



DUTRA, Robson Lacerda. **Canto, poesia e revolução na arte de José Carlos Schwarz.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.* Volume 11, Julho 2012. [<http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br>]

CANTO, POESIA E REVOLUÇÃO NA ARTE DE JOSÉ CARLOS SCHWARZ

Robson Lacerda Dutra¹

RESUMO

Não é possível referir-se à poesia contemporânea da Guiné-Bissau sem ressaltar a obra poética e musical de José Carlos Schwarz e sua contribuição para o desenvolvimento político e cultural guineense. Este texto mostra alguns desdobramentos da teoria pós-colonial e da arte poética associados às interseções por que este notável artista tornou-se voz de conscientização, memória, emoção e amor ao seu país natal.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, Música, Memória, Pós-Colonialismo, Guiné-Bissau.

ABSTRACT

It is not possible to consider contemporary poetry in Guine-Bissau without mentioning the poetical and musical oeuvre by José Carlos Schwarz and his contribution to Guinean political and cultural development. This text focuses on some aspects of post colonial theory, poetical art and the intersections through which this remarkable artist become a voice of conscience, memory, emotion and love to his home country.

KEYWORD: Poetry, Music, Memory, Post-Colonialism, Guine-Bissau.

Parece existir no cérebro uma zona perfeitamente específica, que poderia chamar-se memória poética, e que registra aquilo que nos encantou, aquilo que nos comoveu, aquilo que dá à nossa vida a sua beleza própria.

(KUNDERA, 1999, p. 84)

1. Doutor, UNIGRANRIO [robson.dutra@oi.com.br]

Os anos 80 do século XX testemunharam o surgimento do termo “pós-colonial”, que substituiu teórica e politicamente a terminologia “Terceiro Mundo”. Esta nova definição passou a ser usada nas esferas da produção acadêmica e intelectual, evidenciando não apenas transformações no panorama mundial, mas o questionamento da pretensa ideia de que o “Terceiro Mundo” era um bloco homogêneo, bem como qualquer tentativa de identificação consigo mesmo enquanto tal.

Neste novo cenário, novas formas de definição passaram a ser utilizadas, como aquelas que lançam mão da “diferença” e da “alteridade” como pontos de partida para a integração ao modelo global, especialmente em relação aos bens culturais. As indústrias culturais abriram-se ao chamado “multiculturalismo”, ao “estado híbrido”, à “mundialização”, à “globalização cultural” – termos sinônimos, segundo a definição de Canclini (1999) – e os efeitos de uma presença cada vez maior de bens simbólicos periféricos junto à cultura de massa internacional. Assim, quando as alternativas político-culturais de libertação, sobretudo do colonialismo, propostas ao longo das décadas de 60 e 70 foram substituídas pelas estratégias de mercado, as abordagens teóricas sobre o Terceiro Mundo também acabaram por mudar, gerando um interesse cultural no “Outro” e na sua história.

Este “Outro” que emerge inclui também a mulher, os gays e lésbicas, os negros e as minorias raciais com claros propósitos de delimitação do território pós-colonial e as relações entre o “império” e as “ex-colônias” em que todas estas categorias convivem. Daí a percepção de Ella Shohat, para quem o pós-colonial não emergiu para preencher um espaço vazio na linguagem de análise político-cultural. Ao contrário, “sua larga adaptação durante o final dos anos oitenta coincidiu com o eclipse de um paradigma anterior, aquele do Terceiro-Mundo” (SHOHAT, 1992, p. 100).

Depreende-se, assim, que o termo “pós-colonial” não serve tanto para contrastar a sociedade atual com aquela anterior à descolonização, adequando-se mais à necessidade de realçar uma nova leitura da colonização como parte de um processo global de viés transnacional e transcultural, que implica a elaboração de novas versões em torno da nação. Sua dimensão teórica reside, portanto, na recusa a dicotomias reducionistas, como “passado” x “presente”, “colônia” x “metrópole”, por exemplo. Desse modo, o conceito de “global” não se refere apenas à categoria do universal, embora também não seja específico à nação ou à sociedade. Sua origem dialoga com os processos através dos quais o inter-relacionamento diaspórico ressignifica as relações entre “centro” e “periferia”, por um lado, bem como, por outro, a forma como o “global” e o “local” se reorganizam e se reestruturam.

