

## CASTRO SOROMENHO: UM NEO-REALISTA POLIFÔNICO

NIYI AFOLABI  
(Tulane University)

**Abstract:** Castro Soromenho tem a fortuna de ser um “escritor polifônico” no sentido de pertencer tanto ao imaginário português e neo-realista como ao imaginário angolano e denunciador simultaneamente. Partindo por um retrato sociológico e narratológico, Soromenho desvenda em *Terra morta* um paradigma representativo do choque de culturas entre os portugueses e os angolanos durante o colonialismo. Possibilita-se assim, um estudo microcósmico e analítico das contradições soromenhas em que condena e absolve o sistema colonial ao mesmo tempo.

**Key Words:** Soromenho (Castro), polifonia, polivalência, neo-realismo, imaginário português, imaginário angolano, identidade nacional, colonialismo, combate, exotismo, violência, violação, alienação, mitificação, desmitificação, humanização, desumanização, intertextualidade

### INTRODUÇÃO

A problemática da identidade nacional em Castro Soromenho (1910-1968) faz com que a maioria dos críticos tenha a tendência de classificar o autor conforme seus objetivos ideológicos. Dentro do contexto neo-realista, o compromisso literário apresenta-se como um realismo dialético em que o artista se vê como porta-voz da realidade social que o cerca. Por um lado, Castro Soromenho representa um porta-voz polifônico sendo um escritor português e angolano simultaneamente e por outro, um porta-voz polivalente ao nível ideológico. É o valor ideológico-literário que pretende focalizar o meu estudo sobre Castro Soromenho com ênfase particular no processo da “bestificação”<sup>1</sup> no contexto colonial e a tomada de consciência que a estética pós-colonial possibilita através da denúncia literária. A literatura transforma-se assim numa arma de combate e de negociação.

---

<sup>1</sup>Entende-se por este termo o mesmo processo da desumanização e despersonalização típica do sistema colonial.

Para retratar o realismo dialético em Castro Soromenho, este estudo visa analisar *Terra morta* (1949) como obra representativa desta relação dialética entre o colonizador português e o colonizado angolano. O papel do autor neste drama de tensões revela a minha tese da polifonia e da polivalência autorial. Por um lado, a visão soromenha se desenvolve, e se vai modificando a medida que se identifica e se compromete com o sofrimento do colonizado, ou seja, do escritor apologista colonial ao escritor *engagé* e denunciador. Divide-se o desenvolvimento deste estudo em três partes. A primeira desvenda a problemática do neo-realismo soromenho, a segunda delinea, através de subsídios, o paradigma polifônico, enquanto a terceira focaliza Castro Soromenho numa tentativa interpretativa. A título de desfecho do estudo, tento definir a estética neo-realista soromenha.

## PROBLEMÁTICA DO NEO-REALISMO SOROMENHO

O neo-realismo que propõe uma nova visão social da possibilidade duma revolução social com vistas à equidade põe-se em dúvida em Soromenho sobretudo quando se levanta a pergunta de se será possível um escritor de origem portuguesa ter a sensibilidade africana para defender os interesses não-portugueses. A esta pergunta colocada duma outra maneira numa entrevista concedida pelo autor ao professor Fernando Augusto Albuquerque Mourão, responde Soromenho no afirmativo: “tudo quanto eu escrevi de válido é africano, como africano é o seu autor. As minhas personagens são negros, brancos e mestiços, e as suas vidas vividas em Angola” (153) [ênfase minha]. Apesar desse esclarecimento da identidade de Soromenho pelo próprio autor, a realidade da sua trajetória literária é outra; embora seu engajamento seja válido, a questão da sua ideologia continua sendo enigmática, daí as contradições que caracterizam não só a sua vida mas também a sua obra.

Quando Gerald Moser no seu artigo “Castro Soromenho, An Angolan Realist” atribui a este autor o destaque de ser o primeiro escritor português (sublinhado meu) que retrata fielmente o africano, o crítico encontra-se numa dificuldade de definir a identidade nacional do autor preferindo considerá-lo como um escritor português. Talvez desta perspectiva Castro Soromenho possa ser considerado um escritor polivalente. Africano de nascimento (nasceu em Mocimboa do Castelo e cresceu em Angola) mas português no coração. Mesmo assim, o interesse de Moser reside mais na justificativa da autenticidade do “realismo” soromenho e não na questão da sua identidade nacional:

Castro Soromenho achieved the reputation of being the first Portuguese writer to do justice to the African, to have seen him as he “really is”, instead of accepting the

image in which the conqueror unconsciously sees the conquered to justify his actions (42).

Acho que é propício colocar nesta altura uma perspectiva oposta à de Moser. Russell Hamilton no seu estudo de contradições lingüísticas no romance angolano observa que, apesar da simpatia que exprime Soromenho para com os colonizados, Soromenho ainda é um escritor colonial, a única diferença sendo que é “culto”:

Soromenho shares in some of the Eurocentric and racist distortions of Africa displayed by more obvious colonial novelists. Because of his literary talents and his fundamental sympathy for the black man, I prefer to call Soromenho an “enlightened” colonial writer (40).

