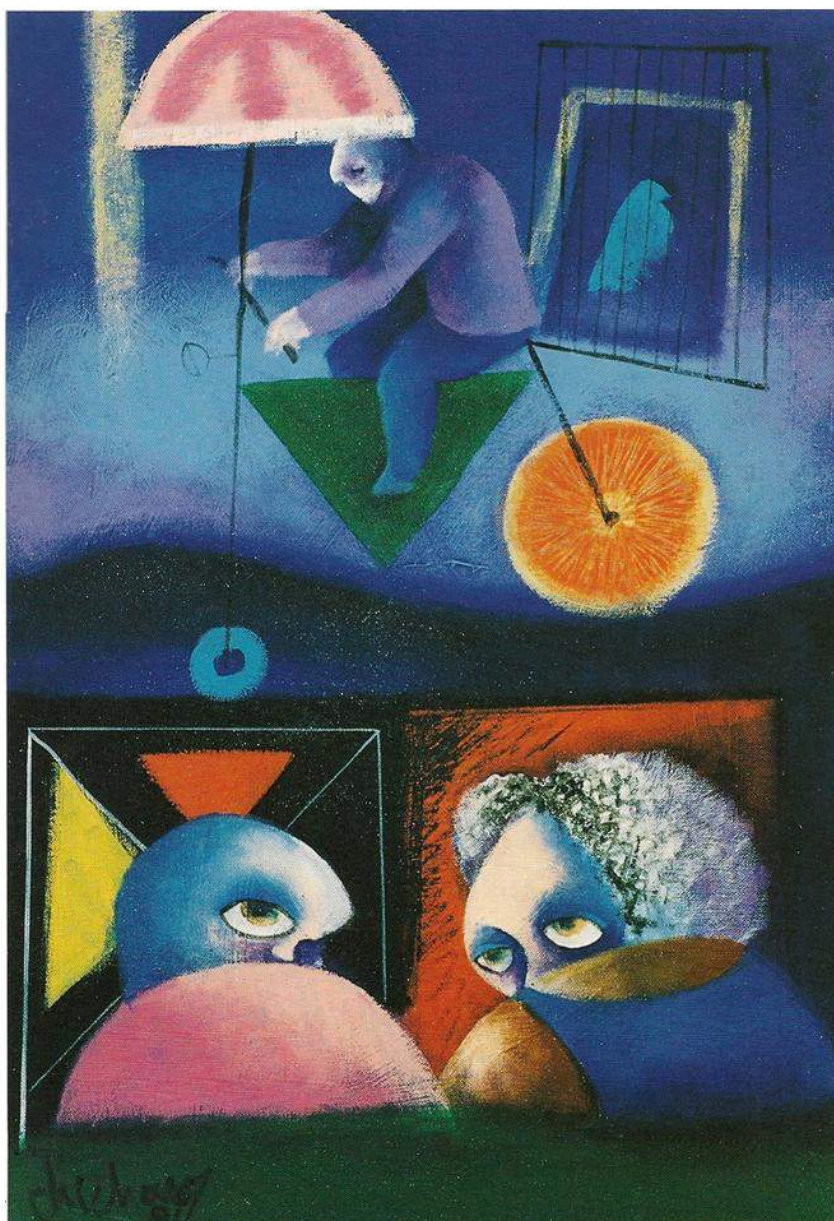


7



CHAGALL

a Lagosta alando-se
ao flanco mais lúcido das estrelas,
mestre, esta é a casa
ou só silêncio em percussão de formas,

Rumor de virgens
sagrando de mênstruo as raízes

(poema de PATRAQUIM, do livro *Mariscando luas*)

Intertextualidades nas Literaturas Africanas –
ontem e hoje

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ
Vol.1, nº 7, Dez 2012
ISSN: 2176-381X



EDITORES RESPONSÁVEIS

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ
Maria Geralda de Miranda - UNISUAM
Maria Teresa Salgado - UFRJ



A imagem da capa é uma pintura utilizando acrílico sobre tela e denominada "Memória azul". Realizada por Roberto Chichorro e retirada do livro *Mariscando luas* (ISBN: 972-699-322-9)

CORRESPONDÊNCIA:

Revista Mulemba
Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa
Departamento de Letras Vernáculas - Faculdade de
Letras -UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 - Cidade Universitária -
Ilha do Fundão
CEP: 21 941-590 – Rio de Janeiro, RJ
E-mail: mulemba.literaturaaficana@gmail.com
Projeto Gráfico: Marcelo M. Perim
A Revista Mulemba é uma revista semestral,
disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico,
podendo ser acessada pela URL:
<http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/>

Dados para Catalogação:

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ.
Rio de Janeiro: UFRJ, Vol. 1, nº 7, Dez de 2012.
Semestral.

Disponível em:

<http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/>

Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua
Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras
Africanas ; Debate Crítico e Democrático
ISSN 2176-381X

SUMÁRIO

1. Apresentação

4. Ficções de Si: Auto-etnografia em Ruy Duarte de Carvalho

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

20 . O Oral e o Escrito em *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa

Ana Margarida Fonseca

32. As Entrelinhas das Cores e as Entrecores das Linhas: Intercâmbios Artísticos em Moçambique

Cíntia Machado de Campos Almeida

42. Olhares Distanciados: o Sangue kwanyama em Três Versões Coloniais

Diego Ferreira Marques

69. A Bailarina que Dançava em Versos

Guilherme de Sousa

Bezerra Gonçalves

79. Mariana e Mwadia: Identidades Errantes da Nação Moçambicana

Kamila Krakowska Rodrigues

94. As Mandingas do Senhor Coetzee em *Diário de um Ano Ruim*

Lucia Helena

110. Identidade e História em *Terra Sonâmbula* e *A Geração da Utopia*

Mailza Rodrigues Toledo e Souza

121. Ilhas e Continentes: uma Poesia de Limiares

Maria da Glória Bordini

132. Os Sotaques Musicais na Poesia de José Craveirinha

Michelle Cardoso Chagas

OBSERVAÇÃO: As ideias, conteúdos, imagens, informações, ideologias de cada artigo aqui publicado são todos da inteira responsabilidade de seus respectivos autores.

Errata:

Nas referências, nos rodapés das páginas de cada artigo, onde se lê N. 7, v. 1, dez. 2012, leia-se: Vol. 7, nº 1, dez. 2012

APRESENTAÇÃO

É com muito prazer que apresentamos a *Mulemba* 7, com artigos dedicados à intertextualidade. Tal como o 7, número desta edição, é considerado mágico e representa o movimento total, o presente tema se revela dinâmico e poderoso.

A ideia central das relações denominadas intertextuais surgiu com Mikhail Bakhtin, no começo do século XX e, mais do que uma forma de observarmos o intercâmbio existente entre autores e obras, configurando-as como dialogismos, conduziu-nos a um redimensionamento da atividade crítico-literária, trazendo-nos visões das mais inovadoras, como as de Gerard Genette e Julia Kristeva.

No desejo de ampliar o constante diálogo na área das literaturas e estudos africanos, perseguido desde a primeira edição da revista, convidamos os leitores a escutarem as vozes plurais que nos ajudaram a construir mais um número de *Mulemba*.

Para ordenarmos os artigos, optamos, a partir de agora, pelo critério alfabético dos nomes dos autores-colaboradores.

No artigo, “Ficções de si: auto-etnografia em Rui Duarte de Carvalho”, Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, investiga a obra do angolano Ruy Duarte de Carvalho, observando de que forma se misturam os territórios da Literatura e da Antropologia. Para a autora, o foco está na posição ambivalente do narrador e na opção do escritor por uma “meia-ficção” para representar as vozes sociais e a relação com a paisagem angolana.

Em “O oral e o escrito de Ungulani Ba Ka Khosa”, Ana Margarida Fonseca, da Universidade de Lisboa, analisa a relação dialógica entre os textos orais da tradição africana e textos escritos que relevam de formas ocidentais. Discute a pluridiscursividade como uma força presente na narrativa africana moderna e, particularmente, no romance de estreia do escritor moçambicano.

No artigo “As entrelinhas das cores e as entrecores das linhas: intercâmbios artísticos em Moçambique”, Cíntia Machado de Campos Almeida, doutoranda da Universidade Federal do Rio de Janeiro, discorre sobre os diálogos entre a pintura e a poesia, a partir da obra *Mariscando luas* (1992), de Luis Carlos Patraquim, Ana Mafalda Leite e Roberto Chichorro.

Diego Ferreira Marques, da Universidade Estadual de Campinas, em “Olhares distanciados: o sangue *kwanyama* em três versões coloniais”, discute alguns aspectos relacionados à constituição de distintos modelos de apreensão e representação do contato colonial, em contextos africanos no século XX, tendo em vista as diferentes relações entre agentes do processo colonizatório e as chamadas sociedades “nativas”. Seu ponto de partida é o romance *Sangue cuanhama* (1949), de António Pires, em paralelo com os ensaios do administrador Emílio Pires e do missionário e etnólogo Carlos Estermann.

Com o sugestivo título “A bailarina que dançava em versos”, Guilherme de Souza Bezerra Gonçalves, mestrando da Universidade Federal do Rio de Janeiro, explora a intersecção entre a poesia de Virgílio de Lemos e a pintura de Roberto Chichorro, evidenciando o papel da dança como estratégia de busca ao corpo do outro.

Em “Mariana e Mwadia, identidades errantes da nação moçambicana”, Kamila Krakowska Rodrigues, doutoranda da Universidade de Coimbra, desenvolve uma análise comparativa do documentário *Mariana e a lua*, de Licínio Azevedo, e do romance *O outro pé da sereia*, de Mia Couto; dedica especial atenção ao papel de viagem e das relações entre modernidade e tradição.

Lúcia Helena, professora e pesquisadora da Universidade Federal Fluminense, no artigo “As mandingas do Senhor Coetzee em *Diário de um ano ruim*: algumas reflexões em torno da literatura como intertextualidade e passagem”, aborda a intertextualidade como um procedimento eficaz na construção dos textos do autor e busca compreender como o autor repensa a literatura como representação e, também, como interrelação do ser humano

com a solidão, a fragmentação e o desassossego, tão característicos de nossa era.

Em “Identidade e história em *Terra sonâmbula* e *A geração da utopia*”, artigo de tema livre, previsto por nossa revista, em cada um de seus números, Mailza Rodrigues Toledo e Souza, Doutora pela Universidade de São Paulo, tece algumas considerações acerca da identidade ou do processo de identificação do sujeito e de suas relações nas referidas obras de Mia Couto e Pepetela.

Em “Ilhas e continentes: uma poesia de limares”, Maria da Glória Bordini, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, analisa de que forma a poesia da são-tomense Conceição Lima reencena a história antiga e recente das Ilhas e, ao mesmo tempo, as relaciona ao continente africano e ao mundo contemporâneo.

“Os sotaques musicais na poesia de José Craveirinha”, de Michelle Cardoso Chagas, mestre pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, enfoca *Xigubo* e *Karingana ua karingana*, abordando a musicalidade presente na poesia do autor como um dos elementos fundamentais de afirmação identitária moçambicana e da expressão dos sentimentos do sujeito poético.

Acreditamos que oferecemos aqui uma mostra expressiva dos caminhos do diálogo intertextual nas literaturas africanas. Boa viagem!

Comissão Organizadora

FICÇÕES DE SI: AUTO-ETNOGRAFIA EM RUY DUARTE DE CARVALHO

FICTIONS OF ONESELF: SELF ETNOGRAPHY IN RUY DUARTE DE CARVALHO

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

Profa. Doutora, UFRGS

RESUMO:

Na obra do angolano Ruy Duarte de Carvalho misturam-se os territórios da Literatura e da Antropologia. Os escritos de **A câmara, a escrita e a coisa dita ...fitas, textos e palestras** (2008), apanhado de intervenções realizadas ao longo dos últimos vinte anos, problematizam a produção de identidades e diferenças nos espaços pós-coloniais. O foco está na posição ambivalente do narrador e na opção do escritor por uma “meia-ficção” para representar as vozes sociais e a relação com a paisagem angolana.

PALAVRAS-CHAVE: Ruy Duarte de Carvalho; Literatura; Antropologia; pós-colonialismo; auto-etnografia.

ABSTRACT:

*In his works, the Angolan writer Ruy Duarte de Carvalho blends the domains of Literature and Anthropology. Consisting of a set of interventions conducted over the last twenty years, **A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras** (2008) discusses the production of identities and differences in postcolonial territories. The focus is on the ambivalent position of the narrator and on the writer's choice for a “half-fiction” to represent the social voices and to map its relationship with the Angolan landscape.*

KEYWORDS: Ruy Duarte de Carvalho; Literature; Anthropology; postcolonialism; auto-ethnography

À Procura da “Substância Humana” em Tempos Pós-Coloniais

Uma das possibilidades mais avassaladoras da globalização, essa nova fase do capitalismo, consiste nos fluxos de informações, imagens, textualidades e culturas pelas redes e tecnologias. Os habitantes do século XXI experimentam a sensação de ubiquidade num mundo que se difunde como sem fronteiras, permeável ao fluxo de gentes e ideias. No entanto, o trânsito de capitais e bens é volátil e desigual; gera infindáveis contradições, de modo que as fronteiras – físicas e simbólicas – permanecem. Separam culturas e povos em regiões como o Oriente Médio ou o Leste europeu, mas também nas periferias das megalópoles. Trata-se de uma forma de organização do

capitalismo global que o cientista social Arjun Appadurai situa na polaridade de um sistema celular e de um vertebrado:

o atual estado das empresas globais e dos mercados onde elas operam mostra uma dupla personalidade que aparece com os aspectos vertebrados do estado-nação e que depende deles, mas que é também o laboratório para novas formas de celularidade, desligamento e autonomia local (APPADURAI, 2009, p.31).

Isso se expressa na contradição de um sistema que segue operando com controles e acordos entre estados, mas que precisa “aprender as operações móveis, recombinantes, oportunistas e desnacionalizadas de muitas corporações globais” (APPADURAI, 2009, p.30). Um dos efeitos desse sistema é a vivência cotidiana do medo numa paisagem “assustadora, em que a ordem (regularidade, previsibilidade, rotina e a própria vida cotidiana) organiza-se em torno do fato ou da possibilidade da violência” (APPADURAI, 2009, p.33). O terrorismo a partir do 11 de setembro de 2001 (data da série de atentados orquestrados por Osama Bin Laden nos Estados Unidos) constitui o exemplo mais evidente desse estado de guerra na vida cotidiana civil: todos podem ser o inimigo, e ele pode estar em qualquer lugar.

Ao olhar para trás, pensando em como essa geografia do medo se instalou, uma referência parece inevitável: a expansão colonial, iniciada pelas conquistas portuguesas no século XV, ampliou o conhecimento que os europeus possuíam sobre o mundo. O Ocidente “descobre” outros povos e culturas, sobretudo engendra fantasias a seu respeito, e investe num projeto de dominação e espoliação que se estenderia até o século XX. Um mecanismo básico nesse confronto de civilizações é a desumanização do colonizado, apagando suas instituições, sua língua e sua cultura em nome da presumida superioridade ocidental, manifesta no seu atributo maior, a razão. Em fins do século XIX, surge a Antropologia, ciência marcada pelo estudo e interpretação das diferentes culturas, notadamente daquelas que, então chamadas de primitivas, expunham uma diferença radical em relação ao paradigma das “luzes”. Os pressupostos fundadores desse campo do saber reivindicam sua particular condição para descrever as sociedades remotas, embora relatos de viajantes e “naturalistas” já viessem de longa data oportunizando o acesso a tais realidades físicas e humanas. Não sem ironia, dados produzidos por

antropólogos serão usados por governos imperialistas, para melhor efetivar seus propósitos de subjugação desses espaços “bárbaros”, submetidos a processos sistemáticos de violência em escala global sem precedentes.

O século XX, atravessado pelas duas guerras mundiais, assistiu ao lento ocaso do colonialismo na Ásia e na África. As ex-colônias africanas precipitaram o processo com as insurgências, em meados dos anos 60 ou mesmo antes, de grupos locais, notadamente inspirados nas revoluções de cunho marxista (e, na maioria dos casos, por elas financiados). Portugal, o último império colonial expulso das terras africanas, ocupa posição singular na geopolítica mundial. O colonialismo de segunda linha perpetrado pelo Império luso em África o torna um colonizador colonizado, um Próspero com matizes de Caliban, visto pelos países centrais da Europa como primitivo e selvagem.

A identidade do colonizador português não se limita a conter em si a identidade do outro, o colonizado por ele. Contém ela própria a identidade do colonizador enquanto colonizado por outrem. Como mostrarei a seguir, o Próspero português, quando visto da perspectiva dos Super-Prósperos europeus, é um Caliban. A identidade do colonizador português é, assim, duplamente dupla, constituída pela conjunção de dois outros: o outro que é o colonizado e o outro que é o próprio colonizador enquanto colonizado. Foi essa duplicidade de alta intensidade que permitiu ao português ser, muitas vezes, tratado mais como emigrante, do que como colono, nas “suas” próprias colônias. (SANTOS, 2008a, p.245)

Ainda conforme o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, Portugal possui um lugar controverso na cena global, o de cultura de fronteira, com dificuldades de diferenciação perante o que lhe é exterior ou dentro de si mesma. O outro lado desse acentrismo é o cosmopolitismo, um “universalismo sem universo feito da multiplicação infinita dos localismos” (SANTOS, 2008b, p.153), acrescido do traço tantas vezes criticado na intelectualidade portuguesa, a “perícia de extraterritorialidade tanto nos espaços estranhos como nos espaços originários. As raízes são assim o artefacto de uma capacidade de nativização do alheio” (SANTOS, 2008b, p.154). Nessa perspectiva, a mobilidade da condição semiperiférica portuguesa pode reverter contemporaneamente num efeito positivo, a disponibilidade multicultural, que se alimentaria dos fluxos constantes que a atravessam. Cabe lembrar que Santos, conhecido pela crítica às leituras culturalistas e mitologizantes da cultura portuguesa, visto serem alheias às investigações da materialidade

histórica e sociológica¹, em certa medida aposta num destino mais promissor desses traços culturais. Crescentes demonstrações de intolerância racial e xenofobia em Portugal (como em toda a Europa, a bem da verdade), permitem levantar dúvidas sobre a virtual disponibilidade para os fluxos de gentes e culturas na zona de fronteira. É o caso da reflexão de Inocência Mata sobre o monoculturalismo vigente no atual discurso oficial português sobre a identidade, que carece de uma educação para a diferença.

Por isso, nunca é demais resgatar a problemática do ‘encontro de culturas’, porém reafirmando que dele se pode falar apenas como fase posterior de dolorosos e violentos ‘recontos’, de forma a rectificar desvios ideológicos e discursos encomiásticos que pensam promover a coexistência harmoniosa, de modo a escapar à verberação ou à glorificação de um passado sem remissão – porque não se pode regressar ao passado! Passado de que uma das partes não guarda memória positiva e de que sofre ainda consequências estruturais, contrariamente ao que se vem registando em certos discursos políticos e ultimamente até em discursos pretensamente científicos, mas com forte embasamento ideológico. (MATA, 2006, p.313)

Em tal contexto, o escritor angolano Ruy Duarte de Carvalho (1941-2010) possui trajetória particularmente interessante. Nascido em Portugal, naturalizou-se angolano. Como antropólogo, lecionou em lugares como Paris, Lisboa e São Paulo. Em Angola, dedicou-se a acompanhar, sobretudo, populações do sul do país, imersas na paisagem do deserto, que cartografou em produções audiovisuais para a televisão e para o cinema nacionais. Como escritor, produziu obra diversificada, tendo publicado ensaios, ficções, narrativas e nove livros de poesia. A poesia foi reunida na obra *Lavra* (2005), sendo *Chão de oferta* (1972) o primeiro livro e *Observação direta* (2000), o último. Na ficção, *Como se o mundo não tivesse leste*, de 1977, é seu livro de estreia. *Os papéis do inglês* (2000), *As paisagens propícias* (2004) e *A terceira metade* (2009) compõem a trilogia chamada *Os filhos de Próspero*. Em 1999, a narrativa *Vou lá visitar pastores* já radicalizara o estilo híbrido, que não se enquadra num gênero particular. Sua trajetória intelectual pode ser assim sumarizada, nos seus próprios termos:

[...] partindo da poesia e entrando pela antropologia adentro pela ponte do cinema, e deixando que a antropologia, por sua vez, me catapultasse para a ficção que ando finalmente a arriscar... Se foi a poesia, passando pela ponte do cinema, que me transportou à antropologia, à *apreensão fundamentada no conhecimento dito objetivo disponível sobre a substância humana com que a vida me implicou*, foi a antropologia – embora sem programa prévio

mas sempre como via também de expressão e de intervenção – que me transportou à ficção... (CARVALHO, 2008, p. 12, grifos meus).

A via de duas mãos entre Literatura e Antropologia percorre a poética do autor. Do ponto de vista formal, intertextos como diários, cartas, transcrições de fitas cassetes compõem a tessitura da escrita que mescla gêneros permeáveis – literatura, viagem, ficção, ensaio antropológico, autobiografia, memorialismo. Do ponto de vista temático, aproximam-se os dois campos pelo interesse comum em intervir na “substância humana” que a vida implicou. A frequência de ambos os discursos encontra paralelo na experiência do autor, que faz dialogar a formação europeia com a perspectiva angolana, vale dizer, ao escrever sobre a pátria escolhida, utiliza ferramentas de uma disciplina ocidental. Os efeitos dessa visada operam mais uma cisão no escritor: enxerga um país urbano contaminado pelos conflitos da globalização, mas traz à superfície, talvez também para si mesmo, um país e um povo à margem do tempo e da história nas paisagens habitadas pelos pastores. Trata-se de uma forma íntima e dilacerada de escrever Angola nesses tempos pós-coloniais, resultante de um olhar que opera simultaneamente a partir de dentro e de fora de sua cultura. Escolheu passar os últimos anos de sua vida na Namíbia e, em atendimento à sua vontade, após a morte teve as cinzas depositadas no deserto. Cabe reproduzir o trecho de uma autobiografia que escreveu a pedido do *Jornal de Letras*, de Lisboa, em 2005, republicada quando de seu falecimento em 2010:

E a partir de 92 arranjei maneira de ir estar, todos os anos, cinco meses com os pastores do Namibe. Decidi então passar a disponibilizar essa informação sem ter de escrever naquele tom da escrita acadêmica ou de relatório, porque disso já tinha tido a minha dose. E foi assim que adoptei a maneira do Vou lá visitar pastores que depois me pôs na pista de uma meia-ficção em que venho insistindo nos últimos anos. E fui também deixando cada vez mais de escrever poemas tal e qual. Hoje continuo a não conseguir andar muito tempo por fora sem devolver-me ao murmúrio de Luanda à noite que sobe das traseiras da minha casa na Maianga, e sem continuar a dar de vez em quando um salto ao Sul, para visitar pastores.²

O sujeito que decide na adolescência naturalizar-se angolano descobre a profunda identificação com a paisagem. Sua identidade e seu território adquirem contornos tão instáveis quanto o das areias que aprendeu a amar. Aprendizagem que implica uma desaprendizagem, conforme explicam Laura

Padilha e Cláudia Fabiana de Oliveira Cardoso em sua análise do romance *Os papéis do inglês*. Para elas, Ruy Duarte encena papéis neocoloniais para os desconstruir, efetivando a opção descolonial pela “desobediência epistêmica”, termo cunhado por Walter Mignolo que significa aprender a desaprender (PADILHA & CARDOSO, 2010, p.165). A opção pela meia-ficção pode ser compreendida como a forma-síntese do criador multifacetado, que escolhe habitar as fronteiras da vida e da escrita como possibilidade de resistir à continuidade da violência e do assujeitamento nas ex-colônias.

Para dar conta dessa construção narrativa, serão tomados como base dois textos de opinião do autor, publicados na obra *A câmara, a escrita e a coisa dita ... fitas, textos e palestras*, publicada em 2008, um apanhado de textos produzidos nos vinte anos que a antecederam. O primeiro deles, “Falas & vozes, fronteiras e paisagens... escritas, literaturas e entendimentos...”, é uma palestra proferida em Coimbra, em 2005, após o retorno de uma viagem ao Brasil, quando conheceu o sertão de João Guimarães Rosa. O segundo, “Travessias da oralidade, veredas da modernidade”, resulta de uma palestra proferida num Colóquio em Zurique, em 2003. Com o suporte da crítica literária e de pressupostos da Antropologia, são destacados alguns aspectos que permitem aproximar os domínios literários e antropológicos a fim de elucidar, tanto quanto possível nos limites de um breve artigo, como se constitui a escrita híbrida de Ruy Duarte de Carvalho, tendo em vista qual pode ser, afinal, sua relação com a vida humana.

Performances de Narrador

Pode-se dizer, inicialmente, que a narrativa constitui um recurso amplamente utilizado, tanto por ficcionistas como por antropólogos, em seus propósitos de dar conta da vida humana em determinados tempos e espaços. Se, para os últimos, importa, grosso modo, fazer uso da objetividade e de aparatos metodológicos para a descrição e interpretação das culturas, para os primeiros, destaca-se a preocupação em construir mundos possíveis de modo esteticamente elaborado. No entanto, sabe-se que a objetividade vem sendo

posta em xeque não só nas ciências humanas, em nome do relativismo dos pontos de vista e da descrença nas verdades absolutas ou nos sistemas universais. De forma semelhante, os estudos literários, além de postularem a precariedade em delimitar gêneros e espécies, colocaram em questão a representação calcada no realismo em face das estéticas modernas, defensoras da fragmentação do sujeito e das formas. Essa liminaridade, digamos assim, aparece exemplarmente definida numa fala do narrador-etnógrafo de *Vou lá ver visitar pastores*:

Não haverá assim quem não seja operador de ficções e a realidade, essa, esvai-se, ficou mais é a experiência, inscreveu-se a estória. Direi, amanhã, ou não direi, rezarei só para mim, é mais o que retive, não o que vivi. Mas há circunstâncias, tentava eu dizer... (CARVALHO, 1999, p. 106, grifos meus).

A possibilidade de dar conta de uma realidade pelos recursos narrativos também aparece como central na preocupação de antropólogos, como atestam Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornélia Eckert, cujos estudos procuram dar conta das “formas de sociabilidade, das *intrigas e dos dramas* que configuram o teatro da vida”, efetivando um “*mapeamento simbólico do movimento da vida*” (2005, p. 83, grifos meus). Como se percebe, a complexidade e o movimento da vida contemporânea são capturados a partir de recursos próprios da ficcionalidade, posto que os atores são inscritos em enredos, por sua vez assentados em condicionamentos espaço-temporais. À semelhança do narrador de Ruy Duarte, que assume ser capaz de contar a estória do que reteve da experiência (e não o que viveu), as autoras explicam que o antropólogo opera uma “configuração” do que experimentou em campo:

Agenciando fatos, situações, acontecimentos, personagens e seus dramas num todo ordenado (para além de uma lógica acrônica ou cronológica), o antropólogo emprega os *recursos da configuração narrativa buscando representar a ação*. Para tanto, realiza uma atividade de *configuração*, que faz do *método etnográfico uma solução poética para os paradoxos do “considerar junto”*, numa totalidade coerente, os episódios vividos e registrados “em campo”. (ROCHA & ECKERT, 2005, p.133, grifos meus)

A experiência de campo, ou o estar junto, constituem, portanto, suporte da escrita etnográfica que utiliza a configuração narrativa como forma de produção de pensamento. De modo semelhante, Rita Chaves identifica em Ruy Duarte de Carvalho o deslocamento como a condição para a literatura, posto que a viagem “mescla-se à escrita, misturando-se aos refinados processos que integram as suas estratégias de representação. No plano temático e/ou no nível da estrutura de suas obras, os deslocamentos inscrevem-se como presença determinante” (CHAVES, 2010, p. 18). A dupla inscrição do deslocamento é explicitada em vários dos textos ensaísticos do autor, que reflete sobre sua privilegiada condição de antropólogo e poeta/escritor (além de cineasta) e que conjuga essas competências em seu propósito de dar forma e expressividade às realidades angolanas. É o caso do fragmento seguinte, extraído da palestra de 2005:

.... a antropologia, entretanto, veio não só garantir-me a hipótese de ter acesso ao que poderia passar-se na cabeça e no coração de personagens determinadas – em termos de cultura – por lógicas, conceptualizações e representações que não exatamente as que determinavam o curso do mundo que predominantemente me envolvia a mim e as envolvia a elas (e que é o que se passa, talvez e em maior ou menor grau, com a maioria da população angolana), como me permitiu *constituir-me a mim mesmo como personagem, como narrador...* (...) o narrador em que me constituo continua a não ser capaz de colocar-se naquela situação em que *o autor se apodera da consciência do outro.....* apenas disponibiliza o que *o outro lhe terá feito saber de si mesmo.....* (CARVALHO, 2008, p.23, grifos meus)

O trecho mostra mais um dado da poética do autor, no caso, a recusa em criar uma voz narrativa onisciente, dona absoluta de suas criaturas, substituída pela polifonia dos discursos da dinâmica social, experimentados enquanto antropólogo que teve acesso a “lógicas, conceptualizações e representações” que não as suas. Além de explicitar as vozes sociais, essa experiência permite usufruir da alteridade, produzida no funcionamento dos enunciados – ou dos gêneros do discurso – conforme explicou Mikhail Bakhtin: “A experiência verbal individual do homem toma forma e evolui sob o efeito da interação contínua e permanente com os enunciados individuais do outro. [...] que assimilamos, reestruturamos, modificamos” (2003, p. 294) Como se sabe, pela presença do outro, a identidade pode se estabelecer, permitindo ao sujeito

“saber de si mesmo”. No entanto, no caso em tela, esse processo se faz mediante a construção narrativa.

Assim, temos na escrita de Ruy Duarte um narrador e também um personagem de si mesmo, como concretamente as referências intertextuais e autobiográficas permitem perceber em vários de seus textos, que imbricam os limites de ficção e realidade. De forma semelhante, o antropólogo James Clifford (2005) discorre sobre o percurso que sua disciplina percorreu desde o século XIX até o momento presente, em que situa uma crise da autoridade etnográfica. Após a urgência inicial de marcar a credibilidade do profissional em sua observação-participante, identifica o debate da descrição densa, que expõe a dialética da experiência e da interpretação, ou do cruzamento de intersubjetividade e formas objetivas de conhecimento propiciados pela coexistência num mundo compartilhado. Mais recentemente, entende que entrou em pauta “uma crescente visibilidade dos processos criativos (e poéticos, em sentido amplo) através dos quais os objetos ‘culturais’ são inventados e tratados como sendo dotados de sentido” (CLIFFORD, 2005, p.122). Para dar conta dessa “invenção”, o autor recorre a conceitos da linguística, explicando que o “estar lá” na presença do sujeito do discurso é substituído pela posterior interpretação que o antropólogo realiza em formas textuais: “Os acontecimentos e os encontros da pesquisa ganham a forma de notas de campo. As experiências tornam-se narrativas, incidentes dotados de significado ou ilustrações” (CLIFFORD, 2005, p.123). Um aprofundamento dessa problemática ocorre com a proposição de uma “hermenêutica da vulnerabilidade” (CLIFFORD, 2005, p.128), em que a antropologia se indaga sobre quanto pode ser efetiva a reciprocidade intersubjetiva do trabalho de campo, dado o limite em contrapor vozes autorais, representando diálogos com as vozes indígenas. O ápice desse levantamento encontra-se na formulação de uma heteroglossia na etnografia, “uma estratégia textual de alternância, a utopia da autoria plural que concede aos colaboradores o estatuto não de meros enunciadores autônomos, mas de escritores” (CLIFFORD, 2005, p.137).

Ambas as perspectivas – a literária e a antropológica – compartilham, assim, a consciência sobre a mediação da linguagem na produção do real, bem

como sobre o caráter de simulação da vida social, ou seja, seus ritos, dramatizações e condicionamentos que repelem a ilusão de uma verdade una ou de um real transparente. Essa questão está longe de ser consensual nas ciências humanas, embora cada vez mais espaço tenha sido dedicado a tratar dos modos de representação intercultural e do envolvimento intersubjetivo implicado na produção de conhecimento ou mesmo na produção da arte. Com isso se atinge o limite desenhado por Clifford a partir dos debates antropológicos: como compartilhar a autoria dos textos, abdicando da posição autoritária (ou benevolente) de “dar voz” ao outro e desconstruindo a centralidade do saber ocidental?

Nesse sentido de disputa de epistemologias, ainda no texto de 2005, Ruy Duarte reivindica um espaço não subalterno para os criadores africanos, que deveriam urdir a literatura “a partir dos recursos da linguagem e não da colocação sociológica do autor” (CARVALHO, 2008, p.18). Critica os autores que reduzem seus “personagens a caricaturas de indigência verbal” por terem que efabular e viver em língua que não a materna, como se fora “do pensamento dos que dominam as línguas dominantes não há lugar para complexidades mentais e para abstrações” (CARVALHO, 2008, p.19). Da mesma forma, ao questionar a modernidade, que, a seu ver, não resolveu impasses e mantém arbitrariedades e crimes, afirma que o conhecimento não se dá apenas pelo científico: “admito e persigo, sem qualquer reboço, outros modos de inteligibilidade para a qual tudo possa concorrer, tudo possa ser convocado.....” (CARVALHO, 2008, p. 25), assim como espera que “as diferentes lógicas e decifrações do mundo referidas a uma determinada geografia social ou política sejam levadas em conta...” (CARVALHO, 2008, p.26) Tais ponderações remetem à sua lucidez perante a continuidade, no pós-independência angolano, do assujeitamento das línguas e das formas de conhecimento tradicionais e locais perante elites e governos corruptos e integrados a uma lógica global que, como foi exposto, não eliminou os desequilíbrios entre as nações e culturas, pelo contrário, forjou novos mecanismos de subordinação e desvalia. O autor abordara a mesma situação no texto de 2003, em que lamenta certas fatalidades que pesam sobre o

intelectual africano, como a de “obrigatoriamente operar com as categorias e conceitos, as lógicas e as dinâmicas, e até os meios, do saber irremediavelmente etnocêntrico e expansionista ocidental, mesmo quando é contra esse saber e o seu império que pretende rebelar-se.” (CARVALHO, 2005, p.57) Com a imaginação criativa, busca a reinvenção “de uma memória outra que sirva ao interesse comum” (CARVALHO, 2008, p.80).