Uma das razões para esta nova concepção resulta de um denso processo de revisão da historiografia que, ampliada, passou a considerar o ponto de vista do vencido, ou seja, com a reafirmação de modo muito mais articulado teoricamente do papel do periférico na História e da própria História periférica que dá voz ao subalterno, segundo premissas de Spivak. Assim, “o historiador subalterno não

apenas localiza instâncias históricas de insurgência, mas também se alinha à subalternidade como uma estratégia para levar a historiografia hegemônica a uma crise” (Young, 1990, p. 160).

Com efeito, a teoria pós-colonial é uma empresa de descolonização, mas não a descolonização concreta das lutas armadas, de um processo de descolonização da História e da teoria, isso é, uma abordagem alternativa, de fato, do ocidente e das relações estabelecidas com continentes como a África e as Américas, sobretudo. De um processo de sistematização de ex-colônias de língua inglesa a um tipo de abordagem bem mais amplo e envolvente, os estudos pós-coloniais reinserem o debate da identidade nacional, da representação, da etnicidade, da diferença e da subalternidade no centro da história da cultura mundial contemporânea.

No que se refere ao império português e os domínios sobre os quais “o sol jamais se punha”, temos, entre 1961 e 1974, uma guerra colonial que mobilizou cerca de um milhão de homens. A participação portuguesa neste entrave de cunho historiográfico, quer pela denegação que oficialmente o caracterizou, quer pela radical reformulação geo-política do país dele resultante com a colonização, tornou este acontecimento um dos mais complexos, mas também um dos mais trágicos da contemporaneidade portuguesa e dos países envolvidos (Ribeiro e Vecchi, 2011, p. 21). Tal experiência, quer em nível individual ou coletivo, continua a ter seu registro narrativo e crítico através de testemunhos variados, por estudos historiográficos e inserções nas mais variadas formas artísticas, das quais a literatura é, possivelmente, uma das mais expressivas. A poesia de autores envolvidos direta ou indiretamente na guerra é construída enquanto espaço de memória e de elaboração-traumática de eventos que ainda fazem parte da ordem do dia nessas antigas colônias. Sendo assim, a partir da concepção de que a poesia está mais próxima da verdade vital do que a história, pode-se depreender que este gênero literário prima, concomitantemente aos postulados da teoria pós-colonial, pelo primado da linguagem e de uma nova ordem de valores.

É nela que se inserem os três termos que, segundo Fussel (FUSSEL, 1975, p. 25), representam os paradigmas da poesia de guerra instaurados após a I Guerra Mundial: experiência, modernidade e representação, uma vez que a poesia confere à memória moldes de conservação e de transmissão de experiências vividas ao longo dos muitos entraves que caracterizam os conflitos bélicos. Desse modo, a relação entre Mnemosine que, juntamente com Zeus, o deus supremo do Olimpo, geraram as musas, resulta na possibilidade de o homem esquecer-se das dores e sofrimentos vividos. No entanto, a memória também decorre da interseção entre a arte poética e a arte de recordar que fazem com que a poesia seja, também, a arte de lembrar, posto que confere, pela versificação, rima e repetição uma forma de exposição e de preservação de uma tradição.