Mais adiante, e citando Lourenço (o autor implícito) em *A chaga*, Hamilton resume o projeto colonial português como uma contradição que caracteriza a obra soromenha como um todo: “Negamos ao negro o homem que ele é, sem sequer pensarmos que ao negá-lo também nos negávamos como homens”(40).

No mesmo referido artigo de Moser, Soromenho foi identificado como pertencendo ao grupo neo-realista português e comentou as influências que estes sofreram em termos do seu engajamento social de autores como Dos Passos, Steinbeck e os regionalistas brasileiros do Nordeste: “In Portugal they were called Neo-Realists, and Castro Soromenho was considered one of them” (43). Interessante também é a influência de escritores estrangeiros de cunho psicológico e social, tais como Tolstoy, Anatole France, André Gide e Dostoiévsky, porque os traços novelísticos deles se manifestam na estética neo-realista. É neste sentido de influência novelística que procuro analisar a obra soromenha dentro da teoria polifônica dostoiévskiana.

## O PARADIGMA POLIFÔNICO DOSTOIEVSKIANO

Dostoiévsky é considerado o criador do “romance polifônico” em que a voz do herói é construída como se fosse a do próprio autor e o que o herói diz de si e do mundo é tão válido quanto a palavra autorial. Entende-se aqui uma presença da pluralidade da consciência de cunho igualitário, em que cada voz se encontra lado a lado: a do autor e a da sua personagem principal. Mikhail Bakhtin, o estudioso russo e crítico, no seu estudo *Problems of Dostoiévsky's Poetics*, afirma que Dostoiévsky não cria escravos que não têm voz mas um povo “livre”, capaz de se colocar ao lado do criador, discordar dele, e até se

revoltar contra ele: “The plurality of independent and unmerged voices and consciousness and the genuine polyphony of full-valued voices are in fact characteristics of Dostoevsky’s novels (4).”

Dostoiévsky pode ser o criador da polifonia mas encontra-se esta tendência inovativa nos neo-realistas portugueses também (Carlos de Oliveira, por exemplo) como nas personagens de doutores Seabra e Neto em *Casa na duna* e *Uma abelha na chuva* respectivamente. Citando Engelhardt, Bakhtin declara na sua tese do “dialogismo” que a visão monológica do romance tradicional europeu deve ser complementada pela visão dialógica ou polifônica para melhor apreciar a totalidade da consciência humana:

It is still taking lessons from Ivan Karamazov and Raskolnikov, Stavrogin and the Grand Inquisitor, and becoming entangled in the same contradictions which entangled them as they came to a bewildered standstill in the face of the problems which they had to solve, bowing respectfully before their complex and agonizing experiences (3-4).

Cabe aqui a lenda do *The Grand Inquisitor* que é a mais sublime criação dostoiévskiana, o ponto de convergência da sua estética. Escravizando a liberdade da consciência, ateístas como Ivan e a sua criatura, o Inquisidor Mor, violam a consciência humana e reduzem a humanidade ao nível bestial. Concebida contra todo sistema, seja religioso, político ou social que oprime o ser humano e lhe escraviza a consciência, a lenda procura torná-lo feliz com o sacrifício da liberdade.

Depois de encarcerar Cristo na sua volta ao mundo, o Inquisidor lhe promete uma inquirição e aguarda uma resposta de Cristo. Em vez duma resposta, Cristo continua em silêncio porque não é um Inquisidor. De repente Cristo aproxima-se do Inquisidor e lhe beija na testa. Eis a sua única resposta, o que estremece o velho Inquisidor que acaba por abrir a porta e diz: “Vai e não voltes mais. Nunca mais, nunca!” (242). O beijo de Cristo lhe queima o coração.

Fascinante aqui é a técnica de intertextualidade pela qual Dostoiévsky cria um diálogo entre personagens fictícias dentro da mesma narrativa. Entretanto, sem o diálogo entre Alyosha e Ivan, o narrador, o leitor não vai descobrir o mistério do “The Grand Inquisitor” e mesmo com esta técnica polifônica, o leitor ainda tem que resolver a pergunta: Quem é o Inquisidor? É fácil dizer que o Inquisidor é Ivan Karamazov, mas poderia também ser o próprio Dostoiévsky, pois foi ele que criou essa “fantasia poética” através da personagem do Ivan. Esta dialéctica opressor-oprimido, colonizador-

colonizado, servidão-liberdade, humanização-desumanização, vai se manifestar na criação polifônica de Castro Soromenho.

## A POLIFONIA SOROMENHA E O CONTEXTO COLONIAL

A estética soromenha deve ser entendida dentro do contexto dialético do projeto colonial português em Angola em que o próprio autor participou como administrador oficial do governo. Se escrever é uma forma de auto-libertação do jugo de culpa ou de responsabilidade, em Castro Soromenho, a função da narrativa é mais socialmente engajada pois o processo criativo passa a ser a revitalização da memória em direção à revolta.

