



## DESLOCANDO CAMPOS: IMAGINANDO A RENOVAÇÃO LITERÁRIA EM *ITINERÁRIO* E *DRUM*<sup>1</sup>

*SHIFTING FIELDS: IMAGINING LITERARY RENEWAL IN “ITINERÁRIO”  
AND “DRUM”*

*CAMPOS DESPLAZADOS: IMAGINAR LA RENOVACIÓN LITERARIA EN  
“ITINERÁRIO” Y “DRUM”*

Stefan Helgesson<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo mira seu olhar nos inícios das culturas literárias antiapartheid/anticolonial em Johannesburg e Maputo (antiga Lourenço Marques) depois da Segunda Guerra Mundial, prestando atenção especificamente aos modos pelos quais tentaram cultivar uma estética da “novidade”. Focalizando nos influentes jornais *Drum* (1951 -) e *Itinerário* (1941 – 1955), argumento que ambos aproveitaram-se de correntes intelectuais transnacionais tais como o Harlem Renaissance e sua escrita, mas que as redes discursivas próprias do inglês e do português contribuíram para uma diferenciação de suas propostas estéticas. *Itinerário* atuou como uma espécie de vanguarda resistente à cultura colonial e burguesa. *Drum* tinha uma visada mais mercadológica e alcançou em sua primeira fase um compromisso entre um apelo a uma cultura de massa racializada e os ideais literários orientados por uma missão educacional dos negros sul-africanos. Essas diferenças podem ser então tornadas fatores explicativos em uma análise das diferenças persistentes entre as literaturas da África do Sul e de Moçambique.

**PALAVRAS-CHAVES:** Drum, Itinerário, Transnacionalismo.

### ABSTRACT

*This article looks at the beginnings of anti-apartheid/anticolonial literary cultures in Johannesburg and Maputo (then Lourenço Marques) after Second World War. It pays specific attention to the ways in which they attempted to harness aesthetics of “newness.” By focusing on the influential journals Drum (1951-) and Itinerário (1941-1955), I argue that both journals tapped into transnational intellectual currents such as Harlem Renaissance writing, but that the discrete discursive networks of English Portuguese contributed to a differentiation of their aesthetic approaches. Itinerário acted out an avantgarde-like resistance to bourgeois/colonial culture. Drum was market-driven and achieved in its early phase a compromise between a racially circumscribed mass-cultural appeal and the literate ideals of mission-educated South African blacks. These differences can then be factored into an analysis of persistent differences between the literatures of South Africa and Mozambique.*

**KEYWORDS:** Drum, Itinerário, Transnationalism.

---

1 Originalmente publicado em HELGESSON, Stefan. “Shifting Fields: Imagining Literary Renewal in ‘Itinerário’ and ‘Drum.’” *Research in African Literatures*, vol. 38, n. 2, 2007: p. 206–26. <http://www.jstor.org/stable/4618384>. Tradução de Marcello G. P. Stella, doutorando em Sociologia no PPGS-USP, bolsista de doutorado FAPESP, processo n° 2018/25486-7. E-mail: [marcello.stella1@gmail.com](mailto:marcello.stella1@gmail.com).

2 Universidade de Estocolmo, [stefan.helgesson@english.su.se](mailto:stefan.helgesson@english.su.se)



**RESUMEN**

*Este artículo examina los inicios de las culturas literarias antiapartheid/anticoloniales en Johannesburgo y Maputo (antigua Lourenço Marques) después de la Segunda Guerra Mundial, privilegiando las formas en que intentaron cultivar una estética de lo “nuevo”. Centrándose en los influyentes periódicos Drum (1951 -) e Itinerário (1941 - 1955), sostengo que ambos se inspiraron en corrientes intelectuales transnacionales, como el Renacimiento de Harlem y su escritura, pero que las redes discursivas propias del inglés y del portugués contribuyeron a diferenciar sus propuestas estéticas. Itinerário actuó como una especie de vanguardia resistente a la cultura colonial y burguesa. Drum tenía un objetivo más orientado al mercado y logró en su primera fase un compromiso entre la reivindicación por una cultura de masas racializada y los ideales literarios guiados por una misión educativa de los sudafricanos negros. Estas diferencias pueden convertirse en factores explicativos en un análisis de las diferencias persistentes entre las literaturas de Sudáfrica y Mozambique.*

**PALABRAS-CLAVE:** Drum, Itinerário, Transnacionalismo.

\*

*Não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e, na superfície do solo, lancem sua primeira claridade. Michel Foucault, A Arqueologia do Saber*

*Se você viver o bastante, verá chifres crescendo em um cachorro. Provérbio Tshwa, Província de Inhambane, Moçambique. (ca. 1960)*

Depois da Segunda Guerra Mundial, em meio aos primeiros, ainda distantes sinais de descolonização, os jornais culturais *Itinerário*, publicado de 1945 a 1955 em Lourenço Marques (atual Maputo), e *Drum*, surgido em Johannesburgo de 1951 em diante, baseavam-se em um desejo intenso de gerar o novo. Essa vontade de novidade é, na história das literaturas modernas em África e em outros lugares, tão fundacional que chega a ser quase invisível. O conteúdo e a ausência de novidade na escrita africana foram vigorosamente debatidos. O novo como valor que governava outros valores não.<sup>3</sup>

Ideia de um pequeno grupo de colonos em Lourenço Marques, *Itinerário* começou sua publicação em 1941, prosperou depois de 1945, e arrefeceu gradualmente ao longo da década de 1950. Esse período coincidiu com um esforço dirigido pelo Estado Novo de António Salazar em Portugal para endurecer a administração de suas cinco colônias africanas e estimular uma imigração massiva de cidadãos portugueses em direção aos territórios colonizados. Foi um tempo de acirramento do racismo nas colônias de maior peso como Angola e Moçambique, mas também de dissidência e resistência política entre colonos portugueses e também africanos. Neste contexto que *Itinerário* se tornou, nas palavras de Noa, “o veículo de um vanguardismo

---

3 Deve-se notar, no entanto, que um trabalho recente como *Rewriting Modernity* de David Attwell percorre um longo caminho para preencher essa lacuna no que diz respeito à escrita sul-africana negra.

literário, ideológico e cultural específico em Moçambique” (1996, p. 238). Seu conteúdo abrangia desde inquéritos literários e resenhas de arte até intervenções políticas e análise de temas agrícolas. Sem contar *O Brado Africano*, um semanal pioneiro de Lourenço Marques produzido por e para africanos com uma educação formal e uma comunidade mestiça, *Itinerário* era o principal veículo de aspiração literária moçambicano naquele tempo.<sup>4</sup> As razões precisas para seu fechamento não são cristalinas. Dificuldades econômicas e perseguição pela polícia secreta portuguesa (PIDE) foram provavelmente fatores decisivos.

O atual desconhecimento que recai sobre *Itinerário* marca um forte contraste com a fama de *Drum*, a primeira revista “negra” da África do Sul que combinava apelo de massas com certas circunscrições políticas e alguma ambição literária. Como na maioria dos estudos mais prestigiados sobre o jornal (ADDISON, 1978; CHAPMAN, 2001, *Drum*; DRIVER, 1996; GREADY, 2002; NICOL, 1991; NIXON, 1994), meu foco é no seu período “clássico” de Sophiatown de 1951 até o final da década de 1950. Eu proponho que há três boas razões pelas quais essa fase em particular continua a atrair tanto interesse, mas a minha escolha do período é motivada, de maneira mais importante, pelo exercício de leitura de *Itinerário* e *Drum* como publicações contemporâneas uma da outra. Igual a *Itinerário*, *Drum* emergiu em um período de recrudescimento da repressão política – a consolidação do Apartheid – e nutriu, novamente como sua contraparte moçambicana, modos de resistência cultural contra os mandamentos do poder estatal racista. Os dois periódicos eram publicados, além do mais, na mesma vizinhança regional: meros 500 quilômetros separam Johannesburgo de Maputo, sua saída para o mar mais próxima. Sem ignorar o pequeno obstáculo linguístico que se põe diante desta tarefa – *Drum* era publicado em inglês, *Itinerário* em português - isso atesta uma certa pobreza dos estudos literários na África Austral. Com a exceção do seminal livro de Michael Chapman *Southern African Literatures*, a literatura anglófona e lusófona da região tende a ser lida em isolamento uma da outra. Tênuas fronteiras nacionais tornaram-se, por razões complexas as quais não posso avançar nesse ensaio, rígidas circunscrições disciplinares. Isso prejudica nossa compreensão da história literária pós-colonial africana.

Dito isto, é também necessário esclarecer as diferenças entre *Itinerário* e *Drum*. A primeira era predominantemente, mas não somente, produzida por escritores brancos. A última era de propriedade de brancos, porém produzida quase que exclusivamente por jornalistas negros. Apesar da vizinhança geográfica, os dois jornais nunca se conectaram um com o outro. Se fôssemos realizar uma especulação, é mais provável que os colaboradores de *Itinerário*, comumente fluentes em inglês e visitantes frequentes de Johannesburgo, tenham notado a existência de *Drum*, do que o oposto. Para Bloke Modisane, Can Themba, Arthur Maimane e outros, o que mais contava para além de qualquer outra coisa era a vida fascinante de Sophiatown

---

4 *Itinerário* e *O Brado Africano* colaboraram em algumas ocasiões. No número de 17 de maio de 1947, há uma notícia sobre a visita do “Grupo *Itinerário*” à redação de *O Brado*.

e as promessas culturais de uma América imaginada. Na medida em que a “Europa” invocada pelo estilo de crítica cultural de *Itinerário* contava para tudo – o que certamente valia para intelectuais como Modisane e Ezekiel Mphahlele –, por outro lado, era uma Europa anglicizada do teatro e da música clássica que era reencenada em Johannesburgo, mas em geral inacessível por lei para negros (MODISANE, 1986, p. 72–174; MPHAHLELE, 1959, p. 177–83). O vínculo com a escrita americana negra é forte nos dois periódicos, mas em quase todos os outros aspectos os dois se alimentam de diferentes correntes transnacionais de discurso, afiliando-se a comunidades definidas mais pela afinidade linguística do que pela “raça”.