Muitos são os estudiosos que se dedicam a sua sistematização e, dentre eles, destacamos Alfre-

do Bosi, que faz uma análise da orientação pedagógica de Giambattista Vico, para quem a filosofia não deveria se isolar em abstrações lógicas. Ao contrário, deveria desenvolver interesses em outros campos do saber, dando destaque à arte da invenção, tendo em primeiro plano a arte poética e o espírito platônico. Para Vico, ressalta Bosi, seria uma “pretensão quimérica” querer explicar, pela lógica, todas as realizações humanas como a poesia, incapaz de ser demonstrada logicamente, dissociando-se, assim, das “verdades matemáticas” (Bosi, 1977, p. 43). Semelhantemente, Vico diferencia a linguagem mítica da silogística, uma vez que a primeira traz consigo a mimese aristotélica, isso é, a verossimilhança da Arte, que não é a realidade pura e simples, mas algo semelhante à realidade concretamente vivida, que, na linguagem silogística, está atrelada a sentenças precisas. O único modelo do saber, o lógico, está ultrapassado, tornando a Filosofia impraticável numa conversação em que entrasse a experiência da Poesia, impossibilitando qualquer diálogo entre mimese e logicidade. A redução do conhecimento à razão seria como reduzir o sensível, inteiramente, ao sentido.

Tal premissa é também acolhida por Ronaldo Lima Lins ao afirmar que

é aos poucos que a escrita automática admite a erupção de palavras e ideias não alinhadas pela lógica, como se o “sem sentido” representasse um sentido muito mais justo do que qualquer tipo de fundamento defendido e consagrado pela cultura. Afinal, se a lógica predicativa e aristotélica implicaria voos de pensamento que o leitor com certeza não alcançaria ou alcançaria com imensa dificuldade. (LINS, 2011, p. 86).

Por isso, voltando a Bosi, vemos a construção de bases crítico-teóricas que focalizam a literatura, dando, no entanto, destaque à erudição e ao interesse humanístico, tornando-a transcendente para todas as outras formas de arte e expressões da cultura humana, como a música, as artes plásticas, a filosofia, a antropologia e o cinema, por exemplo. É por intermédio do que define como “maleabilidade infinita” que o homem se habilita a trabalhar a matéria fonética, estabelecendo uma relação constante e congruente entre o som e o sentido. Assim, se completa o objetivo principal da linguagem, que é dar uma direção, suprir a ausência de pessoas, coisas e ações e conseguir, assim, extrair ou fazer com se exprimam sentimentos e pontos de vista, relacionados com a experiência vivida.

Dessa maneira, torna-se possível caracterizar o sujeito poético em momentos de choques que variam do pessoal ao coletivo, do individual ao nacional, isso é, nos instantes de interseção e de desagregação que resultaram em perdas identicamente individuais e coletivas. Sendo assim, a poesia possibilita a construção de uma memória poética relativa a um fato histórico, apesar de não institucionalizar

a memória, mas passar a integrar o patrimônio de uma geração, pondo-o em xeque através de uma série de questionamentos que contribuem para a construção de uma memória cultural.

Estas premissas se associam plenamente à poesia contemporânea produzida na Guiné-Bissau, especialmente à produção de José Carlos Schwarz (1949-1977) que, para além de poeta, foi músico, compositor e fundador do grupo Cobiaia Djazz, juntamente com Aliu Bari, Mamadu Bá, Ducko e Zeca Castro Fernandes.

De origem alemã, pelo lado paterno e guineense e caboverdiana, pelo materno, o poeta teve educação esmerada, estudou no Senegal e em Cabo Verde, mas retornou ao país natal sem uma formação concluída. Motivado para as artes, especialmente o desenho, a música e a literatura, frequentou a negritude francófona e artistas afro-americanos, sendo, também, leitor de Franz Fanon e Carlos Mari-ghela que, indubitavelmente, o conduziram à contestação do sistema colonialista. Participou, na juventude, de grupos como “Roda Livre” e o grupo musical “Pérolas Negras”, até fundar o “Sweet Fenda”, seu próprio conjunto.