Percorrendo a literatura existente dos estudiosos soromenhos, a saber, Alexandre Pinheiro Torres, Cândido Beirante, Gerald Moser, Carlos Iannone, Russell Hamilton, Fernando Albuquerque Mourão, entre outros, constata-se uma preocupação sócio-histórica de Angola colonial com menos ênfase na construção da obra soromenha, na sua herança neo-realista ou nas contradições que caracterizam uma tal sociedade opressora. Salvato Trigo afirma por exemplo que “Castro Soromenho foi, sem dúvida, o maior escritor sertanejo da África de colonização portuguesa”(49), mas logo confessa que seu estudo é um “rápido excursão”, o que não permite nenhum aprofundamento da forma.

Dentro dos limites deste trabalho, procuro examinar o discurso polifônico-colonial em *Terra morta* (1949) com a finalidade de chegar a uma possível caracterização da polifonia soromenha. O conceito da polifonia, segundo Bakhtin, é a recusa da objetificação do ser humano pela intervenção pluralística do diálogo ou seja, uma narrativa polifônica implica que a unidade de várias consciências compõe-se pela sua interação interdependente. A noção dialógica constitui a base do sistema narratológico que define um texto polifônico, na sua busca da liberdade do herói. Bakhtin afirma que:

Dostoevsky's principle heroes are indeed **not only objects of the author's word, but subjects of their own directly significant word** (...). The hero's consciousness is given as a separate, a **foreign** consciousness, but at the same time it is not objectified, it does not become closed off, it is not made the simple object of the author's consciousness (4).

Entende-se neste trecho que a finalidade da polifonia é mostrar a coexistência, a interação e interdependência de consciências relativamente autônomas, que expressam uma visão múltipla do mundo simultaneamente dentro da mesma narrativa, mas sem perder a harmonia deste “mundo” dialético que é atingida pelo dialogismo.

A minha escolha de *Terra morta* cuja ação decorre em Camaxilo é para melhor contextualizar a polifonia soromenha dentro da realidade colonial que Cândido Beirante descreve como “uma metáfora do espaço infernal.”<sup>2</sup> Camaxilo torna-se um símbolo da colonização portuguesa não só como centro administrativo mas também como espaço urbano fechado, prisioneiro e até alienador, apesar de Valadas tentar justificar o sistema colonial igualando Angola a Portugal como se esta “terra morta” fosse portuguesa: “Ao menos aqui estou em terra portuguesa. Isto é nosso, caramba! A minha terra é que nunca mais volto” (23).

Manuel Ferreira define o colonialismo como “a negação da personalidade do Outro” e vai adiante para caracterizar o seu processo de despersonalização e “bestificação” do colonizado: “O colonialismo (...) por força do seu sistema interno, despersonaliza o colonizado, deprime-o, destrói-lhe a imagem que ele forma do seu universo singular, coisifica-o, aniquila-o como cidadão africano (29). Embora se possa considerar Soromenho como escritor engajado, sem preconceitos nem prejuízos, sobretudo a partir da “trilogia”<sup>3</sup> *Terra morta* (1949), *Viragem* (1957), e *A chaga* (escrito em 1964 mas postumamente publicado em 1970), a realidade colonial supracitada desmistifica qualquer ilusão, até do próprio escritor, quando numa entrevista concedida a Fernando Mourão, afirma que “nenhum homem de cultura progressiva aceita a superioridade desta ou daquela civilização e sabe que os seus valores morais essenciais têm uma base comum” (152). Mas, como explicar o retrato do Africano como “bárbaro”, “selvagem”, pronto para a “missão civilizadora” na sua imagem exótica da África pré-colonial que se encontra em *Nhari* (1938) e *Homens sem caminho* (1942) na fase inicial da sua escrita?

A constante contradição soromenha manifesta-se por um lado, como a necessidade de retratar a realidade repugnante que viveu o autor como administrador colonial em Angola e que ele repudia mas não nega completamente, e por outro, a sua procura de justificativas por mais ridículas que sejam. Por isso a obra neo-realista soromenha pertence mais ao cânone da literatura colonial, apesar da sua evolução em direção à revolta social típica da estética neo-realista. A observação de Fernando Mourão de que “Castro Soromenho condena o colonialismo, mas desculpa o colono”(10) confirma esta contradição.

---

<sup>2</sup>Candido Beirante, “Camaxilo: A metáfora do espaço infernal em Castro Soromenho,” *Angolé* 1.2 (1990): 14-35.

<sup>3</sup>Alexandre Pinheiro Torres, “Propedêutica a ‘Trilogia de Camaxilo’” em que ele estabelece um laço entre os três romances, *Terra morta*, *Viragem* e *A chaga*, cuja ação se desenrola em Camaxilo (uma invenção de Soromenho) com a exceção de *Viragem*.