Talvez a meia-ficção e os narradores entre dois mundos tenham sido os recursos mais efetivos utilizados pelo angolano para dar conta da sua resistência aos efeitos remanescentes do colonialismo, resistência essa manifesta na busca de uma outra perspectiva para narrar e explicar seu mundo e mesmo o mundo. Ou, nos termos propostos por James Clifford para a etnografia, na busca de uma representação textual da utopia da heteroglossia, que vai além da polifonia orquestrada por um único autor: “a própria noção de autoria plural desafia uma profunda concepção ocidental que consiste na identificação da organização de qualquer texto com a intenção de um autor singular” (CLIFFORD, 2005, p.137). Na próxima seção deste trabalho, proponho dar seguimento ao recém exposto sobre as ambivalências do narrador-antropólogo debatendo as implicações da paisagem sobre a meia-ficção de Ruy Duarte de Carvalho.

As Paisagens e seus Modos de Estar e de Dizer

Nos dois textos de opinião analisados, ressalta ainda uma outra faceta da poética de Ruy Duarte de Carvalho, a pregnância da paisagem, seja como alargamento da experiência humana do sujeito biográfico, seja como elemento de linguagem e, como tal, estruturante do modo de dizer o mundo. No texto de 2005, confessa a maravilha de descobrir, em 1965, *Grande sertão: veredas*, “finalmente *um tipo de escrita e de ficção adequado à geografia e à sua substância humana*” (CARVALHO, 2008, p.13, grifos meus), evento que faz nascer-lhe uma alma angolana e buscar em seu país as vozes de certos autores que se projetam como falas coletivas, com “*a adequação da palavra à condição da experiência, das percepções e da consciência do sujeito humano*”

em situação interativa". (CARVALHO, 2008, p.15, grifos meus) Já expliquei anteriormente a duplicidade do narrador que usufrui do contato com o outro para construir sua identidade. Aqui se coloca mais um termo dessa equação, a consubstanciação da paisagem num tipo particular de escrita, que remete ao coletivo por conta da experiência de ter estado junto, na situação interativa, condição necessária para que se possa pensar na "utopia da autoria plural", conforme a abordagem de James Clifford.

Outro elemento dessa escrita, referente a uma experiência de mundo compartilhada por diferentes atores, diz respeito à subversão da língua do colonizador, tópica frequente dos escritores e críticos das literaturas africanas. Num meio habitado por seres que liam, viam e viviam a partir de outras línguas, Ruy Duarte pensou em como dizer em português as paisagens que ele identifica "em situação de fronteira, portanto, não só os sujeitos que avançam sobre a paisagem que desconhecem e os desconhece, mas também os sujeitos locais perante a '*paisagem*' da língua que avança sobre eles e se lhes impõe...." (CARVALHO, 2008, p.20, grifos meus) Nesse momento, portanto, o autor amplia o significado da paisagem, que extrapola a dimensão física para contaminar o espaço simbólico da língua imposta pelo colonizador. Vale ressaltar que, nessa situação, surge a potência da voz:

Todas as expressões literárias locais se constituiriam assim como literaturas de fronteira em que a *paisagem seria a língua maior*, e que aí, uma vez realizadas, se transmutariam em voz... *virando fala que passa a ser voz*, perturbe a expressão do poder que a língua também é..... (CARVALHO, 2008, p.22, grifos meus).

A voz assim compreendida dialoga com as formulações do historiador, escritor e teórico Paul Zumthor, que, em obras seminais como *A letra e a voz e Introdução à poesia oral*, publicadas em meados dos anos 80, redimensiona o conceito de literatura, propondo sua substituição pelo de poesia oral. Suas proposições nasceram do trabalho meticuloso como medievalista, que descobriu "energias que transbordam do texto" (ZUMTHOR, 1993, p.207), e, na "permanência de uma palavra-testemunha" e da "instância da enunciação, a presença carnal e a continuidade da voz" (ZUMTHOR, 1993, p.208). Não obstante o limite do suporte material do papel e a fixidez da escrita, os textos medievais revelaram ao historiador a dinâmica social de uma comunicação

poética que ocorreu em presença e por causa de uma voz – e, como tal, de um corpo em performance, em que a voz adquire valor social.

De certa forma, as formulações de Ruy Duarte de Carvalho dialogam com as de Zumthor no que há de concretude nessa paisagem que se transmuda em voz, uma ausência que se faz presente textualmente: “o texto se prepara para entrar em performance, para integrar-se no movimento de um corpo, em sua verdade vivida, ao abrigo de todo sequestro racional”, (ZUMTHOR, 1993, p.162). Ruy Duarte relata, no texto de 2003, que foi a partir do cinema que se tornou antropólogo, origem de sua estreita e continuada relação com “certas vozes locais”. (CARVALHO, 2008, p.48). Como cineasta, em sua “escuta” das populações, começou em 1977 o registro de uma coleção de provérbios, que, para ele, antes de serem tradição oral, eram segmentos de discurso, presenciados em sessões de adivinhação, imprecações em atos de culto, “uma penetração e uma inscrição que excedem a língua para revelar abertamente uma *incidência da própria linguagem, da cultura, da organização do discurso, da maneira de comunicar, da memória local e de uma particular visão de mundo*” (CARVALHO, 2008, p.50, grifos meus). Essas vozes da cultura local, compartilhadas em performance, encontrariam lugar na sua escrita; contudo, para ele não se tratava de escrever diferente para produzir um modo africano nem em nome do outro, mas, empregando os termos de Zumthor, tratava-se da integração no texto da “verdade vivida, ao abrigo de todo sequestro racional”. Mais adiante no mesmo texto, Ruy Duarte enfatiza seu vínculo sensorial e afetivo – portanto corporal – com a geografia física e humana do país e com a língua adotada na escrita, porém experimentada em incursões por entre distintos espaços e temporalidades: “Tenho para mim que o que tenho escrito não pode deixar de ser o resultado de um processo de *interacção entre a língua portuguesa e o chão de Angola e quem o povoa*” (CARVALHO, 2008, p.51, grifos meus).

A seu modo, o autor aborda as tensões identitárias pós-coloniais inscrevendo um nacionalismo da diferença. Por essa razão propõe que o africano e as culturas subalternizadas encontrem no uso de seus próprios instrumentos – a tradição oral, no caso – maneira de contrapor-se à

globalização. Isso lhe parece uma ação pragmática e de intervenção cívica, por alguém que faz parte “de uma *substância nacional plena de insularidades, de ‘localidades’*” (CARVALHO, 2008, p.54, grifos meus). A imagem de uma substância nacional constituída de isolamento e fragmentação espacial e cultural não projeta uma identificação negativa, antes assume como próprios traços dispersos e em metamorfose, resistentes a uma leitura homogeneizante e hierárquica. Com Deleuze e Guattari, define a sua literatura como menor, não porque inferior, mas porque de uma minoria dentro de uma língua maior, na expectativa de que cada autor “saiba encontrar em si, e no universo que lhe assiste, o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, a marginalidade de sua própria gíria, o seu *terceiro-mundo próprio, o seu deserto*” (CARVALHO, 2008, p.62, grifos meus). O deserto, costumeiramente associado ao campo semântico da escassez, da *secura*, torna-se aqui o seu oposto, lugar de criação experimentado subjetivamente, em dinamicidade com o “universo que lhe assiste”, ou seja, necessariamente implicado na interculturalidade do narrador-antropólogo, em deslocamento pelas margens da voz e da escrita (e das culturas que cada uma comporta), simultaneamente de perto e de longe da pátria. Tais são as bases de seu projeto auto-etnográfico, em que o sujeito reconstrói ficcionalmente sua identidade, assunto da seção a seguir, que conclui esse artigo.

Sobre a Auto-etnografia

Mediado pelos referenciais do saber antropológico, Ruy Duarte de Carvalho promove o cruzamento de vozes e de histórias resultantes dos processos de colonização e descolonização. Dessa forma, agencia testemunhos escritos e orais que traduzem e manipulam os instrumentos do colonizador – no caso, a própria etnografia – na produção de uma auto-etnografia. Nos termos de Mary Louise Pratt,

se os textos etnográficos são aqueles em que os sujeitos metropolitanos representam para si mesmos os seus outros (geralmente os seus outros subjugados), os textos auto-etnográficos são representações que os chamados outros constroem *em resposta* a esses textos ou em diálogo com eles.[...] envolvem uma colaboração selectiva com os idiomas da metrópole ou do conquistador e a apropriação dos mesmos. Estes são fundidos ou

integrados em diversos graus nos idiomas indígenas para criarem auto-representações cuja intenção é *intervirem* nos modos de compreensão metropolitanos. (PRATT, 2005, p.237, os grifos são da autora)

O conceito de Pratt permite complexificar a representação bifronte que Ruy Duarte efetivou das contradições e da violência da sociedade angolana nos tempos pós-coloniais. O autor não se satisfaz com a possibilidade de criação de personagens, seres de papel, que oferecessem uma representação corriqueira da realidade. Primeiramente, fraturou os limites entre a escrita biográfica e a ficção, intercambiando na voz do narrador experiências de campo e ações de personagens; num passo adiante, sofisticou a linguagem de modo a compor o tecido ficcional com mecanismos antropológicos de descrição e interpretação da realidade em face da já mencionada “substância humana”. Como efeito da paradoxal posição de sujeito periférico que domina os instrumentos ocidentais, Ruy Duarte desnuda os desmandos da modernidade ocidental através das vozes e das práticas dos colonizadores desvairados nas terras de África e de seu legado atroz. A esse modelo responde com um saudável e “civilizado” exemplo de cosmopolitismo

a época globalizada é esta em que, além de nos relacionarmos efectivamente com outras sociedades, podemos situar a nossa fantasia em múltiplos cenários ao mesmo tempo e nos devemos interrogar sobre se as diferentes narrações do mundo são ou não compatíveis entre si. (CARVALHO, 2008, p. 61)

NOTAS:

¹ Refiro-me aqui ao artigo “Onze teses por ocasião de mais uma descoberta de Portugal”, em que Boaventura critica as leituras sobre a cultura portuguesa de nomes consagrados como Antonio Quadros e Eduardo Lourenço em nome da objetividade da análise material da sociedade, que, a seu ver, explicaria de forma mais satisfatória as causas do atraso do país.

² Texto publicado no Jornal de Letras no dia 12 de agosto de 2005, disponível em <http://visao.sapo.pt/morreu-ruy-duarte-de-carvalho=f569029><http://visao.sapo.pt/morreu-ruy-duarte-de-carvalho=f569029>. Acesso em 2 de setembro de 2012.

REFERÊNCIAS:

APPADURAI, Arjun. *O medo ao pequeno número: ensaio sobre a geografia da raiva*. Trad. ANA GOLDBERGER. São Paulo: Iluminuras, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: _____. *A estética da criação verbal*. 4.ed. Trad. PAULO BEZERRA. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CARVALHO, Ruy Duarte de. *A câmara, a escrita e a coisa dita... fitas, textos e palestras*. Lisboa: Cotovia, 2008.

_____. *Vou lá visitar pastores*. Lisboa: Cotovia, 1999.

CHAVES, Rita. "A propósito da narrativa contemporânea em Angola: notas sobre a noção de espaço em Luandino Vieira e Ruy Duarte de Carvalho". In: SECCO, Carmen Tindó, SALGADO, Maria Teresa & JORGE, Silvio Renato (orgs.) *África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: editora UFRJ: UEA, 2010.

CLIFORD, James. "Sobre a autoridade etnográfica". Trad. CARLOS BRANCO MENDES. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.) *Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005.

MATA, Inocência. "Estranhos em permanência: a negociação da identidade portuguesa na pós-colonialidade". In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.) *"Portugal não é um país pequeno": contar o 'império' na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2006.

PADILHA, Laura & CARDOSO, Cláudia Fabiana de Oliveira. "Veredas ao sul: a escrita ficcional de Ruy Duarte de Carvalho". *Ipotesi*. Juiz de Fora. v.14, n.2. jul./dez. 2010. p.159-167.

PRATT, Mary Louise. "Transculturação e auto-etnografia: Peru 1615/1980". Trad. JOÃO CATARINO. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.) *Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da & ECKERT, Cornélia. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2008a.

_____. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Texto recebido em 18-09-2012 e aprovado em 25-09-2012.

O ORAL E O ESCRITO EM *UALALAPI*, DE UNGULANI BA KA KHOSA

ORAL AND WRITTEN DISCOURSES IN UNGULANI BA KA KHOSA'S UALAPI

Ana Margarida Fonseca

Instituto Politécnico da Guarda/Faculdade de Letras de Lisboa

RESUMO:

O presente estudo procura analisar a presença do oral e do escrito no romance de estreia de Ungulani Ba Ka Khosa, *Ualalapi*, observando as recorrências intertextuais nele verificadas. A relação dialógica entre os textos orais da tradição africana e textos escritos que relevam de formas ocidentais ocupa, neste contexto, especial destaque, sendo que tradição e modernidade não se excluem, antes se fecundam mutuamente. Assim, do cruzamento dos intertextos, emerge a afirmação da pluridiscursividade como uma força presente na narrativa africana moderna e particularmente neste romance moçambicano.

PALAVRAS-CHAVE: intertextualidade, oralidade, escrita, Ba Ka Khosa, literatura moçambicana

ABSTRACT:

This study aims at analyzing the presence of oral and written discourses in Ungulani Ba Ka Khosa's Ualalapi, through the consideration of its intertextual recurrences. The dialogic relationship between the oral texts emerging from African tradition and written texts that come from Western forms deserves in this context, in which tradition and modernity are not mutually exclusive, but enrich each other. Thus, from the intersection of intertexts, pluridiscursivity is revealed as a force in modern African narratives and, more particularly, in this Mozambican novel.

KEYWORDS: *intertextuality, orality, written discourse, Ba Ka Khosa mozambican literature*

Nenhum texto pode ser concebido separado de um diálogo com o meio social e cultural e com o conjunto de produções linguísticas – literárias e não literárias – que o precederam. Assim, existe sempre uma ligação profunda entre o mundo fora do texto e o mundo no texto, sem que tal signifique o estabelecimento de uma relação mimética entre ambos, uma vez que o representado é sempre já uma modelização do real e não a sua imagem especular. Do mesmo modo, os textos que gravitam em torno de uma dada obra literária estabelecem múltiplas trocas de sentido com esta última, sendo

necessário atender, no processo de recepção, à complexa teia de interrelações que cada um dos enunciados ativa.

Na compreensão destas questões, assumem grande importância os estudos bakhtinianos sobre o dialogismo, os quais remetem genericamente para a ideia de que qualquer discurso, de forma particular o discurso romanesco, estabelece necessariamente relações com os discursos alheios presentes nos meios social, cultural e ideológico. Esta condição de diálogo com o “outro”, considera Bakhtine, é imanente a todo o ato discursivo, uma vez que apenas um ser humano em estado adâmico poderia estar imune à influência de vozes e consciências exteriores a si:

Un énoncé vivant, significativement surgi a um moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet de tel énoncé et de participer activement au dialogue social.¹ (BAKHTINE, 1978, p.100)

A noção bakhtiniana de “orientação dialógica do discurso” conheceu uma grande divulgação e foi amplamente estudada em diversos contextos, adotando-se geralmente o conceito de intertextualidade, introduzido por Julia Kristeva na apresentação do teórico russo, para designar as relações que um enunciado estabelece com outros enunciados – os intertextos. Estes tanto podem ser constituídos por textos verbais, literários e não literários, como, em teorias mais abrangentes, por outros objetos semióticos. Deste modo, como acentua Kristeva, deverá estar presente no horizonte quer do receptor quer do produtor do discurso a consciência de que este é sempre múltiplo:

tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.² (KRISTEVA, 1969, p.85)

Ao considerarmos as literaturas africanas modernas do ponto de vista do diálogo de culturas e tradições nelas estabelecidos, a pertinência dos conceitos de intertextualidade e dialogismo torna-se ainda mais acentuada. Na verdade, não poderá ser ignorado o facto de que a experiência da colonização implica o desenvolvimento de situações de transculturação, geradoras de penetrações entre a cultura do colonizador e a cultura do colonizado. Ainda que

seja forçoso reconhecer a diferença de valoração de uma e de outra nas sociedades coloniais, não seria legítimo reduzir o contato entre ambas a uma relação de mera submissão/imposição hegemônica. Assim, sendo crucial salientar as complexas relações de poder ativadas por situações coloniais e pós-coloniais, impõe-se o reconhecimento da “impureza” transmitida pela síntese de culturas, tradições, modelos e formas, particularmente nos contextos em que nos propomos situar.

Neste enquadramento, tradição e modernidade deixam de funcionar como pares dicotômicos, com os correspondentes binômios África e Ocidente, rural e urbano, oralidade e escrita, línguas africanas e línguas europeias. Como afirma Patrick Chabal, “toda a cultura é uma constante fusão transformativa do tradicional e do moderno. Deste modo, modernidade não é o inverso da tradição, mas antes tradição tal como se mudou e modernizou” (CHABAL, 1994, p. 23). As culturas encontram-se em permanente transformação e são essas mudanças, complexas e, por vezes contraditórias, que deverão ser questionadas, não sendo viável a recuperação de uma “pureza pré-colonial” , na qual se radicaria a autenticidade dos povos africanos.

A consideração das relações dialógicas estabelecidas nas literaturas africanas contemporâneas implica que se preste especial atenção às mudanças que se verificaram nestas sociedades, na passagem de culturas orais a culturas escritas ou “mistas”. Com efeito, o conceito de intertextualidade apresenta-se numa e noutra situação de forma substancialmente diferente. Sobre esta questão, Walter J. Ong propõe a ideia de que apenas com o surgimento da imprensa emerge a consciência do fenómeno da intertextualidade, pois o conceito em si se encontra ausente nas culturas orais e manuscritas:

Manuscript culture had taken intertextuality for granted. Still tied to the commonplace tradition of the old oral world, it deliberately created texts out of other texts, borrowing, adapting, sharing the common, originally oral, formulas and themes, even though it worked them up into fresh literary forms impossible without writing. Print culture gave birth to the romantic notions of ‘originality’ and ‘creativity’, which set apart an individual work from other works even more, seeing its origins and meaning as independent of outside influence, at least ideally. When in the past few decades doctrines of intertextuality arose to counteract the isolationist aesthetics of romantic print culture, they come as a kind of shock. They were all the more disquieting because modern writers, agonizingly aware of literary history and the *de facto* intertextuality of their own works, are concerned that may be totally

under the 'influence' of other texts. (...) Manuscript cultures had few if any anxieties about influence, and oral culture had virtually none.³ (ONG, 1982, p.133-134)

Embora longa, a citação de Ong tem o mérito de chamar a atenção para a diferença entre culturas orais e culturas escritas (com as manuscritas a constituírem um estágio intermédio) no que diz respeito à atitude do produtor relativamente ao *corpus* de textos implicado na situação comunicativa. Na verdade, não é a existência da intertextualidade que está em causa – qualquer texto, oral ou escrito, em qualquer época e em qualquer cultura, entra em contacto com discursos alheios – , mas sim o conceito de autoria, entendido como direito de propriedade sobre o texto (inexistente na tradição oral) e exigência de originalidade, ou seja, não imitação de discursos de outros (“angústia” ainda desconhecida na Idade Média).

Pela especificidade da situação cultural em que as literaturas africanas modernas se encontram, uma “categoria” intertextual de fundamental importância consiste, pois, no legado da oralidade – a chamada literatura oral ou oratura –, a qual se inscreve, por diversos modos, nas práticas de escrita literária contemporâneas. Importa, deste modo, problematizar a relação dialógica entre os textos orais da tradição africana e textos escritos que relevam de formas ocidentais. Na verdade, como afirmamos anteriormente, recusamos a dicotomização entre tradição e modernidade para entendermos os intertextos implicados nas obras literárias como manifestações de tradições diversas, relacionadas quer com as vivências das culturas tradicionais africanas quer com a multiplicidade de modelos de origem europeia.

A relação do escritor com as vozes do passado da sua comunidade surge frequentemente como um fundamento ético inerente à produção literária, observando-se, como refere Alberto de Carvalho, “a existência, com valor de necessidade, de uma qualquer forma de diálogo com as suas respectivas tradições” (CARVALHO, 1995b, p.397). Se é verdade que, de acordo com os princípios bakhtinianos de orientação dialógica do discurso, esta relação seria em qualquer caso imanente ao discurso, trata-se, nesta circunstância, de solicitar ao escritor que intencionalize esse diálogo, aliando à criatividade pessoal uma ligação profunda às raízes étnicas e deixando que o texto se impregne das marcas da arte verbal oral.

É necessário ter em atenção que o nascimento das literaturas escritas terá implicado, num primeiro momento, a ruptura com as tradições artísticas da África Negra, pela sua ligação intrínseca às referências culturais do colonizador. A escrita, literária e não literária,

a pu reléguer l'expression orale traditionnelle dans un monde à part, volontiers rattaché au passé. Le contraste entre les deux pratiques recoupe grossièrement une opposition entre ville et campagne, population scolarisée et population analphabète, jeunes et vieux, hommes et femmes, praticiens d'une langue maternelle et praticiens d'une langue seconde.⁴ (CHEMAIN, 1985, p.56)

A necessidade cedo sentida de impor a diferença da escrita africana relativamente aos modelos europeus conduziu à tomada de consciência do escritor, urbanizado e formado de acordo com os cânones ocidentais, de que era fundamental o diálogo da literatura escrita com a literatura oral. Daí a “prescrição” desse regresso às raízes, motivada mais por razões éticas do que propriamente estéticas, e que acabou por gerar os equívocos inerentes a qualquer tentativa de “programar”, externamente, a criação artística.

A história e o desenvolvimento das literaturas escritas mostra que são muitos e diversificados os caminhos assumidos por cada um dos escritores face ao seu passado cultural e artístico, desde a total independência – e escritores há que assumem, sem complexos, essa recusa – até a produção de estruturas textuais decalcadas das tradicionais. Ainda que sejam, pois, impossíveis as generalizações, Laura Padilha, a propósito de um texto de Manuel Rui, chama a atenção para uma atitude que nos parece nortear uma parte significativa da produção literária contemporânea no espaço africano de língua portuguesa:

Há, pois, o lugar do letrado e do não letrado, mas o poeta não os percebe como excludentes. Dito de outro modo: o eixo da tradição ancestral e o da transformação se entrecruzam. Como em jogo de espelhos, um traz em si a imagem do outro, multiplicada. Desse modo, não obstante toda a força mística das raízes, fincadas no solo de “antes de”, não se quer perder a consciência do presente, percebido como pulsão transformadora. (PADILHA, 1995, p.91)

O escritor procura a herança cultural que sustenta a sua individualidade enquanto pertencente a uma comunidade ancestral, mas não quer perder a

“consciência do presente”, ou seja, não pretende rejeitar o impulso para a recriação incessante da tradição, através do diálogo com as tradições externas à cultura tradicional da sua etnia, região, nação. É tendo como ponto de partida esta relação complexa e multívoca do autor com as suas tradições (as internas e as externas) que, de seguida, procuraremos apresentar algumas das formas desse diálogo, recorrendo para tal à obra de estreia do escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa – *Ualalapi*, publicada em 1987.

Neste romance, procura-se recuperar uma parcela da história de Moçambique: o reinado de Ngungunhane e concretamente o declínio e queda do Império de Gaza, materializado na captura e partida do imperador para Portugal, cenas com as quais encerra a narrativa. A valorização da tradição e a fundamentação do tratamento historiográfico da figura de Ngungunhane, a partir dos dados da oralidade, interliga-se estruturalmente com a presença, explícita nuns casos e implícita noutros, de modelos literários ocidentais. A relação existente na obra entre oralidade e escrita não está, contudo, isenta de ambiguidades, pelo que importa analisar com alguma atenção as condições desse diálogo.

Logo à partida, um aspeto que interessa considerar diz respeito à caracterização da voz narrativa. Apenas no final do romance se pode perceber a complexidade da situação enunciativa: um velho conta histórias a uma outra personagem (um jovem, supõe-se, pelo tratamento por “tu” usado pelo velho), que as regista por escrito. Existe, assim, uma “oralidade primária” em *Ualalapi* – as histórias são, na sua fonte, orais, resultando da memória transmitida do avô Somapunga ao neto e deste ao jovem ouvinte. Este último, por sua vez, instaura-se como narrador propriamente dito, ao recriar ficcionalmente os elementos da tradição e ao assumir diretamente a responsabilidade pela enunciação narrativa. Deste modo, em *Ualalapi*, a encenação de uma dupla discursividade – diretamente escrita e indiretamente oral – contribui para acentuar a ligação da história ao modo da oralidade e aos elementos historiográficos preservados pela tradição, simultaneamente remetendo para a necessária modelização imposta pela cultura escrita.

Será, contudo, no plano da própria estruturação interna da narrativa que poderemos encontrar os índices mais significativos da relação entre tradições presentes nesta narrativa de Ba Ka Khosa. Depois da “Nota do autor”

inicial, a obra intercala seis capítulos (seis histórias) identificados por títulos diferentes e antecedidos de uma ou mais citações, com uma série de seis textos denominados “Fragmentos do fim”. Se, no primeiro caso, estamos perante o discurso ficcional do narrador-autor, no segundo, encontramos-nos frente a transcrições de diversa proveniência que representam, com uma única exceção, o discurso oficial dos agentes coloniais. Assim sendo, a obra constitui-se por intermédio de “um expediente de colagens que, alternativamente, intertextualizam fragmentos de documentação histórica (impressos em itálico) e enunciados narrativos actuais (em impressão comum) unidos todos por uma relação dialógica de matriz lógica oral.” (CARVALHO, 1995a, p.94)

Apresentando-se de forma explícita, a intertextualidade possibilita o estabelecimento de um paralelo entre discursos portadores de uma carga ideológica de sentido oposto: os documentos históricos veiculam a perspectiva colonialista; as histórias ficcionais procuram fundamentar-se na tradição oral, ou seja, na visão inscrita pelos valores tradicionais africanos. Não se trata, neste caso, tanto de um diálogo a estabelecer entre as duas perspectivas, no sentido de uma conciliação possível ou de um consenso a ser procurado, mas sobretudo de um confronto, em que a leitura dos fatos por parte do colonizado e por parte do colonizador divergem profundamente. Multiplicadas as vozes, desaparece a ilusão de uma verdade a ser alcançada, e a relação dialógica estabelecida rompe com a possibilidade de um discurso histórico de sentido único.

Constituindo, tal como a série “Fragmentos do fim”, intromissões de discursos alheios no discurso do narrador-autor, as epígrafes existentes na obra acentuam ainda mais a pluridiscursividade presente em *Ualalapi*. Ainda que não as analisemos uma a uma, será importante observar a diversa proveniência cronológica, geográfica e cultural dos intertextos escolhidos: extratos da época de Ngungunhane (da autoria de um historiador colonial português e de um missionário suíço), uma afirmação de Agustina Bessa Luís, uma frase anônima numa língua africana e três versículos bíblicos. A heterogeneidade das citações retira o carácter dualista que, de certo modo, poderia estar presente no confronto entre os capítulos ficcionais e os textos

historiográficos, e abre um importante espaço intertextual, no qual podem ser desenvolvidos os sentidos provocados pela leitura “tabular”.

Perante a observação da estrutura compósita deste romance, poder-se-á sustentar que existe uma intenção deliberada, por parte do autor implicado, de cruzar na superfície textual os modos da oralidade com os modos da escrita em várias das suas tradições. Observe-se, neste contexto, que não existe um único modelo ocidental que possa representar em África a modernidade, mas sim modelos e tradições diferentes que, de modo diverso, entram (ou não) em relação com as tradições (também elas múltiplas) dos espaços culturais africanos.

O diário de Manua, filho de Ngungunhane, que o narrador apresenta como tendo sido encontrado nas ruínas da capital do império de Gaza, metido numa caveira, representa de forma paradigmática a adoção da cultura do estrangeiro. A bordo do paquete que o traz de regresso a Moçambique após os estudos em Portugal, Manua abre os papéis e escreve, lamentando os hábitos do seu povo, que considera bárbaros, e formulando o propósito de impor, quando chegar ao poder, “os costumes nobres dos brancos” (KHOSA, 1987, p.100). Porém, enlouquecido pela bebida e pelo desprezo da sua cultura de origem, Manua acaba por definhar e morrer perante a indiferença do pai, que não lhe pode perdoar a traição ao povo tsonga. A substituição da oralidade pela escrita liga-se, deste modo, à ideia de decadência do Império: por um lado, sendo filho do rei, é a própria descendência de Ngungunhane que entra em degenerescência, eliminando a possibilidade de renovação; por outro lado, o falecimento de Manua dá-se pouco antes da prisão de Ngungunhane, prevista e desejada pelo filho no dia da própria morte.

Igualmente na profecia final do imperador, a violência futura da colonização passa pela imposição da escrita:

Estes homens cor de cabrito esfolado que hoje aplaudis entrarão nas vossas aldeias com o barulho das suas armas e o chicote do comprimento da jibóia. Chamarão pessoa por pessoa, registando-vos em papéis que enlouqueceram Manua e que vos aprisionarão. (...) Exigirão papéis até na retrete, como se não bastasse a palavra, a palavra que vem dos nossos antepassados, a palavra que tirou crianças dos ventres das vossas mães e mulheres. O papel com rabiscos norteará a vossa vida e a vossa morte, filhos das trevas. (KHOSA, 1987, p.118)

Comentando o capítulo “O diário de Manua” e concretamente a invenção de fontes escritas, como o próprio diário e o testemunho do árabe, Ana Mafalda Leite interpreta-o como uma reflexão irônica “sobre o abandono da oralidade, e a cultura que ela representa, enquanto uma das causas de degradação cultural” (LEITE, 1995, pp.61-62). Não recusando este papel crítico, pensamos que a incorporação de discursos alheios, de origem ocidental, não se limita a cumprir uma função paródica, de discursos a destruir devido à ideologia colonialista que representam. Tal parece-nos mais evidente no caso das epígrafes, as quais, ao cumprirem uma função temática relativamente aos textos que introduzem, implicam a aceitação de, pelo menos, parte da herança civilizacional ocidental, e, do mesmo modo, a própria utilização do código escrito por parte do narrador contraria esta ideia do escrito como ameaça à cultura da oralidade. Assim, a narrativa parece sugerir vias de criatividade e revitalização cultural pela fecundação recíproca do oral e do escrito, das tradições africanas e das tradições ocidentais. Instaure-se, pois, um espaço intertextual, em que os modos da escrita ocidental se revelam estruturantes, em interação com a tradição oral, recuperada para, a partir dela, se construir uma leitura dos fatos históricos que se distancie da historiografia colonialista.

Importa ainda referir que a oralidade, para além da função que acabamos de enunciar (e que é primordial), surge valorizada em si mesma como parte da cultura moçambicana. O poder da palavra falada é acentuado através da introdução de longos discursos das personagens, o que simultaneamente reforça a já significativa pluridiscursividade textual. Por outro lado, o efeito de animização da palavra falada superlativiza a força da oralidade, o que se observa em duas situações – na história de Damboia, que sofre a violência dos rumores do povo:

[As palavras] cresciam de minuto a minuto e entravam em todas as casas, escancarando portas e paredes, e mudavam de tom consoante a pessoa que encontravam. A violência que Ngungunhane utilizou para sustá-las [*sic*] não surtiu efeito. Elas percorriam distâncias à velocidade do vento. (KHOSA, 1987, p.65)

– assim como na permanência das palavras para além dos limites humanos de Somapunga, o contador de histórias de Ngungunhane à personagem que virá a ser o interlocutor do narrador:

[Meu avô] Morreu deitado a dormir, sonhando alto. De manhã, ao entrar na sua cubata, vi-o deitado ao comprido, olhando o tecto. Falava. A voz tocava-me profundamente. Durante horas seguidas ouvi-o falar. Quis acordá-lo, pois já era tarde. Ao tocá-lo notei que o corpo estava frio. Há muito que tinha morrido. Tiveram que o enterrar imediatamente para que os vizinhos não nos chamassem feiticeiros. E o nosso espanto foi ouvir a voz saindo da cova, uma voz como que vinda de escarpas abissais (KHOSA, 1987, pp.115-116)

Em conclusão, podemos considerar que em *Ualalapi* estão presentes dois modos fundamentais da relação entre as culturas ocidentais da escrita e as culturas tradicionais africanas. Em primeiro lugar, uma dimensão de “distância”, a transmissão de uma diferença profunda entre ambas as culturas e a necessidade de proteger a identidade das tradições africanas, ainda que sem a visão redutora dos dualismos. Neste sentido convergiram a caracterização de Manua e as alusões no discurso de Ngungunhane, em ambos os casos manifestações excessivas e apocalípticas face à iminência da aculturação colonial.

A distância entre o oral e o escrito é também evidenciada pelo recurso à dupla enunciação narrativa. Entre o velho que conta as histórias e o ouvinte-narrador que as escreve, há uma cisão que corresponde à irreduzibilidade entre o mundo de Ngungunhane, que é, ainda, em grande parte, o mundo do velho e o mundo aculturado do jovem que afasta os papéis. É, aliás, com a percepção da incomunicabilidade entre as duas culturas que encerra a obra:

Afastei-me da cabana que me estava reservada e virei o rosto em direcção à fogueira. Entre duas mangueiras enormes, o velho, com a cabeça entre as mãos, não via o fogo e a noite. Chorava. E eu afastava-me da cubata, do meu quarto, e atirava-me à noite de luar. Algo me intrigava no discurso do velho e de Ngungunhane. (KHOSA, 1987, p.125)

Aculturado como Manua e como ele isolado, em grande medida, dos valores dos antepassados, o narrador não esconde as tensões provocadas pela relação entre a cultura oral, em desaparecimento, e a cultura escrita cada vez mais predominante. Contudo, desta relação resultam igualmente vínculos, penetrações, influências recíprocas que potencialmente poderão gerar novos

valores criativos e um enriquecimento civilizacional. A consciência deste contacto efetivo e proveitoso, a que chamaríamos a dimensão da “proximidade”, remete precisamente para a existência de um importante espaço dialógico nas sociedades e culturas africanas, traduzindo-se este diálogo, em termos literários, por uma pluridiscursividade que mantém e aprofunda, como afirma Bakhtine, a própria diversidade existente no meio social:

Le prosateur-romancier n’extirpe pas les intentions d’autrui du langage polyphonique de ses oeuvres, ne détruit pas les perspectives, mondes et micromondes socio-idéologiques que se découvrent au-delà de cette polyphonie: il les introduit dans son oeuvre. (...)
Le développement du roman consiste en un approfondissement du dialogue, dans son déploiement et son affinement.⁵ (BAKHTINE, 1978, p.120)

Em *Ualalapi*, como observamos, o dialogismo textual realiza-se por duas vias fundamentais: a presença do oral (discurso histórico da tradição e enunciação “primária” do velho) no escrito e a introdução da escrita do Outro (intertextos de origem ocidental) na escrita própria. Importa ainda observar que a relação entre a escrita e o oral manifesta-se também na forma como o texto literário postula a parcialidade e a subjetividade da História, por um lado, e o contraste entre as versões da historiografia quer colonialista quer revolucionária, por outro lado. De acordo com Alberto de Carvalho,

trata-se de reordenar os vectores da cultura escrita por aplicação da sua força produtiva à documentação existente sobre a história de Ngungunhane a fim de recriar outra, de cunhar a sua versão da história ambigualmente literária. Ora, como todo o processo conflitual se define por antagonismos, a sua completude exige a versão do outro lado, leitura legitimada pela moldura cultural autóctone, neste caso à luz de uma estratégia que focaliza as personagens africanas e procede à escuta das suas vozes populares, tradicionais, portadoras de sentidos que contestam as versões postas em circulação pelas escritas anteriores (de antes e de depois da independência nacional). (CARVALHO, 1995a, p.94)

A relação entre memória oral e testemunhos escritos a respeito da figura de Ngungunhane põe, pois, em confronto versões diferentes entre si, como seria expectável, mas é necessário considerar igualmente a diversidade existente na própria documentação disponível, que emerge aqui como um intertexto de inegável importância. Logo no início da obra, uma sequência de quatro citações sobre a personalidade de Ngungunhane adverte o leitor para a

parcialidade do juízo histórico, devido à valoração de sentido oposto que os dois autores referenciados fazem daquela personagem. Com efeito, se duas das citações, atribuídas a Ayres de Ornellas, apresentam positivamente o imperador, realçando o “ar de grandeza e superioridade” e a “capacidade de argumentação lúcida e lógica”, nas outras duas, da autoria de um missionário suíço, Dr. Liengme, a mesma personagem é descrita como sendo “ébrio”, irascível, condutor de uma “política falsa, absurda, cheia de duplicidades” (KHOSA, 1987, p.13). Assim lançado o relativismo sobre a figura histórica de Ngungunhane, pode o narrador-autor reivindicar a construção de uma versão possível, apenas mais uma, que se inscreve num espaço intertextual configurado, como se defendeu anteriormente, quer pelas escritas anteriores quer pelas vozes da tradição, por sua vez divergentes das versões construídas pela escrita historiográfica.