Como eu me atento ao modo de *Itinerário* e *Drum* conceber, ou adivinhar, a renovação estética nos anos 1940 e 1950, o conceito de campo de Pierre Bourdieu – particularmente sua distinção entre polo de produção restrita e polo de produção cultural de grande circulação – ajuda a clarificar porque a lógica da novidade e da mudança evoluíram de modo tão diferente nesses dois jornais. Isso não significa que eu pretenda realizar uma análise de campo completa, porém mesmo sem adotar o programa de Bourdieu, o seu conceito – com alguns ajustes aos contextos do pós-Segunda Guerra Mundial de Johannesburgo e Lourenço Marques – permanece sendo bastante útil. A ressalva crucial a ser feita é que os campos literários, ou, melhor, campos em formação nesses contextos de espaços urbanos racializados tinham baixo grau de autonomia.<sup>5</sup> O sistema de relações entre agentes, assim como os textos, não era contido somente nos limites da literatura “pura” e nem nas fronteiras nacionais. A compreensão do valor literário em *Drum* e *Itinerário* evolui, de um lado, através da referência a experiência local e política de resistência; ao mesmo tempo em que, por outro lado, sua atividade literária específica frequentemente se relacionava com textos produzidos localmente mas conectados com um grande número de discursos estéticos e formas culturais de circulação global, os escritos do Harlem Renaissance, o cinema neorrealista italiano e o ativismo cultural angolano. Assim, a dinâmica do campo de *outras* literaturas e culturas teve um impacto decisivo nestes campos em formação na África Austral. Isso requer que eu situe minha análise na encruzilhada do compromisso local e da conectividade transnacional.

O impresso e a reprodução mecânica em geral carregavam um peso específico nesses campos literários emergentes. Isto era tanto por razões simbólicas quanto práticas. Simbolicamente, o impresso representava a modernidade. O letramento era um marcador decisivo da “civilização” e do “progresso”, em consonância com a tradição Iluminista (GATES, 1985, p. 8). Outros artefatos de reprodução mecânica como filmes, fotografias e gravações eram associados de forma semelhante com a modernidade. Em termos práticos, o livro impresso e o jornal eram

---

5 A autonomia surge em um campo com um número grande o suficiente de produtores profissionais para fornecer seus próprios critérios de avaliação. “A autonomização da produção intelectual e artística é, portanto, correlativa com a constituição de uma categoria socialmente distinguível de artistas profissionais ou intelectuais que são menos inclinados a reconhecer regras diferentes das tradições especificamente intelectuais ou artísticas transmitidas por seus predecessores, que servem como um ponto de partida ou ruptura” (BOURDIEU, 1993, p. 112).

dos poucos meios de acesso a produção legitimada de campos literários estrangeiros. De acordo com Bourdieu, o campo de produção cultural é socialmente denso, não é somente feito de livros, mas igualmente de focos e de conhecimento internacional sobre instituições e indivíduos: “Ler, e *a fortiori* a leitura de livros, é um dos meios entre outros [...] de adquirir conhecimento mobilizado na leitura.” (BOURDIEU, 1993, p. 32, tradução nossa). Na África Austral, todavia, isso funcionava de modo diferente. Enquanto os dois periódicos se tornaram o ponto focal de um grupo restrito de intelectuais, suas leituras eram privilegiadamente produzidas em outras paragens. O grupo vinculado a *Itinerário* era particularmente devotado a leitura. O seu mundo era “um mundo de livros”, para citar Noa.<sup>6</sup> Nesse sentido, o que Ricoeur identificou como a capacidade do texto eclipsar tanto o leitor quanto o escritor era uma condição reforçada no espaço colonizado. Distância e circulação acentuavam as qualidades de significantes flutuantes que, de outra forma, estariam embutidos nas relações sociais do campo.

É no interior dessas condições de circulação de textualidade que eu quero situar o desejo em direção do novo. *Itinerário* e *Drum* aparecem em uma era quando, como Gianni Vattimo coloca, “o incremento na circulação de bens (Simmel) e ideias, e o aumento de mobilidade social (Gehlen), trazem para o foco o valor do novo e predispõem as condições para a identificação do valor (o valor do próprio ser) com o novo.” (VATTIMO, 1988, p. 100). Em Joanesburgo e Lourenço Marques, tanto a circulação de bens quanto a mobilidade social eram obstaculizadas por diferentes versões de exclusão racial, o que tornou este valor ambíguo. A novidade sob o apartheid e Salazar era a prerrogativa do que Achille Mbembe chama de *commandement* colonial, o exercício arbitrário do poder em território colonial (MBEMBE, 2001, p. 24-65). Ao mesmo tempo, a valorização do novo também sublinhava a provisoriade da autoridade cultural colonial/ocidental, desde que ela própria podia malograr perante a ironia da modernidade, a experiência de que “tudo que é sólido desmancha no ar” (MARX e ENGELS, 1968) e que, como em um provérbio Tshwa, cachorros podem criar chifres. Consequentemente, não é surpresa que para Frantz Fanon de-colonização seria a inauguração de uma nova era, “a verdadeira criação de um novo homem” (FANON, 1961, p. 28). É tarefa deste ensaio olhar como a ambiguidade do novo foi negociada na prefiguração do que era explícita ou implicitamente esperado tornar-se campos de produção literária “pós-colonial”.

Quando pela primeira vez eu folhee *Itinerário* eu fiquei impressionado pelo cuidado e a modernidade austera de seu layout. Publicado no formato de tabloide, era esparsamente ilustrado e liberava um amplo espaço para a tipografia sem serifa de seu cabeçalho. O ideal de clareza era vinculado para um idealismo amplo a respeito do “homem”, da cultura e da educação, como um editorial anônimo de 1945, publicado logo depois do fim da Segunda Guerra Mundial, deixa claro:

6 Comunicação pessoal, Maputo, 26 de fevereiro de 2005.

O homem valoriza-se pela educação e pela instrução. O ensino é que o faz sair das trevas da ignorância, em que vive a selva, para as luzes, com que deviam iluminar-se as nações [ . . . ] O primeiro degrau do ensino repousa na abolição do analfabetismo. Mas nós já devíamos ir no segundo degrau [ . . . ] A instrução primária, a cultura primeira e elementar do homem, já não pode limitar-se aos mistérios do a-bê-cê, do escrever sem erros e do dois e dois são quatro. Tem de ir mais longe: para que o homem tenha ultrapassado a vida da selva, a vida bárbara, há-de ter noções, ainda que elementares, da Biologia, que é a ciência da vida; de História da evolução da humanidade, pois só ela pode iluminar o caminho do futuro; e da Economia, que é o conhecimento do manejo dos bens ou riquezas que a Terra nos oferece.

Com base nesta cultura que é preciso ir espalhando, a progressão geométrica, pela humanidade inteira, é que se pode pensar na organização de uma Ordem Nova, de um Mundo Novo e melhor. (EDITORIAL, 1945, p. 1-2)

Os pares que aqui operam são óbvios. A luz desfaz a escuridão, o pronome masculino elide o feminino, a civilização expulsa a barbárie, o novo eclipsa o velho. O letramento carrega um tremendo fardo simbólico como facilitador de uma nova ordem. Estes são lugares comuns retóricos, herdados da Europa do século XIX e reforçados por certo número de ideologias modernizadoras no século XX. Eles prestam reverência perante a ciência e ignoram a crise moral do “espírito científico”, para os quais o fim da guerra representou um exemplo particularmente severo. Eles podem igualmente ser lidos como registros epistêmicos do *commandement*, do exercício arbitrário do poder em um território que é visto a partir de uma ausência de soberania própria anterior a chegada do conhecimento Europeu (MBEMBE, 2001, p. 188). Este aspecto colonial do começo de *Itinerário* não deve ser esquecido, mas é frutífero conceber o jornal como uma força-campo discursiva ao invés de um monolito ideológico. Conforme ele segue seu percurso, publica tanto material racista quanto antirracista, denuncia o Estado Novo Salazarista como antidemocrático e totalitário (“O Estado Novo...”), reitera delírios imperiais de grandeza, abre suas páginas para artistas e escritores negros, reproduz o entendimento burguês de “cultura” e é o primeiro jornal em que se pode notar uma oferta importante e sustentada de apreciação crítica de escritores emergentes de Angola. Eu, portanto, considero que apesar do discurso modernizador/colonizador citado acima ter legitimado enunciados pela autoridade do *commandement*, também valorizou a novidade como uma qualidade própria e assim tornou-se susceptível as pressões da contradição e da contingência.

Uma variedade de imaginários transnacionais autorizava a novidade nas páginas de *Itinerário*. Inúmeros artigos mapeiam o mundo em termos de qualidades híbridas que se assumem como únicas em relação ao colonialismo lusófono (ver BENTES, 1941; TEIXEIRA, 1948). Isto é o imaginário lusotropicalista nutrido pelo sociólogo Gilberto Freyre (ver CASTELO, 1998; HELGESSON, 2001; SKIDMORE, 2002). Este tinha um potencial pós-colonial distinto na medida em que permitia às colônias portuguesas (e à ex-colônia do Brasil) se conectarem,

mas nos anos 1950 e 1960 era também utilizado em defesa da supremacia portuguesa. Outro imaginário global que poderia ser chamado de “República das letras”, uma internacional cultural e literária que aderiu largamente a valores originalmente engendrados pelo campo francês de produção restrita (BOURDIEU, 1993; CASANOVA, 1999). Um terceiro, e crucial, o imaginário transnacional em *Itinerário* era o que pertencia às correntes intelectuais do Atlântico Negro (GILROY, 1993).

A escrita de literatura em *Itinerário* bebe desses três imaginários transnacionais, mas os deslocam em favor de um foco emergente em Moçambique. A empolgação que rodeava a literatura entre esses intelectuais de Lourenço Marques combinou uma fome de participar nos campos de produção restrita nas metrópoles e além – mesmo o trabalho, por exemplo, de Knut Hamsun e Rabindranath Tagore receberam atenção – tendo por ambição a criação de um campo literário próprio. Além da crítica, *Itinerário* também publicava poesia e contos de forma regular. Todo número, com algumas exceções, incluía pelo menos um poema, frequentemente, porém não sempre escrito por um escritor local. O artigo sobre a poeta brasileira Lila Ripoll publicado em 1952 foi acompanhado pelo seu poema “A Gabriela Mistral”. Em fevereiro de 1950, o jornal apresentou o poema “Negra” pela poeta mestiça Noémia de Sousa, a figura mãe da literatura moçambicana. Em 1955 *Itinerário* incluiu um suplemento completo de poesia. Também publicou contos, mas esses apareciam mais esporadicamente. Vários eram escritos pelo poeta moçambicano Rui Knopfli, ainda em seus anos de adolescência. Em algumas ocasiões *Itinerário* reunia textos sobre uma temática comum, particularmente o número seminal “Angolano” no começo da década de 1950.