## O DISCURSO POLIFÔNICO-COLONIAL

Soromenho aproveita as recordações e os diálogos que ele cria entre os portugueses (António de Vasconcelos, Carlos Valadas, Joaquim Américo, Jaime Silva), para contar a história da vida destas personagens. O leitor fica sabendo já no primeiro capítulo de *Terra morta* os motivos da emigração dos portugueses à África. É em busca da melhoria de vida e de fortuna que às vezes, levam à frustração e à loucura pela desilusão e alienação, quando de volta a Portugal, sentem-se como estrangeiros na sua própria terra. O seguinte diálogo entre Valadas e Vasconcelos aponta esta alienação dupla:

-- Estou farto disto... -- disse ele. -- Logo que chegue a transferência, nem olho para trás. Já cá estou há cinco anos e não tenho cheta. Raios partam a vida!

-- Todos nós estamos fartos. Mas nos outros sítios é a mesma coisa -- disse Valadas, com gesto largo.

-- Olha, apesar de tudo, eu prefiro isto a Metrópole. Fui lá há quatro anos e no fim de um mês já não podia com aquilo. A gente sai da terra e anos depois de andar por cá já não entendemos aquela gente. Encontrei tudo mudado. Punha-se um homem a falar com um antigo amigo e vinha logo outro avisar-nos que nos puséssemos a pau porque o tipo era da Polfícia. A gente já nem sabia com quem havia de falar. Raspei-me para cá, porque ao menos aqui não há dessas coisas. Uma porcaria. Não é que eu seja político, estou-me nas tintas para a política, mas c'os diabos!, um homem sempre fala no governo e não pode ser obrigado a concordar com tudo que se faz. Ou já não somos portugueses? (19-20).

A ambigüidade soromenha se manifesta neste trecho em que o leitor está quase levado a simpatizar com a alienação dos colonizadores portugueses pela sua miséria e desgraça em Angola, sendo igualmente vítimas como os colonizados. Mas lendo o trecho anterior, percebe-se a técnica soromenha em que se busca justificar a brutalidade, a bestificação e o tratamento desumano que sofrem os colonizados. Entende-se então que a frustração e a alienação dos colonizadores justificam as razões pelas quais os colonizados devem ser tratados como se fossem animais:

-- Gajos desses, só a chicote! -- vociferava Valadas --. Que respeito nos podem ter esses selvagens quando vêem coisas dessas? É por essas coisas que hoje se vêem negros voltarem-se contra os brancos. Quando eu vim para cá, nem levantavam os olhos. Agora é o que se vê... E qualquer dia correm-nos a porrada. A mim, nunca, que até lhes trincava o coração! (19)

Este grito de raiva da parte de Jaime Silva provém da sua frustração de convencer um dos seus colegas, Vasconceles, do perigo de ter relações com as “negras”. Entende-se aqui a questão de superioridade da raça e da exploração

do homem pelo homem que o ideal marxista condena. Jaime Silva está aqui defendendo seu lugar de privilégio numa terra conquistada. O medo de perder este privilégio descarado leva-o a pensar sobre o que poderia ser deles se os colonizados lhes mandassem embora. É por isso que Gregório Antunes, o administrador, aconselha o Américo a pensar bem no seu futuro e na sua carreira em vez de se preocupar com o mulato, João Calado, cujo destino de revolta parece ligado com o de Américo:

-- Ora diga-me, Américo, tem alguma graça inutilizar a sua carreira por causa de um farrusco? Bolas! Um mulato atrevido que apanha umas chicotadas e o senhor a tomar partido por ele! Um malandrim que em qualquer altura lhe faria o mesmo, não tenha dúvidas. O senhor não conhece esta canalha. Isto não é o Brasil, Américo.(...)

-- Não percebo o que quer dizer, senhor Administrador. Eu já não sou funcionário. E, quanto ao resto, fiz o que devia fazer (248).

A resposta do Américo revela a voz polifônica do autor quando a custo da sua carreira encara a injustiça sem desculpas. A personagem do Joaquim Américo surpreende muito não só ao leitor mas também ao administrador Gregório Antunes, no sentido de que a tomada de consciência dele é típica dum revolucionário que paga um preço bastante alto, sacrifica quase tudo para resistir à opressão do sistema colonial. Castro Soromenho desenvolve em Américo uma consciência denunciadora que não se cala perante a tirania do sistema colonial. Talvez o episódio culminante deste drama de tensões resida na humilhação do João Calado por Jaime Silva e a conseqüente briga entre os dois. Quando Calado atacou Silva, ele foi chicoteado até desmaiar e foi nesta altura que Américo viu-se obrigado de intervir. Mas a que preço? É o preço de inadaptação ao processo, a todos que têm consciência, conscientes da sua impotência de alterar o processo bestial da colonização, e sair como Américo, em vez de seguir o conselho do Antunes, que esperava uma mudança de opinião:

-- Bem, bem... -- disse o administrador. Até amanhã o senhor pode resolver. Há tempo para reconsiderar.

-- Está tudo resolvido, senhor administrador. Já me devia ter ido embora há mais tempo (248-249).