Posteriormente, ao partir para Portugal, teve contato com Filinto Barros, dirigente clandestino do PAIGC, passando a atuar em favor da libertação da Guiné e de Cabo Verde. Seu encontro, em Lisboa, com Ernesto Dabó, motivou-o a prosseguir na busca por novos caminhos pela música guineense, abandonando os ritmos estrangeiros para dedicar-se exclusivamente a ritmos nacionais e à composição em crioulo, até que, no início dos anos 70, formou o Cobiaia Djazz. Seus componentes, apesar de participarem do exército colonial, cantaram em língua nativa em eventos públicos, desafiando, por conseguinte, os preceitos colonialistas e provocando desconforto entre os dirigentes locais.

Suas atitudes não se limitaram à resistência pacífica e clandestina. Ao contrário, Schwarz incentivou a luta armada, participando, com seu grupo, de atentados à capital, que, contudo, pelo amorismo empreendido, foram presos. No entanto, o Cobiaia Djazz teve grande importância através da divulgação da canção revolucionária e, ao fim da revolução, ajudando na substituição dos representantes da administração e do exército colonial nas várias regiões do país, quer pelos bailes organizados, ao longo dos quais eram feitas as trocas. Para além disso, sua música representou a ideologia do novo governo através da figura carismática de seus membros, sobretudo José Carlos Schwarz.

Após a independência, o grupo, elevado à categoria de orquestra nacional, participou ativamente de missões diplomáticas no exterior, acompanhando membros do novo governo e divulgando a música e a cultura guineense. Semelhantemente, Schwarz participou do novo governo como Diretor do Departamento de Arte e Cultura, do Comissariado da Juventude e Desportos, do Departamento de Cultura, Desporto e Recreação da Comissão Política da JAAC e, como mencionado acima, encarregado de Negócios em Cuba, quando faleceu.

Seus poemas e canções foram produzidos em crioulo, português e francês, sobretudo entre 1970 e 1977, tendo como temática o amor, a mulher, a criança, a vida no campo, política e sociedade. Esta é, segundo Moema Augel (1997, p. 18), a forma mais eficaz de caracterizar sua produção poética, visto que aqueles relativos à mulher são encontrados ao longo desses anos, muito embora o primeiro período (1970-1972) reflita mais acentuadamente sobre o fim da ocupação e da opressão portuguesa na Guiné e os horrores da guerra com vistas ao sonho de implementação da independência. O segundo período é composto, basicamente, por canções surgidas entre 1972 e 1974, época em que o poeta esteve aprisionado, vítima de perseguições da PIDE, ainda que não tenha participado ativamente da luta armada. Tais canções refletem o amargor pelo qual o poeta e seus companheiros passaram encarcerados, vivenciando os últimos instantes da ditadura salazarista. A terceira fase, compreendida entre 1974-1975, é constituída por textos produzidos no pós-independência, momento em que o poeta canta a vitória obtida por heróis anônimos e conhecidos, bem como as transformações político-sociais a serem efetuadas na nova nação. Por fim, a última fase reflete a distopia sentida a partir de 1975, quando os ideais utópicos foram deixados de lado pela elite governante, chamando atenção para os malefícios de tal esquecimento.

Via de expressão dessa densidade poética, a música de combate e o Cobiaza Djazz foram essenciais à transmissão dos ideais de que a poesia de Schwarz é portadora. O conteúdo de suas canções transmitia mensagem de empolgação aos guineenses, a partir, sobretudo, da premissa de que a construção da nação se daria pelo manejo da arma, em uma das mãos, e do arado, na outra. O fato de suas canções serem compostas em crioulo foi de grande impacto, pois, como o poeta declarou em entrevista, “essa simples intenção era já, por si, subversiva para as autoridades coloniais” (Augel, 1997, p. 220), uma vez que constituía uma forma eficaz de resistência cultural.