Igualmente significativa é a epígrafe de Agustina Bessa Luís que se segue na obra àquelas que acabamos de analisar, precedendo o texto ficcional: “A História é uma ficção controlada”. A autoridade da escritora portuguesa funciona como forma de legitimação do tratamento a que o autor sujeita a matéria histórica, aproximando simultaneamente a narrativa do modelo romance historiográfico pós-moderno. Assim, reflete-se a concepção de que toda a História é uma narrativa não substancialmente diferente da escrita ficcional, dependente, portanto, de atos de seleção e interpretação condicionados por pressupostos individuais e intersubjetivos.

As estruturas e conteúdos da oralidade, ao se entrecruzarem no espaço dialógico da ficção com os documentos escritos da historiografia colonial (de forma explícita, pela citação) e revolucionária (presente de modo implícito), questionam as ideologias subjacentes à lógica do devir histórico num e noutro caso, introduzindo um fator de perturbação e revisão de verdades instituídas num passado mais remoto ou mais recente.

Por outro lado, a atribuição causal da derrota de Ngungunhane desvia-se da racionalidade ocidental que enforma a historiografia oficial, uma vez que se enfatiza a violação das leis tradicionais, ou seja, submete-se o curso da História a uma ordem transcendente, punitiva ou sancionadora. De resto, a ilegitimidade do poder de Ngungunhane fica logo sugerida na “Nota do autor” com que se inicia a obra, ao declarar que, no fim da vida, Ngungunhane se

apercebeu de que “as línguas do seu império não criaram [...] a palavra imperador” (KHOSA, 1987, p.11). Numa cultura em que a Palavra tem um valor fundador do real e é geradora de simbolismos cosmogônicos, a inexistência do termo desautoriza a pretensão sobre o Império, marcando a precariedade do poder de Ngungunhane.

Concluimos, reafirmando que a imbricação do oral e do escrito apresenta, na narrativa de Ba Ka Khosa e, de uma forma geral, na narrativa africana moderna um valor de questionação das culturas, que não mais se podem entender como isoladas umas das outras. Neste sentido, se pronuncia Mia Couto, ao referir que a literatura está do lado da modernidade e, logo, por essa razão, perde fundamento a busca de uma originalidade conotada com o passado pré-colonial ou com a ruralidade oral. Por isso, continua o escritor:

Os intelectuais africanos não têm que se envergonhar da sua apetência para a mestiçagem. Eles não necessitam de corresponder à imagem que os mitos europeus fizeram deles. [...] Eles são africanos assim mesmo como são, urbanos de alma mista e mesclada, porque África tem direito pleno à modernidade, tem direito a assumir as mestiçagens que ela própria iniciou e que a tornam mais diversa e, por isso, mais rica. (COUTO, 2005, p.61)

A mestiçagem aqui proposta traduz-se, pois, numa atitude de criatividade que situa a escrita literária na confluência de culturas diversas, todas elas importantes para o posicionamento ético e estético do autor africano. A condição fronteira do escritor faz dele um interlocutor privilegiado de um mundo em mudança, no qual os limites entre o que é ocidental e o que é africano já não podem ser traçados com o rigor pretendido tanto pela ideologia colonialista, no esforço de auto-legitimação, como por facções do pensamento anticolonial, desejoso de expurgar uma presença ocidental, que, ao longo dos séculos, se foi inscrevendo na identidade coletiva dos povos colonizados. É este também o testemunho deixado em *Ualalapi*, através da modelização literária de um período da história moçambicana que tem sido representado de modos muitos distintos, de acordo com o posicionamento ideológico de quem o interpreta. As inquietações trazidas para o presente colocam o acento num mundo de líquidas fronteiras, em que tradição e modernidade mutuamente se fecundam, para a construção de identidades dinâmicas, em permanente estado de reconstrução.

NOTAS:

Tradução livre das citações:

1- Um enunciado vivo, surgido significativamente num meio histórico e num meio social determinados, não pode deixar de tocar em milhares de fios dialógicos vivos, tecidos pela consciência sócio-ideológica em volta do objeto enunciado e de participar ativamente no diálogo social.

2- (...) todo texto se constitui como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro. No lugar da noção de intersubjetividade se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, ao menos, como dupla.

3- A cultura manuscrita tomou a intertextualidade como garantida. Ainda ligada ao lugar comum da tradição do antigo mundo oral, ela deliberadamente criou textos a partir de outros textos, pedindo emprestado, adaptando, partilhando as fórmulas e temas comuns, originalmente orais, apesar de as ter convertido em fórmulas literárias renovadas, impossíveis sem a escrita. A cultura impressa fez nascer as noções românticas de originalidade e criatividade, as quais separaram, ainda mais, uma obra individual de outras obras, concebendo as suas origens e significados como independentes de influências externas, pelo menos idealmente. Quando, nas últimas décadas, surgiram doutrinas da intertextualidade para se contrapor à estética isolacionista da cultura romântica impressa, elas provocaram uma espécie de choque. As mesmas eram tanto mais inquietantes quanto os escritores modernos que, cientes da história literária e da intertextualidade de fato de suas próprias obras, estão preocupados que possam estar totalmente influenciados por outros textos (...) As culturas manuscritas tinham poucas, caso tivessem alguma, ansiedades sobre a influência, e culturas orais não tinham virtualmente nenhuma.

4- (...) pôde relegar a expressão oral tradicional para um mundo à parte, voluntariamente preso ao passado. O contraste entre as duas práticas configura, grosseiramente, uma oposição entre cidade e campo, população escolarizada e população analfabeta, jovens e velhos, praticantes de uma língua materna e praticantes de uma segunda língua.

5- O prosador-romancista não extirpa as intenções do outro da linguagem polifônica de suas obras, não destrói as perspectivas, mundos e micromundos sócio-ideológicos que se descobrem além dessa polifonia: ele os introduz na sua obra (...) O desenvolvimento do romance consiste num aprofundamento do diálogo, no seu desdobramento e no seu afinamento.

REFERÊNCIAS

BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.

CARVALHO, Alberto de. "Magia e tradições literárias na escrita da história". *Dedalus*, nº5, 1995a.

_____. "Culturas e literaturas africanas, entre o insular e o continental". *In: Actas dos primeiros cursos internacionais de Cascais*. Cascais: Câmara Municipal, 1995b.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas. Literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

CHEMAIN, Arlette. "De l'oralité à l'écriture, continuité ou rupture: l'exemple des littératures d'Afrique". *In: RUNTE, Hans R. et Roseann (eds). Oralité et littérature*. Actas do IX Congresso da AILC. Bern.:Peter Lang, 1985.

COUTO, Mia. *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

FONSECA, Ana Margarida. *Projectos de encostar mundos*. Miraflores: Difel, 2002.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. *Ualalapi*. Lisboa: Caminho, 1987.

KRISTEVA, Julia. Sêméiotikè. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

LEITE, Ana Mafalda. "A dimensão anti-épica da moderna ficção moçambicana: Ualalapi de U.B.K. Khosa". *Discursos*, 9, fevereiro, 1995.

ONG, Walter J. *Orality and literacy. The technologizing of the world*, London; New York: Routledge, 1982.

PADILHA, Laura Calvacante. "Ficção angolana pós-75: processos e caminhos". *Discursos* 9, fevereiro, 1995.

Texto recebido em 16-09-2012 e aprovado em 17-10-2012.

AS ENTRELINHAS DAS CORES E AS ENTRECORES DAS LINHAS: intercâmbios artísticos em Moçambique*

BETWEEN THE LINES OF COLORS AND BETWEEN THE COLORS OF LINES: artistic exchanges in Mozambique

Cíntia Machado de Campos Almeida

Doutoranda - UFRJ/CNPq

RESUMO:

As intertextualidades na literatura moçambicana, no período pós-independência, como instâncias de resistência histórico-artístico-cultural. Em consonância com os apontamentos de Etienne Souriau em *A correspondência das artes* (1983), discorreremos sobre os diálogos entre a pintura e a poesia, a partir da obra *Mariscando luas* (1992), de Luis Carlos Patraquim, Ana Mafalda Leite e Roberto Chichorro.

PALAVRAS-CHAVE:

Intertextualidade, pintura, poesia, pós-independência, resistência.

ABSTRACT:

The intertextualities of the post-independence Mozambican literature as instances of historical, artistic and cultural resistance. In accordance Etienne Souriau's A correspondência das artes (1983), we'll discuss the exchanges between painting and the poetry in Mariscando luas (1992), by Luis Carlos Patraquim, Ana Mafalda Leite and Roberto Chichorro.

KEYWORDS:

Intertextuality, painting, poetry, post-independence, resistance.

As relações entre diversificados tipos de linguagens e discursos há muito se manifestam em Moçambique: literatura, música, pintura, escultura, xilogravura, dentre outras formas de expressões artísticas, que sempre estiveram, de alguma forma, entrelaçadas, contactadas por um elo maior, firmado não pela arte, mas, antes, pelos artistas moçambicanos. Ana Mafalda Leite não apenas reconhece esse diálogo entre pintores, escultores, poetas e ficcionistas – “os de ontem e os de hoje” (LEITE, 1999, p. 1) –, justificando-o pela “pluralidade de heranças, retrabalhadas, reaprendidas, ressentidas” (*ibidem*), legadas a todos eles, em igual proporção.

No entanto, precisamos reconhecer que, após o advento da independência, em 1975, principalmente a partir da década de 1980, o anseio de experimentar novas possibilidades estéticas assinalou a poesia moçambicana, inaugurando rotas líricas inovadoras que almejavam, inclusive, exceder as próprias “fronteiras” do literário.

Baseados em Etienne Souriau, que defende um “tipo de parentesco entre as artes” (SOURIAU, 1983, p. 14), ao lançar em seu *A correspondência das artes* (1983) a proposta de uma “estética comparada” como um novo campo de estudo, elegemos a pintura para discorrermos acerca das intertextualidades nas literaturas africanas, dentre a multiplicidade de linguagens que estabelecem alguma forma de intercâmbio com a literatura em Moçambique.

Para melhor elucidarmos nossos leitores, julgamos pertinente desdobrar o tecido da história, buscando em seu avesso os alinhavos que ajudaram a coser os retalhos das artes que compõem o matizado *patchwork* intertextual chamado Moçambique.

Retrocedendo não tão longe no tempo, alcançamos os anos que antecederam à descolonização da África. A década de 1960 em Moçambique foi assinalada pela produção da ‘literatura de combate’, canto engajado à realidade de uma guerra generalizada nas colônias portuguesas naquele continente. Os adeptos deste labor literário, em sua maioria militantes e guerrilheiros da FRELIMO – Frente pela Libertação de Moçambique –, transformaram o verso em arma. E, assim, estabeleceu-se uma espécie de “lei de nacionalidade literária”, nas palavras de Francisco Noa (NOA, 1998, p. 39).

Todavia, aprendemos com Mia Couto que “a poesia lírica sempre arriscou em Moçambique” (COUTO. *In*: White, 1992, p. 9). Embora simpáticos e solidários às causas ideológicas e às questões políticas, alguns nomes representativos da literatura moçambicana optaram por enveredar pelos becos intimistas da produção poética. Mantinham-se conscientes de que abordagens líricas entrelaçadas à subjetividade, como o amor, o sonho, os desejos, as memórias, o corpo, a paisagem, posicionavam-se *avant-garde*, a fim de afrontar a causa maior: a luta armada contra a metrópole, que perdurou de 1964 a 75, ano em que foi proclamada a independência em Moçambique e o socialismo foi eleito como guião.

As utopias, avultadas durante anos à espera da independência, dobraram-se frente a outra guerra, desta vez fratricida, no ano seguinte, em 76. A sombra de Tântatos voltava a encobrir o país até 1992: mal haviam saído de

um período, em que os heróis acabavam mortos, para outro, em que sequer nasciam (COUTO, 2002, p. 1).

Recorrer ao subjetivismo, em tempos de guerra, equivalia a um exercício lírico passível de reprovação. Considerado desnecessário e desvirtuante, coube à “geração de 80” tornar definitivamente lícito o exercício do “eu”, ou seja, dos direitos individuais: “[...] as pessoas falavam no *nós colectivo* [sic] e estavam a esquecer que elas também eram pessoas...” (PATRAQUIM. *In*: LABAN, 1998, p. 940), ponderou o poeta Luis Carlos Patraquim, em entrevista a Michel Laban.

Ressaltemos, em tempo, que o novo lirismo, longe de significar uma fuga da realidade assolada pela guerra, ao contrário, representou uma via alternativa de resistência, visto que os artistas envolvidos com essa perspectiva em Moçambique, ainda que empenhados em afrouxar as rédeas que detinham a subjetividade, jamais negligenciaram o comprometimento político e a consciência crítica de que a história de seu país registrava suas linhas introdutórias à custa de sangue e desencanto.

Com o intuito de ilustrar o panorama a que nos referimos, destacamos o título *Mariscando luas*, obra em que literatura e pintura moçambicanas, irmanadas, pretendem traduzir olhares alternativos por sobre a realidade de seu país e de suas gentes, atribuindo, simultaneamente, cores à poesia e poesia às cores.

O livro, publicado em 1992 pela editora lisboeta Vega, representa uma experimentação artística muito bem sucedida, até então inédita naquele país. Composto a seis mãos, cabem a Ana Mafalda Leite, Luis Carlos Patraquim e Roberto Chichorro os créditos de autoria destas páginas que consolidam o diálogo entre as artes e os artistas moçambicanos. Embora, desde 1980, a gravura tenha marcado presença em muitas publicações literárias (a exemplo das próprias obras de Patraquim), nunca antes de *Mariscando luas* a ideia de uma autoria compartilhada entre poetas e pintores havia sido tão acentuada.

O fato de o pintor Roberto Chichorro figurar como um dos autores da obra solidifica a comunhão interestética e a transitividade dialógica entre as artes defendida por Souriau, de modo a mostrar quão pictórica pode ser a

poesia como também quão poética – e narrativa – pode ser a pintura. Ao constataremos a presença de um “pintor-autor” (ou seria um “pintor-poeta”?) confirmamos a produção artística moçambicana contemporânea como um espaço, sobretudo, intertextual.

Mariscando Luas se divide em dois momentos. O primeiro, intitulado “Azul subúrbio” (PATRAQUIM. *In*: CHICHORRO; LEITE; PATRAQUIM, 1992, p. 9), invoca a *poiesis* de Luis Carlos Patraquim. O segundo, sob o título “Também com noivas”, abre espaço ao lirismo de Ana Mafalda.

Por ocasião deste artigo, optamos por focar apenas os poemas daquele que compreende, aliás, o objeto de estudo de nossa tese de doutoramento: Patraquim. No entanto, ao folhearmos as páginas de *Mariscando luas*, constatamos que, em ambas as partes, apesar de terem sido concebidas por vozes poéticas diferenciadas, deparamo-nos com um intento lírico unificado: o de comemorar a singeleza e a espontaneidade do subúrbio como um espaço original, popular, afetivo, de cores vivas, gestos pacíficos, transbordante de memórias, que bem poderia servir de metonímia ao país que desejariam para eles próprios, naquele instante da história.

Em “Azul subúrbio”, os versos evocam uma paisagem preponderantemente noturna – hora propícia às metamorfoses –, preenchida pelos poetas e pelo seu “copo lírico no balcão da noite / marrabentando-se à espera” (*idem*, p. 19). O ritmo sistólico das reminiscências revisitam acordes d“a viola [que] uiva à lua” (Patraquim. *In*: Chichorro; Leite; Patraquim, 1992, p. 25). Conclamam Apollinaire e Chagall, numa possível tentativa de consolidar as sugestões emanadas pela atmosfera surrealista, sem, no entanto, desconsiderar que o azul, cor cuja simbologia remete à ultrapassagem dos conflitos, acrescenta um tom inegavelmente *naïf* ao suburbano “céu úbere da Mafalala” a que se refere a poesia. (*idem*, p. 29).

Patraquim e Chichorro compartilham o fato de serem filhos dos subúrbios de Maputo. O poeta, nascido em Alto Maé e o pintor, em Malhangalene, buscam, nas cercanias da capital moçambicana, histórias adormecidas das quais também figuram como personagens. Em entrevista ao *JL* de Lisboa, o pintor confessou suas inspirações:

[...] são as histórias da minha infância [...]. A minha pintura não pode ser mais nada se não eu. Imagens dos pássaros, das gaiolas, dos cajus que trago desde o meu quintal de menino pobre de um bairro suburbano da antiga Lourenço Marques..(CHICHORRO. *In*: NÓBREGA, 1986, p. 26-7).

Em consonância à recriação das memórias do subúrbio, estão os versos de Patraquim. A partir de *Mariscando Luas*, o poeta inaugura uma nova fase de seu itinerário poético, cujas principais ambições são a de escavar os estratos mais ocultos de suas reminiscências, em demanda de suas origens. Esse novo propósito de seu percurso literário corporifica-se em plenitude nas imagens compostas por Chichorro, que, inegavelmente, empreendem a mesma busca telúrica.

Poderíamos aqui enveredar por algumas contribuições críticas, como Alberto Manguel, na obra *Lendo imagens* (2003), para quem as pinturas são dotadas de narratividade, ou ainda Gaston Bachelard, em *O direito de sonhar* (1991), em cujas linhas nos deparamos com a instauração de uma poética das cores. No entanto, optamos por justificar nossas reflexões com as próprias palavras do artista. Em depoimento, o pintor permite-nos adentrar pelos vãos mais remotos de suas *entrecores* e confessa a matéria basilar de sua inspiração:

São meus pilares de memória, o meio onde cresci; apetecia-me muito falar daquelas pessoas, prestar-lhes esse tributo, liberar na tela, para os outros, a observação de um quotidiano carregado de força, com dinâmicas próprias, numa interação de gentes, objectos e ritmos. Aquelas mulheres de trabalho dos bairros pobres, o encanto de terem um vestido de cetim, as próprias prostitutas, as bicicletas, os jogos que tínhamos, as gaiolas e os pássaros, os peões, os brinquedos que, como qualquer criança pobre, construía com as próprias mãos, pois o meu pai era um operário sem dinheiro para comprar-nos brinquedos. Tudo ficou, e acho que vale a pena transmiti-lo. (CHICHORRO. *In*: NÓBREGA, 1986, p. 26-7)

Notável é a fidelidade às aves pelas pinturas de Chichorro, fato que motivou o próprio artista a alcunhar a si mesmo de “passarinheiro” (*ibidem*). A recorrência dos pássaros em suas telas provoca-nos a interpretar a metáfora do voo, passível de ser lida, aliás, no conjunto de sua obra em “Azul subúrbio”. A simbologia desse tom permite-nos aproximar o voo dos pássaros do voo onírico. Para Bachelard, em *O direito de sonhar*, o voo dos sonhos consiste em um fenômeno da felicidade dormente, desprovido de tragédia (BACHELARD, 1990, p. 70).

Contudo, a leitura atribuída pelo pintor subverte o sentido de seus pássaros engaiolados. Aludindo a uma espécie de encarceramento voluntário – a um “estar-se preso por vontade” –, Chichorro esclarece ao *JL*: “algumas pessoas parecem-me refratárias a esta ideia das gaiolas. Mas as minhas gaiolas não são prisões. São as gaiolas dos nossos amores, da nossa afetividade” (CHICHORRO. *In*: NÓBREGA, 1986, p. 26-7). Afinal, “o amor é algo que, [de um lado], se vive subjetivamente e, de outro, é algo a que se é submisso”, como nos ensinou Edgar Morin (MORIN, 2005, p. 19).

Se é lícito “reinventar imagens da unidade perdida [...] para resistir à dor das contradições que a consciência vigilante não pode deixar de ver”, (BOSI, 1983, p. 155), a pintura e a poesia moçambicanas fizeram do onirismo um dos principais “pontos de confluência” de códigos verbais e não verbais a que se refere Julia Kristeva ao definir a noção de “espaço intertextual” (KRISTEVA, 1974, p. 174).

Somente através da ótica do subúrbio, se é capaz de captar que “[...] as mulheres têm vestido de cetim e vivem numa barraca” (CHICHORRO. *In*: NÓBREGA, 1986, p. 26-7). Como se sua arte, em constante procura do mundo, encontrasse em Moçambique a razão de seu eterno retorno: casa matricial sem equivalentes, dotada da poética da singeleza. A amplitude e a densidade dessas vivências – inegavelmente líricas – não mereceriam outra forma de registro senão o dos versos e da receptiva imensidão de uma tela em branco.

Para além do estabelecimento de uma fraternidade artística, de uma cumplicidade telúrica e de uma fidelidade de objetivos, quanto ao resgate de memórias suburbanas, Patraquim e Chichorro consolidaram seus nomes, compartilhando a condição de “mariscadores” de sonhos, desejos e experiências humanas que se ramificam, silenciosamente, a cada resquício de (con)vivência.

Concordamos com Eugénio Lisboa ao afirmar, no prefácio do livro, que “o verdadeiro criador (poeta, pintor) vê o que sente e não o que vê. (LISBOA. *In*: CHICHORRO; LEITE; PATRAQUIM, 1992, p. 5). Sendo assim, ler *Mariscando ILuas* requer uma outra sensibilidade incomum, de exceção,

imperceptível aos olhos, exigida apenas àqueles que ousam habitar um lugar entre a cor e a memória e que nunca se fecham às histórias da História, audíveis primeiro, e sobretudo, pelo coração.

Saber ler as artes moçambicanas, sob o viés das intersecções, significa não apenas valorizar, mas também investir na preservação de uma cultura nacional. Afinal, ao tecerem suas relações intertextuais, os artistas despontam como símbolo metonímico de uma nação em constante processo de (re)criação. Nas palavras de Mia Couto, mais que um símbolo, “são uma metáfora, uma das poucas sobrevivências do desejo de haver um país, um caminho para se ser coletivamente feliz. Ou simplesmente: um caminho para se ter todos os caminhos” (COUTO, 2000, p. 5).

NOTA:

* Este ensaio se insere no projeto de pesquisa *Letras e telas: Sonhos, Paisagens e Memórias em Angola e Moçambique*, coordenado pela Dra. Carmen Lucia Tindó Secco, desenvolvido junto à UFRJ e ao CNPq, de 2000 a 2006, no qual participei como bolsista de Iniciação Científica em 2002 e 2003 e do qual se originou minha dissertação de Mestrado, intitulada *Na ponta da pena: Moçambique em letras e cores*, defendida na Fac. Letras/ UFRJ, em 2006.

REFERÊNCIAS:

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

CHICHORRO, Roberto. In: NÓBREGA, José Manuel. “Pinto as gaiolas dos nossos amores”. *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, 29 nov. a 05 dez. 1986, ano VI, nº 230, pp. 26-27.

COUTO, Mia. “Escrevoar” (prefácio). In: WHITE, Eduardo. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992. p. 9.

_____. “Um sonho de terra”. In: *Coletânea breve de literatura moçambicana*. Porto: Gesto, Cooperativa Cultural (CRL), 2000.

_____. “Eu e minha terra somos parceiros”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 12 de março de 2005. Caderno “Prosa e Verso”, p. 3.

LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1998. v.III.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, Ana Mafalda. “A literatura e a arte moçambicanas não necessitam de denominador comum”. In: *Mar Além*. Revista de Cultura e Literatura dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa, nº 0, maio de 1999.

LISBOA, Eugénio. "Um país sonhado". In: LEITE, Ana Mafalda; PATRAQUIM, Luís Carlos & CHICHORRO, Roberto. *Mariscando Luas*. Lisboa: Vega, 1992, pp. 5-7.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

NOA, Francisco. *A escrita infinita*. Maputo: Livraria Universitária, UEM, 1998.

PATRAQUIM, Luis Carlos; CHICHORRO, Roberto; LEITE, Ana Mafalda. *Mariscando Luas*. Lisboa: Vega, 1992.

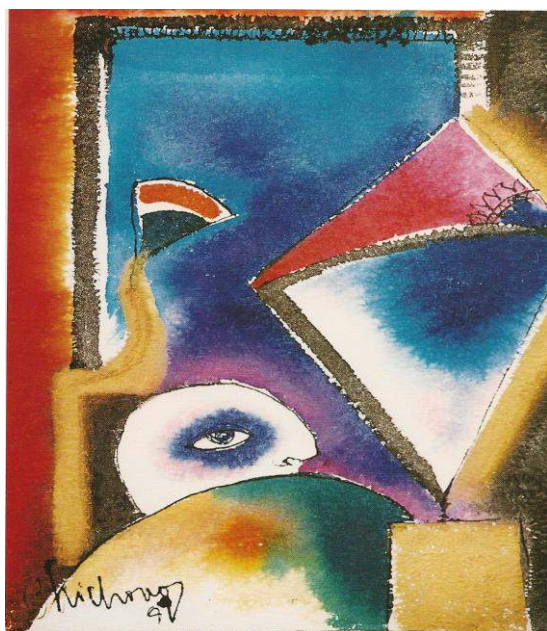
SECCO, Carmen Lucia Tindó. *Letras e telas: Sonhos, Paisagens e Memórias em Angola e Moçambique*. Projeto de pesquisa desenvolvido junto à Fac. Letras da UFRJ e ao CNPq, de 2000 a 2006.

SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes*. Trad. Maria Cecília Pinto e Maria Helena Cunha. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1983.

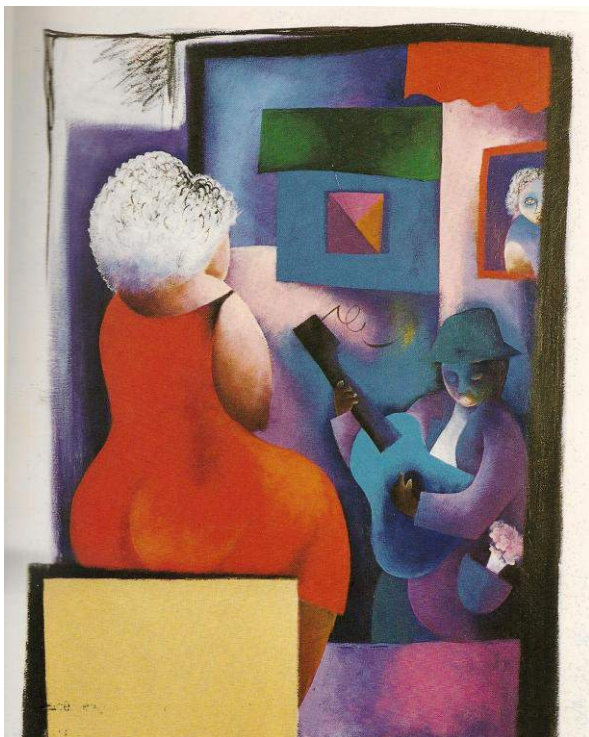
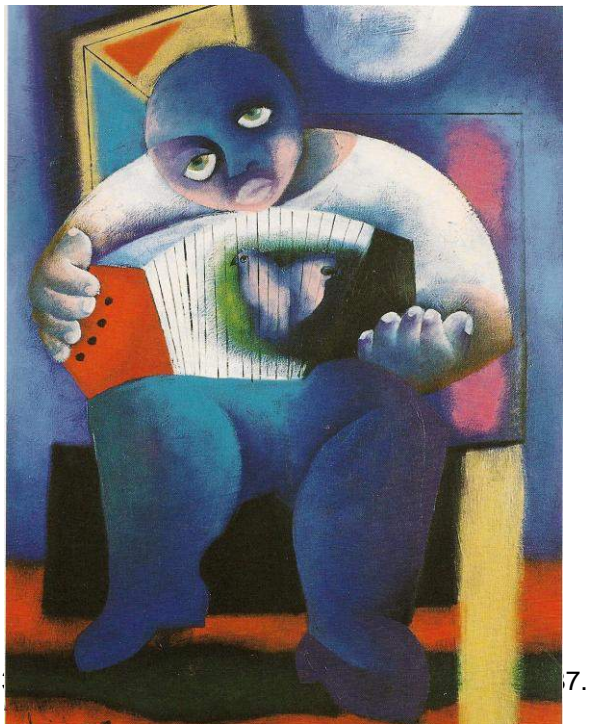
ANEXOS:

Telas de Roberto Chichorro. In: PATRAQUIM, Luis Carlos; CHICHORRO, Roberto. LEITE, Ana Mafalda. *Mariscando Luas*. Lisboa: Vega, 1992.

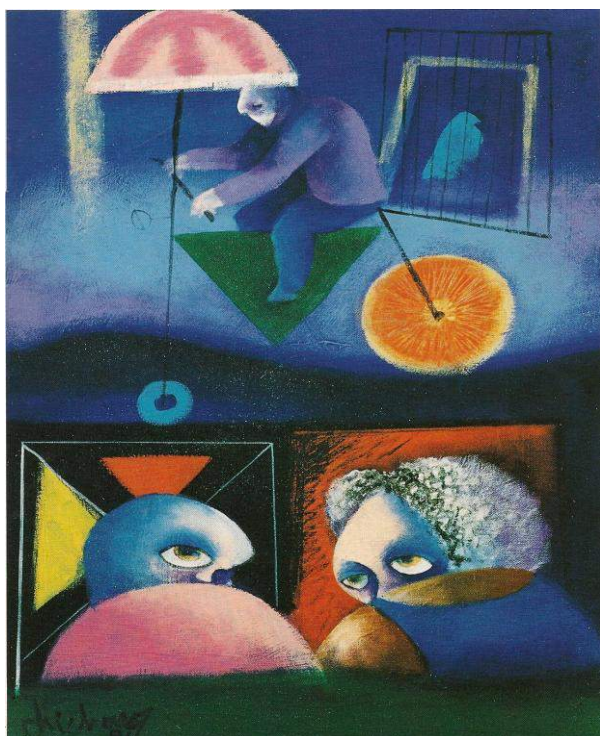
1. "Voo de papel em azul". Aquarela sobre papel, p. 15.



2. "Concerto para noite de luar". Acrílico sobre tela, p. 33.



4. "Memória azul". Acrílico sobre tela, p. 39.



5. "Sonhando em Voar Azul". Acrílico sobre tela, p. 57,



Texto recebido em 05-09-2012 e aprovado em 13-10-2012

OLHARES DISTANCIADOS: O SANGUE KWANYAMA EM TRÊS VERSÕES COLONIAIS

DISTANT VIEWS: THE KWANYAMA BLOOD IN THREE COLONIAL VERSIONS

Diego Ferreira Marques
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO:

Este artigo discute alguns aspectos relacionados à constituição de distintos modelos de apreensão e representação do contato colonial em contextos africanos no século XX, tendo em vista as diferentes relações entre agentes do processo colonizatório e as chamadas sociedades “nativas”. Para tanto propõe uma leitura do romance *Sangue cuanhama* (1949), de António Pires, em paralelo com os ensaios do administrador Emílio Pires e do missionário e etnólogo Carlos Estermann, baseados em observações desenvolvidas no território Kwanyama, ao longo das décadas de 1940 e 1950, acerca desta população agropastoril do Sul de Angola.

PALAVRAS-CHAVE: Angola; Kwanyama; contato colonial; intertextualidade.

ABSTRACT:

*This paper examines some issues related to the constitution of different patterns of apprehension and representation of the colonial contact in 20th century Africa. Concerned with the different connections established between colonial agents and the so called “native” societies, it offers an interpretation of António Pires' **Sangue cuanhama** (1949) and of a series of articles written by the administrator Emilio Pires and the missionary and ethnologist Carlos Estermann, based on observations developed in Kwanyama territory in the 1940's and 1950's concerning this agropastoral population of southern Angola.*

KEYWORDS: Angola; Kwanyama; colonial contact; intertextuality.

31 de janeiro

[...] Tenho de olhar as fotos que acabaram de ser reveladas para me ver em algum lugar que se assemelhe à África. Estas pessoas nuas que observamos nas placas de vidro, nós estivemos entre elas. Miragem engraçada. 'Nós bebemos. Vós bebei. Eles BEBEM. Vejo com meus dois olhos', diziam em coro os pequenos alunos de um negro que ensinava francês debaixo da varanda do acampamento de Poli. [...]