Quando o Administrador tenta pressionar Américo, zombando dele de propósito, surge o pleno discurso ideológico quando a polifonia autorial se manifesta, contrapondo dois discursos opostos (o do opressor e o do defensor) numa finalidade de retratar a bestificação do colonizado e a tomada de consciência que leva à revolta, como observa-se em Américo, o oprimido-defensor:

-- Os senhores dão vontade de rir com essa mania de defensores do negro. Olhe que a negralhada não lhe agradece... -- E o administrador riu alto.

-- Eu não os defendo por serem negros, porque para mim a cor e as raças não contam, mas sim como homens que são tratados como animais, como bestas, nada mais (249).

Com a partida de Joaquim, a revolta social já semeada por ele continua com João Calado, quem, se sentindo alienado, cumpre a sua vontade alguns dias depois: mata um cipaio, rouba o dinheiro do imposto do gabinete do administrador, incendeia o posto e sume sem rasto. Este fim de “fogo e as cinzas” lembra também *Casa na duna* de Carlos de Oliveira e o simbolismo do fim de Camaxilo na mudança do posto para Caungula. Há uma certa conotação ou proposta aqui da parte do autor no sentido da saída da “terra morta” (Camaxilo) ou seja, a terra decadente, que já não rende mais e que a colonização portuguesa arruinou pela exploração econômica. É interessante como Soromenho consegue disfarçar os sinais da rebeldia até que o administrador fica tão desequilibrado porque não presta atenção às mudanças inevitáveis. Para Américo, ficar implica agüentar a desumanização, a bestificação, a exploração e a humilhação do sistema colonial. João Calado é a voz da revolta social enquanto Joaquim Américo representa o otimismo revolucionário; ambos representam personagens preferidos do autor do ponto de vista ideológico.

Xá-Mucuari parece-me o personagem soromenho que merece mais destaque em termos da sua tomada de consciência e revolta. Xá-Mucuari é o chefe tradicional (o chamado “soba”), audacioso e desafiador, que obriga seu povo de boicotar dois dos comerciantes portugueses, porque um serviu como guia para os cipaiois que invadiram sua aldeia para matar, queimar, violar e roubar. Daí o sentimento da desgraça que sente o povo, sobretudo os velhos que fizeram as guerras antigas dizendo que “A Lunda está desgraçada!” (64). A ruptura desta vinda dos colonizadores e o conseqüente desequilíbrio levou Xá-Mucuari a matar o cipaio Caluis por ser um servidor fiel do opressor e depois enforcou-se do jeito de Okonkwo em *O mundo se despedaça*<sup>4</sup> como uma última forma de expressão de protesto.

Neste episódio dramático de raiva e rancor que levou Xá-Mucuari a suicidar-se, observa-se as manifestações ideológicas e dialéticas desta atitude psicológica que conforme o comentário de Beirante, “assume no texto soromenho os significados de grande irritação, ira, aversão profunda,

---

<sup>4</sup> Chinua Achebe, *O mundo se despedaça* (São Paulo: Editora Ática, 1984). O título original é *Things Fall Apart*.

arrebatamento violento e fúria” (456). Em relação ao colonizador Alfredo Anacleto, esta raiva corresponde à sua reação e atitude para com Xá-Mucuari, mesmo ao saber do suicídio deste. A sua fúria dá a impressão de que o suicídio de Xá-Mucuari lhe rouba uma satisfação pessoal de vingar-se da morte do cipaiio Caluis que Xá-Mucuari matou:

-- Ah! O malandro matou-se! -- E atirou o chapéu ao chão, pisando-o com desespero.

Estava tão fora de si e tão ridículo, que os outros largaram-se a rir. Envergonhado, recompôs-se e afastou-se, passando a mão descarnada e trêmula pelo queixo. “Raça danada!” -- dizia entre dentes (163).

Este trecho exemplifica a extensão da atividade dialógica em que observa-se um diálogo interno pela interação de vozes para que o texto chegue ao *status* polifônico mesmo ao nível da sentença e até o da palavra. Citando Bakhtin:

Dialogic relationships are possible not only between (relatively) entire utterances; the dialogical approach can be applied to any meaningful part of an utterance, even to an individual word, if that word is perceived not as an impersonal word of language, but as the sign of another person’s semantic position, as the representative of another person’s utterance, i.e. if we hear in that word another person’s voice. Thus dialogic relationships can penetrate an utterance, or even an individual word, so long as two voices collide within it (152).

A reação do Anacleto perante o suicídio do seu “inimigo” Xá-Mucuari, dramatiza o seu diálogo interno verbalizado em tais exclamações de raiva e de fúria como “Ah! O malandro matou-se!” e “Raça danada!” em que revela-se o relacionamento dialético entre o colonizador e o colonizado. Este discurso do colonizador revela não só a voz do colonizador mas a do colonizado também embora seja implícita na atitude do Anacleto.