Soma-se a isso o fato de a penetração do Cobiaza e as canções em crioulo atingirem grandemente o interior do país que, por razões histórico-culturais, expressa o hibridismo e a multiplicidade etnicolinguística que fez com que a penetração da língua portuguesa tenha sido escassa (DUTRA, 2010, p. 120). Foi através da música que a Guiné-Bissau atingiu um nível de resistência ao colonialismo, pois, através do “ngumbé”, ritmo tradicional tocado em bailes ao som de instrumentos de percussão e cantado em crioulo, deu-se grande parte da conscientização política, sobretudo da juventude. Muito embora a repressão que se seguiu ao massacre de Pindjiguiti, revolta de trabalhadores ocorrida, em 1959, no cais de Bissau que resultou em mortandade, tenha resultado na censura à música nacional e o florescimento de uma música pop de gosto duvidosos, no interior do país as letras compostas por Schwarz retratavam, através de metáforas, um forte movimento de reação ao opressor, mantendo, portanto, viva a chama das transformações.

Um dos exemplos mais eficazes é “Ke ki mininu na tchora?” (1972), cujo texto transcrevemos abaixo, bem como a tradução proposta por Moema Augel (1997, p. 49):

“Ke ki mininu na tchora?”	Ke ki mininu na tchora
	I sangi ki kansa odja
Ke ki mininu na tchora	
I dur na si kurpu	
Pastru garandi bim	É dor que está a sentir.
Ku si obus di fugu	Por que o menino está a chorar?
Pastru garandi bin	Está farto de ver tanto sangue.
Ku si obus di matansa	
	O pássaro grande veio
Montiaduris ki ka kunsidu	Com os seus ovos de fogo,
E iara e fugia na tabanka	O pássaro grande veio
Montiaduris pretus suma nos	Com os seus ovos de morte.
E iara e fugia na bulaña.	
	Caçadores desconhecidos
Matu kema	Erraram e atiraram nas tabancas.
Kasa kema	Caçadores pretos como nós
Dur, dur dur na no alma.	Erraram e atiraram nas bolanhas.
Por que é que o menino está a chorar? Mato queimado	
	Casas queimadas
	Dor, dor, dor na nossa alma.
Por que é que o menino está a chorar?	

Neste poema, o poeta revela a ambiguidade da guerra ao equivaler os soldados negros dos Comandos Africanos aos combatentes guineenses que, pressionados pelo colonialismo, tornaram-se algozes de sua própria gente, com resultados trágicos para a infância. Semelhante ideia é expressa em

“Badjuda Preta Fina” (1972), poema que ironiza uma jovem, filha da pequena burguesia guineense que proliferou no pós-guerra e que exprime a fragmentação oriunda de uma pretensa “*rasa nobu na no terá*”, isso é, “*raça nova na nossa terra*”, que entra todos os carros, conhece todas as casas e que “*No ka djuntu na nada, ma e mas nos na tudu*”: não somos iguais em nada, mas ela é mais que nós em tudo.

Ainda neste sentido, Schwarz não poupa o filho mau da terra evocado em “*Susu korson*” (Mau caráter) que, preguiçoso, tem “*mole mon*”, ou seja, mãos moles que não pegam no arado nem nas armas. Ao contrário, “*furta uru da tia Maria Tonbon*” (furta o ouro da tia Maria Tonbon) e, sendo desprovido de som e tom, dá cabo do rebanho da sua geração, sendo, por isso, considerado “*i mau fidju di no tchon*”, um filho mau da terra que também traz prejuízos à nação.

Ao associar a criança aos descabros da guerra, bem como mostrar a falência do projeto utópico de libertação, José Carlos Schwarz se vale de um princípio que associa a criança ao destino da nação que, no caso acima, é extremamente comprometedor, pois a morte da criança implica a falência do projeto revolucionário que não seria levado a cabo por parte da população. Esta mesma ideia é a subjacente a “*Ntchanga*” (1973), doloroso poema que narra a violência do processo de dominação que faz com que a personagem do título não tenha tempo de alimentar seu filho enquanto trabalha carregando os tijolos usados na construção da estrada de Carbonel, sendo o resultado a morte da criança. Por isso, debaixo do sol inclemente, “*gosi dja mininu ka na tchora*” (o menino já não chora), “*ka teni fomi*” (já não tem fome), pois “*tempu di dal mama pasa*” (o tempo de mamar passou) e, por isso, “*Ntchanga sufri bu dur...*” (Ntchanga sofre sua dor), estendendo, por conseguinte o processo de perda do filho aos rumos da revolução. Por isso, a reação ao colonialismo se torna urgente, visto que o futuro da nação mostra-se bastante comprometido.