A reduzida importância da França em *Itinerário* é significativa, dado que Paris historicamente é vista como a capital cultural de Portugal (FARIA, 1983, p. 18-20). A atenção dada à escrita anglófona em *Itinerário* é um marcador sutil de independência intelectual da metrópole, uma suposição que é justificada também pelo aumento gradual do foco do jornal na escrita anticolonial / pós-colonial tudo tendo decorrido sob um regime de censura (SOPA, 1996, p. 90-95).

O foco no neorrealismo foi crucial. O termo normalmente se refere a um desenvolvimento distinto da preocupação social na arte e literatura portuguesa que começa na década de 1930 (LARANJEIRA, 1986, p. 21; LOPES E SARAIVA, 1987, p. 1081; MENDONÇA, 1988, p. 38; NOA, 1996, p. 238; ROCHA, 1989, p. 413). Salvato Trigo, por outro lado, vincula escritores angolanos a “neorrealistas” brasileiros: Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, a saber os “nordestinos”, ou regionalistas que emergiram nos anos 1930. Trigo os distingue dos “modernistas brasileiros” como Mário de Andrade ou Oswald de Andrade, enquanto no Brasil os nordestinos são convencionalmente lidos como uma segunda fase de modernistas (TRIGO, 1977). Ambas as facetas do neorrealismo foram abordadas em *Itinerário*, assim como o cinema neorrealista italiano e os romances de John Steinbeck (ver “As Vinhas da Ira”; KNOPFLI,

1999). O “Neorrealismo” era na verdade parte de uma virada global dentro do modernismo que se distanciava do subjetivismo, isto nas décadas de 1930 e 1940. John Dos Passos, Brecht, Sartre com sua *littérature engagée*, escritores proletários suecos como Moa Martinson e Eyvind Johnson: o que une essas figuras disparatadas não é tanto a sua forma realista (Brecht era antirrealista) quanto seu foco na relação entre arte e sociedade. Eles reformularam o desejo por uma referência em um momento em que os movimentos vanguardistas tinham declarado a primazia do signo e o assunto solipsista. O artigo de Júlio Pomar “A arte e o novo” é um caso expressivo. Pomar, um pintor e um teorista chave do neorrealismo português, escreve em *Itinerário* que “constante rejuvenescimento é a lei que governa a arte” e que a arte é inofensiva “somente quando morta”:

Quando um homem, ou uma geração de homens tem alguma coisa a dizer, essa coisa ou será nova, e então entrará em conflito com as formas já encontradas e aceitas, ou se acomodará a elas, em prejuízo da mensagem a expressar, reduzida pura e simplesmente a zero. Se esse homem ou essa geração traz, de facto, algo de novo, o conflito é inevitável—mas esse conflito vem sempre a terminar, mais tempo, menos tempo, mais ano, menos ano, pela vitória da mensagem nova. (POMAR, 1948, p.1)

Este é um resumo preciso da lógica de mudança no polo de produção restrita do campo (BOURDIEU, 1993, p. 52-55). Pomar acredita no valor intrínseco da produção estética – isto é um requisito para qualquer aspirante no campo – mas ele combina a noção da revolução estética com a convicção de que mudanças sociais condicionam mudanças estéticas. Ele argumenta que o individualismo da era moderna, junto com a ideologia do livre mercado, promoveu a primazia dos sentidos. A percepção sensorial se tornou a única garantia da existência de si, como exemplificado pela ótica de Cézanne. Esse culto da ‘visão particular’ se exauriu e agora leva para um desejo, uma vez mais, de perceber que a vida vivida pelo ‘homem’ não pode ser dividida e separada em compartimentos, mas constitui um todo dinâmico. Esta antítese vai adicionar ainda uma outra revolução para aqueles que o mundo já viu.

Mesmo que seu artigo descreva e participe na lógica estrutural do polo de produção restrita do campo, Pomar e outros neorrealistas de *Itinerário* desafiaram o campo ao apelar a *um retorno ao público* (*return to the audience*). Em “Poesia e crise”, o poeta português Mário Dionísio explica que a atual ‘crise da poesia’ tinha nome: “divórcio da poesia e do público”. Em sua argumentação a propósito do campo literário francês, a poesia tinha atingido uma separação clara com o público no século XIX (DIONISIO, 1951). É a instância literária por excelência produzida para outros produtores. O que os neorrealistas fazem é, portanto, desafiar um valor central do campo – arte pela arte – dando ênfase para a demanda de mudança geracional do campo e, como corolário, a necessidade de um novo público.<sup>7</sup> Isto se aplica para críticos locais

7 O apelo por novidades é sem dúvida a única característica unificadora da estética modernista. O artigo semelhante a um manifesto de Pomar incorpora o novo em uma compreensão dialética da mudança perpétua. Portanto, a ênfase

como Marília Santos que aderiu ao debate neorrealista. Justapondo subjetivismo e preocupação social, Santos oferece uma explicação materialista do modernismo Europeu, situando suas origens na Primeira Guerra Mundial e divergindo da tendência da arte se tornar “subjetiva, irreal”.

O interesse de *Itinerário* na escrita negra americana expandiu o foco neorrealista. É notório, que tal leitura pode forçar uma noção de progressão teleológica em um conjunto de material disparatado. Eu quero formular um ponto diferente, entretanto: em vez de teleologia, eu proponho que isto tem mais a ver com descoberta, como no caso da descoberta paradigmática da poeta Noémia de Sousa da América Negra (SOUSA, 2001, p. 57-59, p. 134-35). A disseminação global da escrita negra americana coincidiu com o forte interesse literário de *Itinerário* e seu generalizado anseio pelo “novo” no interior de uma situação colonial. O Harlem Renaissance e outras formas relacionadas à expressividade do Atlântico Negro permitiram, assim, um deslocamento do desejo estético e do descontentamento político no contexto americano, como no artigo de 1949 de Orlando de Albuquerque sobre o teatro negro americano:

O negro vive em bairros isolados – Harlem, Hill District, East Side, South – como animal inferior e indesejável. Nos navios, nas escolas, nos hospitais, nos teatros, lá está o anátema: SÓ PARA BRANCOS! [...] Para iludir-se, e como única válvula de escape, o negro explode os seus sentimentos no ‘jazz’. Na melodia do ‘jazz’, se repararmos bem, está todo o sentir da raça. (ALBUQUERQUE, 1949<sup>a</sup>, p. 1).

Este forte discurso sobre o jazz é característico. Nos dois artigos de João Silva sobre literatura negra norte americana, a música, começando com “Negro spiritual” e terminando com o jazz, é também central. Tanto os artigos de Albuquerque quanto de Silva descrevem candidamente a opressão dos negros nos Estados Unidos, atualmente quanto na época da escravidão, e consideram a música como a expressão autêntica de suas experiências de seu “próprio ser”.<sup>8</sup> Albuquerque, uma figura central no grupo de *Itinerário*, lança mão até mesmo em um de seus próprios poemas que “Eu não te posso amar, América [...] Porque tu linchas o meu irmão negro” (ALBUQUERQUE, 1949b, p. 1; MOSER, 2003, p. 57). O exemplo americano permitiu *Itinerário* tratar do racismo através de uma forma de deslocamento metonímico.

---

dos neorrealistas na diferença entre o “subjetivismo” modernista e sua própria estética “coletivista” e “social” estava inextricavelmente ligada a uma apreciação modernista do tempo como uma qualidade estética irreduzível. Se tivermos uma visão histórica ampla, esta é a apoteose da revolta romântica contra o classicismo, embora muitas vezes baseada em fortes releituras da tradição (Eliot, Joyce). Tanto na Europa quanto no Brasil, os modernismos da década de 1920 insistiam na invenção e na renovação como o maior valor dentro das artes. Os manifestos de vanguarda sempre pretenderam constituir um novo começo para as artes (KOLOCOTRONI, 1998).

<sup>8</sup> Nas décadas de 1950 e 1960, o jazz se tornará o marcador mais poderoso de um modernismo transnacional que transcende os limites raciais. Para escritores brancos como Orlando de Albuquerque e, posteriormente, Rui Knopfli e Wopko Jensma, o jazz torna-se um modificador tão importante da dicotomia “branco-moderno” vs. “negro-tradicional” como também é para Noémia de Sousa, Bloke Modisane e Todd Matshikiza. Para uma discussão sobre jazz e literatura sul-africana, consulte Titlestad.

Os Estados Unidos não eram “o mesmo” que Moçambique, mas era possível relacionar sua alteridade com o contexto local de exclusão racial – não primordialmente por vínculos específicos entre os contextos, como quando João Silva aponta que os escravos eram levados à América “até mesmo da África Oriental”, mas mais por meio de uma combinação mais geral de modernidade e racismo (SILVA, 1949, p. 16). Esta manobra intelectual, a qual o argumento de Paul Gilroy sublinha mais tarde em relação ao Atlântico Negro, tem o potencial de desestabilizar a noção monolítica de modernidade e radicaliza a tendência neorrealista do jornal. A retórica do universalismo é deslocada pela articulação da “dupla consciência” (GILROY, 1993, p. 126-127). Isto é, na Lourenço Marques do final da década de 1940, alguma coisa vitalmente *nova* mesmo que seja partícipe de um poderoso momento cultural global, abrangendo o Caribe, São Tomé, Angola, Europa Ocidental, e o próximo a ser publicado *Drum* (FERREIRA, 1988, p. 84–85, 94; NIXON, 1994, p. 11–41). O lugar de enunciação torna isto em um evento discursivo no sentido de Foucault, uma enunciação que não pode ser reduzida a enunciados precedentes (FOUCAULT, 1972, p. 229).