O processo da bestificação do ser humano manifesta-se em cada um dos episódios acima citados em que cada um dos personagens se encontra despersonalizado até o ponto de perder não só a sua humanidade mas também a sua moralidade. Da mesma maneira, a objetificação da mulher atinge um crescendo comparável ao processo de bestificação como a atitude de Jaime Silva, um secretário branco, revela num retrato feito pela voz polifônica do narrador, em que descreve a reação do Jaime Silva perante a beleza da mulher:

Silva mirou-a por todos os lados, a boca a aguar-se-lhe, o lábio inferior pendido e a tremer, e estendeu-lhe as mãos papudas e moles. Ao sentir-se tocada, todo o corpo lhe estremeceu e os olhos escancararam-se-lhe de medo. Jaime Silva soltou uma risada nervosa (95).

A voz do narrador parece condenar esta agressividade de Silva para com a mulher nativa. A descrição dos aspectos físicos da reação de Silva para com a mulher revela uma objetificação da mulher por parte do Jaime. Os elementos polifônicos neste trecho residem na voz crítica do narrador e na de Jaime, na tentativa de explorar a mulher, justificando a exploração pela “explosão de instintos” conforme o isolamento e o clima em que os colonizadores se encontram. Num outro trecho, o confronto polifônico entre Jaime e a mulher é mais salientado e ideológico apesar da resistência dela ser passageira ao primeiro branco a quem ela abriu o corpo:

-- Anda cá, minha bichinha -- e agarrou-a por um braço, puxando-a. Mas ela reagiu, pés fincados no chão, o busto retesado encostado à parede, com os olhos desmedidamente abertos e alucinados. Uma cólera súbita fez estremecer o Silva. Deu-lhe um safanão e gritou-lhe: -- Cabra selvagem! (95)

A comparação feita pela mulher entre a atitude do Jaime antes, durante e depois do ato de amor e a dum nativo revela a crítica da bestificação e coisificação típicas do sistema colonial, até em relação à mulher indígena:

Não era como o branco, a tremer em cima dela como se estivesse com maleitas, a meter-lhe a língua na boca, fungando como os gatos, a apertar-lhe os seios com força como se lhe quisesse tirar o leite, e a carregar violentamente para baixo, tudo muito depressa para logo saltar da cama e mandá-la embora -- “gira! gira!”(97).

## O PAPEL DO NARRADOR

A representação da narrativa polifônica apresenta a questão da focalização interna e externa das personagens. Além do dialogismo que é a base do sistema narratológico, a focalização interna dá um melhor retrato do meio-ambiente em que atuam as personagens, permitindo uma visão mais concreta do mundo narrado enquanto a focalização externa dá uma visão “de fora” em que o narrador diz menos do que sabe os personagens, ou sabe menos do que os personagens. O narrador em *Terra morta* tem um papel misto, retratando o espaço físico da ação como também os traços físicos dos personagens.

Vários são os exemplos em *Terra morta* em que o narrador sugere o interior dos personagens pela descrição física. A caracterização de Jaime Silva no início do primeiro capítulo como “pequeno” e “redondo” já introduz o aspecto físico do personagem, do qual se pode induzir sem caráter moral. Mas, o retrato completo do personagem só se faz por meio de associação de fragmentos e não numa única apresentação:

Logo, os olhos pequenos e redondos como contas de vidro se abriram cheios de luz e alegria, e um estremezimento percorreu-lhe os dedos. (...) descansando as mãos pequenas e papudas, como sapos, sobre as notas e os níqueis, espiando-o com olhar matreiro, idiotamente feliz (8).

A intenção do narrador através deste exemplo é associar a descrição física a elementos da psicologia da personagem por via da linguagem metafórica. O “olhar matreiro”, as “mãos papudas” e “como sapos” refletem um juízo do narrador em relação ao caráter de Silva. Da mesma maneira, a inquietação e avidez pelo dinheiro são reveladas pelas expressões como “os olhos cheios de luz e alegria” e “um estremezimento percorreu-lhe os dedos”.

Num outro episódio, o do antagonismo entre Silva e Américo, o narrador adota a visão de Américo, tornando-se cúmplice e simpatizador de Américo na representação de Jaime Silva:

Levanta-se, muito apertado na farda de cáqui que lhe desenhava as formas redondas e a barriga empinada, e apoiou-se no rebordo da mesa. Baixo e gordo, dava pelo ombro de Joaquim Américo. “Um porco em pé. Porco por dentro e por fora!” -- pensou Américo (12).

A redondeza inicial com que Jaime Silva foi negativamente caracterizado toma uma perspectiva bestificada nesta imagem dele como “porco em pé”. Uma bestificação comparável se observa na atitude de Silva para com a mulher nativa com quem pretende fazer amor e a quem ele se refere como “bichinha”: “Anda cá, minha bichinha” (95).

Além dos elementos descritivos, o narrador fornece também os auditivos, focalizando as sensações auditivas do personagem, como no caso de Américo em que o narrador acompanha o estado de vigília de Américo, registrando os ruídos diferentes da noite:

Um grilo cricilava no quarto de banho, ao lado. Sem se mover, ficou-se a ouvi-lo cantar em cima do forro da esteira. Quando se calou, por um momento, fez por escutar os rumores da casa adormecida. Eram corridinhas de ratos nas esteiras do tecto e chão de barro batido dos três quartos seguidos que formavam a casa; o salalé a roer a madeira velha das vigas, portas e móveis toscos; o zumbido de um mosquito e uma borboleta tonta (132).