31 de março

[...] Engordei. Experimento uma ignóbil sensação de pletora. Eu, que esperava voltar da África com a aparência de um desses belos corsários acabados. A vida que levamos não poderia ser mais superficial e burguesa. O trabalho, em essência, não difere muito de um trabalho de fábrica, firma ou escritório. Por que a investigação etnográfica com frequência me faz lembrar um interrogatório policial? Não nos aproximamos mais dos homens ao nos aproximarmos de seus costumes. Permanecem como antes da investigação, obstinadamente fechados. Posso, por exemplo, gabar-me de saber o que pensava Ambara, que todavia era meu amigo? Nunca dormi com uma mulher negra. Que eu continue europeu então! (LEIRIS, 2007 [1934], pp. 253; 297)

Uma ideia recorrente com relação às nações africanas pós-coloniais é aquela segundo a qual, dado o fato de que suas formas atuais remontam a processos de emancipação de pouco mais do que cinco décadas (quatro, no caso das antigas colônias

portuguesas), seus imaginários nacionais seriam marcados por uma *face de Jano*. Por um lado, haveria naqueles espaços uma obstinação com discursos centrados em uma noção de “futuro” (e, no plano dos Estados, sobretudo, um recurso constante e em boa medida discutível ao tema análogo do “desenvolvimento”). Por outro lado, com idêntica frequência, haveria um retorno à imagem do “passado” e a toda sua carga simbólica, quer como uma busca pela autolegitimação que permitiria lidar com a diversidade interna daquelas sociedades, quer como meio de oferecer chaves explicativas para os mais diversos quadros críticos. Sem aprofundar aqui as reflexões sobre ilações tão complexas, diria apenas que nos mais diversos contextos africanos contemporâneos e em distintas arenas, o debate sobre o “passado” colonial, e mais especificamente sobre os “legados coloniais”, é ainda um dado extremamente atual. No entanto, do ponto de vista analítico, o esforço de compreensão desses discursos orientados para o passado ainda se tem ressentido da persistência de um viés que tende a tratar a experiência dos colonialismos em África como um monólito – em alguns casos, subvalorizando a diversidade de realidades temporais e regionais que deveriam fazer com que fosse pensada como um processo plural; e noutros tantos, mais notórios, dando pouca importância às nuances e mesmo às cisões internas do que seria o campo dos “colonizadores” (em contraste com o dos “colonizados”). Ainda que a parêntese colonizados vs. colonizadores tenha correspondido a uma oposição histórica importante, principalmente quanto às simbologias políticas, ao não matizar seus termos, perde-se a oportunidade de um melhor entendimento dos variados graus em que o fato colonial foi um fator de transformações nas diferentes dimensões da vida social africana, assim como se negligenciam os efeitos desiguais que teria legado a distintas instituições, em variados cenários. Trata-se também, portanto, de um problema relativo aos modelos pelos quais se tem pensado a ideia de classes de pessoas e, conseqüentemente, da oposição entre elas no bojo das dinâmicas coloniais.

Como tem demonstrado uma série de trabalhos nas últimas décadas, longe de constituírem arenas de confrontação entre dois blocos bem definidos, as sociedades que podem ser caracterizadas como produto do contato colonial em África no século XX foram um emaranhado de posições, que derivavam em alianças, fidelidades ou rivalidades nem sempre tão claras quanto se supõe (Cf. PROCHASKA, 2002; KENNEDY, 1987 e, para os casos do espaço colonial português, MARQUES, 2012; CASTELO, 2007, dentre outros). Os Estados metropolitanos, os capitais radicados na Europa, os Estados coloniais e suas

máquinas burocráticas, os colonatos e seus vários personagens, incluindo sujeitos euro-africanos, ou seja, “colonizadores” nascidos em África, e as ditas sociedades locais, com suas elites “assimiladas”, e aquelas percebidas como “tradicionais” e com a imensidão de indivíduos incorporados em escala muito diversa ao mundo colonial; enfim, cada faixa em que se poderia destrinchar aquele universo compunha-se de agentes e agendas muito diferentes e, por óbvio, a sua inserção no terreno africano se dava em situação e em face de padrões de relação igualmente diversificados, principalmente nos contextos em que se praticou algum tipo de “colonização demográfica”, isto é, de migração massiva de colonos (*settlers*). Além disso, não é preciso discutir o fato de que nenhuma dessas faixas era uma unidade discreta: todas apresentavam suas fissuras. Isso implica em dizer que, embora houvesse um amplo processo de hierarquização daquelas sociedades com base em um reforço dos estereótipos, com destaque para os de ordem racial (como já analisava Hilda Kuper, em 1964), havia também na maioria delas uma ansiedade considerável com relação a um problema mais amplo de validação social das identidades dos sujeitos coloniais (ver: RANGER, 1979, 463-469). Na medida em que a ascrição e a auto-ascrição em uma classe de pessoas produzia efeitos inclusive sobre a amplitude – ou a negação – dos direitos de cidadania de um indivíduo (de maneira particularmente insidiosa, como revela o caso extremo do *Apartheid* sul-africano), “definir-se” e “definir o Outro” se fizeram atos sociais especialmente importantes naqueles contextos (pelo menos mais importantes do que pensamos que sejam, em geral, em nossos Estados nacionais modernos). Essa é possivelmente uma das razões pelas quais reiteradamente, ao confrontarmos narrativas ou mais genericamente memórias relativas às cenas coloniais africanas no século XX, encontramos discursos tão obstinados com um esforço de autodesdobramento, isto é, com uma representação de “Si” que se desenvolve no decurso de uma representação do “Outro”. E é também um dos fatores que nos dizem porque, para além da pura e simples “curiosidade”, uma preocupação com as “sociedades nativas” (outras vezes ditas “tribais”, “primitivas” ou, mais polidamente, “segmentares” ou “tradicionais”) tenha perpassado os discursos dos mais diversos sujeitos e não constituído objeto de interesse exclusivo de missionários, etnólogos ou das burocracias da administração colonial.

Este artigo pretende discutir alguns aspectos relacionados às questões até aqui apresentadas, concentrando-se em dois pontos principais. Primeiro, procurando focalizar as ligações entre a constituição de distintos padrões de apreensão e representação do

contato colonial e as diferentes posições ou situações sociais a partir das quais se concretizava a interação entre variados agentes do processo colonizatório e as chamadas “sociedades nativas”, tendo em vista a reafirmação da natureza não unívoca desses polos a que chamamos “colonizados” e “colonizadores”. Em seguida, tentando demonstrar que, apesar disso, o quadro geral desse contato e as circunstâncias da territorialização das populações nativas africanas durante a vigência do colonialismo (isto é, do processo de contenção e definição destas populações enquanto grupos de identidade étnica) geraram também algumas inquietações comuns, as quais se desdobraram em um conjunto de questões que influenciaram as formas com que tais sociedades passaram a ser descritas e apreendidas. Por fim, gostaria de sugerir que essas questões, ainda hoje, são muito influentes nos discursos profissionais ou não que procuram apresentar essas sociedades e, principalmente, no que toca aos “legados coloniais”, nos modelos pelos quais o seu universo – dito “tradicional” – é visto e pensado no interior dos Estados pós-coloniais.

Entretanto, como obviamente os problemas expostos são muito mais densos do que esta discussão comporta, o que posso oferecer é somente um pequeno estudo de caso, o qual, a fim de torná-lo um pouco mais interessante, tentarei realizar a partir de um material aparentemente inusitado. Restringindo-me ao cenário de Angola e, ainda mais especificamente, ao quadro do território *Kwanyama*, no Sul daquele país, e às dinâmicas que lá estiveram em curso na primeira metade do século XX, proponho uma leitura justaposta de três diferentes narrativas que tiveram em conta aquela população; ou, com maior precisão, de três distintas versões de uma mesma história: a história do contato colonial enredando variados personagens coloniais e a sociedade *kwanyama*. A primeira é a versão do romance *Sangue cuanhama*, de António Pires, publicado em 1949, e as seguintes são as críticas ao mesmo romance, acompanhadas de alguns estudos, do missionário e etnólogo Carlos Estermann e as impressões de campo do administrador colonial Emílio Pires. Espero que, ao final desta exposição, fique claro que aquele tipo de modorra, de impressão de uma experiência “falsificada” do terreno africano e, por fim, de afirmação de uma diferença quase incomunicável com relação às sociedades africanas, tal como se lê no trecho de *A África fantasma*, do etnólogo francês Michel de Leiris, citado em epígrafe, não constitui propriamente uma expressão singular do mal-estar da etnologia colonial, mas sim um tropo recorrente que, sob formas diversas, pode ser encontrado nos discursos dos mais variados sujeitos que imergiram naquele universo em África. Em parte, ele é compreensível como resultado da ampla dispersão de imagens em que o dito

“nativo africano” só se tornava apreensível como depositário de uma alteridade radical; o que, ao fim e ao cabo, era a projeção de uma expectativa de um olhar “vindo de fora”. Sendo uma construção do olhar colonial, portanto, essa “diferença” tornada 'distância' obviamente não era evidente, nem idêntica a si mesmo em todas as circunstâncias: era uma distância em que cabiam medidas diversas, de acordo com os ângulos a partir dos quais diferentes sujeitos a contemplavam.

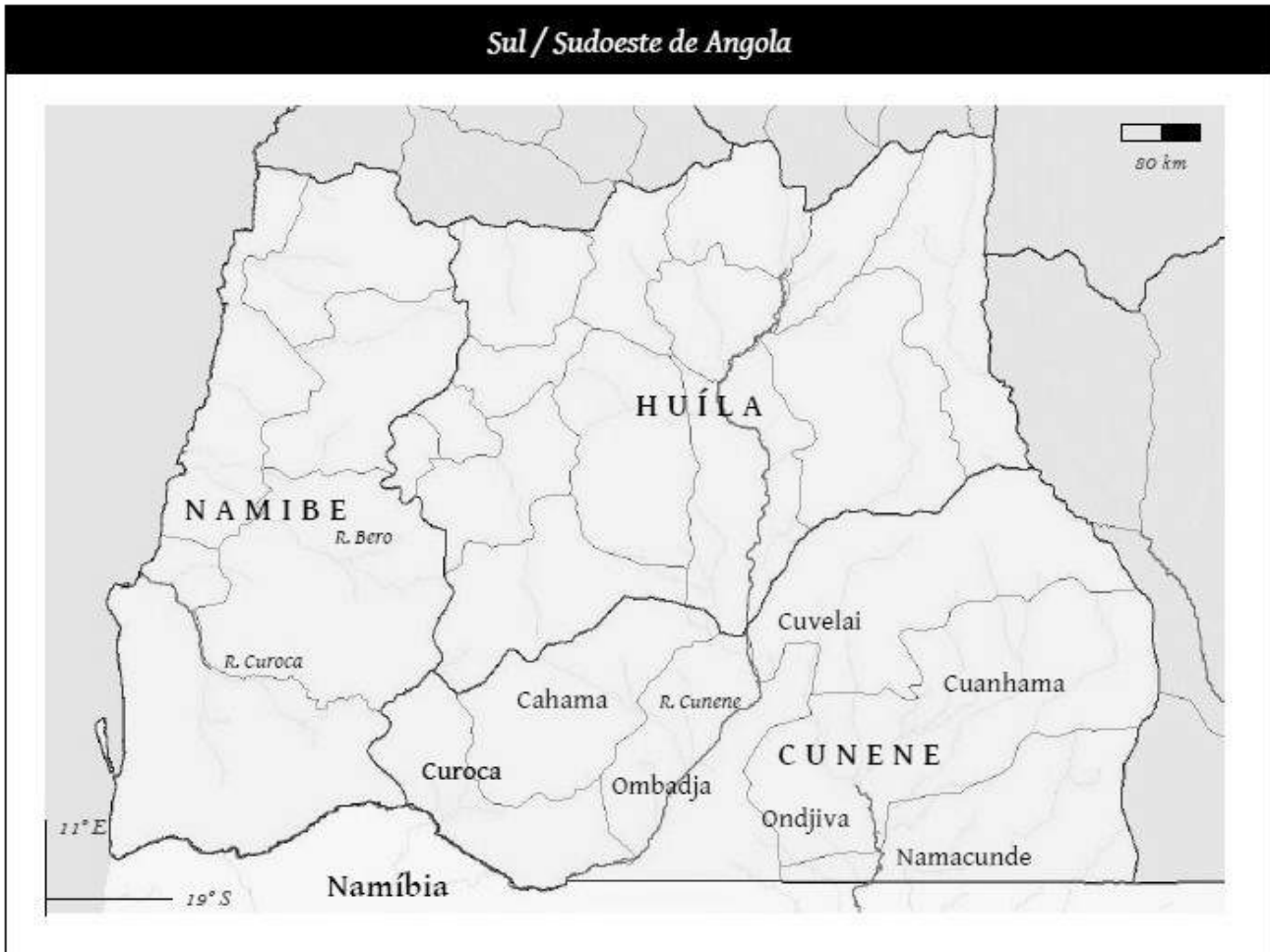


Figura 1
Angola – Sul / Sudoeste
Fonte: FAO / UN, 2006

Um olhar em linha reta

Sangue cuanhama, romance de António Pires, foi o vencedor do prêmio dedicado às narrativas ficcionais no XXII Concurso de Literatura Colonial, promovido pela Agência Geral das Colônias (AGC), órgão de propaganda do Ministério das Colônias da República portuguesa, em 1948. Publicado no ano seguinte, com subsídios da mesma AGC, o livro é parte da série que passou à historiografia literária sob o rótulo de “literatura colonial”, na

qual, por força de certas tendências que levavam essa “biblioteca africanista” (MUDIMBE, 1978) a privilegiar uma forma de conhecimento paracientífico, o romance era um gênero quantitativamente menor, ainda que socialmente prestigioso. Escrito já no período do pós-Guerras e no limiar das reformas da administração colonial de Angola que antecederam o início do processo de independência, destacando-se a revogação das leis de indigenato, o texto de Pires, embora inscrito no conjunto de esforços de propaganda do que então se considerava a “obra colonial portuguesa”, já apresenta algumas características, nuances, mais propriamente, que, no que se refere à representação dos diferentes grupos étnicos de Angola, sinalizam o viés de transformação em curso nas décadas seguintes à sua edição. Dentre elas, a mais importante é sem dúvida a sua adesão a uma postura que, baseada sobretudo no modelo da literatura colonial de língua francesa, a crítica da época chamava de “negrofilia”, isto é, a intenção de trazer para o primeiro plano da narrativa a sociedade negra africana, tentando dar alguma dimensão da sua historicidade, tal como enxergada nesse breve ápice do colonialismo que foi a primeira metade do século XX. Logo, tendo optado por uma ação que se desenrola entre as ditas “sociedades nativas” angolanas, é possível que Pires compreendesse o seu romance como análogo àqueles produzidos, por exemplo, pelo conhecido Castro Soromenho, autor a que mais se atribuiu o título de “negrófilo” dentre aqueles que tematizaram o cenário colonial de Angola e que, antes de passar à história como um precursor de uma literatura nacional angolana, foi também diversas vezes premiado nos Concursos promovidos pela AGC.

Entretanto, antes de seguir apresentando elementos da biografia de António Pires e da sua trajetória em Angola e antes mesmo de discutir aspectos mais particulares sobre a trama de *Sangue Cuanhama* e o tipo de representação do contato colonial que veicula, gostaria de introduzir uma breve nota sobre os seus supostos protagonistas, a sociedade *Kwanyama* em meio ao processo colonizatório do Sul e Sudoeste de Angola, a qual será indispensável para as observações que seguem. O *Kwanyama* (ou *Cuanhama*, conforme a grafia portuguesa) designa um território relativamente extenso, ora de campina, ora semidesértico, hoje correspondendo ao município do Cuanhama, ocupando boa parte da província do Cunene (à época colonial pertencente à administração do distrito da Huíla), no extremo sul de Angola, incluindo a sua capital, Ondjiva (antiga Vila Pereira d'Eça), e as localidades do Chimpolo, Evale, Nehone e Môngua, nos limites de Menongue, Ombadja, Namacunde e do Cuvelai (ver Fig. 1). Nesse espaço, os *Kwanyama*, falantes da língua *oshikwanyama*, constituem o maior grupo populacional. Esses agropastores, criadores de

gado bovino que, no entanto, mantém maior regularidade de cultivos agrícolas do que os seus vizinhos igualmente pastores, são geralmente apresentados como um subgrupo das populações chamadas *Ovambo* (ou *Ovampo*), que, em Angola, incluiria os *Kafima*, *Evale* e *Kwamatu*, além de diversos subgrupos na Namíbia, onde conformam o maior conjunto populacional do país, com destaque para os *Ndonga* e os próprios *Kwanyama*, dispersos de ambos os lados da fronteira. A estimativa é de que, em 1960, constituíssem cerca de 1,56% de um total de aproximadamente 4,6 milhões de “nativos” em Angola (ou seja, algo como quase 72 mil pessoas). Diz-se que a sociedade *Kwanyama* seria eminentemente de tipo matrilinear (isto é, que o grupo de parentes de um indivíduo e, nesse caso, também a sua residência, seria definido prioritariamente pela filiação ao grupo de parentes da mãe), embora nela se verifique o que outrora foi chamado de *double descent* (dupla filiação), na medida em que a herança material e o estatuto social de uma pessoa geralmente provém do pai. Praticando formas de transumância do gado ao longo do rio Cunene, como vários de seus vizinhos, mantém, no entanto, residências fixas, reunidas em unidades de grupos locais, quase sempre próximas às unidades de um grupo de parentesco mais amplo que constitui um clã, que são chamadas *embo*. Cabe ainda dizer que *Ovambo* (literalmente, “os do avestruz”, animal outrora comum no território *Kwanyama*) é um termo que lhes é estrangeiro; de origem *otjiherero*, língua dos *Herero*, seus principais vizinhos, diz-se que tem conotação pejorativa, de modo que alguma rivalidade entre esses grupos é também um elemento importante a reter daquele contexto.

Para o que tenho a dizer sobre o romance de Antonio Pires e os textos de Carlos Estermann e Emílio Pires com os quais o confrontarei a seguir, há ainda a comentar dois fatos de grande relevância. O primeiro diz respeito justamente à existência de uma tensão histórica opondo os chamados *Herero* aos *Ovambo* e estes, em conjunto, aos *Nano* (isto é, “os do planalto” ou *Ovimbundo*) e a outros grupos agropastoris das serranias da Huíla, ditos, genericamente, *Nyaneka-Nkhumbi*, cuja expressão mais notória é o roubo de gado, as famosas “razias” de que correntemente se fala na documentação colonial. Diante das questões suscitadas pelos textos de que trato, é importante ter em conta que, no quadro dessas tensões, ao longo do século XX, enquanto os *Herero* (especialmente os *Kuvale* ou *mucubais*, como lhe chamavam os portugueses), mais do que quaisquer de seus vizinhos, foram tomados como exemplo de uma sociedade “insubmissa”, “beligerante” e pouco ou nada disposta à “integração”, os *Ovambo* (especialmente os *Kwanyama*) tenderam a ser vistos como o tipo de sociedade efetivamente “pacificada” pela ação colonial. Para essas

imagens, com ressonâncias até o presente, contribuiu o segundo fato a que fiz menção. É que, paradoxalmente, os *Kwanyama* impuseram aos portugueses e, posteriormente, aos ingleses, na Namíbia, uma das mais longas campanhas militares travadas naqueles cenários, resistindo à ocupação colonial até pelo menos o fim da Primeira Guerra Mundial. Derrotado pelo general português Pereira d'Eça na célebre batalha de Môngua, em 1915, o soba Mamdume ya Ndemufayo (c. 1891–1917), soberano dos *Kwanyama*, refugiou-se em terreno namibiano e continuou investindo contra as administrações coloniais, tanto em Angola, quanto na Namíbia, até ser emboscado e morto pelos ingleses, episódio após o qual passou a ser apresentado pela narrativa colonial como o protótipo do “chefe bárbaro” que deveria ser suplantado por um processo “civilizatório” (para um estudo das formas e das derivações dessa imagem até o presente, Cf. TIMM, 1999, pp. 145-150). A seguir à queda de Mamdume, desencadeou-se contra os *Kwanyama* um violento processo de territorialização, com restrições territoriais, imposição da cobrança do “imposto indígena” e o incremento da missionação naquela área, de que resultou uma massiva cristianização daquela sociedade. É no contexto dessa pesada intervenção que se desenvolve a ação de *Sangue Cuanhama* e é também a partir dele que se dão as observações de Estermann e de Emílio Pires; um contexto em que, numa imagem diametralmente oposta a de seu tio Mamdume, Kalinaxo (ou “*Galinache*”), sua sobrinha por via materna e sucessora, passou à crônica portuguesa como personagem representativa de uma certa submissão (leia-se, passividade) diante da ordem colonial e, ao mesmo tempo, como exemplo da decadência das chamadas “autoridades tradicionais”, tal como se pode ler no fragmento seguinte, em que o jornalista Maurício de Oliveira descreve o encontro entre a “rainha” e o Ministro das Colônias de Portugal, Armindo Monteiro, em 1932:

O ministro e esposa conversam com a rainha Galinache, que fala mal português [Oliveira a define ainda como '*uma mulher de mais de trinta anos que o vício do álcool define*']. Vem um intérprete. A rainha cumprimenta Portugal na pessoa do seu representante, afirmando inteira submissão e respeito às leis portuguesas. O Dr. Armindo Monteiro agradece as saudações e comunica à rainha que vai mandar uma caixa de vinho do Porto... Esta foi sem dúvida, para Galinache, a maior e mais agradável honraria. Os jornalistas conversam também com a rainha. Falamos-lhe dos tempos passados, do Mandume, da guerra... Galinache, não perdendo nunca a distinção de maneiras que a caracteriza, baixa os olhos ao chão e diz: '– Isso são coisas que já são passadas. Hoje, queremos ser todos portugueses...' (OLIVEIRA, 1932, pp.145-146)

Passo então ao romance de António Pires. Ambientado no início da década de 1920, como sugerem algumas marcas temporais inscritas no texto (por exemplo, a subida do Caminho de Ferro de Moçâmedes à Serra da Chela, que data de 1923), o trecho de

Sangue Cuanhama é composto por duas tramas extremamente simples. De um lado, trata do êxodo de um grupo de *Kwanyamas*, chefiados pelo *soba* Quimbele, que, despojados do seu gado, passam a vagar pelas terras circunvizinhas ao Cuvelai, até encontrarem abrigo, junto aos *brancos*, para os lados da Missão da Mupa. Na base dessa primeira narrativa, está aquela rivalidade que constitui menos uma instituição generalizada, como por vezes o livro de Pires dá a entender, do que uma série contingencial de tensões econômicas e políticas que atuam de modo dinâmico e, em geral, sazonalmente: seus *Kwanyama* fogem das razias de gado, perpetradas no romance pelos *mucubais* (*Kuvale*), que associadas à seca levam ao quadro de fome desenhado já no início da obra (diga-se, aliás, que o mote da “fome” é absolutamente recorrente na representação colonial das “sociedades nativas”, como, ademais, certo imaginário relativo ao continente africano deixa ver até os nossos dias). Por outro lado, no melhor espírito novelesco, o romance traz um entremeio “romântico”: Binge, o filho do *soba* Quimbele, quer “viver para” Ulula, a moça por quem se apaixona ainda na *ofundula* (iniciação feminina), e, por isso, foge da guerra, “traíndo” seu povo e provocando a desgraça de seu pai, de sua amada e de si mesmo. É uma trama assaz interessante, porque introduz o motivo da oposição entre as disposições individuais e os compromissos sociais, tanto do ponto de vista dos seus efeitos para a trajetória dos sujeitos, quanto relativamente às consequências sobre o grupo de parentesco.



Figura 2

A rainha Kalinaxo (sentada, à esquerda, sob uma bandeira de Portugal), à frente da representação *Kwanyama* na recepção ao Presidente da República portuguesa, à altura o General Óscar Carmona, em Mossâmedes, 1939. (In: *Alguns aspectos da viagem presidencial às colónias de S. Tomé e Príncipe e Angola*. 2 vol. Lisboa: AGC. 1939)

Para uma economia argumentativa e porque voltarei a ele, ao comentar a crítica que Carlos Estermann lhe fez, gostaria de citar apenas dois fragmentos do romance. O primeiro diz respeito à forma com que Pires descreve o contato colonial propriamente dito, procurando oferecer uma “tradução”, da perspectiva de um colonial, de uma análise da conjuntura desse contato desde a ótica dos *Kwanyama*:

E a seca, completa, total, pavorosa, caíra como um flagelo celeste por sobre todo o Cuanhama; secara os *Ondungos* e *omifimas*, secara até a última gota das *mulolas* onde a água nunca deixara de correr, queimara todos os renques de capim, transformara as *chanas* e *anharas* em desertos sem termo, onde os homens e os gados caíam fulminados pelo fogo divino.

Na roda ansiosa havia outros Cuanhamas. Alguns que tinham vindo também

escorraçados pelo flagelo da seca ou pelas razias dos *cuamatos* e *mucubais*, que tinham descido a Chela à aventura, até ao mar. E ali haviam ficado. Os homens brancos eram duros. Obrigavam-nos a trabalhar desde o nascer ao morrer do Sol; mas nas terras dos brancos não havia o flagelo das secas, nem as razias dos inimigos – e eles tinham ficado. (PIRES, A., 1949, pp. 17-18)

O segundo, mais cheio de elementos a ter em conta, apresenta a perspectiva de Binge para com Ulula, o “par romântico” da narrativa, além de colocar em foco a oposição entre seus desejos amorosos e os constrangimentos das regras sociais de matrimônio e da circunstância indesejável da “guerra”, que implicava em indisponibilidade de gado para o casamento e, obviamente, no perigo de morte:

Desde o *ofundula* que [Binge] trazia no coração o desejo de possuir Ulula, sólida rapariga da sua tribo. E ela queria pertencer-lhe. Certas noites, quando os mais velhos se reuniam no *oluvanda* do pai, ele escapava-se cosido com as sombras e ia encontrar-se com Uluba no *etambo*, gosando as sombras propícias dos grandes depósitos de massambala e milho pilado. Tinham sido tempos bem felizes êsses. Passado o *ofundula*, ele tinha sido iniciado com mulheres mais velhas, como mandam os ritos. Mas com Uluba era outra coisa. A sua carne era rija e cálida. Os seios tersos, a boca úmida e doce. Se não fosse o medo de concitar contra os seus descendentes o poder dos espíritos, que não perdoam a um Cuanhama amasiar-se de mulher virgem sem primeiro satisfazer os tributos de sangue à família, ele tê-la-ia possuído. Passadas que fossem mais seis luas, a vaca que a mãe lhe dera teria as crias, que ele destinava ao tributo de sangue. E então ergueria o seu *chilongo* e levaria Uluba consigo. Mas um dia os pastores que andavam por ali apareceram galopando doidamente, sem gados, trincados de pavor, e deram a notícia terrível: os *mucubais* haviam descido das suas furnas da Chela e vinham talando *chilongos* e *mucundas*, chacinando homens, mulheres e crianças, e levando consigo os gados. (PIRES, A., 1949, pp. 36-37)

Dentre os vários caminhos a partir dos quais se poderia tratar o romance em tela, quero chamar atenção para os dois aspectos que considero fundamentais com relação a ele. O primeiro, inscrito de forma quase iniludível nos fragmentos citados, é o fato de que ambas as tramas que compõem *Sangue cuanhama*, mais entrelaçadas do que parecem, dizem respeito a um tema absolutamente central na propaganda colonialista da primeira metade do século XX (e não apenas no contexto das colônias portuguesas): a ideia do colonialismo enquanto uma força contendora e como um elemento propulsor da dinâmica social da transformação, em face de sociedades que tendiam a ser compreendidas como estagnadas ou insolúveis, isto é, indefinidamente segmentárias, a ponto de fadadas a um processo de deriva e cisão. Na sua versão mais simplória, a da “selvageria nativa”, ou a da guerra como *status quo*, o colonialismo era apresentado como operador civilizatório e a “tutela” como mecanismo de “proteção” (uma ideia que chegou ao ápice na forma um tanto cínica com que, na África do Sul, o nacionalismo africânder apresentava as leis de separação, *apartheid*, como leis protecionistas, que visavam salvaguardar os “africanos”

dos efeitos de suas rivalidades, bem como da desintegração resultante do contato com o “mundo dos brancos”). Mas, nas suas formas “leves”, esse tipo de discurso enfatizava um potencial interveniente da máquina colonial, que “ensinava” algo aos “indígenas”, de modo a legitimar tanto o disciplinamento dos corpos Outros pelo trabalho, quanto sua contenção e subordinação às leis do indigenato, feita geralmente segundo uma concepção estática da sua identidade étnica, tomando-os efeitos do “progresso” a que a máquina colonial os conduziria. É uma lógica que, de certo modo, ainda está ativa em dados discursos que, no presente, mobilizam a ideia de “desenvolvimento”; e o fato de que o romance de Pires associe tão linearmente a situação de privação em que ele apresenta os seus *Kwanyama* à sua opção pelo refúgio junto às “*terras dos brancos*” faz com que não se possa deixar de o ler como um texto ideologicamente comprometido com essa posição.

O segundo aspecto que gostaria de abordar é, em certa medida, uma decorrência deste. É que, a rigor, muitas dessas “transformações”, a partir das quais o colonialismo era pensado como uma experiência de aceleração da mudança social, foram discutidas a seu tempo como produto de “reformas morais” (Cf. COMAROFF & COMAROFF, 1997), de tal modo que consistia um elemento central desse discurso a ideia de que o “progresso” das sociedades africanas derivaria de conversão das suas disposições cotidianas, da sua vida material, bem como da sua cosmovisão – um objetivo, aliás, em que o assimilacionismo e a missionação coincidiam perfeitamente. Na medida em que tais sociedades eram vistas sob o prisma da noção de estagnação, entendia-se que constituíam um universo de pura e simples reprodução social, de hierarquização estrita das classes de pessoas e de sobreposição das disposições coletivas sobre uma concepção de indivíduo. De outro lado, a ideia de um indivíduo autocontido e autoconsciente, responsável por sua trajetória e pelas escolhas que o modelam (o *self-fashioning* de que fala Greenblatt, 1980), e, logo, apto às formas de cidadania política, é uma parcela importante das fantasias sobre o que constituiria uma subjetiva “moderna” e “ocidental”; de sorte que é fácil supor que, quanto aos sujeitos africanos, se concebesse que a possibilidade da sua “civilização” fosse um processo também de “individuação”. Assim, ao apresentar seu protagonista, Binge, como um sujeito reflexivo, um indivíduo, mergulhado nas contradições entre a “vontade” e os laços e constrangimentos sociais, o romance de Pires plasma na sua personagem uma identidade que é menos a do pretense *Kwanyama* que ele deveria ser (já que é, antes de tudo, das representações que Pires faz destes sujeitos que se trata) e mais a identidade que o autor provavelmente concebia

como idêntica a de seus “pares”, a de um indivíduo europeu” ou “ocidental”, oferecendo, no fim das contas, uma narrativa que nos fala mais de *ipseidade* do que de *alteridade*.

Além de *Sangue cuanhama*, António Pires publicou mais dois romances ao longo da década de 1950: *Luiana* (1950) e *Tonga, epopeia do café* (1959), e neles, apesar das evidentes limitações relacionadas ao espírito da época, é distinguível ao menos o fato de que tenha sido um dos poucos autores alinhados a instituições como a AGC no período a manifestar um franco desejo de “introjeção nos elementos mais característicos da vida colonial” (PIRES, 1945, p. 2), implicando na tentativa de compor um mosaico de variados cenários angolanos, a partir de personagens e questões “nativas” angolanas. De alguma maneira, a sua literatura pode ser lida em analogia com aquele tipo de “exotismo” que, em termos muito similares àqueles que se aplicavam à chamada “literatura negrófila”, o crítico da literatura colonial francesa Bernard Mouralis qualificou como “contraliterário”, isto é, como uma forma que, sem extrapolar ou confrontar diretamente um cânone, revela suas fissuras internas, ao trazê-las para o centro da representação (MOURALIS, 1982; para um maior esclarecimento da ideia de “negrofilia”, Cf. OLIVEIRA, J., 1936 e LEBEL, 1925). No entanto, para compreender as fronteiras desse exotismo, seria interessante ouvir as palavras de Pires no prefácio de *Sangue cuanhama*, num fragmento em que, dando conta do seu intento de aproximação da “*alma negra*”, a boa intenção e a má consciência, a reprovação e a adesão a um turbilhão de estereótipos, se misturam indefinidamente:

[...] a alma negra tem permanecido **insondável**. Fixar o ritmo embriagador do batuque, dar em pinceladas magistrais o ambiente panorâmico, descrever formas esculturais de virgens negras ou delinear faces e corpos atormentados de velhos sobas e astutos feiticeiros – não é penetrar na alma negra. [...] Não é aquele espelho dessa **mentalidade estranha**, dominada pelas trevas milenárias do feiticismo, empolgada por uma fatalidade visceral, guiada por uma filosofia inteiramente **diferente** da nossa. [...] Essa obra [de 'retratar a alma negra'], provavelmente, só um negro no-la poderá dar. E os raros negros que pouco a pouco se vão transmigrando à civilização europeia, dissociam-se completamente da alma da sua raça. [...] Por isso, pretender interpretar a alma negra pelo diálogo, é um pouco falacioso. Por um lado, porque o preto fala pouco; por outro lado, porque a sua capacidade verbal e interpretativa é reduzida. (PIRES, 1949, pp. 10-11) [grifos meus]

Antonio Pires viveu cerca de quarenta anos em Angola e não se pode dizer que não tivesse uma experiência *in loco* dos universos sociais angolanos. Jornalista (diretor do *Diário* e, posteriormente de *A Província de Angola*), homem de negócios e membro do Conselho de Governo da Colônia, a sua narrativa atendia ao horizonte de expectativas da variada clientela, da audiência múltipla a que se dirigia, quer pela sua posição e pelas circunstâncias da sua inserção social no terreno angolano, quer pela natureza mesma do

seu empreendimento literário. O seu *Cuanhama* existia em função das suas observações e das suas idiossincrasias, mas também em face dos interessados locais, dos publicistas da AGC que o premiaram, dos *africanistas* metropolitanos e, pura e simplesmente, de um segmento médio e letrado do mundo urbano que participava do campo literário, ainda que incipiente na cena colonial. Trata-se, ao fim e ao cabo, de um “olhar em linha reta”, de um tipo de representação das chamadas “sociedades nativas” em que, entretanto, predomina ainda uma lógica de escala, uma história como aquelas de inspiração evolucionista, em que o contato colonial é perspectivado como um processo de gradativa aproximação da “barbárie” à “civilização”, que no limite só é possível se, à partida, a diferença sociocultural é compreendida como uma “distância” radical entre dois polos. Mas esse olhar, que, para dizer com o próprio autor, nos fala ainda de uma “*mentalidade estranha*”, como se todo o pensamento não fosse à primeira vista “estranho”, será melhor julgado se, junto dele, ouvirmos também o que tinham a dizer sobre o *Kwanyama* o etnólogo e o administrador.