Sem surpresas, então, o foco americano e africano de renovação cultural coincidia para Albuquerque. Em um artigo crítico sobre poesia angolana, ele fala no ano de 1948 como “[o]s futuros poetas angolanos [...] terão que ‘ser’ de Angola inteiramente” (ALBUQUERQUE, 1948, p. 9). Como na América negra, podemos ver como a modernidade literária está começando a separar-se do invólucro europeu branco. Em breve, a invocação do futuro seria recompensada. O artigo de Albuquerque foi publicado no mesmo ano da formação de *Anangola* ou *Associação dos Naturais de Angola*, uma organização protonacionalista de “jovens intelectuais” abarcando todas as categorias raciais. Foi somente um ano antes da publicação de *Terra Morta* de Castro Soromenho, amplamente considerado como o primeiro romance substancialmente angolano (e resenhado por *Itinerário* em junho de 1950). As coisas aceleraram seu passo dali em diante. Em 1951 e 1952, os jovens intelectuais de Angola publicaram dois números de seu seminal jornal *Mensagem* (FERREIRA, 1988, p. 108, 121). Albuquerque e Vítor Evaristo publicaram uma antologia de poesia moçambicana em 1951 (FERREIRA, 1988, p. 107). Em Johannesburgo, *Drum* embarcou em seus sete anos de glória em 1951. O lisboeta *Mensagem* (não confundir com o jornal luandense) se radicalizava no mesmo momento. Em 1953, Mário Pinto de Andrade e Francisco Tenreiro publicaram seu *Caderno de poesia negra de expressão portuguesa*, a primeira coleção de poesia “negra” em português (embora poemas do “branco” angolano António Jacinto foram incluídos).

Isto, então, era um contexto sincrônico no qual Augusto dos Santos Abranches, em favor do leitorado moçambicano, editou generosas apresentações sobre a literatura angolana em um total de oito números entre 1951 e 1955. Seu enquadramento varia delicadamente entre a ânsia por autenticidade e o imperativo da hibridez: “O aspecto mais curioso que se desprende da criação literária angolana talvez seja, poderá muito bem ser a da sua interferência africana,

a busca e o enquadramento no seu meio económico-social – o encontro consigo mesmo” (ABRANCHES, 1952, p. 7). Isso é encenado no que Abranches chama de um contexto cultural e geográfico “Euro-africano”. Ele pressente que o termo pode ser controvertido e apressa-se em qualificá-lo como meio de compreender um desenvolvimento literário ainda indefinido. Identificando a literatura caboverdiana como uma literatura já “consagrada”, ele sustenta que a mesma atenção crítica séria (e estrita) deveria ser estendida para Angola, ainda que vereditos de sua importância e a direção que tomará deveriam permanecer apenas esboçadas. Sua cautela contrasta drasticamente, entretanto, com os próprios textos angolanos, entre eles a leitura de António Jacinto, poeta e futuro ministro da educação na Angola independente. Aqui achamos a retórica da novidade em sua forma de maior agitação. Jacinto denuncia furiosamente o atual estado da cultura angolana. Ele deseja aniquilar a “grande mentira” da

pseudo-crítica, bajulante, viscosa, elevando a nulidade ao ponto assombroso e vergonhoso da mentalidade, de intelectualidade [. . .] que transforma uma carta ambaquista numa peça de boa literatura, uma voz esganiçada e desafinada em melodiosa voz romântica da nossa praça, uns paços [sic] desgraciosos de menina prodígio em rítmico voltejar de bailarina de futuro (JACINTO, 1952).

Isto deveria acabar, ele proclama, para

DAREM O LUGAR AOS NOVOS, aos verdadeiros valores da época presente [. . .] não a renovação, mas a criação da nova e verdadeira cultura terá de se erguer das ruínas, do perecimento, do desaparecimento da falsa, da enganadora cultura que por aí circula estulticiamente com o rótulo de angolana (JACINTO, 1952).

A leitura de Jacinto toma parte em um combate cerrado por legitimidade marcando sua diferença da convenção colonial e valorizando esta diferença como o único ponto de partida válido para a cultura angolana.

A combinação da invocação da novidade, qualidade e autenticidade nacional remonta a uma tomada de posição peculiar. Enquanto afirma violentamente a necessidade por uma “verdadeira” cultura angolana, Jacinto canibaliza na lógica estrutural do polo de produção restrita altamente especializado do campo literário da Europa e do Brasil. Desde que Angola não tinha a densidade de instituições e produtores profissionais que poderiam sustentar uma luta interna exclusiva pela legitimidade que caracteriza um campo autônomo, há um desajuste entre a lógica estrutural e o lugar – um desajuste produtivo. Embora seja frívolo ignorar a dor causada por essa disjunção – e nós podemos registrar a dor na retórica da violência – ela também dá lugar ao nascimento do novo, em termos do que Gayatri Spivak chama de *catachresis* (1999, p. 14). Considerando a publicação da palestra em *Itinerário* (um deslocamento adicional), ela sinalizou uma nova e crescente autoconfiança regional. Em abril de 1955, *Itinerário* incluiu um suplemento com poesia dos moçambicanos José Craveirinha, Noémia de Sousa, Bertina Lopes, e Reinaldo Ferreira. De seu segundo até o último número um artigo sucinto em sua capa

argumentava em favor de uma “cultura moçambicana” em termos mais moderados que os de Jacinto, mas baseados em assunções similares que ainda não existiria um “conjunto adequado de obras” que “se identificam com a vida em Moçambique” (Julho e Agosto de 1955). Como se respondesse a este apelo, o poeta moçambicano Kalungano (pseudônimo de Marcelino dos Santos), exilado em Paris, publicaria o poema “Aqui nascemos...” no número final – na mesma página, incidentalmente, de uma nota curta sobre Léopold Senghor e sua *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. “Aqui nascemos...” é um poema telúrico, dedicado ao irmão do poeta e falando da terra onde “eu e tu nascemos” “Terra quente / de sol nascente / Terra verde / de campos plenos / Terra meiga / de colo largo / foi a nós / que se entregou / cheia de vida / e amorosa ânsia” (SANTOS, 1990, p. 13). Estas linhas estão impregnadas da ironia de desejar criar uma literatura moçambicana “autêntica” dentro de um contexto discursivo transnacional. Enquanto ela emprega um número de técnicas retóricas para sugerir uma unidade imediata entre o sujeito poético e a terra (o dêitico “aqui”, o ritmo insistente da repetição anafórica - ver o original), o poema é datado de “Paris, 24 de junho de 1955.”<sup>9</sup> Palavra e mundo, corpo e palavra estão separados, a mobilidade e a desencarnação da impressão são demonstradas com propriedade. A performance de autenticidade nacional do poema deve, portanto, ser lido metaforicamente, em termos de uma referência secundária não somente a intencionalidade do sujeito poético, mas ainda mais em relação ao legado editorial do declinante *Itinerário*. Muito mais comprometido com o desenvolvimento de Atlântico Negro modernista e de discursos africanos do que geralmente é reconhecido (se é que já foi reconhecido) pelos pesquisadores da área, estabeleceu um precedente para atividades literárias subsequentes em revistas como *A Voz de Moçambique* (1961–1975) e *Caliban* (1971–1972).

Para *Itinerário*, renovação literária era largamente uma questão de teoria e de retórica. Tomava a esfera pública burguesa como um dado, uma suposição falha considerando a diminuta população letrada de Moçambique e ainda a dicotomia colonial típica entre os “cidadãos” e “sujeitos” que desenhava uma esfera pública em favor da minoria de cidadãos (MAMDANI, 1996, p. 13–18). Entretanto, este apontamento não deve ser tomado de maneira simplista. Com um subconjunto de noções importadas da esfera pública burguesa, *Itinerário* se apropriou do oposicionismo, *ethos* antiburguês do polo de produção restrita do campo. Ancorado na familiaridade com um número grande de diferentes línguas e literaturas – acessadas pelo meio impresso – o grupo de *Itinerário* viu a formação de um público intelectual local, distinto do público branco/colonial/burguês, assim como seus objetivos. Sua adesão de princípios à possibilidade de uma cultura pública *color-blind* ajuda a explicar a relativa ausência de fratura racial na literatura moçambicana subsequente.

*Drum* em conjunto se tratava de algo diferente. Pertencia ao mundo da velocidade, e da

---

<sup>9</sup> Curiosamente, a data e o local são omitidos na poesia coletada de Marcelino dos Santos, como se sugerindo que o afastamento inicial não é mais relevante no Moçambique independente.

disputa entre mídias comerciais – ao lado de sua rival *Zonk!* – para criar e reter um leitorado de massa entre os “sujeitos” do apartheid. Em comparação com *Itinerário*, revertiam os parâmetros de inclusividade e exclusividade. Não nutria a noção de alcançar um “leitor geral” abstrato, mas explicitamente se voltava para o homem negro urbano. Por outro lado, *Drum* não privilegiou uma noção pós-kantiana do primado estético, mas abraçou a cultura popular passionalmente. *Drum* pertencia ao polo de produção ampliada do campo literário no qual, como o editor Anthony Sampson deixa claro, a única medida de sucesso eram os níveis de circulação. Maistardeem 1951, apesar do fato de ter “bright covers, jazz, girls, and crime stories pushed *Drum*’s circulation up to 35,000,” ele ainda sentia necessidade de “to show, powerfully, that *Drum* was for, and not against, its [African] readers”<sup>10</sup> (SAMPSON, 1956, p. 37). Essa ambição iria resultar no artigo inovador de Henry Nxumalo sobre as condições de trabalho em Bethal e nos contos subsequentes “Mr. *Drum*” expondo os lados reprimidos e repressivos da África do Sul sob o apartheid. Cinco anos de tremendo sucesso depois, *Drum* publicou um artigo celebrando como ela “outstripped all the other magazines, White or nonwhite, English, Afrikaans, or vernacular”<sup>11</sup> (NXUMALO, 1956, p. 24).

A receita para *Drum* conquistar o mercado, ao menos como parece, foi uma mistura de reportagem social, ficção, concursos de beleza, política, histórias policiais, quadrinhos, esportes e uma quantidade infinita de publicidade e anúncios. Esse modo impuro de se expressar causou consternação entre os comentaristas acadêmicos. Muito mais frequente do que o contrário, *Drum* tem sido apresentada como um problema, politicamente e esteticamente. Graeme Addison, escrevendo em 1978, resumiu a inquietação política: “The magazine remains a problem for the critic because it sprang from a matrix of white entrepreneurship, editorial opportunism, and non-militant black talents, none of whom had a prime interest in the liberation of the masses.” (ADDISON, 1978, p. 9) Em suma, *Drum* não era um movimento revolucionário. O que conseguiu, no entanto, foi “educate and inform [the masses], perhaps better than any other medium.”<sup>12</sup> (ADDISON, 1978, p. 9) Somente por sua eficácia didática, que Addison sugere aos críticos que levem o jornal mais a sério.