A partir destes exemplos do papel do narrador, parece ficar clara a intenção do narrador que considero como dupla. Em primeiro lugar, a focalização externa tal como o ambiente de tensão (jogo de cartas e avidez dos colonos) e de desconfiança (insegurança dos funcionários da Administração) e em segundo, a focalização interna ou descrição física dos personagens que revela a psicológica. O papel do narrador é ambíguo mas pretende ser

polifônico do ponto de vista dos antagonistas Jaime Silva-Joaquim Américo, Xá-Mucuari-Alfredo Anacleto, Gregório Antunes-Joaquim Américo, e assim por diante. A polifonia não se limita ao dialogismo, porque as descrições do narrador possibilitam também uma análise mais abrangente da estética soromenha.

## SUBSÍDIOS PARA UMA DEFINIÇÃO DO NEO-REALISMO

Definir o neo-realismo é um desafio na caracterização do “indefinível” que até o especialista Alexandre Pinheiro Torres confessa como sendo problemático. Segundo Torres, a invenção da palavra “neo-realismo” foi uma “improvisação” dos teóricos do movimento na “impossibilidade de usarem *Realismo-Socialista* ou outra denominação mais próxima da verdadeira natureza do novo movimento ideológico”(32). Mais adiante, igualando o neo-realismo ao novo humanismo, que é um dos termos empregados para disfarçar seu cunho socialista-marxista, Torres sugere que estes termos são como um “calão usado no período da Ditadura de Salazar-Caetano”(33), o que revela uma maneira de subverter a censura. O neo-realismo procura focar a realidade social errada e injusta com um dinamismo cru e brutal. Mário Dionísio resume a finalidade do projeto neo-realista como mudança e transformações sociais na sua “Arte Poética”: A poesia está na vida/ está “na angústia da vida/(...) na luta dos homens,/(...) nos olhos abertos para amanhã” (*Textos teóricos* 33).

Nessa tríade dialética que propõe Mário Dionísio, a saber “angústia” sendo sinônimo da injustiça, “luta” sendo a tomada de consciência e revolta contra esta situação, e “amanhã” sendo a esperança de justiça imperativa o escritor neo-realista tem a carga de comprometer-se com essa realidade que o cerca não só no seu retrato mas também na sua interpretação. Na sua problematização da “realidade”, Jorge Domingues enfatiza que não é nada alheia, é a realidade reproduzida da experiência da vida:

Nasce do homem, das suas misérias e das suas alegrias, e tende para o homem, para tornar mais sãs as suas alegrias e menores as suas tristezas. Nesse processo de reprodução, uma só coisa se exige do escritor: que seja verdadeiro, que nos diga da vida o que a vida unicamente contém (131).

Será que Castro Soromenho conseguiu reproduzir a realidade que ele viveu em Angola objetivamente? Será possível um escritor tão contraditório retratar a realidade fielmente? A resposta reside na seleção cuidadosa de episódios salientadores que pela sua verosimilhança no contexto colonial e pelo fundo ideológico soromenho consegue desmistificar o mito da aventura portuguesa

em África, como o caso da alienação e o sentimento de revolta do personagem do soba Xá-Mucuari revela no trecho seguinte:

O destino dos negros tinha mudado. O branco passou a ser o dono da terra. Os comerciantes nunca mais pagaram aos sobas impostos para comerciarem com os *filhos* e andavam por toda a parte como se a terra lhes pertencesse, como se tivessem ali nascido e os negros fossem os estrangeiros (63).

Este trecho revela o conflito permanente do sistema colonial, a exploração do homem pelo homem, a ruptura e o desequilíbrio que causou a vinda dos brancos, a dominação da vida econômica pelos portugueses, enquanto os verdadeiros donos da terra passam a ser oprimidos e explorados, males esses que a estética neo-realista condena e procura mudar.

Alexandre Pinheiro Torres define o neo-realismo em função da denúncia da alienação, porque é a alienação que rouba aos indivíduos os atributos que lhes são próprios seja ao nível econômico, político, seja psicológico. Os quatro estádios identificados por Torres revelam-se como uma progressão de conscientização do ser alienado, a saber, o alienado inconsciente da sua alienação, o alienado consciente mas ignorante das causas da sua alienação, o alienado consciente das causas mas sem meios de combater a situação alienadora, e o alienado já no estado de revolta e de luta aberta contra as causas da sua alienação. Esse último é o estado que se manifesta em Xá-Mucuari, mas ele acaba matando um cipaio e suicidando-se tanto num gesto de revolta como de incapacidade de mudar o *status quo* colonial. O neo-realismo soromenho então reside na captação da realidade portuguesa colonial e alienadora, enfatizando suas injustiças, denunciando o colonialismo mas sem culpar os colonos.