No que se refere à música que acompanha estes poemas especificamente, muito embora não tenhamos referências precisas à harmonia, a melodia de “*Ke ki mininu na tchora?*”, composta em Mi bemol maior, parece oscilar harmonicamente entre o modo maior e menor da escala musical diatônica, revelando princípios diferentes que dialogam com as intenções do poeta, isso é, o anseio de liberdade subjacente ao texto, composto em pelo tom maior, em oposição à opressão colonialista que caracterizou o “Terceiro Mundo” exposta pela melancolia inerente às escalas menores.

Os dois outros poemas, com harmonização do dó maior e ré maior, não lançam mão deste recurso, mas, por outro lado, possuem notas bastante graves para a voz humana, como Sol e Lá 2, que servem exacerbam o dramático processo de subalternidade inerente ao colonialismo.

Para uma melhor compreensão dos resultados dessa oscilação modal, cabe ressaltar que a cultura ocidental mantém resoluções melódicas oriundas da Idade Média. Tais formas de sequências e modos fixos de notas decorrem de cantos da liturgia judaica que constituíam a base de regras dos

modos e das melodias do canto gregoriano. Este tipo de música, baseado principalmente na forma ou modo fixo em que eram feitas as melodias, é chamado de música modal. A música tonal é baseada nas funções harmônicas, ou seja, na polifonia constituída pelos diversos sons que integram a música, e se desenvolveu baseada no tipo de movimento e intenção que a linha melódica produz, os encadeamentos e intervalos resultantes, a relação consonante ou dissonante com o movimento da outra linha melódica, etc. Posteriormente, foram adotados como modelos para aplicação destas técnicas as escalas maiores (com uma terça maior entre os graus I e III) e menores (com uma terça menor entre os graus I e III) que representam modos “humores” diferentes. Assim, ao oscilar do modo maior ao menor, esta e outras composições de Schwarz podem reproduzir musicalmente os movimentos desencadeados pelos sonhos e desejos, bem como os malefícios trazidos pela guerra e pela distopia.

Ainda nesse sentido, as indicações deixadas pelo compositor sobre o andamento das canções e, conseqüentemente, da poesia, torna-se um efeito móvel de compreensão, constituindo um modo sonoro pelo qual a empatia entre o leitor e o texto é criada, conjugada ao fôlego, à intenção e à duração do texto poético. Dele dependem, tanto na leitura quanto na execução musical, as medidas internas do ritmo e do andamento que realçam as intenções poéticas pretendidas. Sendo assim, a fusão da música à poesia ajuda na visualização e leitura do texto poético atrelado à interpretação dos acontecimentos.

De volta às premissas tidas em relação à infância, lemos em “Mininu Puntan” (1974) a indagação do filho ao pai a respeito da liberdade, mostrando que, muito embora a revolução contra o colonialismo estivesse em seus momentos finais, ainda havia muito o que pensar (e indagar) sobre o futuro da nação:

Mininu Putan

Mininu abri si boka

Nosenti

I falan : baba,

Ke ke i liberdade?

Ña lorson findin

N panta

N falu : mininu,

Bai djuga bola

N kambantal kombersa

Ndesan

Kuma n kA sibi

Ma i puntan nosenti

Nosenti

Ke ki liberdade

O Menino Perguntou-me

O menino abriu a boca

Inocente

E perguntou-me: papai,

N burguñu setal

O que é liberdade?