Esse julgamento político ressoa com a asserção de que a ficção em *Drum* era em sua maioria “*escapist trash*”<sup>13</sup>, incapaz de nutrir um renascimento cultural (LINDFORS, 1966, p. 50–62; MODISANE, 1986, p. 139; MPHAAHLELE, 1959, p. 187–88). O sonho de um renascimento permaneceu reduzido a isso até que finalmente foi morto com a extrema opressão da década de

10 N.T.: “capas brilhantes, jazz, garotas e histórias de crime aumentaram a circulação de *Drum* para 35.000” e “para mostrar, de maneira contundente, que *Drum* era a favor, e não contrários leitores [africanos]”.

11 N.T.: “ultrapassou todas as outras revistas, brancas ou não brancas, inglesas, afrikaans ou vernáculas”.

12 N.T.: “A revista continua sendo um problema para o crítico porque surgiu de uma matriz de empreendedorismo branco, oportunismo editorial e talentos negros não militantes, nenhum dos quais tinha um interesse primordial na libertação das massas.” e “educar e informar [as massas], talvez melhor do que qualquer outro meio”.

13 N.T.: “lixo escapista”.

1960. Contudo, até mesmo antes disso, em 1958, *Drum* tinha virtualmente cessado a publicação de ficção sob o comando editorial de Tom Hopkinson (LINDFORS, 1966, p. 53). Isto mostra que criatividade literária em *Drum* na década de 1950 não deveria ser vinculada exclusivamente às políticas raciais. Na verdade, considerando a dificuldade de produzir reportagens sociais, seria de se esperar que *Drum* tivesse se concentrado mais e não menos na ficção. A análise minuciosa do material literário confirma, em vez disso, a localização de *Drum* no mundo da produção comercializada e sinaliza uma divisão mais rigorosa do trabalho entre os dois polos de produção dentro da escrita sul-africana “negra”. Enquanto *Drum* se tornou uma pura “revista de imagens”, muitos de seus distantes escritores como Mphahlele, Modisane, e Lewis Nkosi migraram nos anos 1960 para o circuito de elite global da literatura anglófona. Vale questionar, portanto, se a contínua fascinação com o início de *Drum* não deriva precisamente de sua mistura carnavalesca de materiais populares e de elite, de seu apelo a uma estética “impura”. Falando em 2005, a significância duradoura de *Drum* pareceria ser precisamente estética, em oposição à politização ou ao didatismo. Não é à toa que se encontram hoje filmes sobre *Drum* e camisetas *Stoned Cherrie*, roupas de grife voltadas para os jovens urbanos abastados, exibindo capas de *Drum* dos anos 1950 aos 1970. Mesmo hoje, ainda que, com um twist pós-moderno, *Drum* retém a promessa de estilização de si como “novo”, ser urbano (NUTTALL, 2004, p. 436).

Para captar essa estética da novidade, nós precisamos olhar a fenomenologia de *Drum* como um objeto de reprodução de massa possibilitando uma relação de proximidade. Jornais são talvez por definição meios de trazer o que é distante para perto, mas no caso de *Itinerário* isto permaneceu sendo feito considerando que a aura da arte deveria ser defendida da crassa mídia comercial. Em a “Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin define aura como “o fenômeno único da distância” (BENJAMIN, 1971, p. 224). A distância da pintura e da montanha é igualmente inacessível em virtude de sua singularidade no tempo e no espaço. Portanto, elas são distantes. Na era da reprodução, contudo, existe “the desire of contemporary masses to bring things ‘closer’ spatially and humanly, which is just as ardent as their bent toward overcoming the uniqueness of every reality by accepting its reproduction”<sup>14</sup> (BENJAMIN, 1971, p. 225). *Drum* ilustra isso poderosamente, apesar da noção de Benjamin precisar ser modificada. Por um lado, seu argumento enraizado irrefletidamente em um desenvolvimento gradual europeu de uma bem estabelecida estética da arte como objeto até suas sucessivas formas de reprodução. Em Johannesburgo, que existia há meros sessenta e cinco anos quando *Drum* começou a publicar em 1951, a reprodução mecânica era muito mais um caso repentino, com a fotografia, cinema e mídia impressa emergindo à cena quase que simultaneamente. Some a isso, o fato de que para a maioria dos trabalhadores africanos atraídos para a cidade, era a totalidade de Johannesburgo em si mesma que possuía uma aura. Logo não se pode tomar como

---

14 N.T.: “o desejo das massas contemporâneas de trazer as coisas mais “perto” espacial e humanamente, que é tão ardente quanto sua inclinação para superar a singularidade de cada realidade, aceitando sua reprodução”.

um dado que a reprodução mecânica das imagens e textos permitia “as massas” trazer as coisas para perto “espacialmente e humanamente”. Ao contrário, a mídia impressa formava parte de um ambiente alienígena, particularmente para moradores urbanos analfabetos.

É isto que torna *Drum* tão importante, entretanto. Se *Itinerário* facilitou uma teorização precoce da literatura em Moçambique, então *Drum* permitiu que atividades do dia a dia no início do Apartheid fossem estetizadas. É bem estabelecido que *Drum* se tornou um sucesso no momento em que moveu seu quartel-general de Cidade do Cabo para Johannesburgo e abandonou sua inclinação etnográfica inicial (ADDISON, 1978, p. 6). Enquanto que o primeiro número de *The African Drum*, com seus artigos eruditos em arte e música africana, tinha muito em comum com *Itinerário* em seu começo, e momento mais paternalista, leitores urbanos achavam que em Johannesburgo *Drum* falava com eles dentro de uma temporalidade sincrônica com a sua própria. Isto não deve ser tomado de maneira direta em termos representacionais, como se *Drum* estabelecesse uma relação direta com os mundos da vida de seus leitores. Em vez, o jornal conseguia ao mesmo tempo se referir, de modo seletivo, fragmentário, e até de maneira contraditória, a esses mundos da vida, assim como expandir o imaginário de ser negro no mundo. Ao mobilizar os recursos da reprodução mecânica, *Drum* projetou uma imagem da reprodutibilidade da modernidade em si mesma. Cantores do Harlem, gangsters de Alexandra, políticos em Bandung, jovens marinheiros negros na África Oriental: todos compartilhavam o espaço íntimo das páginas de *Drum* e ainda o espaço pessoal de seus leitores (“Artistas Negros” [sic]; “Black Navy”; Mphahlele, “Afro-Asia Tells the World”). John Matshikiza, filho do escritor de *Drum* Todd Matshikiza, evoca essa intimidade em uma lembrança:

It sometimes feels as if I grew up wrapped, like a child from a poor family, in the thick, off-white, cosily newsy pages of *Drum*. Its images seem to have rubbed off on me, like the ink on those reams of cheap newsprint might rub onto the readers’ hands [. . .]. *Drum* was larger and more vivid than life because, to my childish eyes, it was a window onto a real world that I could sense and smell all around me, but could only really get to know through the bravado of its pages. (MATSHIKIZA, 2001, p. IX).

Às vezes, parece que cresci embrulhado, como uma criança de família pobre, nas páginas grossas, brancas e aconchegantes de *Drum*. Suas imagens parecem ter passado para mim, como a tinta daquelas resmas de papel de jornal barato pode passar nas mãos dos leitores [. . .]. *Drum* era maior e mais vívido do que a vida porque, para meus olhos infantis, era uma janela para um mundo real que eu podia sentir e cheirar ao meu redor, mas só poderia realmente conhecer por meio da bravata de suas páginas (MATSHIKIZA, 2001, p. IX, tradução nossa).

Tem uma convergência aqui entre o impresso e o corpo do leitor. Ainda mais importante, o mundo sugerido por *Drum* eclipsa o mundo empírico do sujeito. *Drum* é lembrada como uma coisa luminosa em um mundo que se relacionava à experiência subjetiva, mas que também a excedia.

A natureza visual de *Drum* se destaca em um contraste marcado com a sobriedade de sua contraparte lusófona. Uma imprensa baseada em imagens “para negros” foi lançada na África do Sul pelo apolítico *Zonk!*, mas *Drum* venceu *Zonk!* em seu próprio jogo (LADEN, 2001, p. 523-25). Fotografias, ilustrações, quadrinhos, e uma infinita corrente de publicidade e propagandas combinaram para formar um carnaval visual mensal. O nível de superficialidades, como em todo carnaval, era frequentemente extremo. Em abril de 1953 e em junho de 1954, *Drum* produz uma ficção científica própria sobre “o homem na lua” que primeiro visitou o escritório de *Drum* e depois recebeu visitantes de *Drum*. Em uma virada característica, o astronauta de *Drum* leva consigo “one of our favourite cover-girls, Joyce Maringa”<sup>15</sup> (DRUM, Junho 1954, p. 10). Em 1954, a tiragem consiste majoritariamente de uma foto colagem com uma Joyce descomunal e pequenos homens lunares subindo nela. Ficção científica, um gênero emblemático da modernidade, é aqui um tanto casualmente apropriado em nome de sujeitos negros.

Ingredientes padrão de um carnaval visual eram os concursos de beleza, recursos fotográficos, histórias em quadrinhos americanas, ilustrações e os onipresentes anúncios de lanternas, “pílulas purificadoras de sangue”, isqueiros, refrigerantes, sabonete, panelas, cacau, sardinhas e qualquer número desses itens para consumo de uma incipiente classe média negra. As propagandas, que normalmente combinavam palavras e imagens, frequentemente preenchiam mais de metade das páginas de *Drum*.<sup>16</sup> Isto fazia delas uma presença muito mais dominante do que em *Itinerário*, onde a publicidade assim como o material visual em geral eram estritamente subordinados aos desígnios editoriais.

A vasta gama de estímulos visuais em *Drum* era sintomática do rápido incremento da densidade imagética na cultura impressa ao redor do mundo. Teve consequências na medida em que os sul-africanos negros nunca antes haviam sido interpelados em escala tão massiva como sujeitos na modernidade, em temas para os quais era importante consumir e se entregar. Interpelações anteriores de negros como sujeitos na modernidade por missões, governo, indústria e organizações políticas foram geralmente de caráter moralizante ou instrumental. *Drum* era mais sobre prazer. E conseguiu isso, devo acrescentar, agravando uma distinção espúria de gênero entre mulheres como donas de casa ou *pin-ups* e homens como assalariados. O conteúdo editorial era frequentemente repleto de insinuações sexuais e o que Dorothy Driver deliberadamente chama de “belittling and damaging misrepresentations of women”<sup>17</sup> (DRIVER, 1996, p. 232).