Analisando de perto a pluralidade do mundo colonial português em Angola e a voz polifônica do autor através dos exemplos acima citados, chega-se à conclusão de que o drama ideológico que se pretende atrás desta estrutura acaba sendo contraditório pelo menos do ponto de vista crítico. No caso do paradigma polifônico dostoiévskiano, a questão da liberdade da consciência foi primordial e a voz polifônica do autor atinge este objetivo criando uma lenda em que o Prisioneiro (a figura de Cristo) foi libertado pelo Inquisidor. Contextualizando a obra *Terra morta* neste paradigma, percebe-se já uma contradição na finalidade ideológica soromenha. O posicionamento soromenho não fica claro quanto à questão da liberdade e da humanidade sofredora, a não ser do ponto de vista da situação dos colonos.

Quanto aos colonizados que se podem considerar como “prisioneiros” e “estrangeiros” na sua própria terra, a liberdade desejada só é atingida pela revolta, pela violência, pela fuga e, às vezes, pela morte. O próprio título, *Terra*

*morta*, sugere um convite aos portugueses de deixar esta terra arruinada (Camaxilo) que já não rende mais lucros econômicos, como o desfecho da obra comprova metaforicamente: “A sombra da noite subia do vale para a terra morta de Camaxilo” (268).

## CONCLUSÃO

Contrariamente às expectativas do leitor, então, a tese de Soromenho é que o colonizador e o colonizado são ambos vítimas de circunstâncias e da história. Daí a finalidade deste trabalho que é desmistificar a ilusão de que Soromenho retrata objetivamente a realidade colonial angolana. Em vez de retratar objetivamente os dois mundos interligados, Soromenho focaliza as dificuldades que enfrentam os colonos na terra conquistada, dominada e explorada, como se os colonizados não tivessem problemas maiores do que a inadaptação dos colonizadores em termos da dominação estrangeira e a natureza desumanizadora do sistema colonial.

A sorte dos colonos no “sertão de Angola” não é suficiente para justificar o colonialismo nem a sua bestialidade. Por isso Alexandre Pinheiro Torres observa que “na África portuguesa a autoridade sobre o negro sempre se exerceu pela violência injusta” e vai mais adiante para salientar a arrogância do sistema colonial português quando cita o administrador em *A Chaga*: “Com um pau, pano e pão construímos um grande império. Não temos nada que aprender com os outros. Em matéria de colonização damos lições, somos mestres” (218).

Se, para Soromenho, *Terra morta* representa a problemática dos brancos na selva africana, é porque a visão colonial de Soromenho se une com a neo-realista no sentido de querer retratar a realidade portuguesa alienadora em Angola como sendo uma extensão da sociedade “portuguesa” ou colonizada. Porém, deve-se desfazer o engano de que o colonizador foi igualmente vítima porque o colonialismo foi um projeto sistemático e bem pensado em termos de exploração econômica das colônias.

Mesmo assim, considerando a data da publicação da obra (1949) em relação à revolução portuguesa de 1974, pode-se dizer que o mérito de Soromenho como neo-realista é de conseguir desafiar a censura e a perseguição portuguesa, na libertação da sua própria consciência como escritor, no retrato dum “realismo revolucionário” e no uso da própria voz dos colonos para condenar o colonialismo. Talvez a contribuição maior dele seja o registro literário da colonização portuguesa como uma realidade inalienável na história literária portuguesa contemporânea e na abertura do caminho para a literatura combativa africana.

## BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. de R. W. Rotsel. Munster: Ardis, 1973.
- BEIRANTE, Cândido. *Castro Soromenho: Um escritor intervalar*. Diss. Lisboa: Universidade do Porto, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Camaxilo: A metáfora do espaço infernal em Castro Soromenho." *Angolê* 1.2 (1990): 14-35
- DOSTOEVSKY, Fyodor. "The Grand Inquisitor". *The Brothers Karamazov*. Trad. de Constance Garnett. New York: Signet Classics, 1957.
- FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano*. Lisboa: Plátano Editora, 1989.
- HAMILTON, Russell G. "Black from White and White on Black: Contradictions of Language in the Angolan Novel." *Ideologies and Literatures* 1.1 (1976/77): 25-58.
- JACKSON, Robert L. (ed.) *Dostoevsky: New Perspectives*. New Jersey: Prentice Hall, 1984.
- MOSER, Gerald. "Castro Soromenho: An Angolan Realist." *Essays in Portuguese-African Literature*. University Park: Pennsylvania State University, 1969. 42-60.
- MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática, 1978.
- REIS, Carlos. (org.). *Textos teóricos do Neo-Realismo português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.
- SOROMENHO, Castro. *Terra morta*. Lisboa: Editora Arcádia, 1961.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. "Propedêutica à 'Trilogia de Camaxilo' de Castro Soromenho." *Colóquio: Letras* 39 (1977): 30-37.
- \_\_\_\_\_. *O Neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1976.
- TRIGO, Salvato. *Ensaio de literatura comparada: Afro-luso-brasileiro*. Lisboa: Vega Universidade, s/d.