O meu coração estremeceu,

Assustei-me

E disse-lhe: menino,

Vai jogar à bola

Mudei de assunto

Ai de mim!

Tive vergonha

De admitir que não sabia.

Mas ele perguntou-me, inocente

Inocente:

O que é que é liberdade?

A indicação de andamento (mínima = 84) aponta para uma dinâmica musical equivalente ao “allegretto” que parece, a princípio, contrastar com a dúvida do pai à respeito da liberdade indagada pelo filho suas possíveis consequências. Porém, essa indicação rítmica torna-se perfeitamente plausível quando pensamos sobre a premência de reflexão e ações eficazes sobre o que a independência trouxera à Guiné-Bissau e que, naturalmente, demandou um ritmo mais acelerado no que tange às decisões sobre o futuro do país. Afinal, como assinala em “Mininu (1976), a criança representa “i amaña, amañã nobu, sin medu”, ou seja, “o amanhã, o amanhã novo, sem medo” (AUGEL, 1997, p. 127).

Portanto, para o romper deste novo dia, é preciso contar com as crianças, com os heróis do passado, como Dimingu Badinka e Silo Diata, entre os quais também se incluem mulheres como Tintina, cujo pensamento e novo olhar matariam todas as rivalidades, ou Apili, personagem principal do poema homônimo (1974), que lutou sempre perto do seu homem que, no entanto, depois da partida dos antigos colonos, rumou para a cidade a fim de encontrar uma nova mulher “ki sibi entra ki sibi sai” (“mais fina e desembaraçada”) como a “Badjudá, preta fina”, abandonando-a, juntamente com seu passado, no campo. Esta é a mensagem subliminar dos poemas da última fase de Schwarz, dirigida aos “bardadi di Partidu” (os ingratos do partido), que, como é comum em outras literaturas africanas,

esqueceram-se dos antigos compromissos éticos. Por isso, o poeta não deixa de criticar estes heróicos combatentes que, deslumbrados com as novas possibilidades de vida ofertadas pela Independência, renunciaram ao passado.

No entanto, a distopia não cede lugar totalmente à descrença e ao desânimo. Em um de seus últimos poemas, desta vez escrito em português (1977), em Havana, onde viria a falecer vítima de acidente aéreo, Schwarz acredita na retomada das utopias e da reconstrução da nação:

“Os novos herois”

Digo-te que novos herois chegarão
 Marchado ao compasso do mesmo hino
 Em que se entoarem as esperanças
 Daqueles que com seu sangue generoso regaram
 A pátria que hoje pisam os seus continuadores

Chegarão vindos dos campos, das bolanhas, das minas
 A terra será livre na sua entrega amorosa e fecunda
 Sem temer a violação de bombas criminosas
 A conspurcação de botas mercenárias
 Chegarão, a paz temperando-se no sal do seu suor

Dentre os tempos novamente pioneiros
 - Pois que serão as metas atingidas
 Senão novos pontos de partida, novos desafios?
 Dentre os ventos soalheiros a aumentar a produção
 Virão verticais e seguros de suas raízes

Das fábricas modelando novos horizontes às tabancas
 Para que as culturas ancestrais transbordando as nascentes
 Galguem novos espaços, ganhem novas alturas
 Estes homens serão colheita e sementeira, gérmen e fruto
 Da sociedade nova por que forjam e morrem os herois.

(AUGEL, 1997, p. 145)

Estes poemas nos remetem ao que assinala Bosi, ou seja, ao fato de que a poesia sintetiza o princípio linguístico de que a linguagem humana é “pensamento-som”. Apesar ambos não se comunicarem intrinsecamente entre si, eles fazem parte da sociedade e, reunidos em articulações denominadas “signos”, criam no ser humano a necessidade de dar nome àquilo que o cerca. Assim, “nada há de verbal aquém da síntese pensamento-som, nem além dela” (BOSI, 1977, p. 126), o que faz com que o som em si e o pensamento transcendam a língua, fazendo com que a poesia viva em estado de fronteira, entre estas duas instâncias, como bem exprimem os poemas e canções de Schwarz.