Dentro deste enquadramento específico de gênero construído, *Drum* desempenhava a principal função estética do que Benjamin chama de teste. No filme, diz ele, o ator e o público

---

15 N.T.: “uma de nossas garotas de capa favoritas, Joyce Maringa”.

16 A edição de junho de 1953 incluía 20 páginas de anúncios em 48. Na edição de novembro de 1954, 48 das 76 páginas consistiam em propaganda. Em novembro de 1959, havia 62 páginas de anúncios de um total de 108 páginas.

17 N.T.: “depreciação e deturpação de mulheres”.

são separados. A câmera e a mesa de edição fazem a mediação entre os dois. Isso torna a abordagem da câmera para o desempenho do ator semelhante a um teste. A mesma cena é filmada diversas vezes, fragmentos são montados para construir um conjunto coerente, uma sequência filmica. Assim, até mesmo o público “takes the position of the camera; its approach is that of testing”<sup>18</sup> (BENJAMIN, 1971, p. 230–31). O termo poderia ser tomado quase em um sentido científico de experimentação.

O cinema era de fato parte integrante da cultura de Sophiatown. Há grande quantidade de relatos de como o meio era usado como um modo de testar a atitude e estilo, particularmente entre gangsters *tsotsi* (GREADY, 2002, p. 144–55; MODISANE, 1986, p. 51–52, 65; NIXON, 1994, p. 32; SAMPSON, 1956, p. 96–109). Eu argumentaria que as páginas impressas de *Drum* detinham um potencial similar de teste. Anthony Sampson sustenta que os mais antigos enquadramentos editoriais de *Drum* eram altamente baseados em tentativas (SAMPSON, 1956, p. 24–36, 114–26). Mais importante, a efêmera mistura de signos visual e textual indicou que dentro desse espaço tornado íntimo do impresso, nada era definitivo. A paródia de ficção científica testou um gênero outrora branco em corpos negros. A famosa pintura de Jürgen Schadeberg de Dolly Rathebe no topo de uma pilha de despejo de minas (porque “parecia uma praia” [Sampson, 1956, p. 86]) é realizada em um espírito de piada experimentalista mesmo que subjuge o corpo feminino sob o olhar masculino (Outubro 1954, p. 17). Não diferente do slogan de Paris de 1968 “Sous les pavés, la plage!”<sup>19</sup> desafia o leitor (masculino) a transformar imaginativamente os resíduos carregados de cianeto do trabalho de mineração – os lixões – em um teatro de prazer. Com “Don Powers”, um quadrinho americano cômico que foi publicado por anos em *Drum*, um boxer branco de feição neanderthal chamado Karg se torna um mascote no jornal. Isso também, testa uma reversão da hierarquia civilizacional, com os poderes do boxer pretão sendo o campeão dos valores americanos e Karg o representante de absoluta primitividade.

A noção de teste professa menos julgamentos, eu creio, que a acusação comum de “escapismo” (GREADY, 2002; MODISANE, 1986, p. 139). A ânsia por escapar das duras realidades de Johannesburgo era certamente real, como a descrição de Modisane de sua ida ao cinema exemplifica (MODISANE, 1986, p. 172), mas também o desejo de testar a viabilidade de imagens que circulavam globalmente e discursos em um ambiente particular. *Drum* ofereceu caminhos de encurtamento do mundo. O que era distante foi trazido para a esfera íntima dos sujeitos e manipulado como um simulacro de agência cosmopolita.

Testar serviu de maneira diferente, entretanto, nas páginas literárias de *Drum*. Aqui, a paixão pela cultura de massa americana e o “agora” de Johannesburgo entraram em conflito com uma compreensão pós-romântica e distintamente inglesa da literatura. Essa tensão é evidente tanto dentro como entre escritores. Bloke Modisane estava cindido entre duas posições. Peter Abrahams e Ezekiel Mphahlele estavam firmemente localizados no campo erudito, enquanto os

18 N.T.: “toma a posição da câmera; sua abordagem é testar”.

19 N.T.: “sob o alcatrão tem uma praia”.

contos de Casey Motsisi e Arthur Maimane eram claramente “cultura de massa”. No entanto, em vez de dar solução ao conflito entre “literatura séria” e “cultura de massa” no tribunal da qualidade, vamos observar essa tensão em si como um produto da proliferação de mídia impressa na modernidade. Somos confrontados aqui com a disjunção entre os polos de produção restrita e de larga escala do campo que foi estranhamente camuflada pela estratificação racial da África do Sul (que era mais dura, além disso, do que no Moçambique colonial).

Abrahams e Maimane são figuras exemplares a esse respeito. Há razões fortes para se ver Abrahams como um modelo para a tendência literária. Além de ser o autor de dois dos textos serializados mais longos jamais publicados em *Drum* – *Wild Conquest* e *Tell Freedom* – ele também frequentemente apareceu como jurado em competições de contos, como um ícone de conquista intelectual negra e até como jornalista.<sup>20</sup> Tendo deixado a África do Sul cedo em 1939 e estabelecendo-se como escritor muito antes de *Drum* começar a ser publicado, ele era projetado como um modelo a ser seguido, embora ou talvez porque nunca tenha pertencido à população de Sophiatown. Abrahams aderiu ao legado Romântico das letras inglesas, e à serialização de sua autobiografia *Tell Freedom* é um dos engajamentos de maior sustentação de *Drum* relacionado à noção da literatura como uma oposição à comoditização exercida pelo impresso. *Tell Freedom* faz duas coisas de uma só vez: lança uma acusação ao racismo sul-africano e oferece uma parábola sustentada da escrita como transcendência. A descoberta de Lee da literatura, que divide a narrativa perfeitamente em duas metades, é nada menos do que uma epifania (o nome “real” de Abrahams era Lee de Ras):

With Shakespeare and poetry, a new world was born. New dreams, new desires, a new self-consciousness, was born. I desired to know myself in terms of the new standards set by these books. I lived in two worlds, the world of Vrededorp and the world of these books. And, somehow, both were equally real. (ABRAHAMS, 1981, p. 161)

Com Shakespeare e poesia, um novo mundo nasceu. Novos sonhos, novos desejos, uma nova autoconsciência nasceram. Eu desejava me conhecer em termos dos novos padrões estabelecidos por esses livros. Eu vivi em dois mundos, o mundo de Vrededorp e o mundo desses livros. E, de alguma forma, ambos eram igualmente reais. (ABRAHAMS, 1981, p. 161, tradução nossa)

Isto foi publicado em *Drum*, assim como o capítulo sobre a segunda epifania de Lee, sua descoberta da escrita negra americana no Centro Social para Homens Bantu (maio 1954, julho 1954). Após sua leitura arrebatadora de W. E. B. du Bois, Countee Cullen e outros, os dois mundos que lutam por sua alma tornaram-se, em vez disso, os dois mundos impressos que ele agora habitava, ou que o habitam, melhor:

---

20 *Wild Conquest* foi um dos primeiros seriados de *Drum*, publicado em 1951. Oito capítulos de *Tell Freedom* foram publicados entre abril e novembro de 1954. A visita de Abrahams à África do Sul em 1953 foi motivo de comemoração em *Drum*, e em 1952 ele foi, junto com Langston Hughes, o juiz do concurso anual de contos de *Drum*.

My mind was divided. The call of America’s limitless opportunities was strong. The call of Harlem, Negro colleges and the “New Negro” writers, was compelling. But Charles Lamb, Elia, John Keats, Shelley, and the glorious host they led, made a counter call. [. . .] it seemed that America had more to offer me as a black man [. . .]. Yet England, holding out no offer, not even the comfort of being among my own kind, could counter that call because men now dead had once crossed its heaths and walked its lanes, quietly, unhurriedly, and had sung, with such beauty that their songs had pierced the heart of a black boy, a world away, and in another time (ABRAHAMS, 1981, p. 199–200)

Minha mente estava dividida. O chamado das oportunidades ilimitadas da América era forte. O chamado do Harlem, das faculdades negras e dos escritores do “Novo Negro” foi convincente. Mas Charles Lamb, Elia, John Keats, Shelley e o glorioso exército que lideravam fizeram uma contra-chamada. [. . .] Parecia que a América tinha mais a me oferecer como homem negro [. . .]. No entanto, a Inglaterra, sem oferecer nenhuma oferta, nem mesmo o conforto de estar entre minha própria espécie, poderia se opor a esse chamado porque homens agora mortos uma vez cruzaram suas charnecas e percorreram suas ruas, silenciosamente, sem pressa, e cantaram, com tanta beleza que suas canções haviam perfurado o coração de um menino negro, em um mundo de distância e em outra época (ABRAHAMS, 1981, p. 199–200).

A proliferação, separação e vinculação dos mundos da retórica de Abraham é intrigante. Claramente, a cultura impressa – especialmente quando mediada por instituições como a escola e a BMSC (sigla em inglês para Centro Social para Homens Bantu) – tem um efeito alucinatório no narrador de *Tell Freedom*. Quando sonhando do Harlem seu devaneio é pontuado ritmicamente por “Imagine”, “Imagine”, “Imagine...” (200). A afirmação da verdade da literatura empodera Lee não somente para imaginar mas também para acreditar em mundos bem diferentes do mundo empírico de Vrededorp e Johannesburgo. Somos confrontados aqui não com a novidade na literatura mas com a literatura como novidade. Na fábula sóbria de Abrahams sobre seu crescimento em meio ao racismo, pobreza e insegurança geral, a literatura prometia um mundo novo e diferente. Na narrativa, isso se tornou a solução para Lee enquanto ele finalmente realizava sua saída da África do Sul para a Inglaterra. Sua carreira como autor está além do alcance da autobiografia, mas os capítulos serializados em *Drum* descrevem um claro *chiasma* relacionado ao retorno a um país em que a sua própria literatura o permitiu sair. O conteúdo editorial de *Drum* destaca esta circulação inspiradora do autor e do impresso ao se referir consistentemente a “the amazing life story of PETER ABRAHAMS, the South African Coloured writer who rose from the slums to international fame”<sup>21</sup> (várias edições em 1954).

Ao enfatizar o sucesso de um conterrâneo, *Drum* não somente torna doméstico o mundo para seus leitores, mas também reforça a ligação conceitual entre transnacionalidade e o mundo impresso. Não qualquer velho impresso: o grau de sucesso de Abrahams deve ser medido por sua boa vontade em aceitar as demandas do campo literário inglês. Não é por azar que ele fala

21 N.T.: “a incrível história de vida de PETE R ABRAHAMS, o escritor sul-africano ‘de cor’ que saiu das favelas para a fama internacional”.

em um “chamado” e um “contra chamado”. Abrahams é interpelado pela literatura, a genealogia histórica que elide em favor da transcendência oferecida pela página impressa. É a performance da linguagem, mais do que seu valor de uso, que captura sua imaginação.