Olhares cruzados

O Pe. Carlos Estermann, missionário da Congregação do Espírito Santo radicado na Missão da Huíla desde 1924, empreendeu contínua atividade como etnólogo ao longo dos 52 anos em que viveu em Angola. Com maior regularidade a partir dos anos de 1940, publicou dezenas de ensaios relativos aos mais variados grupos populacionais angolanos, destacando-se os três volumes da *Etnografia do Sul e Sudoeste de Angola* (publicados entre 1960 e 61), uma obra que encontrou seu lugar e foi reconhecida como contribuição importante à etnologia da África austral, como demonstra, por exemplo, a resenha que lhe dedicou Adam Kuper, na prestigiosa revista *Man*, em 1977. E foi nessa condição de uma “autoridade” na etnografia das sociedades do Sul de Angola, que, em 1950, escreveu uma crítica a *Sangue cuanhama*, publicada em *Portugal em África*, a revista dos espiritanos. O breve ensaio de oito páginas é quase todo feito de reparos, de uma série imparável de reprovações que corroem o texto de António Pires e atingem todos os aspectos possíveis da obra, desde o uso indiscriminado e equívoco do vocabulário *Kwanyama* até o que o Pe. Estermann considera uma excessiva incursão em imprecisões de ordem geográfica, histórica, etnológica, etc. Sem adiantar mais argumentos, passo a citar apenas algumas das emendas mais relevantes dessa crítica:

[...] Ainda assim custa-nos a ler coisas como esta: '[os homens] deitavam às costas a pele de boi para agasalho do corpo durante a noite' (p. 17). É assaz sabido que já muito antes da ocupação da terra dos Cuanhamas, um dos artigos de negócio mais apreciados por estes pastores era o *cobertor de papa*, chamado *onhosi*, ou seja 'leão.' Também não faz sentido apresentar um homem cuanhama desta época que nunca tenha visto dinheiro [...]. Nesta série de dislates o que me parece ser o cúmulo é atribuir a um homem adulto de uma tribo guerreira, a ignorância do uso de uma arma de fogo (p. 59). Isto quando se sabe que um soba como o terrível Mandume era capaz de fuzilar por suas mãos um homem de sua tribo que tivesse medo de disparar um tiro. [...] Porém antes de terminar este capítulo, não podemos deixar sem censura a *lenda duma invasão* do território além Cunene por bandos de guerrilheiros *cuvala (mucubais)*. Nunca tal se deu e, até há pouco, pode afirmar-se que a grande maioria dos Cuanhamas desconhecia a existência desta gente.

[...] É assim a cena passada entre Binge e Ulula (p. 106 ss). Nem a atitude amorosa, nem a traição à tribo por causa da mulher, nem o desprezo posterior desta por se reconhecer entregue a um traidor são sentimentos concordantes com o fundo psicológico desta gente. [...] É coisa inaudita uma mulher abandonar a terra e a tribo por causa da morte violenta do homem. Pretender fazer acreditar nisto, é não fazer a mínima ideia da organização familiar, pela linha matriarcal, destes pretos. A mulher nem depois de unida a um homem lhe fica tão intimamente ligada como a seus parentes uterinos. Por conseguinte, desaparece o homem, ela regressa naturalmente ao 'clã' maternal. [...] Tudo isto é artificial demais!

[...] 'Praguejando contra *N'Zambi* que tão duramente os castigava' (p. 18) 'Os Cuanhamas haviam perdido as boas graças de *N'Zambi* e o grande espírito oculto castigava-os' (p. 38), [etc.]. Tudo isso, para quem conhece a mentalidade indígena é mui simplesmente revoltante. Nota uma ignorância crassa da ideia que estes primitivos fazem de Ente Supremo, que, seja dito de passagem, não tem o nome de *N'Zambi* com ou sem apóstrofe (entre os *Cuanhamas* denomina-se *Kalunga*). Este ser – *Kalunga* – é essencialmente bom, embora a sua bondade pouco ou nada influa no governo direto do mundo, porque vive afastado demais dos acontecimentos quotidianos da vida humana. Quem intervém nela com frequência e com quem importa estar em boas relações, são os espíritos. (ESTERMANN, 1983, pp. 459-463) [Transcrito de: *Portugal em África*. Vol. VII, s/nº, 1950, pp. 335-342; as páginas citadas no excerto correspondem a PIRES, A., 1949]

Em primeiro lugar, é interessante notar que os comentários de Estermann partem de um suposto sobre a natureza do conhecimento etnológico que tende a tomá-lo como a resultante de um pensamento contraintuitivo, isto é, de um esforço de deslocamento e suspensão das formas do senso comum ou, como já se disse, do “grau zero” do discurso. Assim, é de se notar que algumas das observações que apresentei em relação ao texto de António Pires, longe de constituírem uma crítica extemporânea, já se encontravam na apreciação de Estermann, ainda que mobilizadas de forma diversa; é o caso específico da reprovação que ele faz ao modo com que Pires imbricava a sua identidade de observador/narrador ao discurso que ele pretendia que fosse de um *Kwanyama*, desconsiderando a inserção desse seu sujeito/ personagem em um universo social conformado por regras e concepções de individualidade distintas que tornava inverossímeis as atitudes que o autor lhe atribui. Acontece que, fundamentalmente, há bem pouco sentido em se ater de forma tão obstinada a traços como o detalhamento das relações históricas entre os *Kuvala* e os

Kwanyama, a precisão na descrição de regras de linhagem e de matrimônio, dos sistemas de parentesco ou das concepções teológicas desses sujeitos que protagonizam o livro de Pires, na medida em que, lido fora de um círculo de interessados ou por qualquer sujeito que não um *Kwanyama*, mas, principalmente, lido em face das convenções da narrativa ficcional e do gênero a que pertence, por mais que incorra em uma série de equívocos, o romance se legitima apoiado no tecido de verossimilhança que ele mesmo constrói; peça à peça, ele faz sentido justamente porque nele tudo se encaminha para a confirmação da trama. Note-se ainda que, como a ninguém é dado o monopólio da verdade, mas apenas a opção do discurso, Estermann também apresenta um ponto de vista questionável sobre algumas dessas questões: afinal, ela não considera, por exemplo, que mesmo que não se possa precisar a frequência com que os ditos *mucubais* teriam passado a além-Cunene até o início do século XX (ou se o fizeram), não as línguas de ambos os povos citados possuem termos, em geral, depreciativos conotados com a sua vizinhança étnica, mas também as razias de gado, por mais que tenham sido superdimensionadas pela narrativa colonial, constituem parte do imaginário social daquela região.

Mas essa seria uma objeção fácil às observações de Estermann. Se é flagrante que a sua crítica passa do movimento contraintuitivo, pensado como próprio da etnologia, à pura e simples alegação de ignorância por parte de António Pires (e, no fim das contas, é este o viés de maior peso nos seus comentários), é preciso ter em conta que a polêmica aqui estabelecida atua em dois níveis distintos. Em primeiro lugar, ela está menos voltada para a desconstrução do romance de António Pires do que para o reforço de uma posição social que Estermann preenchia, no âmbito das suas atividades como etnólogo. Como já afirmaram Jack Goody e outros analistas do período formativo desse campo profissional, na mesma medida em que a institucionalidade colonial descortinou possibilidades para o desenvolvimento de pesquisas em contextos coloniais que foram indispensáveis para sua consolidação, a etnologia tendeu a se posicionar naquele universo a partir de uma postura reformista, pretendendo ser, sobretudo, um discurso mediador (Cf. GOODY, 1995, pp. 7-25). Assim, é provável que tenha sido principalmente com a intenção de reformar o que concebia como uma representação “distorcida” (consequentemente, reformando os seus efeitos) que Estermann procurou depurar as descrições inscritas no romance de Pires. E, ao mesmo tempo, é preciso o outro nível da polêmica, porque a imputação de um “menos saber”, de um contato esporádico ou impressionista com o que, à época, se chamava de “as realidades coloniais” (isto é, as das “sociedades nativas”) era um tropo absolutamente

recorrente no debate público sobre as colônias. Uma vez que a questão da “legitimidade” era uma fonte de ansiedade permanente no seio da experiência do colonialismo (e leia-se a legitimidade da própria presença colonial, a legitimidade dos setores e atividades que se praticavam naqueles terrenos, a legitimidade dos direitos e preferências em que aquele regime de coisas se baseava e até a legitimidade discursiva, a legitimidade dos “saberes africanistas” em si mesmos), era totalmente comum que divergências, concernentes a um conjunto muito amplo de questões percebidas como relacionadas à formulação de política colonial (e as ideias próprias à “questão nativa”, incluindo a ideia de “sociedade nativa”, eram certamente deste tipo), fossem refutadas com base na suposta demonstração de uma *expertise* acumulada – ou da sua falta; envolvendo a oposição entre correntes que gostavam de se apresentar como “*verdadeiros coloniais*” em confronto com “*africanistas à vol d’oiseau*”, isto é, de um “correr de olhos”, de um olhar em linha reta (Cf. FERNANDES, 1943, p. 42). Mesmo que seja impossível dimensionar as intenções de Estermann, seria ingênuo supor que ele ignorasse a possibilidade de ter sua crítica lida nesta chave. Nesse caso, é possível dizer apenas que talvez gostasse de ver o olhar do “verdadeiro colonial” identificado com a pretendida capacidade de aprofundamento, de se deixar pervadir pelo observado, aproximando-se dele com alguma densidade, que o detalhamento etnográfico indexaria. E, se assim era, o que pensava então Estermann sobre os *Kwanyama* e, se diferente daquela que o incomodava no texto de Pires, a que “distância” ele acreditava que o contato com esta sociedade se processava?

Não sei se será possível responder a questão nesta exposição, mas, para tentar avançar nessa direção, gostaria de citar um fragmento da *Etnografia* de Estermann, no qual ele aborda uma instituição que já vimos mencionada no romance de Antônio Pires: a *efundula* (ou *ofundula*), uma festa de puberdade das moças *Kwanyama*, que marca a sua passagem entre classes de idade e sua conseqüente nubilidadade. Lembro que, em *Sangue cuanhama*, Pires associa as desventuras de Binge justamente à sua incapacidade de fazer cumprir as prescrições do casamento subsequente à *ofundula* de sua amada Ulula, por força de circunstâncias que lhe escapam, o que implica em dizer que o romance veicula uma compreensão estritamente imperativa do rito e das regras que ele imporia àquela sociedade. Não pretendo entrar no mérito etnográfico das formas e dos lugares sociais desse tipo de rito de passagem entre tais sociedades, porque o foco desta discussão é antes de mais nada a construção de modelos de representação das mesmas. Assim, destaco o fragmento da *Etnografia* de Estermann, prioritariamente, como exemplo

característico não apenas da peculiaridade das suas observações e do seu estilo pessoal de descrição, mas também como um excerto próprio do gênero etnográfico, que mobiliza, em especial, aquele traço da “autoridade etnográfica”, como diria Clifford (2002, pp. 17-61), que consiste em subsumir a polifonia, a variedade de vozes que se insinuam quando o contato é representado, dispendo-a como o produto da tradução transcultural, como um ato consciente e privativo do observador. Sem mais, cito as palavras de Estermann:

A cerimónia de puberdade das raparigas, ou a festa do noivado, como também se podia chamar, manteve-se até agora. Ela continua a ser a passagem obrigatória para o casamento de todos os indivíduos do sexo feminino. De facto, entre todas as tribos do Sul de Angola, os Cuanhamas e as outras tribos Ambos mantiveram a esta cerimónia o carácter de rito de passagem. Antes, uma filha é considerada rapariga (*oka-kadona*, palavra que corresponde ao alemão *Fräulein*: *Kadi* significa *Fräu*, sendo *ona* um sufixo diminutivo, como *lein*); depois, é mulher (*omu-kadi*), mesmo se não casar imediatamente a seguir à cerimónia, ou se, por qualquer defeito, ela não pode ser pretendida. É verdade que o cristianismo abriu uma larga brecha neste costume ancestral, suprimindo todo o cerimonial gentílico. Mas se as próprias raparigas baptizadas são as primeiras a não querer submeter-se ao rito, elas e toda a gente transferiram para o casamento cristão o sentido essencial de rito de passagem. Assim, para uma rapariga cristã o termo *efundula* é sinónimo de casamento; e casar-se é frequentemente traduzido por *okufukala m'okapela*, o que quer dizer: 'fazer o rito de puberdade na capela (igreja)'. Para distinguir o rito antigo, referem-se a ele dizendo: *okufukala m'ongoma* ('fazer o rito de puberdade com batuque'). (ESTERMANN, 1960, p. 83)

Chegamos então a um ponto muito interessante. Dentre as observações relativas ao romance de António Pires até aqui expostas, sugeri que ele veiculava uma concepção do colonialismo como propulsor da transformação das sociedades africanas e que, ao mesmo tempo, no que diz respeito às instituições internas destas sociedades, operava com uma noção de hipernormatividade, de submissão aos imperativos sociais, e, mais do que isso, com uma tendência a tratá-las como instituições planas. Isso se explica por uma propensão a cristalizar tanto uma ideia do que fosse a “sociedade ocidental”, quanto do que fossem as “sociedades nativas”, e a conceber o contato colonial como um processo de passagem linear (e, em geral, improvável) destas àquela. Ao contrário, nesse pequeno fragmento de Estermann, é possível encontrar uma versão mais matizada, que nos fala da resignificação de instituições, “vindas de fora” (como o casamento cristão) a partir de esquemas culturais locais (como o que envolve a *ofundula*), de sorte a oferecer, do contato colonial, uma visão que enfatiza igualmente a transformação, mas que possibilita que se a enxergue como via de mão dupla. Contudo, antes de acreditar nessa versão do olhar de Estermann, seria oportuno mencionar o fragmento de um outro ensaio em que ele comenta aspectos dessas “mudanças” desencadeadas na sociedade *Kwanyama*, mas

projetando-as desde o ponto de vista cruzado do etnólogo que era também o missionário. Por um lado, Estermann se alinha à produção da etnologia africana dos anos de 1930 e 1940, depreciando a ideia de que entre os “africanos” predominasse uma “mentalidade estranha”, como dizia António Pires; tese cuja versão mais conhecida é da “mentalidade pré-lógica”, difundida desde o final do século XIX, a partir dos textos de Lévy-Bruhl. E, no entanto, ao tomar o problema do rito ou da magia, entre aquelas sociedades, como sendo expressões de um pensamento operatório e causal cujos termos seriam diferentes outros, o esforço de relativização e de autodesdobramento de Estermann é traído pelos limites do “olhar distanciado” em que ainda subsistem fantasias de “superioridade” e “inferioridade” na diferença:



Figura 3

Jovem *oukadona Kwanyama* (ao centro, com a bandeiriola) recebe as instruções das mulheres mais velhas, durante a cerimônia da *ofundula*.
(Fotografia do acervo de Nídia Jardim)

Os assim chamados primitivos não são desprovidos da faculdade de raciocinar. O que os diferencia de nós é a equiparação que fazem entre causas e agentes naturais e supostos preternaturais; mas para eles estes são tão reais como aqueles. Se pois queremos, no combate contra esse mal, atacá-lo pela raiz, não há outra forma de proceder senão esforçarmo-nos por lhes transformar a mentalidade onde a magia ocupa um lugar preponderante. [...] E não se diga que esta finalidade é utópica ou de

realização extremamente demorada! Não! Nós temos no Sul de Angola um exemplo flagrante para nos mostrar que este resultado foi atingido não só por parte de alguns indivíduos, mas pela maioria de uma tribo inteira, a dos *Cuanhamas*. É certo que não são santos. Encontram-se ali também apóstatas: homens que regressaram à poligamia até alguns que tiveram uma educação mais esmerada recebida num internato numa missão. Mas no que diz respeito às chamadas práticas gentílicas e supersticiosas já são raros os indivíduos que a elas recorrem. O Cuanhama é hoje uma terra onde os poucos quimbandas ainda existentes veem a sua clientela diminuir dia para dia. (ESTERMANN, 1983, pp. 45-46) [Transcrito de: *Portugal em África*. Vol. XV, nº 86, 1958, pp. 69-82]

Enfim, pode-se dizer que, para Estermann, os *Cuanhama* de Antonio Pires *não* o são, embora se preste a apresentar, para o amplo e compósito público dos debates da “questão colonial”, um *Cuanhama*, *em essência*, objeto de consensualizações e exemplo da alteridade radical dos sujeitos africanos. Todavia, também se pode dizer que os *Cuanhama* de Estermann, ainda que *talvez o sejam*, só existem para nós como um tipo de “ficção persuasiva” (Cf. STRATHERN, 1987, pp. 251-281), como o produto do esforço de aproximação submetido ao crivo do observador; esforço cruzado, ademais, pelo olhar da pretensão de apreender globalmente a “diferença” da etnologia colonial e pelo desejo de rasurá-la, de homogeneizá-la, do missionário cristão.

Mas, antes de concluir essa discussão, creio que seja produtivo buscar ainda um último registro do contato colonial e das “mudanças” que ele teria desencadeado entre a sociedade *Kwanyama*. Assim, como última peça desse nosso mosaico de olhares, trago a descrição da mesma festa da *ofundula*, feita pelo administrador Emílio Pires, um “velho colono”, como se dizia à época, e também renomado fotógrafo e chefe de circunscrição do Departamento de Administração Civil da Secretaria dos Negócios Indígenas (SNI) de Angola, tendo servido boa parte de sua carreira em postos administrativos do sul do país. Publicado em 1949 (mesmo ano da primeira edição de *Sangue Cuanhama*), na revista do Serviço de Administração Civil, *Mensário Administrativo*, o ensaio de Emílio Pires é parte da grande quantidade de relatos de teor etnográfico legados por funcionários do quadro administrativo colonial, revelando a persistência da “curiosidade” relativa às sociedades locais dentre os interesses que estes sujeitos desenvolviam em paralelo às suas funções; tendo em conta apenas os índices do *Mensário Administrativo*, constatamos que havia pelo menos 15 funcionários dos serviços de Administração Civil empreendendo atividades regulares de “pesquisa de campo” etnológica em Angola por volta dos anos de 1940. Foi a constância dessas atividades, aliás, que, nos mais variados contextos coloniais africanos, deu forma à ideia de um *modus operandi* do saber colonial constituído pela

recolha bruta e um tanto intuitiva dos administradores, de um lado, e a posterior sistematização, feita à distância, por *scholars*, “antropólogos de gabinete”, de outro.

Sem querer discutir os meandros da complexa relação envolvendo funcionários da administração colonial e aquelas sociedades que por eles deveriam ser “tuteladas”, uma relação, no mínimo, profundamente assimétrica (e conseqüentemente, marcada em diversos casos por formas de violência física ou simbólica), penso que é relevante ter em mente que, quando falamos da imersão dos administradores no universo “nativo”, tratamos de um quadro em que, no início dos anos de 1930, por exemplo, a razão média era de um funcionário da administração civil branco para aproximadamente 5.400 “nativos” sob sua jurisdição; o que implica em dizer que, desprezado o número variável de funcionários lotados em cada distrito e mantendo-se uma distribuição normal, havia aproximadamente um administrador para cada 1.500 homens adultos numa circunscrição administrativa. E essa é uma informação relevante, justamente porque ela revela uma situação paradoxal, uma vez que onde a dominação era talvez mais evidente; ela era também mais precária, seus agentes mais vulneráveis, e, onde o contato colonial era pautado em relações mais tensas, elas eram talvez mais próximas. Passo a palavra a Emílio Pires:

Generalizou-se, entre todas as tribus indígenas da Colônia e creio que mesmo do continente africano, o costume da compra da mulher, para fins conjugais, feita a pessoas de sua família, por meio de dinheiro, gado, artigos de vestuário, utensílios, etc. Este costume, a que o vulgo dá o nome de *alambamento*, difere de tribo para tribo. Entre os *Cuanhamas* o boi é a pedra de toque e o *alambamento*, *oionda*, é constituído por uma ou mais cabeças de gado bovino, conforme o grau de riqueza do pretendente. [...] A *ofundula* é uma festa *Cuanhama*, de 4 dias, pela passagem da qual as raparigas se consideram mulheres. Por volta dos 18 anos (às vezes antes) a rapariga passa a usar um penteado *herende*, feito de cabelo postiço e pequeninos búzios anunciando que, nesse ano, pela altura das colheitas, será submetida à festa da *ofundula* (será *muficada*, como lá se diz aportuguesando a palavra) e, por consequência, estará apta a sair da casa de seus pais para a do seu homem. Chega à altura da festa, logo é anunciada pelo *tan-tan* longínquo dos *engoma* e começa o afã das famílias das *oukadona* nos trabalhos de ornamentação do *eumbo*, onde a *ofundula* vai ter lugar. O dono do *eumbo* a quem coube a sorte de ter festa em casa, avisa aos pais das *oukadona* que é chegada a altura de construir os *ingombe*. Os *ingombe* são caracterizados pela construção de pequenos compartimentos, com ramos e folhagens, um para cada *mufico*, onde é fabricado o *malodo* e onde é feita a comida.

[..] À distância, na sede do Posto Administrativo, aquele homem branco, o *muhona*, o Chefe, que ali é a autoridade máxima e mantém com denodada coragem a soberania portuguesa, alongando a vista à tarde que morre, sente inundar-se-lhe a alma de deliciosa nostalgia ao ouvir o confuso, longínquo e ininterrupto rufar dos 'engoma,' trazido pelo vento de feição. (PIRES, E., 1949, pp. 45-46; 51)

Quanto aos dados etnográficos presentes no fragmento acima, não há muito mais do que aqueles elementos que, presentes em maior ou menor grau nos textos citados

anteriormente, participam de um repertório clássico, a partir do qual a etnologia colonial (e também a administração) procurou apreender as sociedades africanas. O *bride price* (a ideia da “compra da noiva”, em Angola chamada geralmente de “*alambamento*”), os “ritos de passagem” e a forma pela qual exprimiriam a centralidade das classes de idade ou a cultura material, suas práticas, ofícios e artefatos do cotidiano peculiares, são aspectos que, tal como as ideias de feitiçaria ou as regras de parentesco matrilinear, dentre umas quantas outras, conformam um sumário de traços que chamaram a atenção dos sujeitos coloniais, justamente por ocuparem a posição de diacríticos, isto é, por figurarem de modo contrastivo numa oposição entre aquelas sociedades e as de seus observadores. Que o administrador e certos etnólogos estivessem em convergência quanto à preocupação com as implicações econômicas e políticas destes fatos sociológicos, ou que o missionário e outros tantos etnólogos convergissem num interesse cosmológico pela “psicologia nativa”, é provavelmente um produto de dadas circunstâncias de inserção naquele universo, que correspondem ao que chamei aqui de diferentes “agendas”. Entretanto, como creio que não terei mais oportunidade de citar outros fragmentos do ensaio de Emílio Pires, passo a abordar uma ausência significativa neste excerto, com relação às demais versões citadas, a qual se reproduzirá por quase toda a íntegra de seu texto.

Ao contrário desses interlocutores que para ele escolhi, o ensaio do administrador – aquele que, supostamente, está mais implicado, mais comprometido com a máquina do colonialismo – é aquele em que é menos incidente a ideia da “transformação”, a visão da empreitada colonial como dinamizadora da “mudança” social. Na maior parte do texto de Emílio Pires, a *ofundula*, a instituição do rito de passagem, é apresentada como uma força plana, absolutamente sincrônica (nesse caso, decorrendo num tempo sem anterioridade e posterioridade), um dispositivo da “tradição”, da manutenção e reprodução da ordem que oporia anciãos e jovens naquela sociedade; uma sociedade que, ademais, não seria nem Éden primitivo, nem complexa ao nível de maiores clivagens. Isso implica em dizer que se trata ao menos de uma tentativa de isolar essas sociedades, a fim de compreendê-las da sua própria perspectiva? Devo dizer que não, porque essa apresentação “atemporal” não é o mesmo que uma apreensão do “presente” dessas sociedades. Na verdade, parece-me que o que se tem nesse tipo de relato é uma das figuras mais comuns do discurso colonial sobre os “Outros”: sob a noção igualmente recorrente de que a tradição exprimia o caráter recidivo dos africanos, isto é, a sua propensão à imobilidade, operava-se uma conversão da “alteridade” (*otherness*) em “preteridade” (*pastness*), chave sob a qual tais

sociedades passavam a ser vistas como uma espécie de espelho do “nosso” passado (Cf. FABIAN, 2002). Na impossibilidade de uma “diferença” construída como distância efetiva no espaço, tal qual a que veicula o romancista de *Sangue Cunhama* (estruturando o olhar sobre os *Kwanyama* a partir de um mundo urbano e atravessado pelas instituições e pela audiência dos setores médios coloniais), na impossibilidade de uma “diferença” construída como distância discursiva, tal qual a do etnólogo Estermann (que orquestra as vozes dos seus outros na descrição que deles oferece), o administrador, perto demais do que o seu olhar apreende, tende a operar a “diferença” como uma distância no tempo.

Isto explica parcialmente o único ponto em que há uma quebra significativa do ritmo de sonolência com que, no fragmento citado, o texto de Emílio Pires vai enunciando a *ofundula Kwanyama*. Quase todo o excerto é uma modorra, a monótona descrição do passo a passo, das fases e instâncias do rito, traída apenas pelo momento em que o administrador, o *muhona*, emerge no texto. Ali, a recolha etnográfica dá lugar à memória colonial e a inserção do observador, quase à maneira dos “diários de campo,” ressignifica o texto. Contudo, a boa dose de emotividade com que o administrador se insinua nesse quadro, “*ouvindo soar com deliciosa nostalgia o longínquo rufas dos tambores*”, não tem tanta relação com uma forma de empatia para com o contexto diante do qual ele se vê, ainda que ela esteja presente. A rigor, ela remete muito mais à citação de Michel de Leiris que se encontra na epígrafe deste texto, porque, do mesmo modo que a constatação das dinâmicas sociais em curso na vigência do colonialismo levava a um sentimento de distopia (a impressão de uma “falsa experiência” da realidade de África), é absolutamente recorrente encontrar registros narrativos sobre o período que tendem a tomar certos eventos e imagens – uma caçada, a visão de um espaço “amplo e vazio”, esse encontro com a “tradição” das “sociedades nativas”, concebido como a fantasia de acompanhar, *in loco*, o *passado vivo* – e fazer destes momentos fortuitos a evidência da singularidade de uma vivência “autenticamente africana”. Trata-se, sobretudo, de uma hipertrofia do olhar, que procura em primeiro lugar tomar de empréstimo o prestígio da experiência dessa realidade que é tratada como exótica, tornando-o traço de distinção social, especialmente num período, como a primeira metade do século XX, marcado por um ideal de cosmopolitismo (leia-se, de cosmopolitismo burguês) que valoriza a figura do *entrepreneur*, do aventureiro, incluído aí o sujeito que imerge em “terras exóticas”. Não obstante, essa é uma atitude que não pode evitar assumir em algum grau a possibilidade de se deixar implicar pelo contexto; um tropo que, aliás, existiu nos mais diversos cenários da África

colonial, sob variadas formas, ganhando a forma geral de uma máxima, segundo a qual “quem bebe das águas de um rio africano, toma o *feitico* do continente e nunca o abandona verdadeiramente”.

* * *

Para concluir esta discussão, gostaria de tomar esta última sugestão encontrada acima e apresentar apenas duas reflexões. A primeira, menos relacionada com ela, diz respeito às formas pelas quais a questão das representações destas sociedades outrora ditas “tradicionais”, “primitivas”, “nativas”, “indígenas”, etc., ainda constituem um problema e um fator angustiante no âmbito dos Estados africanos pós-coloniais. Se admitirmos que, como a história colonial revela, as circunstâncias sob as quais se operacionaliza uma ideia do “Outro”, ainda que a impactem, não conseguem abranger as consequências e a extensão dos efeitos que ela desencadeia, temos de tratar com muita cautela o processo de reinscrição das questões de “identidade” e “etnicidade” no debate público atual em diversos espaços do continente. Isto porque não se pode perder de vista a possibilidade de que, assim como ocorre hoje em Angola e noutros cenários, a reintrodução de políticas públicas que tem em conta uma noção de categorias étnicas, feita sob a égide de uma lógica do “desenvolvimento” e, ao mesmo tempo, pautada por uma agenda internacional de reafirmação da diferença como um “valor”, inclusive como um “valor econômico” (Cf. COMAROFF & COMAROFF, 2009), corra o risco de reescrever uma história que as várias experiências do colonialismo mostraram fracassada e na qual as dinâmicas sociais de certas comunidades acabam submetidas a processos que lhes são externos.

A segunda reflexão, mais imediatamente ligada à bricolagem de olhares com que procurei desenvolver este texto, diz respeito aos próprios significados da representação da alteridade. Se há algo que espero ter demonstrado minimamente a partir dos exemplos que aqui foram discutidos, é o quanto as fronteiras pelas quais estabelecemos um “Outro” apreensível são plenamente situacionais, isto é, são contingências e não o produto de um posicionamento estático perante àqueles ou àquilo que o olhar nos apresenta, sendo que a palavra-chave para sua definição é a *relacionalidade*, a condição de *estar relacionado a* algo ou a alguém, pela qual, efetivamente, as pessoas “criam similaridade ou diferença entre si mesmas e os outros” (CARSTEN, 2004, p. 82). Nos últimos anos, uma quantidade expressiva de trabalhos sobre as nuances das práticas sociais de diferentes agentes que

atuaram na África colonial – missionários, etnólogos, administradores, colonos, etc. – têm demonstrado como formas diversas de interação, variados constrangimentos e também variadas possibilidades de aproximação, processos e relações de poder distintas, saberes e, finalmente, perspectivas diferenciadas, a partir de um mesmo repertório de questões e, muitas vezes, nos mesmos contextos, levaram à produção de “outros Outros”, *Outros* de múltiplas valências (destaco, dentre estes trabalhos, os de COMAROFF & COMAROFF, 1997 e SCHUMAKER, 2001). Por isso, não devemos deixar de considerar que, na maior parte das vezes (e esse é um raciocínio que se aplica à perfeição às narrativas coloniais), os discursos sobre a *alteridade* são mesmo simultaneamente discursos sobre a *ipseidade*. Na bela imagem com que, num texto dedicado a analisar as fotografias do antropólogo Isaac Schapera entre os *Tswana* de Botswana, os Comaroff definiram a sua empreitada, ao projetar, em meados dos anos de 1930, a passagem do tempo, o contraste entre um “novo” e um “velho” Botswana e o que concebia como sendo “a vida” *Tswana* “como ela é”, mais do que um arquivo, o que Schapera ofereceu, à maneira de Joyce, foi um “retrato do etnógrafo quando jovem” (COMAROFF & COMAROFF, 2006, 9-16). É uma história que, de certo modo, serve a todos os nossos exemplos até aqui; e que nos lembra de um truísmo, nem por isso desimportante: construïmo-nos, como outros todos, nas relações.

REFERÊNCIAS

- CARSTEN, Janet. *After Kinship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- CASTELO, Cláudia. *Passagens para a África: O povoamento de Angola e Moçambique com naturais da metrópole*. Porto: Afrontamento, 2007.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2002.
- COMAROFF, John & COMAROFF, Jean. *Ethnicity Inc*. Chicago: University of Chicago Press: 2009.
- _____. “Portraits by the ethnographer as a young man. The photography of Isaac Schapera in 'old Botswana.'” *In: Anthropology today*. Vol. 22, nº 1. Feb., 2006. pp. 9-16.
- _____. *Of revelation and revolution*. Vol. 1: Christianity, Colonialism, and Consciousness in South Africa; Vol. 2: The Dialectics of Modernity on a South African Frontier. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- ESTERMANN, Carlos. *Etnografia de Angola*. Sudoeste e Centro. 2 Vol. Lisboa: IICT, 1983.
- _____. *Etnografia do Sul e Sudoeste de Angola*. Vol. 1 – Os povos não-bantu e o grupo étnico dos ambós. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1960.

- FABIAN, Johannes. *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 2002.
- FERNANDES, João. "Notas da vida africana." *In: Seara nova*. Ano XXIII, nº 842, 2 de Out., 1943: p. 92.
- GOODY, Jack. *The expansive moment. anthropology in Britain and Africa (1918-1970)*. Cambridge: University Press, 1995.
- GREENBLATT, Sthepen. *Renaissance self-fashioning. From more to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press. 1980.
- KENNEDY, Dane. *Islands of white: settler society and culture in Kenya and Southern Rhodesia, 1890-1939*. Durham: Duke University Press, 1987.
- KUPER, Hilda. "The Colonial Situation in Southern Africa." *In: Journal of modern african studies*. Cambridge: University Press, Vol. 2, nº 2, Julho de 1964. pp. 149-164.
- LEBEL, Roland. *L'Afrique occidentale dans la litterature francaise (depuis 1870)*. Paris: Éditions Larose, 1925.
- LEIRIS, Michel [1934]. *A África fantasma*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MARQUES, Diego Ferreira. *O carvalho e a mulemba. Angola na narrativa colonial portuguesa*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2012.
- MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.
- OLIVEIRA, José Osório de. "Literatura negrófila." *In: O mundo português*. Ano III, nº 29, Mai. 1936: pp. 205-206.
- OLIVEIRA, Maurício de. *África do sonho*. Lisboa: Oficina Gráfica, 1932.
- PIRES, Antonio. *Sangue cuanhama*. Lisboa: Agência Geral das Colónias, 1949.
- _____. "Sobre a Literatura Colonial." *In: Cultura*. Ano I, nº 4, Jul., 1945: p. 2.
- PIRES, Emílio. "Ofundula. Festa cuanhama da puberdade feminina." *In: Mensário administrativo*. Ano VI, nº 20-21, Abr.-Mai., 1949: pp. 45-46; 51.
- PROCHASKA, David. *Making algeria french. colonialism in Bône, 1870-1920*. London: Cambridge University Press, 2002.
- RANGER, Terence. "White Presence and Power in Africa." *In: The journal of african history*. Vol. 20, nº 4. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. pp. 463-469.
- SCHUMAKER, Lynn. *Africanizing anthropology. Fieldwork, networks and the making of cultural knowledge in Central Africa*. Durham: Duke University Press, 2001.
- STRATHERN, Marilyn. "Out of the context: the persuasive fictions of Anthropology." *In: Current anthropology*, nº 28 (3), 1987. pp. 251-258.

TIMM, Margo. "Transpositions: the reinterpretation of colonial photographs of the Kwanyama king Mandume ya Ndemufayo in the art of John Ndevasia Muafangejo." *In*: HARTMANN, Wolfram; SILVESTER, Jeremy & HAYES, Patricia. *The colonising camera. photographs in the making of Namibian history*. Ohio: University Press, 1999. pp. 145-151.

Texto recebido no dia 16 de outubro e aprovado no dia 15 de novembro de 2012.

A BAILARINA QUE DANÇAVA EM VERSOS¹

THE BALLERINA WHO DANCED IN VERSES

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves

Mestrando, UFRJ, Bolsista CAPES

RESUMO:

A intersecção entre a poesia de Virgílio de Lemos e a pintura de Roberto Chichorro. O diálogo entre Lee-Li Yang, Duarte Galvão e as imagens da Colombina e do Arlequim. A dança como estratégia de busca ao corpo do outro.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, pintura, dança.