Algumas divergências fizeram com que, em 1975, José Carlos se afastasse do grupo, exercendo carreira solo e, posteriormente, organizando um novo grupo, o “Kumpô” que, entretanto, devido a seus compromissos políticos não foi adiante. No entanto, o Cobiana Djazz gravou dois discos em Portugal, mais um disco individual de Schwarz (1976), facultado pela cantora sul-africana Miriam Makeba, que também participou da gravação.

Como assinala Moema Augel (1997, p. 17), após sua morte, o corpo de José Carlos Schwarz foi trasladado para Bissau e em sua lápide está gravado um de seus poemas mais famosos, intitulado “N na nega bedju” que significa “Recuso-me a envelhecer”. Ao longo do texto, o eu lírico manifesta o desejo de permanecer jovem a fim de manter as forças necessárias à reconstrução do país e à promoção da igualdade, dialogando, portanto, com o fato trágico de seu autor haver falecido aos 27 anos de idade sem haver vivenciado as transformações político-sociais por que lutara. Somado ao todo de sua obra, serve para exacerbar como sua poesia mostra-se mais aguçada e filosófica do que a História que o poeta presenciou e participou ativamente, revelando que o texto poético expressa o universo enquanto a história ocupa-se apenas dos detalhes.

Enfim, seus textos mostram uma filosofia efetivamente direcionada para o Outro tematizado pela teoria pós-colonial, produzindo efeitos práticos ao assinalarem que os direitos à diferença se resumem a realidades discursivas distintas. Cada uma delas, todavia, revela uma narrativa parcelar do cotidiano, abarcando, por sua vez, outras visões parcelares dessa mesma história que, no todo, constroem uma elaborada polifonia discursiva.

O discurso da alteridade torna-se, assim, inteligível a partir do estabelecimento de genealogias que nos permitem renovar nossa percepção acerca das interrelações de diferenças e semelhanças estabelecidas com outros campos do saber. É através, portanto, da elaboração duma genealogia que se debruce sobre a negociação permanente entre posições enunciativas de narrativas da alteridade que se inscrevem na universalidade humana que será possível traçar a multiplicidade de posicionamentos do sujeito no mundo real, veiculados, como nos poemas em questão, através das potencialidades da poesia.

É, por fim, por intermédio delas que acessaremos a zona específica a que Milan Kundera se refere na epígrafe deste texto e poderemos resgatar o universo de encantamento e comoção que confere sentido e beleza às nossas vidas.

Artigo recebido: 25/10/2011

Artigo aceito: 28/05/2012

Referências Bibliográficas:

AUGEL, Moema Parente. *A Nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, 1998.

_____. *Ora di kanta thicga: José Carlos Scharwz e o Cobiána Djazz*. Bissau: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, 1997.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1977.

CANCLINI, Néstor Garcia. *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

DUTRA, Robson. “O romance guineense e a redenção do presente”. In: SECCO, Carmen Tindó, SALGADO, Maria Teresa e JORGE, Sílvio Renato. *África, escritas literárias*. Rio de Janeiro: UFRJ/UEA, 2010.

FUSSEL, Paul. *The great war and modern memory*. Londres, Oxford University Press, 1975.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Cia. das Letras, 1999.

LINS, Ronaldo Lima. *Crítica da moral cansada*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2011.

RIBEIRO, Margarida Calafate e VECCHI, Roberto (orgs.). *Antologia da memória poética da guerra colonial*. Porto, Afrontamento, 2011.

SHOHAT, Ella. “Notes on the ‘Post-Colonial’”. *Social Text*, N. 31/32. In: *Third World and Post-Colonial Issues*, p. 99-113, 1992.

YOUNG, Robert. *White mythologies. Writing history and the west*. Londres/Nova York: Routledge, 1990.