A noção de literatura de Abrahams é restrita – no sentido que Bourdieu confere à palavra – e ao mesmo tempo fortemente atenuada por seu contexto social, por ser um proletário “coloured” (“de cor”). Sua socialização literária teve lugar em Grace Dieu fora de Pietersburg (Polokwane) e em St. Peter’s, o “Black Eton” de Johannesburgo, mas afora isso ele virtualmente não tinha nenhum apoio institucional da África do Sul (ABRAHAMS, 1981, p. 220–46, 249–59; WOEBER, 2000, p. 1). A aposta para seguir o chamado da literatura é, portanto, descrita em termos da busca romântica do indivíduo solitário, embora tenha sido sobredeterminada pelo poder institucional do campo literário inglês e sua circunscrição do que era julgado de valor nas vastas extensões do mundo impresso. Abrahams responde a “teologia” europeia da arte e da literatura – como Benjamin chama (1971, p. 227) – que evoluiu no século XIX em resposta ao ataque da reprodução em massa. Encarando a proliferação de textos, literatura e arte em um momento europeu pós-kantiano se voltou para seu interior e estabeleceu as bases de seu valor dentro de si mesmo, ao invés de sua “utilidade” na sociedade em geral. Este é o ponto na história europeia aonde Bourdieu localiza a emergência do campo literário (52-61). *Itinerário* tem sua crítica quase vanguardista da cultura colonial dentro dessa lógica de separação da esfera estética (e quase sempre argumentando contra ela). Abrahams não tem nada do temperamento vanguardista em si, mas sua resposta ao chamado da literatura é marcada por uma ânsia comparável por exclusividade. Sua posição histórica, como sul-africano impõe um desejo de textualizar a experiência *de dentro* do polo restrito do campo literário inglês. Isto é comparável à disjunção entre o campo da experiência na palestra de António Jacinto, apesar do primeiro ter desejado transferir o campo mais do que a si mesmo.

Em *Drum*, o polo restrito do campo literário era menos uma questão de teste ou de renovação e mais uma questão de reiteração. Ao celebrar Abrahams e Langston Hughes, o jornal reforçou os valores do campo literário anglófono. O concurso anual de contos, abertos somente para “não-brancos” e com um júri de escritores estabelecidos, era a contribuição mais consistente de *Drum* na promoção de um campo literário local nos moldes dos campos estrangeiros.<sup>22</sup> No entanto isso foi subestimado, e sua coabitação com a mídia cultural de massa impressa nunca foi apresentado como um problema, embora isto tenha levado a tensões editoriais (MPHAHLELE, 1959, p. 188). Para um periódico com um lado reflexivo sobre a literatura negra na África do Sul, é preciso dar um salto para o *The Classic* dos anos 1960, época em que já ultrapassamos o pluralismo de *Drum*.

Com Arthur Maimane, quem em contraste com Abrahams era parte da turma de Sophiatown e a “atual” Johannesburgo, testar tornou-se uma questão mais intrincada. Em “Crime

---

22 A lista de juízes ao longo dos anos é impressionante: além de Abrahams e Hughes, também incluiu Alan Paton, Nadine Gordimer, Jordan Ngubane e Can Themba.

for Sale”, um de seus contos mais duros, isto fica evidente tanto na descrição do personagem quanto na escrita da ficção:

Me, I’m smart. I know all the angles. I’ve been plenty places. They kicked me out of university during my second year, and my father kicked me out of the family. I became a gangster, a pick-pocket, robber and all-round crook. But I played it scientifically. Still after a few years I decided the old saying ‘crime doesn’t pay’ was correct. I joined the police force in Pretoria – where I wasn’t known. After a year’s excellent service I sent in my resignation. After I’d convinced the Inspector I meant it, and told him my plans, he pulled a few strings to get me a private detective licence – and one for a gun. Of course, you all know such creatures don’t exist in Johannesburg. Well I don’t exist either – except on paper. (“Crime for Sale” 32; CHAPMAN, 2001, p. 24).

Eu sou inteligente. Eu conheço todos os ângulos. Eu estive em muitos lugares. Eles me expulsaram da universidade durante meu segundo ano, e meu pai me expulsou da família. Tornei-me um gangster, um batedor de carteira, ladrão e vigarista completo. Mas eu joguei cientificamente. Mesmo assim, depois de alguns anos, decidi que o velho ditado “o crime não compensa” estava correto. Entrei para a força policial em Pretória - onde não era conhecido. Após um ano de excelente serviço, enviei minha demissão. Depois de convencer o inspetor de que estava falando sério e de contar a ele meus planos, ele puxou alguns cordões para me conseguir uma licença de detetive particular - e outra para uma arma. Claro, todos vocês sabem que tais criaturas não existem em Joanesburgo. Bem, eu também não existo - exceto no papel (“Crime for Sale” 32; também em CHAPMAN, 2001, p. 24, tradução nossa).

Nesta passagem, o lúdico é composto. Primeiro somos confrontados com Chester Morena como o olho privado, o qual testou um grande número de posições na sociedade (e “jogou o jogo cientificamente”) apenas para se retirar para as margens da vida social. Isto segue uma prática comum da imprensa negra naquele tempo, qual seja, de colocar em cena atitudes e personagens americanas genéricas. Como Irwin Manoim observa, os heróis americanos “didn’t have to be real — or even American”<sup>23</sup> (LADEN, 2001, p. 524). Surpreendentemente, todavia, Maimane enfatiza a ficcionalidade de seu herói, assim como em uma história posterior quando ele diz o seguinte sobre sua personagem: “If you still don’t know Who the White Dahlia is, you better go back to reading comics – true-crime comics” (1953, p. 29)<sup>24</sup>. Isto é ficção como teste nos espaços nomeados de Joanesburgo e da África do Sul. Nós somos indagados a não tomar as histórias a sério como uma janela para a realidade, mas tomá-las mais seriamente como comentários acerca de suas condições de significação. Elas destacam as propriedades

23 N.T.: “não precisava ser real - ou mesmo americano”.

24 Não posso concordar com a afirmação de Michael Green de que a frase “exceto no papel” se refere ao comportamento indetectável de Chester Morena, em vez de sua ficcionalidade (1997, p. 207-08). Ele é de fato um personagem ambivalente, como dita o gênero do crime violento, mas mesmo na primeira história ele também atua como um detetive particular.

ambíguas do impresso como algo que pode tanto lembrar e negar o mundo. A volatilidade da mídia é tematizada mais profundamente em “*Crime for Sale*”. Nós somos informados que Morena compra “the smallest cine camera” e “one of the biggest books”<sup>25</sup> na cidade somente para inverter a relação simbólica entre as mídias, ao inserir a câmera no interior oco do livro. Nós então *lemos* sobre um ato criminoso ao qual Morena *filma*. Embora passageira, a ironia metatextual é sublime. Enquanto o livro, com todo seu capital simbólico latente, é o resultado final de uma longa cadeia de reprodução, a câmera se coloca (potencialmente) no começo desta cadeia. A impossível personagem não existente de Morena apropria-se nesse sentido da agência tecnologicamente avançada da reprodução mecânica. Maimane o deixa fazer através do meio impresso, o qual, além de enfatizar a ironia da afirmação de tal agência em favor do sujeito negro sob o apartheid, indica seu status passível de negociação. Para o detetive de Maimane, o livro é uma ficção conveniente, na medida em que permite o olhar revelador da câmera em espaços íntimos. Isso descreve assim um *chiasma*: se a reprodução mecânica supostamente traz o mundo distante para a esfera íntima, o detetive ameaça trazer – com a ajuda da câmera – o que está escondido a céu aberto, não muito diferente da forma de reportagem social de *Drum*.

Testar em “*Crime for Sale*” estetiza lugares. Histórias como as de Bloke Modisane “*The Respectable Pick-Pocket*” traz de forma assemelhada uma modalidade do estilo americano para dar suporte ao material sul-africano: “She grabs me and we start cutting a mean jitterbug”; “Sunday has to be the day I bust out of this dump”<sup>26</sup> (MODISANE, 1954, p. 23). Isto torna a voz narrativa interessantemente instável: o lugar visado é Johannesburgo, e a intencionalidade do modo é americana. Ao transpor uma cultura pop americana para Johannesburgo, uma narrativa mais inspiradora do que a narrativização racial da África do Sul do Partido Nacional é posta no tecido conflituoso do Transvaal. De fato, as histórias muitas vezes não são mais do que esboços. Somente com memorializações tardias de Sophiatown, em particular *Blame Me On History* de Modisane, a promessa literária do período se concretiza. Ainda assim, seria lamentável falar, por exemplo, das histórias de Maimane em termos de uma “realidade irreal” dos escritores de Sophiatown (GREADY, 2002, p. 153). A linguagem não garante, como a ironia metatextual de Maimane indica, acesso imediato à realidade. Ela pode, contudo, trabalhar sobre a realidade, não menos importante, também a realidade da linguagem como ela é distribuída, hierarquizada e mercantilizada pela reprodução mecânica. A inventividade dos escritores de *Drum* em usar recursos da reprodução mecânica, assim como a forte apropriação de *Itinerário* de valores literários de circulação global, permitiu a novidade ser imaginada, precariamente, como um valor que não reservado somente ao privilégio colonial branco. Entretanto, a dinâmica de campo dos dois jornais divergia. Em *Itinerário*, os antagonismos eram contidos pelos polos de produção restrita: seus autores mais ousados se descreviam como “intelectuais” ou produtores

25 N.T.: “a menor cine câmera” e “um dos maiores livros”.

26 N.T.: “Ela me agarra e começamos a cortar um jitterbug maldoso”; “Domingo tem que ser o dia que eu vou sair desse lixão”.

de “vanguarda” opostos ao filistinismo do público burguês (tanto colonial, como modernista antigo), e simplesmente ignorou o polo de produção de ampla circulação. *Drum*, pelo contrário, se nutria precisamente da tensão entre os polos de produção restrita e de larga escala que impactou em seus primeiros resultados literários e, conseqüentemente, condicionou seu enquadramento menos austero para a novidade literária. As diferenças estruturais entre esses influentes jornais devem, por sua vez, ser consideradas em uma compreensão histórica das sensibilidades contrastantes da escrita pós-colonial subsequente em Moçambique e na África do Sul.