ABSTRACT:

The intersection between Virgílio's de Lemos poetry and Roberto's Chichorro painting. The dialogue between Lee-Li Yang, Duarte Galvão and the figures of the Columbine and the Harlequin. The dance as a strategy to reach the lover's body.

KEYWORDS: poetry, painting, dance.

Tudo me é uma dança em que procuro
A posição ideal
Seguindo o fio dum sonhar obscuro
Onde invento o real.

Sophia de Mello Breyner Andresen

Com movimentos precisos, a bailarina ultrapassa todos os limites do corpo. Seus passos a projetam para frente, cortando com delicadeza um espaço invisível, mas determinado pelas bordas do tablado. Resquícios de sua passagem sobrevivem, ainda, por todo o palco. Conduzida musicalmente e dominada por um espírito que não é o seu, a bailarina incorpora, em todo arquear de pernas, uma linguagem – a perfeição de seus saltos transpassa a automaticidade da coreografia e seu corpo, boca sem voz, se transforma em artifício servil de um personagem na urgência da expressão, da vontade da fala. Tudo nela está para além e salta para fora de si, a destituindo do que lhe é mais íntimo: sua face cognoscível, sua natureza humana. Um animal a orquestrar movimentos que são seus por posse – bailarina em iminente e fatal busca;

À savoir que la danseuse n'est pas une femme qui danse, pour ces motifs juxtaposés qu'elle n'est pas une femme, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et qu'elle ne danse pas, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle, ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil de scribe. (MALLARMÉ, 2003, p. 201) ²

Na potência das rotações, o corpo se converte em escritura da alma e a dançarina, como organismo inscrito no mundo, está, constantemente, esvaziada de si: seu bailado cronometrado e seu flandar à ponta dos pés transformam-se em forma de ser e de habitar espaços. Não é mulher e não está condicionada pela voluntariedade de um movimento pensado e repetido, porque, subvertidas as extremidades da carne, a dança pela qual sacrifica a existência material de seu corpo está inserida também em um conjunto de movimentos primaciais da natureza.³

Dançar despoja o movimento do domínio da banalidade e descola, aquele que dança, do menear do cotidiano. A dançarina rompe com todas as formas pré-estabelecidas de se ler paisagens e homens e busca, em uma empreitada poética, escrever sensações com o corpo. Valéry (2003) menciona um *estado de dança*, resultante da catalisação e organização de *movimentos de dissipação*. Oriundos de sensações interiores – inquietudes ou mesmo alegrias, esses *movimentos*, apesar de pertencentes também ao Universo da Dança, não são voluntários porque emergem de uma necessidade interna – configuram-se, portanto, em um transbordamento do desejo.

Nesse duelo cruel de corpos que se procuram deslizando os pés delicadamente pelo palco, o movimento de busca encontra, em sua própria materialização corpórea, seu fim – adaga dupla a dilacerar os rodopios dessa não-mulher que se entrega aos sopros e desejos encantatórios de um deus regente. Quando se desnuda da razão e se imbrica em um terreno divino, não-corriqueiro, a bailarina compõe não apenas uma sinfonia de passos, mas também uma pedagogia do conhecimento: ao prosaico dos movimentos do dia-a-dia, ela ensina, com paciência desejosa, o andar que tem como fim só a si mesmo e que morre, paulatinamente, assim que é executado.

O que nela não é efêmero e que resiste são “suas mãos [que] falam, e seus pés que escrevem”; é a “precisão” desses “seres que se dedicam a usar tão bem de suas forças tenras” (VALÉRY, 1996, p. 24). A vida nela é desejo de outro, potencializado por uma intenção – a relação com a alteridade é basilar em qualquer tentativa de se descrever ou teorizar acerca do erotismo (ou da sexualidade, em descrições mais científicas). E a bailarina, por seus verdadeiros e sensíveis movimentos, é a perfeita expressão dessa confluência líquida que mistura, indistintamente, o eu e o outro em uma relação desejosa e desejante de completude. Ao mover-se

ela cede, empresta, e restitui a cadência tão exatamente, que se fecho os olhos, vejo-a exatamente pelo ouvido. Sigo-a, e reencontro-a, e jamais posso perdê-la; e se, de orelhas tapadas, eu a olho, tanto ela é música e ritmo, que me é impossível ficar surdo aos sons da cítara. (*ibidem*)

Não há a confusão de sentidos, mas a indistinção que carrega um ao extremo da funcionalidade do outro – olhos que podem ouvir e orelhas que podem ver. É a imagem, em latência, da memória do corpo, a dominá-lo com tal fúria que dele se evolvam os mais belos versos de súplica, riscados a giz, pelas sapatilhas, no chão. A grande bailarina da poesia moçambicana não era, curiosamente, de Moçambique: Lee-Li Yang, heterônimo feminino de Virgílio de Lemos, era macaense. Como acontece com os outros heterônimos virgilianos, Lee-Li Yang possui uma história que orienta, narrativamente, sua produção: sua paixão incondicional por Duarte Galvão, outra das “fugas” de Lemos, é o que a lança desenfreadamente em uma aventura poética. É para ele que ela dedica seus quase quarenta poemas, escritos entre 1951 e 1953.

Lee-Li dança porque Duarte não está. E é essa *intenção* que a faz uma bailarina da poesia – seus movimentos são metaforizados no papel pelo conjunto rítmico e lexical que dá corpo ao literário. A mulher, a escrita e o bailar se fundem para criar, imagisticamente, um corpo desejante do outro, mas que deseja também a si. Tanto o desejo quanto a dança são marcados pela angustiosa e irremediável cicatriz da carência. Ambos materializam o movimento infundável da procura de um outro ou de um lugar – na sede ardente

do ontem, o corpo quer retomar a experiência amorosa que reside, no agora, em abstratas lembranças; quer dar sentido ao seu movimento, intencionalmente pré-disposto a reviver corporeamente antigas (mas vivas) impressões. Dilacerado o encanto com o mundo, a dança deseja o feitiço da descoberta, enquanto o desejo dança o êxtase da própria busca:

Todo o meu desencanto

Não atas nem desatas
deixas a coisa tal barca
de papel

a flutuar

De quando em quando
és vendaval
submarino
a ressaca
de teus próprios gritos
na obsessão de mim

Mas nesta viagem salgada
por teu imerso sol
sei que me deixas perdida
entre o querer-me livre e
a deriva

E entre renúncia e feridas
entre a aceitação e
a incerteza
meu corpo de súplicas
é
um caracol de abismos e
silêncio.

(LEMOS, 2009, pp. 5-6)

Não é gratuito que um dos poemas mais bonitos de Yang se chame “Todo o meu desencanto”. Se marcado por uma suposta apatia, o desencanto é, em sentido oposto e complementar, uma libertação do sujeito das amarras da doce ilusão amorosa. Esse “desatamento” é ainda determinado pelo uso do possessivo “meu” – reiterando a distância entre a macaense e Galvão e indicando um mergulho na própria subjetividade – e pelo determinante “todo” – indício de uma entrega desencantada (ou desencantatória) em absoluto. O poema, no início, já concebe, metaforicamente, as modulações interativas entre os dois: “não atas nem desatas/ deixas a coisa tal barca/ de papel” – subentendidas, estão uma referência ao mar (“barca”) e uma auto-referência à

poesia (“papel”). Se Lee-Li está devassada pela incerteza, tensionada entre a prisão e a liberdade, a poesia, como modo de sua existência, também se rende aos sortilégios de um mar que só faz “flutuar” sem direção. O uso do substantivo “coisa” corrobora a dificuldade de “atar” ou “desatar”: coisa, por ser coisa, é nada; e por ser também coisa é tudo. O verso “a flutuar”, isomorficamente deslocado na estrutura poemática (no “papel”), também condensa em si essa múltipla significação: o eu-poético flutua, a palavra flutua e as significâncias flutuam.

Como potência do tudo acontecer, a incerteza marca o poema com signos da violência. No esporádico “de quando em quando”, o amante é aquilo que desfaz e desarticula o cotidiano; é o que com força sexual destitui as coisas do banal e as metamorfoseia em novas realidades: vento que é “vendaval”, peixe que é “submarino”, onda que é “ressaca”. Vale ressaltar também que todas essas novas “coisas” são frutos de uma transformação decorrente não apenas do ciclo da natureza (vento/ vendaval; onda/ ressaca), mas também da ação do homem como agente da mecanização (peixe/ submarino). Nessa discussão, é curioso perceber que os três elementos são geradores de uma desestabilização do sujeito da enunciação lírica, mas que são originários de forças diferentes – as formas assumidas pelo interlocutor-poético a fim de invadir o desejante abarcam uma variedade perpassada pelo que é do domínio do humano e também do natural, como se ele concentrasse uma força capaz de controlar a ação do mundo em suas mais diferentes instâncias.

O único momento de soberania de Lee-Li é quando o outro é “ressaca”. Se a onda invade a praia com o intuito primeiro da violência, a reação natural das coisas é que se deixem ser levadas. Esse mar que invade é o mesmo mar que se afoga na procura incessante do desejo: querendo a vida, encontra também a própria morte. A “ressaca/ de teus próprios gritos/ na obsessão/ de mim” é *la petite mort*: no encontro com o outro, morre-se repetidamente. Como há a comunhão entre o corpo feminino em “súplicas” e a escrita do poema, essa pequena morte se alonga para o engenho da poesia – o querer ilimitado do outro é o mesmo que motiva a criação da palavra poética, de sua arquitetura fônica, lexical e semântica; alicerce sempre inacabado, porque

sujeito à ressaca marítima do amor ou da interpretação, que o demole e o erige, infinitamente.

É subjugada à indeterminação do outro que o sujeito-lírico se encontra perdido “nesta viagem salgada” – peregrinação que se configura “tal barca”, mas se dá “por teu imerso sol”. O sol é concêntrico: a galáxia é organizada em torno de sua presença – um sistema pedagogicamente conhecido como *solar*; e é por flutuar nessa vastidão cujos ilimites transpassam as noções da própria geografia que Lee-Li se sente perdida “entre” uma liberdade subjugada ao querer do interlocutor e “a deriva”. É um perder-se cujos caminhos de saída desembocam em estradas dolorosas: ou está sem ele (“livre”) ou está na iminência de sua chegada, sempre à mercê da possibilidade, do nada ou do tudo. Essa mesma estrutura cósmica que tem o sol como seu fio condutor empreende, no entanto, uma mesma “viagem” que Yang – é um “imerso sol”. E por “imerso”, entenda-se mergulhado; corpo passivo que sofre ação exterior a sua própria materialidade e vontade.

O par imagético “ressaca” e “imerso sol” pontua a duplicidade do desejo. A partir do momento em que há a entrega de um corpo e o aceite de outro, ambos se confundem. Não existe ordem no desejo porque ele não segue qualquer tipo de lógica cartesiana: no momento em que o desejado se deixa seduzir, ele se torna também desejante. As águas surgem como espaço privilegiado para essa troca, na medida em que corpos fluídos se tornam indistintos quando lançados no meio. O mar, especialmente, imprime a essa confluência líquida um matiz de violência próprio ao seu movimento de ir e vir – no qual a “ressaca” é sua máxima expressa – e a sua dominação sensorial: qualquer objeto possuído em todas as suas dimensões (“imerso sol”) confunde-se erótica e simbioticamente com a água.

O lugar da enunciação lírica é notadamente erótico, é o *entre*: seja “entre renúncias e feridas” ou “entre a aceitação e/ a incerteza”, há um espaço de separação que atíça e permite a fluência própria do erotismo – essa interpretação é corroborada quando se nota que o que *está* no meio dessas forças que se opõem é um “corpo de súplicas”, marcado tanto pelo anseio de se ver completo, como pela angústia da instabilidade. O espaço do qual se fala também é curiosamente determinado por seus limites: o que lhe caracteriza é o

entrecruzamento de concessões (“renúncias”) e perdas (“feridas”): o pôr fim através da “aceitação” (seja lá ao que for) ou o permanecer na “incerteza”. Dessa forma, o sujeito-lírico coabita e é igualmente habitado por contrários, permanecendo distante de maniqueísmos e lamentações românticas.

Roberto Chichorro é um dos maiores artistas plásticos moçambicanos da atualidade; “suas telas priorizam o erotismo, o amor, as figuras humanas e o tema dos namorados em noites enluradas” (Secco, 2011, p. 25). Namorados que, por vezes, também não se encontram, que tocam apenas o vazio da memória, das lembranças esfumaçadas pela água. Em “A paixão de Columbina”, tela de técnica mista, Colombina e Arlequim eroticamente se confundem em um abraço fantasmagórico: os limites que os separam são propositadamente borrados pela aquarela. Na exata impossibilidade da cisão dos dois corpos, está igualmente desenhada a inviabilidade do enlace perfeito – as mãos ou estão escondidas, ou são traços vestigiais, perdidos entre um minucioso trabalho de composição cromática: estão “tal barca/ de papel/ a flutuar”.



“A paixão de Colombina”, 2010. Técnica mista. Tela de 50 cm x 40 cm

Interposta e mesclada entre os amantes, no suposto espaço em que seus corpos deveriam impor limites físicos, está a imagem de um violão, símbolo que se espraia tanto para o domínio da música, quanto para o da poesia. As personagens, tal como Lee-Li e Duarte, estão unidas apenas pelo

som, pela palavra dita que percorre o mundo na busca de uma completude apenas falaciosamente alcançada. A Colombina, com seus olhos fechados, se projeta para um espaço notadamente imaginativo: é sobre ela que recai a perspectiva pictórica; é para a paixão *de columbina* que se deve, portanto, olhar. Além de nomear o quadro e de habitar os ilimites do onirismo, seus cabelos encrespados cobrem a boca do Arlequim: calando-o, ela experiencia “a viagem salgada”, a possibilidade do sim que o silêncio dolorosamente também suporta, a tensão “entre” encontrar-se “livre e/ a deriva”.

A imagem feminina é sobressalente: fora o fato de ocupar grande parte da tela, a Colombina tem suas formas mais bem definidas – sua fantasia, por exemplo, apresenta matizes e formas mais vivos do que a neutralidade do Arlequim, semicerrado em uma vestimenta escura e obliterado por uma máscara. Os braços dela se lançam ao corpo dele, na tentativa vã de uma espécie de apreensão osmótica que, ilusoriamente, não os desataria: um “corpo de súplicas”, como o de Lee-Li, “caracol de abismos e/ silêncio”. Tanto a macaense, quanto a personagem revisitada por Chichorro, mergulham profundamente na intersecção entre desejo e poesia, poesia e pintura, pintura e desejo. E é nessas cicatrizes, nessa aguda e dolorosa sabedoria de estar só e saber-se só que, tal como um *fiat* divino, braços lançados ao infinito dançam poemas em cores.

NOTAS:

¹ Este trabalho é resultado da participação no projeto de pesquisa “Pelas trilhas da poesia e da pintura”, da Prof.^a Carmen Lucia Tindó Secco, desenvolvido na UFRJ. Uma versão reduzida foi apresentada nas primeira e segunda fases da Jornada Giulio Massarani de Iniciação Científica, Artística e Cultural, da UFRJ, em 2011.

² A saber que a dançarina *não é uma mulher que dança*, por estes motivos justapostos: ela *não é uma mulher*, mas uma metáfora resumindo um dos aspectos elementares de nossa forma, adaga, taça, flor, etc.; e ela *não dança*, sugerindo, pelo prodígio de contrações ou de impulsos, com uma escritura corporal, algo que necessitaria de parágrafos em prosa dialogada ou descritiva para exprimir na redação: poema liberado de todo aparelho de escriba” (Tradução: Mônica Fagundes)

³ Paul Valéry (2003), ao comentar a citação de Mallarmé, a exemplifica utilizando a imagem das medusas marinhas: seus movimentos estão intimamente ligados ao mar – não há solo em que possam se apoiar, nem há doutrinação de seu ir e vir. Estão,

dessa forma, circundadas, por todos os lados, pelo mar que as sustenta, mas que não lhes causa nenhum tipo de resistência.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. “Engagement”. In: *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner Andresen. *Obra poética*. v. 2. Lisboa: Caminho, 1991.

CHAUÍ, Marilena. “Laços do desejo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LEITE, Ana Mafalda. “Lee-Li Yang, um heterônimo feminino de Virgílio de Lemos”. In: MATA, Inocência e PADILHA, Laura Cavalcante (org.). *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri, 2007.

LE MOS, Virgílio. *A invenção das ilhas*. Maputo: Escola Portuguesa de Moçambique – Centro de Ensino e Língua Portuguesa, s/d.

_____. *Eroticus moçambicanus: breve antologia da poesia escrita em Moçambique (1944/1963)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Lee-Li Yang, meu mar de tochas líquidas*. Maputo: Escola Portuguesa de Moçambique – Centro de Ensino e Língua Portuguesa, 2009.

MALLARMÉ, Stéphane. *Rabiscado no teatro*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. “Uma Pintura de Sonhos, Memórias, Cores e Poesia”. In: “CHICHORRO, Roberto: Quimeras Enluaradas num Denso Azul Suburbano”. Catálogo da exposição realizada em Amadora, Portugal, na Câmara Municipal de Amadora, Galeria Municipal Artur Bual, de 30 de junho a 31 de julho de 2011, p. 25.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *A alma e a dança*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

Texto recebido em 16-09-2012 e aprovado em 13-0-2012.

**MARIANA E MWADIA:
IDENTIDADES ERRANTES DA NAÇÃO MOÇAMBICANA**

**MARIANA AND MWADIA:
ERRANT IDENTITIES OF THE MOZAMBICAN NATION**

Kamila Krakowska Rodrigues

Mestre; doutoranda /Universidade de Coimbra

RESUMO: O presente artigo desenvolve uma análise comparativa do documentário *Mariana e a Lua* de Licínio Azevedo e do romance *O Outro Pé da Sereia* de Mia Couto. As duas obras moçambicanas, embora diferentes do ponto de vista de meio narrativo e de relação entre realidade e ficção, abordam a questão da preservação da identidade em zonas isoladas da região de Tete, que estão a passar pelo processo de modernização. O nosso objectivo é analisar como estas duas narrativas problematizam a construção de identidades pós-coloniais, dedicando especial atenção ao papel do motivo de viagem e das relações entre modernidade e tradição.

PALAVRAS-CHAVE: identidade, modernidade, tradição, viagem, Moçambique

ABSTRACT: *The present article develops a comparative reading of the documentary Mariana e a Lua by Licínio Azevedo and the novel O Outro Pé da Sereia by Mia Couto. Although different from the point of view of narrative structure and reality/fiction relation, this two Mozambican works pinpoint the challenge of identity preservation in the isolated zones of Tete region, which are passing through the process of modernization. Our goal is to analyze how both narratives question the construction of postcolonial identities, paying special attention to the role of the motif of travel and of the relations between modernity and tradition.*

KEYWORDS: *identity, modernity, tradition, travel, Mozambique.*

A história de Moçambique foi profundamente marcada pelo motivo da viagem. Os deslocamentos provocados pelo contacto comercial, exploração marítima e territorial e tráfico de escravos, entre outros, deram origem a uma complexa rede de influências culturais, transformando Moçambique numa “zona de contacto”, usando a expressão de Mary Louise Pratt, um espaço propício ao surgimento de identidades híbridas e em constante transformação. Depois da independência do país, em 1975, o governo da FRELIMO tentou transformar esta realidade fluida e multidimensional, silenciando algumas das diferentes línguas, etnias e culturas que destabilizavam a imagem de uma nação unida, forte e homogênea. Em vão. Como argumenta Zygmunt Bauman, a construção de identidades unívocas e unidimensionais foi um paradigma moderno. A pós-modernidade (e pós-colonialidade) é marcada pela urgência

de preservar as identidades num mundo onde as nossas referências podem mudar em qualquer momento. O sociólogo explica este processo, usando a metáfora do deserto:

(...) the desert, though comfortingly featureless for those who seek to make their mark, does not hold features well. The easier it is to emboss a footprint, the easier it is to efface it. A gust of wind will do. And deserts are windy places. It soon transpired that the real problem is not how to build identity, but how to preserve it; whatever you may build in the sand is unlikely to be a castle. In a desert-like world it takes no great effort to blaze a trail – the difficulty is how to recognize it as a trail after a while.¹

(BAUMAN, 1996, p. 23)

Esta realidade volátil é o cenário de duas obras moçambicanas contemporâneas: *Mariana e a Lua*, de Licínio Azevedo, e *O Outro Pé da Sereia*, de Mia Couto. *Mariana e a Lua*, documentário filmado em 1999, relata a viagem aos Estados Unidos de Mariana, curandeira e líder espiritual da aldeia *Bawa*, em Moçambique. Nos EUA, a protagonista partilha a experiência da sua comunidade com o programa de desenvolvimento, baseado em preservação de recursos naturais, “Tchuma Tchato”. *O Outro Pé da Sereia*, romance de 2006, narra as viagens de várias personagens que percorrem Moçambique na busca de uma identidade própria. Entre estas personagens encontram-se *Mwadia*, uma mulher jovem que regressa à sua aldeia natal, e um casal de afro-americanos que pretendem estudar a questão de escravatura. Embora aparentemente diversos do ponto de vista do meio narrativo e, em particular, de relação entre a arte e a realidade, o documentário de Licínio Azevedo e o romance de Mia Couto abordam os processos identitários num Moçambique pós-moderno e pós-colonial.

O objectivo deste ensaio é analisar como estas duas obras problematizam a questão de preservação de identidade. Em particular, estudaremos como estas narrativas definem o papel da tradição e como o contacto com o Outro (que curiosamente nos dois casos é representado como norte-americano) contribui para a edificação de uma identidade cultural errante.

No início de *Mariana e a Lua*, o som dos tambores chama a atenção dos espectadores e cria um ambiente propício para o narrador em voz *off* começar o seu relato:

A nossa história começa na aldeia de *Bawa*, numa região isolada da África, sede do primeiro projeto moçambicano de gestão comunitária dos recursos naturais denominado *Tchuma Tchato*. Mariana, a curandeira e líder espiritual, está doente. (AZEVEDO, 1999)

Esta breve introdução no início do filme não só situa o espectador dentro do tema de maneira muito concisa e eficaz, mas também invoca a tradição do *griot*, um tradicional contador de histórias. Como explica *Mbye Cham*, no seu ensaio sobre a tradição oral na literatura e no cinema africano, a identificação do cineasta africano com a figura de um moderno “griot-conteur” foi popularizada pelo realizador senegalês Ousmane Sembène, considerado como o “pai do cinema africano”, que reapropriou e retrabalhou a oralidade nos seus filmes (CHAM, 2005, p. 297-298). Assim, ao utilizar este recurso já na própria abertura de *Mariana e a Lua*, Azevedo dialoga com duas tradições. Por um lado, incorpora no seu documentário a forma de relato oral que é central para a cultura popular moçambicana, em geral, e, para a comunidade representada, em particular. Por outro lado, abre a possibilidade de uma leitura intertextual ao nível da produção cinematográfica africana.

Além desta componente oral, a própria imagem na abertura também comporta uma profunda simbologia identitária. O mapa geopolítico de África é gradualmente focado no centro do continente para passar a mostrar apenas a sua zona oriental, centrar o plano em Moçambique e nos seus vizinhos e finalmente na região de Tete, rodeada por Zâmbia, Zimbabwe e Malawi e, visualmente, muito distante da capital moçambicana. Esta sequência, filmada numa tomada única, permite apresentar o país a partir de várias perspectivas. Primeiro, Moçambique é traçado como parte integral do continente, mas com fronteiras bem demarcadas. A escolha do mapa geopolítico – e não geofísico – reforça a simbólica unificação do espaço e dos seus habitantes, que, embora representem etnias, línguas e tradições diferentes, compõem a nação moçambicana.

Como argumenta Benedict Anderson, o mapa desempenhou um papel fundamental na construção de identidades dos países pós-coloniais, porque permitiu imaginar o território colonizado como internamente unificado e exteriormente diferenciado (ANDERSON, 1991, p. 170-178). Nesta perspectiva global, Moçambique tem uma identidade claramente distinta da identidade do Zimbabwe, Zâmbia ou Malawi que aparecem no mapa indicados com cores diversas. No entanto, quando a câmara foca a região de Tete, o nome de Moçambique desaparece do mapa, enquanto os nomes das capitais do

Zimbabwe e da Zâmbia aparecem mais e mais nítidas. Este plano descontrói a impressão inicial de unidade e homogeneidade para destacar a questão de diferença e diversidade como componentes da identidade moçambicana.

Mariana, a protagonista do filme e a líder de toda a comunidade, aparece na primeira cena deitada no chão na entrada da sua cabana a dormir e a tremer de febre. A aparente fraqueza e vulnerabilidade da curandeira, destacadas pelo olho da câmara que foca o primeiro plano da cara da doente, contrasta com a sua elevada posição social. No entanto, ao filmar a protagonista no seu momento de fragilidade, o director consegue criar uma relação de intimidade com os espectadores e representar Mariana logo como uma pessoa e não uma personagem-tipo. Este estilo de filmagem observativa com numerosos primeiros planos não é, no entanto, intrusivo, no sentido em que as cenas são pouco ensaiadas; o comportamento dos atores é natural e o trabalho de pós-produção é limitado ao mínimo indispensável. De acordo com Fernando Arenas, esta é a abordagem típica nos documentários de Licínio Azevedo. O estudioso explica que o cineasta adota a postura de “outsider/insider”, o que lhe permite desconstruir, até certo grau, a perspectiva de um branco de origem brasileira e de classe média que observa a população rural pobre, tornando-a um sujeito da narrativa e não um passivo objeto de estudo (ARENAS, 2011, p. 140).

Mariana é, de facto, um sujeito ativo da história narrada e não apenas um objeto de estudo, visto através da cortina de estereótipos e projeções exotizantes. A curandeira conta a sua experiência na sua língua nativa, que é traduzida para os espectadores em legendas (procedimento que, na opinião do realizador, põe as suas personagens mais à vontade e torna os filmes mais “poéticos” (COELHO, 2009, p. 8-9) e cultiva as crenças e os costumes dos seus antepassados. Mas a sua postura perante o mundo que a rodeia não é estática. A vida da comunidade evolui constantemente, especialmente depois da introdução do projeto Tchuma Tchato que transformou a economia da região, baseada na agricultura de subsistência e na caça furtiva, para uma gestão sustentável e conservativa dos recursos naturais. Mariana, como líder espiritual, é simultaneamente a protetora de costumes e o vetor de mudança. A tradição e a modernidade deixam de ser conceitos binários e passam a ser complementos da mesma identidade.

De facto, o antónimo correcto da palavra “moderno” é “antigo” e não “tradicional”, mas o eurocêntrico discurso colonialista tipicamente contrapunha a modernidade, vista como uma característica intrínseca do Ocidente, à tradição, associada com as “outras” culturas, quer dizer, africanas, asiáticas, etc. Como argumenta Jude Akudinobi, no artigo “Tradition/Modernity and the Discourse of African Cinema”, este binarismo erróneo teve, e continua a ter, profundas repercussões na leitura das culturas africanas, em geral, e do cinema africano, em particular (AKUDINOBI, 1995, p. 25). Além disso, a tradição era vista como estática e imutável, enquanto na realidade os costumes são flexíveis e sujeitos a adaptações espontâneas (RANGER, 1983). *Mariana e a Lua* desafia esta visão limitadora e empobrecedora, representando uma região rural e isolada como uma zona de transformação e progresso.

Este equilíbrio entre os elementos associados com a tradição e a modernidade é especialmente visível durante a comunicação que a curandeira faz na Fundação Ford em Nova Iorque. Ali, Mariana fala a sua língua – não apenas no sentido literal, mas também no sentido metafórico. A mulher descreve os vários benefícios do projecto *Tchuma Tchato*, usando as suas referências identitárias. Por exemplo, conta como os espíritos dos antepassados apoiaram a decisão da comunidade de mudar o estilo da vida. No entanto, embora Mariana não utilize as palavras-chave do discurso ocidental sobre a proteção ambiental, tais como “desenvolvimento sustentável”, “ecologia”, “conservação dos recursos naturais”, etc., é recebida com respeito e muito apreço pela audiência, composta, como podemos imaginar, por cientistas e representantes de organizações não-governamentais.

Além disso, em duas cenas secundárias Licínio Azevedo abre um diálogo intertextual com o cinema sobre África, o que adicionalmente aprofunda este questionamento da oposição entre “modernidade” e “tradição”. Primeiro, no hotel em Nova Iorque, Mariana e os seus dois companheiros descansam a ver televisão. Num dos canais, reparam num antigo filme de aventura cuja ação decorre em África. Os protagonistas, homens brancos, vestidos com cores claras e com um chapéu de cortiça na cabeça, parecem protótipos perfeitos de exploradores europeus. A representação dos africanos também não foge do estereótipo – nus, selvagens e perigosos. O olho da câmara foca o ecrã da televisão, intercalando a imagem do filme colonialista com primeiros planos das

caras dos moçambicanos. Usando a técnica de campo-contracampo, típica para filmar os diálogos, o director cria a impressão de uma conversa sem palavras e convida o espectador a imaginar os pensamentos dos protagonistas, confrontados com uma visão do mundo profundamente eurocêntrica. O segundo diálogo inter-cinematográfico ocorre durante a visita de Mariana à reserva dos índios americanos *Hoopa* em California. Ali são os convidados moçambicanos que apresentam um filme sobre o projecto de preservação de natureza aos seus hóspedes.

Para destacar o interesse e a atenção por parte dos americanos, a câmara foca os primeiros planos das caras dos presentes. Este documentário é *Tchuma Tchato* do próprio Azevedo, filmado dois anos antes de *Mariana e a Lua*, em 1997. A projeção destes dois filmes, tão diferentes de ponto de vista da perspectiva sobre a realidade africana, indica que as influências culturais são muito mais complexas do que um fluxo unidirecional que transmite a “modernidade” ocidental para a realidade “tradicional” africana. Como aponta David Murphy, África e o Ocidente são entidades híbridas que se influenciam mutuamente, embora, no caso do cinema, o Ocidente seja a força dominante (MURPHY, 2006, p. 28).

Os vários encontros de Mariana com os representantes das distintas comunidades norte-americanas revelam não só este carácter multidimensional de influências culturais, mas também destabilizam a ideia de que exista um único paradigma de modernidade. Assim, a modernidade nova-iorquina é claramente distinta da vida moderna de Washington ou da província californiana. No contacto dos moçambicanos com Nova Iorque, a câmara destaca a intensidade do trânsito, do barulho urbano e, especialmente, das omnipresentes luzes dos néons e ecrãs com publicidade no Times Square. Washington, ao contrário de Manhattan, é filmado durante o dia e é apresentado como uma cidade turística. Ali, a câmara segue os protagonistas durante o passeio à porta da Casa Branca e ao Capitólio, que são símbolos fundamentais na construção do imaginário nacional dos EUA. Na Califórnia, por seu lado, Mariana visita a reserva dos índios Hoopa e o centro Watershed dedicado à promoção do desenvolvimento baseado na conservação de recursos naturais na zona de Hayfork. Estas comunidades vivem em contacto com a natureza e a sua economia depende de uma gestão sustentável das

florestas e reservas de água da região. Em vários momentos a câmara segue o olhar de Mariana, mostrando o mundo da sua perspectiva. Por exemplo, quando o carro dos visitantes passa pela porta do parque, esculpida no tronco de uma árvore antiga, a imagem é filmada do dentro do veículo, criando a impressão de que o espectador está a partilhar esta experiência.

No entanto, a província não é um sinónimo de uma reserva natural ou de um museu indígena ao céu aberto. A província, tal como a cidade, é um sítio de mudança, de actividade económica, embora o estilo de vida e as escolhas dos seus habitantes sejam diferentes. Todas estas imagens compõem a noção de modernidade(s) americana(s). A modernidade é, de facto, tão diversificada como as tradições que os seus diferentes povos cultivam. Ao desconstruir a visão unificadora da vida “moderna” nos Estados Unidos, Licínio Azevedo questiona indirectamente a ideia de modernidade vigente no discurso ocidental sobre África. Neste aspecto, *Mariana e a Lua* contribui para a discussão sobre a identidade pós-colonial desenvolvida no cinema africano nas últimas décadas. De acordo com Jude Akudinobi, neste discurso cinematográfico, a ideia de modernidade é analisada em termos do seu impacto em culturas e identidades africanas e não como um conceito universal e idealizado (AKUDINOBI, 1995, p. 28).

Além de desconstruir as noções de modernidade e tradição e reconstruí-las como elementos complementares e interligados das identidades pós-modernas, o filme de Azevedo foca a questão do multiculturalismo. O ponto culminante da viagem de Mariana e dos seus companheiros é a visita ao Havai, onde os viajantes moçambicanos se encontram com os líderes espirituais das comunidades polinésias do arquipélago. Numa longa conversa, Hono Makua da “Big Island”, como é popularmente chamada a Ilha do Havai, explica a Mariana como o povo havaiano forja a sua identidade a partir da influência das diversas culturas que os seus navegadores encontraram durante os séculos de errância pelas águas do Oceano Pacífico. O homem está claramente orgulhoso de ser um “polinésio”, quer dizer, pertencer a um povo que tem mais do que um sangue.

O oceano, tal como o metafórico deserto de Bauman, é um espaço de mudança, de transformação, de flexibilidade. No entanto, a afluência de contactos interculturais não tornou impossível preservar a identidade do povo

polinésio, mas, pelo contrário, constituiu o seu marco de diferença. A importância deste encontro para Mariana é realçada, por um lado, pelo próprio título do filme que se refere a lua – uma referência crucial na cultura havaiana e um símbolo daquela terra para a protagonista. Por outro lado, a montagem cuidadosamente destaca a relação ao nível simbólico entre as culturas havaiana e moçambicana. As cenas filmadas no arquipélago são intercaladas com as imagens da aldeia Bawa, onde a curandeira, depois do regresso, conta como ela e os companheiros foram “ver água e lua”. As passagens entre os dois cenários e as duas temporalidades são muito suaves e, frequentemente, sobrepostas. Enquanto Mariana descreve os poderes espirituais de um líder havaiano, a imagem mostra os moçambicanos a subir ao topo da planície, onde os espera um homem vestido com um traje tradicional do arquipélago. O canto polinésio cria uma harmonia conjunta com a voz da mulher africana. No momento em que os dois curandeiros se encontram, ressoa o som dos tambores, tocados para festejar o feliz regresso de Mariana à aldeia. A justaposição da imagem filmada com a música gravada num lugar culturalmente diferente simbolicamente mostra como o contacto entre povos diferentes foi importante para a criação das identidades havaiana e moçambicana e continua a sê-lo para a sua preservação.

