monteiro

A NOVA DESCOBERTA DE TIMOR

Teresa Rita Lopes

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

VERSOS

Costa Alegre

Prefácio de Francisco Soares

OBRA POÉTICA

Francisco José Tenreiro

Prefácio de Salvato Trigo