## REFERÊNCIAS

ABRAHAMS, Peter. **Tell Freedom**. 1954. Londres: Faber, 1981.

ABRANCHES, Augusto dos Santos. (Sem título). **Itinerário**, Fev. 1952, p. 7.

ADDISON, Graeme. Drum beat: an examination of Drum. **Speak**, vol. 1, n. 3, 1978, p. 4-9.

ALBUQUERQUE, Orlando de. “A poesia de Cabo Verde.” **Itinerário**, Julho 1948, p. 8–9.

ALBUQUERQUE, Orlando de. “Poetas de Angola.” **Itinerário**, Nov, 1948.

ALBUQUERQUE, Orlando de. “Teatro dos negros norte-americanos”. **Itinerário**, Mar. 1949, p. 1.

ALBUQUERQUE, Orlando de. “Não te posso amar, América.” **Itinerário**, Mar. 1949, p. 1.

ANDRADE, Mário Pinto de; TENREIRO, Francisco José. **Caderno de Poesia Negra de Expressão Portuguesa**, 1953.

“Artistas [sic] Negros” (about Harlem Swingsters in Lourenço Marques). **Drum**, Abr. 1953, p. 26–27.

“As Vinhas da Ira”. **Itinerário**, Fev. 1948, p. 9, 11.

ATTWELL, David. **Rewriting Modernity: Studies in Black South African Literary History**. Pietermaritzburg: UKZN P, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Illuminations**. Londres: Jonathan Cape, 1971.

“Black Navy.” **Drum**, Abr. 1955, p. 24–25.

BENTES, João. “Brasil e Portugal.” **Itinerário**, Nov. 1941, p. 4.

BOURDIEU, Pierre. **The Field of Cultural Production**. Nova Iorque: Columbia UP, 1993.

CASANOVA, Pascale. **La république mondiale des lettres**. Paris: Seuil, 1999.

CASTELO, Cláudia. “O modo português de estar no mundo”: O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933–1961). Lisboa: Afrontamento, 1998.

CHAPMAN, Michael (ed.). **The Drum Decade**. Pietermaritzburg: U of Natal P, 2001.

CHAPMAN, Michael. **Southern African Literatures**. 1996. Pietermaritzburg: U of Natal P, 2003.

DIONÍSIO, Mário. “Poesia e crise.” **Itinerário**, Dez. 1951, p. 1.

DRIVER, Dorothy. “Drum Magazine (1951–1959) and the Spatial Configurations of Gender.” In: DARIAN-SMITH, Kate; GUNNER, Liz; NUTTALL, Sarah. (Eds.). **Text, Theory, Space**. Londres: Routledge, 1996: p. 231–242.

“Drum on the Moon!”. **Drum**, Jun. 1954, p. 10–11.

Editorial. **Itinerário**, Abr. 1945, p. 1–2.

FANON, Frantz. **The Wretched of the Earth**. [1961]. Trad. Constance Farrington. Londres: Penguin, 2001.

FARIA, Eduardo Lourenço de. “Portugal-França ou a comunicação assimétrica.” **Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1983: p. 13–27.

FERREIRA, Manuel. **O Discurso no Percurso Africano I**. Lisboa: Plátano Editora, 1988.

FOUCAULT, Michel. “The Discourse on Language”. **The Archaeology of Knowledge**. [1969]. Trad. A. M. Sheridan Smith. Nova Iorque: Pantheon, 1972, p. 215–237.

GATES, Henry Louis. “Writing ‘Race’ and the Difference It Makes.” In: GATES, Henry Louis. (Ed.). “**Race, Writing, and Difference**. Chicago: Universidade de Chicago Press, 1985, p. 1–20.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. Londres: Verso, 1993.

GREADY, Paul. “The Sophiatown Writers of the Fifties”. In: Newell, Stephanie (Ed.). **Readings in African Popular Fiction**. Londres: James Currey, 2002: p. 144–155.

GREEN, Michael. **Novel Histories. Past, Present and Future in South African Fiction.** Johannesburgo: Witwatersrand UP, 1997.

HANNERZ, Ulf. “Sophiatown: The View from Afar.” **Journal of Southern African Studies**, vol. 20, n. 2, 1994, p. 181–193.

HELGESSON, Stefan. “Black Atlantics.” In: ERIKSSON-BAAZ, Maria; PALMBERG, Mai (Eds.). **Self and Other: Negotiating Identity in African Cultural Production.** Uppsala: Nordic Africa Institute, 2001, p. 23–36.

JACINTO, António. “Da literatura, da crítica e da educação”. **Itinerário**, Fev. 1952, p. 7, 9.

KALUNGANO [Marcelino dos Santos]. “Aqui nascemos...”. **Itinerário**, Set. e Out. 1955, p. 13.

KNOPFLI, Rui. “Notas a um infeliz artigo sobre Ladrões de Bicicletas”. **Itinerário**, Mai. 1951: p. 9, 12. Rpt. *A Seca e Outros Textos.* Maputo: Centro Cultural Português, 1999.

KOLOCOTRONI, Vassiliki et al., (Eds.). **Modernism: An Anthology of Sources and Documents.** Chicago: University of Chicago Press, 1998.

LADEN, Sonja. “‘Making the Paper Speak Well,’ or, the Pace of Change in Consumer Magazines for Black South Africans.” **Poetics Today**, vol. 22, n. 2, 2001, p. 515–48.

LARANJEIRA, Pires. Formação e desenvolvimento das literaturas africanas de língua portuguesa. In: **Literaturas de Língua Portuguesa.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

LINDFORS, B. “Post-War Literature in English by African Writers from South Africa”. **Phylon**, vol. 27, n. 1, 1966, p. 50–62.

LOPES, Óscar; SARAIVA, José. **História da Literatura Portuguesa.** 14 ed. Porto: Porto Editora, 1987.

MAIMANE, Arthur. “Crime for Sale”. **Drum**, Jan. 1953, p. 32–33.

\_\_\_\_\_. “Hot Diamonds”. **Drum**, Jul. 1953, p. 28–29.

MAMDANI, Mahmood. **Citizen and Subject.** Princeton, NJ: PUP, 1996.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **The Communist Manifesto with Related Documents.** Boston: Bedford, 1999.

MATSHIKIZA, John. Introduction. In: CHAPMAN, M. (ed.). **The Drum Decade**. 2001: p. ix–xii.

MBEMBE, Achille. **On the Postcolony**. Berkeley: U of California P, 2001.

MENDONÇA, **Literatura moçambicana**. Maputo: Núcleo Editorial da Universidade Eduardo Mondlane, 1988.

MODISANE, Bloke. “The Respectable Pickpocket!”. **Drum**, Jan. 1954, p. 22–23.

\_\_\_\_\_. **Blame Me on History**. 1963. Johannesburg: Ad Donker, 1986.

MOSER, Gerald. “A Good Story Writer, and Much More: Orlando de Albuquerque, Mozambican.” In: AFOLABI, Niyi; BURNES, Donald (Ed.). **Seasons of Harvest: Essays on the Literatures of Lusophone Africa**. Asmara: Africa World P, 2003, p. 55–78.

MPHAHLELE, Ezekiel. “Afro-Asia Tells the World”. **Drum**, Jun. 1955, p. 71.

\_\_\_\_\_. **Down Second Avenue**. Londres: Faber, 1959.

NICOL, Mike. **A Good-Looking Corpse**. Londres: Secker and Warburg, 1991.

NIXON, Rob. **Homelands, Harlem and Hollywood**. Nova Iorque: Routledge, 1994.

NOA, Francisco. “Da literatura e da imprensa em Moçambique.” In: RIBEIRO, Fátima; SOPA, António (Ed.). **140 Anos de Imprensa em Moçambique**. Maputo: AMOLP, 1996, p. 237–41.

NUTTALL, Sarah. “Stylizing the Self: the Y Generation in Rosebank Johannesburg”. **Public Culture**, vol. 16, n. 3, 2004: p. 430–52.

NXUMALO, Henry. “How Drum Beat Them All”. **Drum**, Mai. 1956, p. 24, 25, 27, 29, 31.

“O Estado Novo é antidemocrático e totalitário”. **Itinerário**, Fev. 1949, p. 2.

“Para uma cultura moçambicana”. **Itinerário**, Jul. e Ago. 1955, capa.

POMAR, Júlio. “A arte e o novo”. **Itinerário**, Maio. 1948, p. 1.

ROCHA, Ilídio. “Sobre as origens de uma literatura africana de expressão portuguesa: raízes e consciencialização”. **Les littératures africaines de langue portugaise**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1989. 407–16

- SAMPSON, Anthony. **Drum: A Venture into the New Africa**. Londres: Collins, 1956.
- SANTOS, Marcelino dos. **Canto do Amor Natural**. Maputo: AEMO, 1990.
- SHARAK, D. K. “India’s Fabulous Film Industry”. **Drum**, Jun. 1955, p. 46–47.
- SILVA, João. “A literatura negra norte-americana”. **Itinerário**, Nov. 1949, p. 16.
- SKIDMORE, Thomas E. “Raízes de Gilberto Freyre.” **Journal of Latin American Studies**, vol. 34, 2002, p. 1–20.
- SOPA, António. “Alguns aspectos do regime de censura prévia em Moçambique (1933–1975).” In: RIBEIRO, Fátima; SOPA, António (Ed.). **140 anos de imprensa em Moçambique**. Ed.. Maputo: AMOLP, 1996, p. 89–99.
- SOUSA, Noémia de. **Sangue negro**. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2001.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **A Critique of Postcolonial Reason**. Cambridge: Harvard UP, 1999.
- TEIXEIRA, Aragão. “‘Os Novos’ – Carta aberta aos naturais da Colónia”. **Itinerário**, Out. 1948, p. 11.
- TITLESTAD, Michael. **Making the Changes: Jazz in South African Literature and Reportage**. Pretoria: UNISA P, 2004.
- TRIGO, Salvato. **Introdução à Literatura Angolana de Expressão Portuguesa**. Porto: Brasília Editora, 1977.
- VATTIMO, Gianni. **The End of Modernity**. Trad. John R. Snyder. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1988.
- WOEBER, Catherine. “A Good Education Sets up a Divine Discontent”: The Contribution of St Peter’s School to Black South African Autobiography. Thesis PhD. University of the Witwatersrand, 2000.