A viagem aos Estados Unidos tornou-se um processo de aprendizagem sobre o outro e sobre si mesmo. Conhecendo diferentes culturas americanas, Mariana trouxe para a sua comunidade uma outra experiência e um outro olhar para as questões de preservação de tradição e da percepção do conceito de modernidade. Para Matias, seu companheiro e guarda local da reserva Tchuma Tchato, o deslocamento físico permitiu repensar a morte do seu amigo Luciano, o qual tinha “dois corações, um de fiscal da mata, outro de caçador furtivo”. Enquanto a ida é uma constante assimilação de novas experiências e imagens, o regresso é um momento de reflexão, de confronto das duas realidades. Azevedo destaca este papel ritual da viagem filmando os respectivos deslocamentos. Os planos dos aviões, carros ou do comboio são marcos visuais e temporais que fecham e abrem novos capítulos da história. Assim, *Mariana e a Lua* reflete o pensamento de Mia Couto sobre a importância da viagem que “nos desloca, nos tira do chão” e assim obriga a “nos repensar a nós próprios” (COUTO, 2012).

A trama de *O Outro Pé da Sereia* também se desenvolve a partir de várias viagens que retiram os seus personagens do chão, da sua zona de conforto e os obrigam a repensar as suas identidades, previamente inquestionáveis. O romance é constituído por duas narrativas paralelas que se complementam mutuamente. A primeira é a história de uma jovem moçambicana *Mwadia* que, em 2002, regressa à sua terra natal, Vila Longe, para guardar ali uma antiga e misteriosa estátua de Nossa Senhora e salvar deste modo o seu marido. Entretanto, os habitantes da vila estão a preparar-se para receber a visita de estudiosos americanos. Uma segunda narrativa é constituída por manuscritos que recontam, a partir de uma perspectiva pós-colonial, um acontecimento histórico: a viagem do jesuíta Dom Gonçalo de Silveira de Goa a Moçambique, em 1560, que levou para a corte de *Monomotapa* a imagem da santa, encontrada quatro séculos mais tarde pelo marido de *Mwadia*. No nosso ensaio, focaremos com especial atenção a narrativa contemporânea e, em particular, a personagem de *Mwadia*, para destacar as possíveis linhas de diálogo entre *O Outro Pé de Sereia* e *Mariana e a Lua*.

Enquanto a aldeia Bawa do filme de Azevedo é uma povoação claramente e rigorosamente identificada, Vila Longe é um marco ficcional no mapa da região de Tete, situada algures na proximidade da barragem de Cahora Bassa, construída no rio Zambeze em 1974. O nome “Vila Longe” sugere o isolamento físico da vila, mas também levanta uma questão apenas aparentemente trivial: “Longe de quê?”. Qual é o nosso centro? Onde fica o ponto de referência? Longe não é, de facto, um conceito absoluto, mas é relativo, dependendo de vários factores, entre os quais a facilidade de transporte. O rio *Zambeze* durante séculos foi um importante eixo de comunicação, crucial na criação do Império *Monomotapa* e, séculos depois, na expansão do domínio português na região. Tanto do ponto de vista económico como cultural, o seu vale era uma zona central que atualmente se transformou numa periferia, usando estes termos de acordo com a teoria de sistemas-mundo de Immanuel Wallerstein (2004). Além disso, Luís Madureira lê o significado dos topónimos ficcionais presentes no romance (tanto a acima mencionada Vila Longe como Antigamente, onde mora *Mwadia* com o seu marido) no contexto das viagens do jesuíta português e do historiador

americano, que observam o mundo tendo o Ocidente como o único ponto referencial (MADUREIRA, 2008, p. 214).

Enquanto estes viajantes estrangeiros se confrontam com a realidade e com a imagem de África, pintada a partir de preconceitos colonialistas e utopias panafricanistas, *Mwadia* também se vê obrigada a repensar as suas memórias. A mulher regressa à sua terra natal receosa e ansiosa, esperando encontrar a vila e os seus habitantes exactamente como os deixara, como se o tempo tivesse parado. No entanto, ao chegar, é surpreendida pela morte da tia Luzmina e pelo visível declínio da povoação: a biblioteca do seu padraсто é comida por traças; a igreja onde planeava abrigar a estátua da Nossa Senhora está em ruínas; a barbearia tornou-se uma “fortazela sem muros” onde Arcanjo Mistura “continuava fechando à chave, com rigor religioso, a única porta da única parede” (COUTO, 2006, p. 141). Esta visão profundamente decadente da vila reflete as identidades desmoronadas dos seus moradores. Dona Constança, mãe de *Mwadia*, o barbeiro Arcanjo Mistura, o ex-pugilista e funcionário do correio fechado Zeca Matambira, entre outros, desesperadamente tentam construir a sua vida nas ruínas do passado.

No entanto, o passado que estes personagens escolheram para edificar os fundamentos das suas identidades é um passado ficcional, reinventado num jogo entre memória e esquecimento. Por exemplo, Dona Constança cumpre o papel de uma dona de casa, esposa e mãe que rege a sua vida de acordo com os valores tradicionais. Por isso, a mulher, como se fosse atriz numa peça de teatro, tenta convencer a sua filha e a socióloga Rosie Southman que sempre paria em casa e não no hospital, porque uma criança não poderia ser feliz se nascesse “no lugar dos doentes” (COUTO, 2006, p. 196). A verdadeira razão, porém, era de ordem mais prosaica: a mulher precisava da autorização do marido para ir ao hospital e o pai de *Mwadia*, como soldado, nunca estava lá. Dona Constança, ao viver numa comunidade patriarcal onde as mulheres não têm voz, sente-se obrigada a construir a sua identidade enquanto mãe. Porém, as outras componentes da sua identidade vão se revelando-se nas longas conversas entre as três mulheres. A matriarca é, de facto, uma “mulher a céu aberto” (COUTO, 2006, p. 200), como declara no seu sonho/pesadelo, no qual organiza uma festa para celebrar com felicidade a sua menopausa – “uma heresia, uma inaceitável

ofensa contra a primeira vocação da mulher” na percepção desta sociedade (COUTO, 2006, p. 199).

Mwadia, por seu lado, é inicialmente apresentada como uma mulher cheia de contradições, incapaz de forjar uma identidade própria, perdida nos seus “contra-sensos” (COUTO, 2006, p. 81). O narrador descreve-a: “ela era do mato e nascera em casa de cimento; era preta e tinha um padrasto indiano; era bela e casara com um marido tonto; era mulher e secava sem descendência” (COUTO, 2006, p. 81). Este mosaico composto por peças desencontradas é simbolicamente representado ao longo do romance como um rio – fuido, flexível, sem margens fixas –, enquanto o processo de auto-aprendizagem e auto-definição é metaforicamente imaginado como uma viagem de canoa. Se, em *Mariana e a Lua*, o oceano simboliza uma identidade híbrida e mutável, mas completa, em *O Outro Pé da Sereia* o rio é um espaço desconhecido/esquecido, que é necessário explorar para se conseguir reencontrar o passado comum e repensar a herança que deixou na vida das pessoas e de toda a comunidade.

Mwadia, “que tinha corpo de rio e nome de canoa” (COUTO, 2006, p. 22), empreende esta viagem pelo “território em que o tempo nega converter-se em memória” (p. 169) através da leitura. A mulher passa os dias com a sua mãe decifrando os manuscritos encontrados junto do esqueleto do jesuíta e da estátua, bem como folheando outros livros sobre a história colonial para reinventar e recontar aquelas histórias passadas ao casal dos estudiosos americanos durante os encenados transes espirituais. Neste processo, a protagonista explora o complexo passado histórico da nação moçambicana e consegue recriar a sua própria história – a história dum indivíduo que vive numa zona de contacto, onde as relações não podem ser lineares e unívocas. O narrador descreve os pensamentos da mulher, repetindo mais uma vez a metáfora da canoa: “Agora, ela sabia: um livro é uma canoa. Esse era o barco que lhe faltava em Antigamente. Tivesse livros e ela faria a travessia para o outro lado do mundo, para o outro lado de si mesma” (COUTO, 2006, p. 278).

A estratégia de esquecimento não é uma característica de uma personagem em particular, mas um mecanismo de defesa de toda a comunidade, que sofreu profundas cisões e se viu envolvida em violentos conflitos, tal como a nação moçambicana no seu conjunto. De acordo com o

testemunho de Mia Couto, na entrevista realizada no âmbito do projecto Nação e Narrativa Pós-Colonial, Moçambique “é uma espécie de edifício feito de ausências, mas não de presenças” (COUTO, 2012), onde o sentimento de pertença à comunidade surge como consequência natural da cumplicidade criada por vários tabus partilhados por diferentes gerações. Em *O Outro Pé da Sereia*, esta visão da identidade tecida por memórias esquecidas é explicitamente referida pelo curandeiro Lázaro Vivo, que explica ao americano a importância da Árvore do Esquecimento, o símbolo da complexa relação entre memória e amnésia. Assim, as pessoas viravam à volta do seu tronco para poder esquecer de onde vieram, quem eram os seus antepassados, porque quem “não tem passado não pode ser responsabilizado” (COUTO, 2006, p. 321).

No entanto, estes traumas e conflitos esquecidos precisam ser (re)conhecidos e repensados para preservar a híbrida identidade dum povo. O esquecimento frequentemente leva à construção de identidades estereotipadas. Este processo é particularmente visível nas interações entre os americanos e os moçambicanos. Os habitantes de Vila Longe estão decididos a apresentar aos visitantes americanos uma África “autêntica”, como repete várias vezes o empresário e organizador da visita Casuarino. Porém, esta “autenticidade” não é mais nada do que uma visão estática do continente africano enquanto um espaço onde reina a “vida tradicional”. De facto, o empresário até avisa o curandeiro sobre “a necessidade de manter a aparência primitiva” (COUTO, 2006, p. 314). “Tudo selvagem, nada de modernices!” (COUTO, 2006, p. 314), ordena Casuarino. Ao pretender representar fielmente as expectativas dos americanos sobre África e criar uma “experiência autenticamente africana” (p. 176), os moçambicanos acabam por parodiar esta visão exótica (e exotizante) do seu continente, desconstruindo-a.

A dicotomia entre tradição e modernidade não é, porém, um axioma exclusivamente ocidental. Os próprios moçambicanos também necessitam questionar a sua definição destes dois termos. A personagem que parece simbolizar o seu carácter complementar (e não exclusivo) é o curandeiro Lázaro Vivo. O homem foi perseguido nos tempos da Revolução, quando a Frelimo acreditava que o cultivo das crenças e dos costumes locais pode prejudicar a fundação de uma nação forte e unida. Apesar desta experiência,

Lázaro continua a desempenhar o papel de curandeiro para a sua comunidade e, nos tempos da narrativa, decide investir no seu futuro, comprando um telemóvel e colocando um anúncio à porta da sua casa para poder prestar serviços internacionalmente. No entanto, por mais que este homem pareça personificar a perfeita fusão entre a vida moderna e a preservação das tradições comunitárias, a sua visão de africanidade também não foge de certos estereótipos. Na conversa com Mwadia, o curandeiro acusa a mulher de não ser uma “africana”, porque estudou no Zimbabwe num seminário e perdeu contacto com a realidade local. “Africano” é, neste contexto, um sinónimo de “tradicional”. Este diálogo é muito significativo, tanto para a compreensão da identidade da protagonista como de toda a nação moçambicana:

- Mwadia Malunga: você ficou muito tempo lá no seminário, perdeu o espírito das nossas coisas, nem parece uma africana.
- Há muitas maneiras de ser africana.
- É preciso não esquecer quem somos...
- E quem somos, compadre Lázaro? Quem somos? (COUTO, 2006, p. 55)

“Quem somos?” torna-se a pergunta crucial que orienta toda a narrativa. Quem é um africano “autêntico”? Quem é um moçambicano? As respostas, como se vai revelando ao longo da história, nunca são óbvias e unívocas. O narrador descreve o rio Zambeze como um abrigo que hospedou pessoas de diferentes origens, ideologias, atitudes. Por mais incrédulo que isto possa parecer a Benjamin Southman, as vítimas e os culpados, os descendentes de escravos e escravagistas, negros, brancos e indianos, todos eles vivem em comunidade que não pode ser descrita por simples binarismos. O historiador quer olhar para a questão de escravatura exclusivamente como um processo de opressão dos colonizados negros pelos colonizadores brancos. Ao apresentar esta personagem de maneira profundamente satírica, *O Outro Pé de Sereia* alcança dois objetivos. Por um lado, desconstrói esta visão limitadora da história de África e de escravatura. Por outro lado, o encontro com o Southman obriga os habitantes de Vila Longe a relembrar o passado e recordar, entre outros, os Vanguni, a tribo que veio do sul e escravizou a população local (COUTO, 2006, p. 173). Há aqui um paralelo com *Mariana e a Lua*, onde a viagem aos Estados Unidos faz Matias relembrar o amigo morto e questionar o seu comportamento como guarda.

As diferentes viagens que as personagens coutianas empreendem ao longo do romance são, de facto, travessias pela memória da nação. Mwadia termina a sua viagem no momento em que consegue (re)unir os “contrasensos” da sua identidade. O símbolo deste processo de (re)definição identitária é a estátua da Nossa Senhora que, nos olhos da protagonista, passa a representar simultaneamente a santa católica, a sereia e a divindade de água nzuzu (COUTO, 2006, p. 380). Além disso, Mwadia oferece-lhe um lenço, herança da sua avó escravagista e uma caixa de rapé, da avó escrava, um acto de preservação de memória num mundo-deserto, onde as identidades surgem e desmoronam facilmente. No ensaio dedicado à visão de história em *O Outro Pé de Sereia*, Carmen Tindó Secco analisa esta imagem da santa no final do romance como uma “alegoria dessa mesclagem étnica, religiosa, cultural e histórica que perpassa a sociedade moçambicana, principalmente a região do Zambeze”, que, “reaproximando tradição e modernidade, revolucionários e opressores, colonizados e colonizadores, escravos e senhores, evidencia que nem sempre esses pares se encontram em oposição” (SECCO, 2012).

Em conclusão, *Mariana e a Lua* e *O Outro Pé da Sereia* empreendem viagens em direções opostas para chegar ao mesmo destino. Enquanto Mariana e os seus companheiros partem para fora com o intuito de conhecer outras culturas e perceber como preservar a sua própria identidade, Mwadia regressa à sua terra natal para realizar uma viagem interior pelos meandros de memória e história nacional e (re)descobrir o seu passado. As duas obras questionam a estática e eurocêntrica visão de tradição e modernidade como conceitos binários e exploram as possibilidades e os limites das várias modernidades e várias tradições que vão forjando a(s) identidade(s) moçambicana(s). Além disso, Licínio Azevedo e Mia Couto documentam e narrativizam a vida das comunidades de uma região isolada e silenciada, tornando-as um sujeito ativo da história africana.

NOTA:

Tradução livre: “(...) o deserto, embora confortavelmente inexpressivo, sem traços próprios para aqueles que procuram deixar nele sua marca, não apresenta características bem definidas. Quanto mais fácil se grava em relevo uma pegada, mais fácil se torna também apagá-la. Uma rajada de vento logo o fará. E os desertos são lugares de muito vento. Ele logo percebeu que o problema real não é saber como construir a identidade, mas como preservá-la; tudo o que se pode construir na areia é pouco provável que seja um castelo. Em um mundo desértico, não há grande esforço para se abrir um caminho – a dificuldade é reconhecer essa trilha, após um certo tempo.”

REFERÊNCIAS:

- AKUDINOBI, Jude. *Tradition/modernity and the discourse of african cinema*. *Iris*, nº 18, pp. 25-37, Spring 1995.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflexions on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1991.
- ARENAS, Fernando. *Lusophone Africa: beyond independence*. Minneapolis: Univeristy of Minnesota Press, 2011.
- AZEVEDO, Licínio. *Mariana e a lua*. Moçambique: Ébano Multimédia, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. "From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity". In: HALL, Stuart Hall and GAY, Paul du. *Questions of cultural identity*. London: Sage, 2000.
- CHAM, Mbye. "Oral Traditions, Literature, and Cinema in Africa". In: STAM, Robert Stam and RAENGO, Alessandra. *Literature and film: A guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005. p. 295-312.
- COELHO, Alexandra Lucas. *Licínio Azevedo, the storyteller*. *Docs.pt*, nº 7, p. 4-9, June 2009.
- COUTO, Mia. *O outro pé da sereia*. Lisboa: Caminho, 2006.
- _____. Entrevista. In: LEITE, Ana Mafalda et alii. *Nação e narrativa pós-colonial em Angola e Moçambique: entrevistas*. Lisboa: Colibri, 2012 (In Press).
- MADUREIRA, Luís. *Nation, identity and loss of footing: Mia Couto's O outro pé da sereia and the question of lusophone postcolonialism*. *Novel*, Spring; Summer, 2008, pp. 200-228.
- MURPHY, David. "Africans Filming Africa: Questioning Theories of an Authentic African Cinema". In: EZRA, Elizabeth and ROWDEN, Terry. *Transnational cinema. The film reader*. Oxon: Routledge, 2006. pp. 27-37.
- PRATT, Mary Louise. *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. London: Routledge, 1992.
- RANGER, Terence. "The Invention of Tradition in Colonial Africa". In: HOBBSAWM, Eric and RANGER, Terence. *The invention of traditions*. London: Cambridge Univeristy Press, 1983.
- SECCO, Carmen Tindó. "Os Outros Pés da História (uma leitura de *Choriro*, de Ba Ka Khosa e de *O outro pé da sereia*, de Mia Couto)". In: LEITE, Ana Mafalda Leite et alii (Org.). *Nação e narrativa pós-colonial em Angola e Moçambique: ensaios*. Lisboa: Colibri, 2012 (In Press).
- WALLERSTEIN, Immanuel. *World-systems analysis: an introduction*. Durham: Duke University Press, 2004.

Texto recebido em 13 /09/2012 e aprovado em 12 /10/2012.

**AS MANDINGAS DO SENHOR COETZEE EM
DIÁRIO DE UM ANO RUIM:**
Algumas reflexões em torno da literatura como intertextualidade e
passagem.

*DIÁRIO DE UM ANO RUIM: Reflections regarding literature as
intertextuality and passage*

Lucia Helena

UFF, UFRJ, CNPq.

RESUMO:

O artigo discute como a ficção de J. M. Coetzee constrói seus textos a partir da intertextualidade, por ele escolhida como procedimento eficaz. Revendo o conceito de intertextualidade e ligando-o à metáfora-conceito da literatura como passagem, mostra que uma das principais e mais recentes obras de Coetzee, *Diário de um ano ruim*, dela se vale para examinar questões candentes da chamada globalização e suas consequências, de um ponto de vista político e cultural. Desta forma, o artigo busca compreender como Coetzee repensa a literatura como representação e, também, como inter-relação do ser humano com a solidão, a fragmentação e o desassossego tão característicos de nossa era.

PALAVRAS-CHAVE: Diário de um ano ruim; J. M. Coetzee; Intertextualidade; Desassossego; Ficção contemporânea.

ABSTRACT:

*The article discusses some strategies from which the fiction of J. M. Coetzee constructs his texts and characters through intertextuality. Reexamining the concept of literatures as passage, it reveals how **Diário de um ano ruim**, one of Coetzee's most recent and important works, employs the former to investigate relevant questions regarding globalization and its consequences from the standpoint of politics and culture. Thus this article aims at understanding how Coetzee rethinks literature as representation, and also the inter-relation between man and loneliness, fragmentation and unquietness.*

KEYWORDS: *Diário de um ano ruim, J. M. Coetzee; Intertextuality; unquietness, contemporary Fiction.*

Na atualidade, a metáfora-conceito da literatura como passagem ganha uma grande importância. Nas décadas de 1960-1970 – com a retomada e revisão do formalismo russo pelo estruturalismo e, mesmo ainda um pouco depois – o conceito de literariedade (com apoio em Jakobson e sua teoria das seis funções da linguagem) e o de intertextualidade (atribuído naquele momento ao esforço de divulgação de Júlia Kristeva) formavam uma chave valorizada para o estudo do sentido da literatura. No entanto, essa categoria

teórica da intertextualidade não era uma novidade da literatura, nem dos textos em geral. Se pensarmos na tradição cristã, por exemplo, os Evangelhos, aos quais se atribuem distinta autoria, todos eles citam palavras de Jesus e se baseiam no cruzamento de seu pensamento com o do pressuposto autor de cada Evangelho. Mudando o foco para os anos de 1970, em pleno século XX brasileiro, quem quer que se reporte ao movimento do Tropicalismo e à famosa expressão “geleia geral brasileira”, que remete à compreensão de nossa cultura composta de “citações”, de articulação de “cacos”, de ruínas culturais de fontes distintas, há de perceber uma visão do Brasil como um caleidoscópio, como um intertexto de formações em diversidade, o que configura a totalidade como algo construído por partes em simultâneo cruzamento e interdependência.

Ao se falar da metáfora-conceito da literatura como passagem, não se trata, pois, de “inventar” um novo conceito para a ideia da intertextualização, ela mesma um fenômeno cultural constante que circula ao longo dos tempos, sociedades e épocas. Pensar na literatura como passagem é realçar um fenômeno que a contemporaneidade tem sublinhado como uma das funções atuais da literatura que, diante da comunicação para as massas, numa sociedade de vídeo-cultura, tem perdido imenso espaço e importância. Esta focalização já circula há muitos anos, em especial desde a década de 1930-1940, e seu introdutor no campo da filosofia, da crítica cultural e teórico-literária foi Walter Benjamin, que a deixou sem ser exatamente conceituada. Não se trata, talvez, nem mesmo de um conceito, mas de uma forma sensível e arguta de olhar a arte e o mundo numa dada era em que sobressai uma tecnologia vinculada à comunicação de massa em face do império do visual. Como já se pode deduzir, trata-se da utilização, por Benjamin, da expressão: *passagem*.

Ao contrário dos modernistas, que vislumbravam na ideia de ruptura a possibilidade de efetivar a utopia da revolução permanente, que envolvia não só a crítica de uma sociedade que mostrava seus aspectos de violência que atingia grau insuportável, com a eclosão das duas guerras mundiais, mas também implicava uma busca-brusca, diga-se, de novo registro de linguagem que denominaram de vanguarda e que queria também romper com formas de

dicção consideradas ultrapassadas, o que se coloca hoje como elemento irradiador para novos caminhos do pensamento é, a meu ver, a ideia de passagem. A passagem estabelece novos horizontes para a questão da fronteira, do limite, da crise.

Da safra de escritores dos últimos trinta anos, na fronteira do século XX ao XXI, a escrita de Coetzee utiliza-se em pauta incomum de alguns clichês em vigor na atualidade – tais como o hibridismo, a metaficção, o jogo de espelhos, o trabalho com a dobra e a forma rizomática, etc. –, executando-os para além do previsto pelas modalidades literárias em voga. Isto confere à assinatura do autor um traço capaz de desmontar o já-dito e o já-feito com a força de algo inédito do qual emana fascínio e inteligência.

De forma cética, mas na corda sempre tensa do paradoxo, um escritor, nascido na Cidade do Cabo, na África do Sul, de ascendência holandesa e atualmente cidadão australiano, ganhador do prêmio Nobel em 2003, e chamado J. M. Coetzee, resgata para o nosso tempo algo muito precioso: a tensão entre a esperança e a perspectiva crítica desenvolvida a partir do pensar.

Enquanto em *A vida dos animais*, por mim analisada em “Uma conversa entre macacos”¹, o recurso dominante da narrativa investia na técnica da dobra e do duplo, em *Diário de um ano ruim* o gosto pelo duplo se articula com uma instância tríplice, na qual se forma um triângulo afetivo que envolve uma jovem, Anya, um homem novo e vigoroso, Alan, e um velho escritor que sofre do mal de Parkinson, apresentado como Senhor C. Nessa inusitada parceria entre um triângulo voyeurístico e a escrita, leva-se ao extremo a perspectiva da literatura como passagem entre textos, concepção na qual o processo de intertextualização faz com que se entrecruzem: 1) pequenos ensaios (“opiniões fortes” e, na parte dois, o que se intitula de “opiniões fracas”), na abertura de cada página, assinados pelo velho escritor; 2) a narrativa desse mesmo escritor de sua relação com Anya, jovem vizinha que se torna sua digitadora; 3) o relato de Anya acerca desse relacionamento.

Não se trata, no caso, de apontar esta ou aquela obra de Coetzee como se fosse especificamente portadora dessa característica, pois ela se espalha e se entrança entre seus textos ficcionais. Trata-se, mais do que isso, de comparar alguns deles em busca de refletir sobre uma questão que os perpassa de modo reiterado: o personagem que, estando à margem (por classe, concepção de mundo, etnia, gênero etc.), gera perspectiva crítica da circunstância da globalização e da conseqüente fragmentação, solidão e crise provocadas por esse estado de coisas.

Tomando-se, por exemplo, o personagem Michael K., de *Vida e obra de Michael K.* (1989), vê-se que por intermédio dele a narrativa extrai força, apesar de sua precariedade física, social e mental, fazendo-o roçar a dimensão do sublime a partir de uma grande fragilidade. A estrutura em paradoxo convoca o material antitético não para sintetizá-lo, mas para que se produza outra lógica, em que a instância crítica se ilumine no trato da alteridade proveniente do estatuto ficcional.

Comparando Michael K. com o Senhor C, de *Diário de um ano ruim*, percebemos que os dois personagens, em muito distintos, compartilham formas discursivas que desmontam alguns dispositivos do romance de formação e de fundação, de origem romântica e liberal, mostrando a impossibilidade de sua realização nos dias de hoje, nos quais a crise do estado nacional, do sujeito burguês e da subjetividade exige acurada reviravolta da reflexão e das formas estéticas.

Michael K., retirando alento do silêncio, capta a seiva da resistência passiva e alcança singularidade por sua ignorância e quase mudez. Nele se recupera a personagem pobre entronizada pelo romance romântico tardio, como *Os miseráveis* (1862), de Victor Hugo, ou os pobres de *acre fartum de bestas*, como em *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, mas fora do vezo do melodramático, substituído por Coetzee pelo diálogo com o rastro da poética e da filosofia do trágico, questão a ser adiante discutida.

Diferentemente de Michael K, que circula na incultura e pobreza, o Senhor C integra o extrato do intelectual burguês: exercita de modo exímio a inteligência e o conhecimento e demonstra habilidade no manuseio da

informação atualizada, a ponto de ganhar um prêmio Nobel, e de ser convidado por um editor alemão a escrever ensaios, em livro coletivo a ser editado, opinando sobre o que de mais importante ocupou a mídia internacional em inícios do século XXI.

Todavia, se por um lado o Senhor C distingue-se de Michael K., por outro, sua subjetividade se constrói, como a daquele, na tensão entre os dispositivos de controle do poder dominante e a precariedade da condição de estar à margem (ambos pelo excesso que os caracteriza: em Michael, o excesso da falta, visto que ele é um ser em carência; no Senhor C, pelo excesso de ter, visto que materialmente nada lhe parece faltar), condição esta captada com ironia e sem apelo ao lacrimoso. Os dois personagens juntam em si o alto e o baixo (Michael, por sua falta, alcança a grandeza e roça o sublime; o Senhor C, embora tenha tudo o que falta ao outro, roça o ínfimo pela doença incurável que tem e pela impossibilidade de mudar esta condição). Embora distintos, um traço de união entre os dois personagens se manifesta, revelando-se ao leitor o rastro (e o rosto) do trágico em que o discurso que deles fala se tece.

Os dois personagens – Michael K. e o Senhor C – ainda se aproximam ao contabilizarem para o leitor um sentimento em que melancolia, sonho e ceticismo contracenam na avaliação que se empreende, em atos e olhares, do resíduo de perdas de uma jornada pelo horizonte da ventura humana. E, acrescentando-se, compartilham de uma utopia nem ufana, nem idealizada, que se manifesta pela insistência de serem foco de um ato narrativo que lhes dá protagonismo, ou seja, pela insistência de que algo neles os faz motivo de narrativa, quem sabe, à maneira de Lispector, porque narrar é uma maldição, mas uma maldição que salva.

Ceticismo e esperança também se imiscuem na marcha que Michael empreende para levar a mãe ao seu “torrão natal”, corajosamente fugindo com ela da Cidade do Cabo, esgueirando-se entre fronteiras que lhes pediriam passaportes na trajetória de uma cidade para outra, como era requerido durante o *apartheid*. Retirando-a da Cidade do Cabo, guia-a em direção ao destino que ela sonha dar ao que lhe resta de vida. Morta Ana,

Michael dirige-se com resistência passiva ao fim determinado por sua mãe, contrariando, em silencioso protesto, as instâncias de controle de sua mobilidade, determinadas por instituições sociais que o reduzem, e a outros, a serem tratados como vidas desperdiçadas (BAUMAN) ou a se transformarem em refugio humano, reportável ao *homo sacer*, (AGAMBEN) que se podia matar, como no antigo direito romano, sem que isso constituísse crime a requerer punição. Michael é desenhado pela narrativa em uma outra dimensão da lógica, uma outra lógica na confluência da senda do poético, da reflexão a contrapelo e do paradoxo, questões que sua sensibilidade, ainda que agreste, é capaz de intuir, pensar e tornar fonte de um agir que o faz responsável por uma parcela de seu destino, ao menos pelo caráter com que se antepõe aos desígnios de um estado de exceção e abuso de poder.

Quanto ao Senhor C² (o *Señor C*), – cuja maiúscula C remete a um alter ego ficcional do autor John Coetzee – a narrativa encarrega-se de apresentá-lo como um personagem no cruzamento entre relato e ensaio, oferecendo uma tensão entre verdade e mentira: será que ele é, além de um personagem ficcional, também uma extensão de aspectos da vida de Coetzee? Será? Pergunta-se, inquieto, o leitor; e, assim, amplia-se o efeito do sentido. Produz uma forma híbrida de gênero narrativo – entre o ensaio, as formas breves, o conto, o romance –, sublinhando-lhe as opiniões *fortes*, as que reverberam material genérico, remetendo ao coletivo, ao público, ao Estado e às instituições; e as opiniões *fracas*, as que lidam com o sonho, o individual, o privado, enfim, ao que diga respeito à perspectiva do “pequeno eu”. É verdade que, ao longo dos textos, público e privado abandonam esta oposição estanque e são apresentados de forma muito nuançada e rica.

O Senhor C é, portanto, um personagem do qual emana uma forma de escrita que põe em contato a tensão, não estancável, entre o público e o privado, o universal e o particular, o cosmopolita e o regional, o homem do contrato social civil e da racionalidade, e o homem da terra, de uma outra lógica e de outra racionalidade, marcadas por uma forma de aventura pelo território mítico. Deste modo, o ensaio – por seu caráter subjetivo – torna-se

confluente com a forma romanesca que surge concomitante a ele, na mistura dos três discursos (o ensaio, a narrativa do Senhor C e a de Anya).

Os ensaios se subdividem em opiniões fortes e fracas; e a forma romanesca (i.e., o discurso do Senhor C, em primeira pessoa, falando de sua relação consigo mesmo, com Anya e o mundo; e o discurso de Anya, em primeira pessoa tratando de si e dos outros) duplica-se em duas histórias que correm aparentemente paralelas, pois algumas vezes uma interpenetra a outra ou, em outras, se contrapõem e se confrontam. Reforçando a estratégia do jogo do paradoxo que caracteriza os ensaios e contamina também os relatos pessoais, não se deve minimizar o efeito de dialogismo que as visões distintas dos personagens (a de Anya; a do Senhor C, em seu relato pessoal; a do Senhor C como ensaísta) sobre problemas em comum trazem para o rendimento romanesco e conceitual, que se realiza tanto no dobrar de histórias paralelas que se entrecruzam, como na variedade de temas e aspectos contidos na conexão de opiniões ditas fortes e fracas, referidas anteriormente.

Do ângulo da forma romanesca, o dialogismo toma ainda outra característica: a de articular o ficcional ao que se coloca também na instância do “verdadeiro”, do confessional, de algo que fosse proveniente do âmago do eu de Anya e do Senhor C, uma vez que tanto ela quanto o outro simulam escrever relatos íntimos, biográficos. É bom lembrar também que o título do livro ressalta a forma do diário, dentro da estratégia de encaixe da ficção do autor, que adota um modelo comum aos tempos de antanho, principalmente disponibilizados pelo romantismo, o romance de formação para, todavia, desmontá-lo e convertê-lo no que se poderia chamar de “romance de deformação”. Esse tipo de atitude narrativa faz com que o texto de Coetzee se mova fora dos trilhos herdados da ficção iluminista e romântica, ganhando um cunho que confere ao seu trabalho um traço desconstrutor, extraído de uma lição já encetada pelo modernismo, à qual Coetzee acrescenta o combustível da comunicabilidade, inexistente nos textos dos modernistas heroicos e vanguardistas, cujo caráter de ruptura ele trata de modo mais sutil.

Registro do indivíduo singular, o *eu* se apresentava no século XVIII como um feixe do apogeu da subjetividade, que emergira após a revolução industrial e a Revolução francesa. Foi nesse momento que o *eu* se associou à noção de literatura, cuja visão como atividade autônoma era um conceito recém-chegado ao panorama da época pelas mãos do chamado “primeiro romantismo alemão”.

Como se desempenhasse um esforço de contrapartida, outra visão de literatura se fazia compor, aliando-se a uma concepção ideológica que a toma sob a ótica de uma atividade social, concebendo-a sob a moldura do gênero romanesco. As décadas finais do século XVIII projetaram o *eu* e o romance até que se tornassem categorias formadoras da modernidade em um tempo vivido como situação de crise e de transformação. A literatura dessa época fez da carta e do diário as duas novas formas de linguagem de um novo gênero, o romance de formação da identidade cultural e individual, no qual a expressão do *eu* passa a tematizar a intimidade dos homens.

Cotejando-se sua construção, *A vida dos animais* e *Diário de um ano ruim* revelam-se ao leitor, sob a marca de uma “deformação” corrosiva, a ficcionalidade do que, à primeira vista, se apresentaria como biográfico, como testemunhal e confessional. Em *Diário de um ano ruim*, um dos alvos da construção romanesca híbrida ironiza o que se apresentou um dia como a sincera confissão de um *eu* burguês.

Anya e o escritor Senhor C – ela filipina³ e ele australiano – pertencem a culturas não dominantes e integram um painel multicultural não apresentado em atitude de louvor “pós-moderno” ou de modismo, mas examinado nos aspectos difíceis que a diferença cultural implica ou pode implicar, como a exclusão e a falta de comunicação, embora não se ofusque o que ela também tem de potencial para a abertura e o desenvolvimento da tolerância.

Na orelha da tradução brasileira de *Diário de um ano ruim* (publicada entre nós em 2008), informa-se ao leitor que “No diálogo de surdos entre esses dois seres desterrados, oriundos de diversos continentes e gerações, fica evidente a dificuldade da cultura ocidental de dar conta das fraturas do

mundo contemporâneo” (COETZEE, 2008, orelha), pois “a relação afetiva que se estabelece entre o escritor e sua auxiliar deixa entrever a esperança de uma ponte entre o passado e o futuro”. (COETZEE, *ibidem*).

A *unidade em tríade* desta obra (ou unidade tripartida, como quer outro crítico⁴) recusa-se, de um lado, a contemplar de modo ufano o panorama mundial, assumindo postura cética; e, de outro, refuta uma característica por vezes tida como inerente ao próprio ceticismo: o relativismo diante do absoluto.

Em “pensamentos fortes”, o adjetivo “forte”, atribuído pelo enredo, (um veterano escritor sul-africano radicado em Sydney, Austrália, escreve por encomenda de um editor alemão um livro⁵ com suas “opiniões fortes” acerca de temas contemporâneos) revela liberdade e ineditismo para enfrentar temas problemáticos como o terrorismo, a pedofilia e a guerra. No entanto, os ensaios que sobre esses assuntos o Senhor C produz, em nenhum momento, deixam de se manifestar como opiniões e de resgatar a significação atribuída ao termo, proveniente de Montaigne, isto é, o ensaio como um texto eivado da parcialidade da opinião pessoal, das cogitações do eu, nada que fosse científico ou mesmo isento de erro, ou que pretendesse ser a expressão do “verdadeiro” ou do que é válido para todos.

Ou seja, os fragmentos ensaísticos do Senhor C se engajam em posições, assumem a subjetividade, a responsabilidade e o julgamento, o “erro”, enfim, o que torna o *Diário de um ano ruim* uma obra palpitante no cenário da atualidade.

Acerca dessa questão, em resenha sobre o romance, publicada no *Jornal do Brasil* quando de sua tradução brasileira, Silviano Santiago destaca (sem dar a pista) o fragmento 25 da primeira parte, a das “opiniões fortes”, de *Diário de um ano ruim*, e assim o introduz: “Como fica o ficcionista diante do quadro lamentável? Ao se chafurdar na lama da política, Coetzee esbraveja” (SANTIAGO, 2008, p. 2). Eis o trecho do fragmento citado na resenha:

Mas como pode essa fome [de verdade] ser satisfeita por um mero escritor (para falar apenas de escritores), quando o alcance dos fatos do escritor é geralmente incompleto ou incerto, quando seu próprio acesso ao que se chama de fatos se dá provavelmente via

mídia, dentro do campo de forças políticas, e quando, metade do tempo, ele está, por vocação, tão interessado no mentiroso e na psicologia da mentira quanto na verdade? (COETZEE, 2008, p. 141)

Utilizando-se da farpa de uma escrita que junta o sutil e o contundente, o fragmento de Coetzee enfatiza como o cruzamento e passagem de textos nele desempenha um papel preponderante que, lado a lado com o ceticismo, demonstra a força de uma produção na qual um elo com certa faixa do romantismo se avizinha, ao retomar, na esteira dos românticos alemães, o caráter textual da literatura, seu artefato retórico e conceitual.

Ainda que aproveite da lição dos cétricos como maneira de enriquecer o pensamento, e de trabalhar o ceticismo e o paradoxo como formas inteligentes de criticar o fundamentalismo que vem ressurgindo na política e na religião, Coetzee consegue a proeza de manter a corda tensa entre a nota crítica e irônica dos cétricos e a evocação da possibilidade (ainda que de modo minimalista) de uma utopia do precário⁶, reservando ao leitor o direito de enveredar pela senda da esperança. Deste modo, a escrita de Coetzee se impõe cada vez mais, justamente porque não pretende se impor (no sentido de não fazer o anúncio triunfal de uma verdade ou de sua negação), afastando-se do risco de se tornar uma manifestação peremptória de convencimento ou de se tornar uma forma de panfleto.

Na usina imaginária da literatura⁷ de Coetzee, tanto o uso da técnica do espelho como forma de estruturar o texto, quanto o tributo ao jogo de dados da literatura em sua autorreferencialidade e intertextualidade podem ser também considerados uma forma privilegiada de refletir sobre o narcisismo de uma era que destaca o simulacro como sua figuração básica. Essa é uma época na qual a possibilidade da literatura vista apenas como representação foi implodida por práticas de extrema violência e destrutividade, a tal ponto que a própria literatura se tornou incapaz de imitá-las, se pensarmos na II Guerra Mundial e na “solução final” para dizimar os prisioneiros dos campos de concentração ou, na atualidade, na violência de

toda espécie que se espalha horrivelmente e penetra nas relações sociais e individuais.

O *eu*, esse personagem principal do romantismo, encontra-se hoje com o baile de máscaras que se encenava, mas que, agora, na extrema fragmentação do sujeito burguês, consome um canto fúnebre da subjetividade e da intimidade, substituídas pela esmagadora repetição do esvaziamento do sujeito. São personagens que se instalam em zona deserta de afetividade, na qual a aridez se encontra com a rarefação dos afetos, como ocorre com Alan, Anya e o Senhor C, em *Diário de um ano ruim*. E aqui se pode estabelecer uma ligação com o que diz Fredric Jameson, em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, acerca do fato de que o esmaecimento dos afetos pode ser caracterizado, no contexto mais específico da crítica literária, como o esmaecimento da grande temática do alto modernismo do tempo e da temporalidade, mostrando que nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo. (JAMESON, 2000, p. 44). Uma das consequências dessa transformação será a crescente inviabilidade de uma subjetividade que se autossustente.

Neste sentido, a forma do diário, assim como a discussão do seu valor e função narrativos, merece um parágrafo. No livro de Coetzee, o ato de escrever um diário é um fetiche naufragado, já que escrever carta e diário seria, retomando Foucault⁸, uma forma de um sujeito empírico responsabilizar-se pela escrita, o que não é o caso, pois o Senhor C, o narrador dos ensaios e da história pessoal não é exatamente Coetzee, embora, ao longo do livro, episódios e referências da vida do escritor Coetzee sejam colocadas na biografia do personagem Señor C, via percepção de Anya.

Por outro lado, ao utilizar a forma do “diário”, simulação evidenciada, mas aludida como verdade para o leitor não iniciado nos pactos literários atuais, Coetzee se livra do caráter livresco e impessoal, criando um convite de intimidade para o leitor, como se conversar fosse tão importante quanto pensar e como, se pela conversa, por se revelar íntimo a um interlocutor,

num monólogo sob a forma de diário, se chegasse a uma possibilidade de anular a solidão e a fragmentação, fomentando-se a camaradagem que tem por função inserir o sentir no pensar. Assim, diário e diálogo, diário e interlocução parecem se encontrar nesse artifício técnico manejado com maestria por Coetzee.

Penetrar no mundo de que nos fala *Diário de um ano ruim* é lançar-se, sem qualquer promessa de felicidade ou de facilidade, em um relato imprevisto, no qual residem, resistem e insistem a solidão e a fragmentação dos homens. É conviver, por exemplo, com a solidão do narrador que, embora famoso, rico, capaz de desejar as ancas de Anya, contenta-se em contemplá-las e em contratar a vizinha para digitar-lhe os textos. Ao mesmo tempo em que indica isso, a narrativa nos faz acompanhar o cuidado do narrador com o mundo, a arte, as ideias fracas e fortes de que se tece, na vida e na morte, a presença dos homens no planeta e a intervenção importante, ainda que mediada, da estória na história dos homens.

Além disso, e como se ainda fosse pouco o que já obteve, a magnífica narrativa de Coetzee, em *Diário de um ano ruim*, reitera a atenção sobre um problema que domina a cena teórica atual da escrita literária e acerca do qual este e outros textos do autor (como, por exemplo, *Elizabeth Costello*, 2004) obstinadamente refletem: – o da representação mimética. O trecho a seguir é esclarecedor desse ponto de vista:

Acreditamos que houve um tempo em que podíamos dizer quem éramos. Agora, somos apenas atores recitando nossos papéis. O fundo caiu. Poderíamos considerar trágico esse evento, não fosse pelo fato de ser difícil respeitar um fundo que cai, seja ele qual for – isso agora nos parece uma ilusão, uma dessas ilusões sustentadas apenas pelo olhar concentrado de todos da sala. Removam seu olhar apenas um instante e o espelho cai ao chão e se parte. (COETZEE, 2004, p. 26-7)

Em *Elizabeth Costello*, no qual acolhe, outra vez, dois textos curtos (à maneira de contos) que compunham a estrutura de *A vida dos animais*, Coetzee substitui a introdução teórica de Amy Gutmann (também de *A vida dos animais*) por um capítulo chamado “Realismo”. Comparando-se os efeitos de sentido que a repetição (em diferença) e a substituição (ainda que

resgare a simetria) provocam, ao se tomarem os dois livros e ao conectá-los ao *Diário de um ano ruim*, o leitor é levado a refletir sobre a insistência que a constelação formada por essa trinca de textos faz despontar: está em pauta a discussão da literatura vista (outrora e ontem) como representação, e que hoje vem retematizada por Coetzee. Afinal, parecem nos levar a perguntar esses três textos – (haveria outros do mesmo autor que poderíamos acrescentar ao conjunto): – Que teoria da mimese vai, ou não, sustentar os simulacros de nossa era? Ou não são, nem serão mais simulacros, esses dogmas de fé da nova profissão de época, a realidade virtual, de nosso tempo? Nosso tempo? E as fronteiras tornadas tão tênues como se tivessem desaparecido de todo? Seu desaparecimento é ilusório?

A tenacidade da narrativa de Coetzee em manter acesa a chama do paradoxo, ao questionar algumas “pedras no sapato” da modernidade tardia – como as questões da essência, da verdade, do Estado, do fundamentalismo, do Iluminismo, principalmente, dentre muitas outras – se manifesta em um muito bem construído entrelaçador de indagações que levam também a questionar o estatuto do literário nos dias de hoje. O que é e do que trata a literatura – é um jogo de linguagem? Manifesta conteúdos? Expressa sentimentos? Busca a mentira na verdade e a verdade na mentira?

Tonteando o leitor que acredite ter que responder a essas perguntas, Coetzee faz literatura, seja lá o que o leitor pense que é a literatura, uma vez que, das possibilidades de significação que se atribua, nas épocas e individualmente, ao que seja literatura, parece-me que nos textos de Coetzee ela tem se expressado como “passagem”⁹, como uma inestancável capacidade de intertextualizar, intercomunicar, deixar vazar, transpor limites e abrir, abrir a comporta do pensamento para o dizer que abriga o paradoxo, o poético e formas de racionalidade não instrumentais.

Como uma coleção (de textos, ideias, procedimentos, visões de mundo, estratégias retóricas e lúdicas da linguagem, etc.) surgida do olhar alegórico do narrador, *Diário de um ano ruim* faz falar o outro, o silenciado, tudo o que resta no reino das coisas, perdidas as essências. Coetzee

encontra restos preciosos no lixo da história, para com eles perfazer a estória dos homens, com que acena de novo para a história e para os leitores. Nesse tipo de texto, o narrador funciona como um *chiffonnier*, o catador de papéis tão caro à poesia de Charles Baudelaire. Da grande Babel das linguagens disponíveis ao ato narrativo híbrido, esse narrador-catador de palavras dá passagem incessante à formulação do sentido, em um processamento criativo que chama a atenção do leitor, e o desafia, estimulando-o a pensar e a “jogar” com o texto.

O livro retira das ruínas as notícias que saíram nos jornais, na mídia de toda espécie, fatos considerados fundamentais, mas diariamente descartados junto com os jornais que se atiram no lixo todos os dias. As tragédias coletivas, ou mesmo as pessoais, como uma doença incapacitante e terminal, como o mal de Parkinson, tornam-se *éclats*, estilhaços brilhantes que dardejам na espacialidade do mundo da ficção de *Diário de um ano ruim*, que assim dá vida à morte das ideias. E que rememora, pela ruminação dos fragmentos em si e entre si, o que é cotidiano, perecível, e o que se eterniza pela repetição de algo que ainda não se extinguiu: a vida singular de cada ser, na qual também se traduz a centelha de vida de todos os homens.

NOTAS:

¹ Cf. Capítulo 9, “Uma conversa entre macacos”, em HELENA, Lucia. *Ficções do desassossego*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010, p. 111-124.

² É assim que Anya batiza o escritor que a convida para ser sua digitadora. E ela expressa a designação senhor em espanhol, com a grafia do sinal (~) posto sobre a letra (ñ), tal como em *señor*.

³ Cf. sobre a nacionalidade e identidade de Anya, em COETZEE, 2008, pp. 77-79. O discurso referente ao texto romanesco do Senhor C informa que: “Ela gosta de se apresentar como filipina, uma pequena trabalhadora provisória filipina. Na verdade, ela nunca viveu nas Filipinas. Seu pai era um diplomata australiano que se casou com uma mulher que ele conheceu num coquetel em Manila, esposa prestes a se divorciar de um incorporador de propriedades. Até seu pai fugir com a secretária e abrir um restaurante em Cassis (grande escândalo), Anya frequentou escolas internacionais por toda parte (Washington, Cairo, Grenoble). Os benefícios que recebeu dessa escolaridade internacional não são claros. Ela fala francês com um sotaque que os franceses provavelmente acham charmoso, mas nunca ouviu falar de Voltaire.” (COETZEE, 2008, pp. 77-78). Como se observa no fragmento citado, a construção da identidade e da nacionalidade de Anya é vazada de subtextos que rasuram as ideias: 1) da nacionalidade como origem e autenticidade do ser; 2) da identidade como uma essência do eu. Assim fazendo, a

narrativa dribla pelo humor e pela ironia a imagem da personagem vista como unidade, além de, por uma espécie de quiproquó, rebaixar o tom da linguagem, lançando a caracterização de Anya num tom folhetinesco que, por um lado, dissolve a nobreza e a autenticidade do conceito de nação e, por outro, ressalta o caráter de textura da nacionalidade e da identidade da personagem.

⁴ Cf. resenha de Silviano Santiago sobre *Diário de um ano ruim*, no *Jornal do Brasil*. Suplemento Ideias. Rio de Janeiro, 12 de julho de 2008.

⁵ No diário do Senhor C, encontra-se o trecho em que o personagem fala do seu projeto de escrita: “O que estou produzindo é, estritamente falando, não um livro, eu disse, mas uma contribuição para um livro. O livro em si é a ideia de um editor na Alemanha. O título será *Opiniões fortes*. O projeto é seis colaboradores de diversos países dizerem o que quiserem sobre quaisquer assuntos que escolherem e que considerarem extremamente controvertidos. Seis escritores importantes se pronunciando sobre o que está errado no mundo hoje. Deve ser lançado na Alemanha em meados do ano que vem.” (COETZEE, 2008, p. 29).

⁶ Com a expressão, o texto visa alertar que não fala das utopias ufanas, nem grandiloquentes, mas da perspectiva de uma esperança sutil que aparece por vezes aludida em obras do autor.

⁷ Tomo a expressão emprestada de SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2004, p. 247.

⁸ FOUCAULT, Michel. “*L’écriture de soi*”. *Corps écrit*. Paris: PUF, 1983.

⁹ Cf. o capítulo 13, “A literatura como passagem”, em HELENA, Lucia. *Ficções do desassossego*, 2010, pp. 169-184.

REFERÊNCIAS:

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. O poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

ARENDT, Hannah. *Rahel Varnhagen*. A vida de uma judia alemã na época do romantismo. Trad. Antonio Trânsito e Gernot Kludash. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BENJAMIN, Walter. *O drama barroco alemão*. Trad. e introd. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Passagens (1927-1940)*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

COETZEE, J. M. *As vidas dos animais*. Trad. de Maria de Fátima St. Aubyn. Lisboa: Temas e Debates, 2000.

_____. *Diary of a bad year*. Great Britain: Harvill Secker, 2007.

_____. *Diário de um ano ruim*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DUARTE, Rodrigo e outros. (Org.) *Kátharsis*. Reflexões de um conceito estético. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

FOUCAULT, Michel. “*L’écriture de soi*”, *Corps écrit*. Paris: PUF, 1983.

HELENA, Lucia. *Ficções do desassossego*: fragmentos da solidão contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevalco. Rev. da trad. Iná Camargo Costa. São Paulo : Ática, 2000.

LUKÁCS, Georges. “La métaphysique de la tragédie”. In: *L’Âme et les formes*. Trad. *Notes introductives et postface*, Guy Haarscher. Paris: Gallimard, 1974.

SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2004.

_____. “Os solitários de Coetzee”. Resenha. In: *Jornal do Brasil*. Suplemento *Ideias*. Rio de Janeiro, 12 de julho de 2008.

SONTAG, Susan. “Sob o signo de saturno”. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de sentido único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Trad. Isabel de Almeida e Sousa e de Cláudia de Miranda Rodrigues. Introd. Susan Sontag. Lisboa: Relógio D’Água, 1992, pp. 7-31.

STAINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

NESTROVSKI, Arthur. *Palavra e sombra*. Ensaios de crítica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

Texto recebido em 25 de julho de 2012 e aprovado em 20 de setembro de 2012.

**IDENTIDADE E HISTÓRIA
EM TERRA SONÂMBULA E A GERAÇÃO DA UTOPIA**

**IDENTITY AND HISTORY
IN TERRA SONÂMBULA AND A GERAÇÃO DA UTOPIA**

Mailza Rodrigues Toledo e Souza
Doutora em Letras-USP

RESUMO:

O jogo de espelhos inerentes à hibridez da identidade humana passa a ser representado de forma emblemática na arte. Nesta perspectiva, este texto tem como objetivo tecer algumas considerações acerca da identidade ou do processo de identificação do sujeito e de suas relações nas obras *Terra sonâmbula*, do moçambicano Mia Couto, e *A geração da utopia*, do angolano Pepetela.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade; história; hibridismo; transculturação

ABSTRACT:

*The game of mirrors inherent to hybridism of human identity is now emblematically represented in art. From this perspective, this text aims at making some observations both on the identity or the process of identification and its relationships in the works **Terra sonâmbula**, by the Mozambican writer Mia Couto, and **A geração da utopia**, by the Angolan author Pepetela.*

KEYWORDS: Identity; history; hybridism; transculturation

Hibridismo, ou hibridação, ou transculturação, ou mestiçagem, ou... A precisão do significante ou determinante torna-se tão complexa quanto a do significado, pois, apesar do cuidado com que se busca denominar, fixar as transformações estruturais geradas pela globalização em todas as suas esferas – a saber: social, econômica, cultural e, por extensão, identitária-existencial –, ainda não é possível eleger uma terminologia que dê conta de asseverar o efervescente processo no qual se encontra o mundo e a humanidade. Um mundo de sujeitos de identidades quebradas, desconstruídas, construídas, transformadas... Um mundo de paisagem cultural fragmentada, identidades confusas e humanidades confundidas.

Considerando a complexidade da percepção de identidade, é importante ressaltar o que nos diz Hall (2003, pp. 10-12), referindo-se especialmente à concepção sociológica, segundo a qual a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um

núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem.

Este sujeito traz em seu discurso a voz da alteridade que, comumente, sobrepuja sua própria voz. Esta suplantação de vozes, porém, ocorre em vários níveis do inconsciente e até mesmo do consciente, como ilustra o fragmento abaixo, extraído de *Terra sonâmbula* (1995), do moçambicano Mia Couto:

Fez seguir ordens de seu mandamento: o miúdo devia mudar, alma e corpo, na aparência de galinha ...

A partir desse dia, o manito deixou de viver dentro de casa. ... No cedinho das manhãs ele ensinava o menino a cantar, igual aos galos. Demorou a afinar. Passadas muitas madrugadas, já mano Junhito cocoricava com perfeição, coberto de penas que minha mãe lhe costurara.

(...)

Junhito se foi alonjando de nossas vistas. (...) Minha mãe, mesmo ela, se parecia resignar. Contudo, eu sabia que ela, às escondidas, visitava a capoeira. Fazia isso pelas traseiras da noite. Sentava no escuro e cantava uma canção de nenecar, a mesma que servira para todos os nossos sons. Junhito, de começo, entoava junto com ela. Sua voz nos fazia descer uma tristeza, olhos abaixo. Depois, Junhito já nem sabia soletrar as humanas palavras. Esganiçava uns cóóós e ajeitava a cabeça por baixo do braço. E assim se adormecia. (COUTO, 1995, pp.21-22).

O espaço ficcional do romance coutiano é Moçambique, no pós-guerra, momento em que os conflitos internos devastavam o que havia restado da luta pela independência, não apenas do espaço físico, como também o que havia restado de sonhos, de esperança e de humanidade dos sobreviventes no “tempo em que o mundo tinha a nossa idade” (COUTO, 1995, p.15). É neste espaço árido e devastado que se busca a identidade por meio da recuperação da memória inscrita nos cadernos de Kindzu que são prenes de memórias coletivas, próprias da tradição oral: mitos, ritos, ditos, presságios, contos e tabus.

A narrativa exprime e imprime de forma exemplar, numa linguagem poética e pungente, repleta de imagens fantásticas e até surreais, os dramas e as dores, as lágrimas e as alegrias insólitas, efêmeras e miúdas de Muidinga, o menino, e Tuahir, o velho. Ambos caminham, sonâmbulos, sobre a terra, igualmente sonâmbula, suja de sangue e de lágrimas. A terra que, enquanto os caminhantes dormem, vagueia em busca de sabe-se lá o quê... É nesta caminhada de buscas e encontros que a história de Muidinga se cruzará com a

de Kindzu, por meio dos cadernos de Kindzu que passam a ser o sonho, a fantasia, a alma dos viajantes e, em especial para Muidinga, a própria identificação.

Em *Terra sonâmbula*, os viajantes Muidinga e Tuahir refugiam-se em um machimbombo que encontram queimado na estrada. Em meio aos corpos carbonizados, um chama a atenção, pois foi morto a tiros. Sem ver o rosto deste, enterram-no e se apropriam da mala que se encontrava perto do corpo. Ao verificarem seu conteúdo, encontram vários cadernos que foram escritos pelo morto chamado Kindzu, cujo rosto não fora visto. A partir desse momento, o romance coutiano estrutura-se em duas narrativas inicialmente distintas: a de Kindzu e a dos viajantes; mas estas vão-se estreitando na medida em que os relatos dos cadernos passam a emprestar um novo sentido à jornada dos dois sobreviventes.

Por meio dos cadernos, a voz de Kindzu presentifica-se, na realidade, na de Muidinga, que encontra nos relatos daquele homem, cujo rosto não vira, um alento no presente sombrio. É pela escrita que aquela voz sem rosto permanecerá nas vivências do menino, uma luz que o salva da escuridão:

Tuahir volta a insistir para que extinga o fogo. (...) Mas o miúdo resiste, tem medo do escuro. A fogueirinha ajuda a vencer o medo. Ler os escritos do morto é um pretexto para ele não enfrentar a escuridão.
(COUTO, 1995, p.35)

São os sonhos escritos de Kindzu que transformam os pesadelos de Muidinga naquela terra sonâmbula, preenchendo o vazio de seu passado e o fazendo deslocar-se da realidade desoladora. É por meio da escrita, enfim, que o morto e os viajantes retomam à consciência de si e da própria nação. Assim, a questão identitária permeia toda a obra.

É também, através da história de Kindzu, que Muidinga e Tuahir conhecerão Junhito, personagem simbólica que traz, no próprio nome, a predestinação de sua desumanização, uma vez que este nome lhe fora dado em homenagem ao 25 de junho, data da independência de Moçambique, em tributo à consumação de um sonho que se deformara e perdera ao longo do caminho, assim como a humanidade do menino.

No caso de Junhito, a voz da alteridade que desviou o rumo de sua identidade foi a do pai que, por sua vez, trazia consigo os valores de uma identidade mítica, que lhe “autorizava” determinar até mesmo a metamorfose do filho como um emblema da família vazia de esperança e de sonhos: “– Calem-se! Não quero choraminhices. Este problema já todo eu pensei. Em diante, Junhito vai viver no galinheiro!” [fala de Taímo, o pai] (COUTO, 1995, p. 21). “De dia já não saíamos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nós estávamos cegos” (COUTO, 1995, p. 19).

Mais do que isso, a tragédia de Junhito anunciada pelo pai é um prelúdio da tragédia de todo um povo, cuja identidade fora quebrada de dentro para fora:

– Chorais pelos dias de hoje? Pois saibam que os dias que virão serão ainda piores. Foi por isso que fizeram esta guerra, para envenenar o ventre do tempo, para que o presente parisse monstros no lugar da esperança. Não mais procureis vossos familiares que saíram para outras terra em busca da paz. Mesmo que os reencontreis eles não vos reconhecerão. Vós vos convertêsteis em bichos, sem família, sem nação. Por que esta guerra não foi feita para vos tirar do país mas para tirar o país de dentro de vós. (COUTO, 1995, p.241)

Na busca pela reconstrução de seu mundo interior, Muidinga, em alguns momentos, tomará posse das vivências de Kindzu, por meio dos cadernos-diários que este escrevera, narrando seus sonhos, aventuras e buscas, imprimindo nas páginas de sua própria existência a vida impressa nos diários: “– Sabe de quem estou a me lembrar, tio? Lembro de Farida. – Quem é esta? – A mulher dos cadernos, apaixonada de Kindzu. “(COUTO, 1995, p.78).

Kindzu deixara a casa em busca do sonho de ser um naparama; Tuahir procurava o sonho dos antigos perdidos nas “mansas lentidões” do tempo. É, pois, *Terra sonâmbula* também um romance de busca de mundos interiores das personagens e mundos exteriores a essas

Essa busca de mundos interiores, ou mesmo da essência interior que é o ‘eu real’, é retratada pelas personagens em uma história, na qual Mia Couto empreende uma escrita, que liga a tradição oral africana à tradição literária ocidental, tal como no seu trabalho de biólogo liga, nos estudos da floresta, o saber ancestral dos anciãos sobre o espírito das árvores e das plantas à

moderna ciência da Ecologia. Essa relação é perceptível em cenas como a do velho Siqueleto:

– Meu nome é Siqueleto.

Depois ele se apresenta com sua história. Enquanto fala vai sacudindo a lata como se acompanhasse uma canção. Daquele lugar todos se tinha ido embora, por motivo de terror. Os bandos assaltaram, mataram, queimaram. A aldeia foi ficando deserta, todos partiram, um após nenhum. A família lhe chamava o pensamento: venha conosco, já toda a gente foi embora! Assim lhe rogavam na hora da partida. Ele respondia:

– Eu sou como a árvore morro só de mentira. (p.80).

(...)

Passa-lhe o punhal. No tronco Muidinga grava letra por letra o nome do velho. Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos, em fecundação de si. Embevecido, o velho passava os dedos pela casca da árvore. E ele diz:

– *Agora podem ir embora. A aldeia vai continuar, já meu nome está no sangue da árvore*

Então ele mete o dedo no ouvido, vai enfiando mais e mais fundo até que sentem o surdo som de qualquer coisa se estourando. O velho tira o dedo e um jorro de sangue repuxa da orelha. Ele se vai definhando, até se tornar do tamanho de uma semente. (COUTO, 1995, p.84).

E assim, como em outras cenas, a procura da identidade é potencializada como busca da própria humanidade que se faz e desfaz na obra, pois, se, por um lado, a natureza humaniza-se –“Ele queria aquela árvore para parteira de outros Siqueletos” –, por outro, os homens se desumanizam – “Ele se vai definhando, até se tornar do tamanho de uma semente..” –, ou como acontece no final, “... todos foram perdendo as humanas dimensões. Penugens e escamas, garras e bicos, caudas e cristas se espalharam pelos corpos, e todo aquele plenário de gente se transfigurou em bicharada” (COUTO, 1995, p. 243). Essencial, num caso como noutro, é sempre a relação mais profunda entre o humano e a terra, entre um humano e outro humano, por vezes nas suas condições mais extremas.

Situação semelhante é a do grupo de retirantes liderados por Fabiano em *Vidas secas*, (1998) de Graciliano Ramos. Para manter a família viva, humilha-se para o soldado amarelo e para o patrão. Quase não se comunicam, o pai rumina; a mãe tem como maior sonho possuir uma cama de verdade, de couro e sucupira; os filhos nem nome têm, mas a cadela raciocina, tem nome – Baleia – e até uma alma que, após sua morte, acorda num paraíso repleto de preás.

Em contextos diferentes, os grupos lutam não só pela sobrevivência, mas também pela preservação da identidade e humanidade, ao se verem maltratados na pátria. Tuahir e Muidinga caminham errantes na terra devastada por homens; Fabiano e a família, na terra devastada pela seca; mas todos buscam a identidade na terra e no sonho.

Os relatos lidos em voz alta por Muidinga revivem o antigo comportamento da narração oral. É por meio deste “empréstimo” de memória – a escrita – que Muidinga inverte seu papel em relação a Tuahir: ele que, como mais novo, era quem aprendia com as narrativas do velho, é que passa a ser o transmissor de novas histórias, relacionadas a Kindzu, concretizando o diálogo entre o velho (tradição) e o novo (modernidade), a fim de se construir um novo espaço e uma nova história.

Assim, o espaço real da ficção é também o espaço alegórico, no qual o homem busca compreensão e compressão do tempo – espaço em que se situa, a fim de encontrar sistemas representativos para uma autodefinição, pois, segundo Said (*apud* HALL, 2003, p. 71), as identidades estão localizadas em tempos e espaços simbólicos e têm suas “geografias imaginárias”, suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”, de “casa-lar”.

De forma emblemática, a busca pela identidade de Muidinga e das personagens de *Terra sonâmbula* é a de um povo que teve sua estrutura identitária desconstruída ou deformada pela quebra de um sistema de representação, cuja utopia era a da nação independente e pacífica, mas que acaba tonando-se exilado no próprio país por uma alteridade violenta, porém visível, representada pela sucessão de pesadelos dolorosamente reais da guerra.

Nessa perspectiva, a obra literária, a exemplo de toda representação artística, ganha as dimensões próprias de um sistema de representação oblíquo, ou seja, o receptor-leitor reinscreve-se e identifica-se no objeto literário, arena de espaços interiores e exteriores, coexistentes e conflitantes, em que o

(...) espaço da reinscrição deve ser pensado de fora daquelas filosofias metafísicas de auto-suspeição, onde alteridade da

identidade é a *presença* angustiada dentro do Eu de uma agonia existencialista que emerge quando se olha perigosamente através de um vidro escuro (BHABHA, 2001, p.81)

A imagem esculpe-se, então, conforme a predominância de um de seus “eus” constituintes de sua natureza híbrida, no momento exato em que se dá a apreensão da imagem sugerida, ainda que fluídica, e é intuitivamente apreendida pelo leitor em geral. Porém, segundo Bhaba, este processo de identificação não se pode desenvolver apenas como um procedimento de autossuspeição, pois a “experiência da autoimagem que se dissemina vai além da representação como consciência analógica da semelhança” (BHABHA, 2001, p.83). Cabe então ao olhar crítico analisar e detectar a pluralidade de discursos, constatar os dialogismos e as contradições que lhes são impressas.

Assim, o jogo de espelhos inerentes à hibridez da identidade humana passa a ser representado de forma emblemática na arte, em especial na literatura que, sob esse ponto de vista, se assemelha a um labiríntico jogo de espelhos capaz de refletir as verdades mais recônditas do ser.

Bhabha enfoca em especial a literatura colonial e pós-colonial que, segundo ele, representa as relações entre colonizado e colonizador por meio da análise de imagens e da análise ideológica. Em ambas, há riscos; na primeira, há uma tendência do colonizador em “identificar” marcas que reafirmem sua superioridade e imagens discriminatórias e racistas do colonizado que são tidas como autênticas; por isso, “ela não deve nunca ser lida mimeticamente como a aparência de uma realidade” (BHABHA, 2001, p.85); na segunda, há o risco da pasteurização do analista. Portanto, para o autor, a desconstrução do discurso colonial, atentando para as particularidades do sistema sógnico, como o *locus* da enunciação do enunciador, por exemplo, é a maneira mais eficiente para se chegar a uma aparência da “realidade”.

As asserções de Bhabha, também pautadas em outros intelectuais, entre eles Frantz Fanon, com os quais estabelece alguns pontos de vista convergentes e outros divergentes acerca da representação do sujeito, tanto na literatura produzida pelos colonizadores ingleses quanto pelos escritores oriundos das colônias, podem ser estendidas à literatura universal, como

representação da condição existencial do homem, não como sujeito único, mas como sujeito híbrido e, porque mestiço, fragmentado.

Assim, é imprescindível que se levem em consideração as condições enunciativas do discurso, ou o *lócus*, a fim de se interpretar de maneira mais produtiva a obra e romper os “véus” que repousam sobre a linguagem, bem como perceber a transcendência. Este procedimento só será possível se o crítico, ou mesmo o leitor comum, ler/ver com um olhar híbrido, ou seja, não cair nas armadilhas maniqueístas, em busca de verdades absolutas e conceitos prontos e estáticos, pois tudo é relativo e fluídico.

Bhabha descreve cenas primárias extraídas de *Pele negra, máscaras brancas*, de Fanon: – “Olha, um negro... Mamãe, olha o negro! Estou com medo.” – para ilustrar os mitos da origem da estigmatização do sujeito dentro das práticas racistas e dos discursos de uma cultura colonial, povoada de valores míticos e estereótipos em torno dos quais o sujeito busca pontos de identificação. “No ato da recusa e da fixação, o sujeito colonial é remetido de volta ao narcisismo do imaginário e sua identificação de um ego ideal que é branco e inteiro” (BHABHA, 2001, p.118); a exemplo disso, vale citar uma cena de *A geração da utopia*, de Pepetela:

Malongo respirou com deleite o ar fresco da manhã de cacimbo. Vivera demasiados anos na Europa e o frio passara a agradar-lhe. Até tinha muita dificuldade em suportar o calor de Luanda na época de chuva. Corria se refugiar em qualquer canto que tivesse ar condicionado, o que, felizmente, abundava nos meios que freqüentava. Agora estava-se no cacimbo. No entanto, durante as horas de sol, tinha de ligar o sistema de arrefecimento do Volvo. *É virei branco, mas só o noto aqui na terra.* [grifo meu] Espreguiçou-se na varanda. (PEPETELA, 2000, p.346)

É possível observar nesta cena, à maneira como as verdades míticas são incutidas no subconsciente do sujeito, como o discurso colonial cria arquétipos, segundo os quais as sensações e as preferências são determinadas e até mesmo determinantes da cor da pele.

Para Malongo, a cor de sua pele (negra) era um mero detalhe, lembrado apenas ao se ver refletido no espelho, mas o fato de ter-se tornado rico o fizera assumir uma identidade branca. Ou seja, a repulsa pelo negro – revelada na cena extraída de *Pele negra, máscaras brancas* – é também

inerente ao negro e até mesmo ao mestiço (não-branco e não-negro) que é emocional e psicologicamente colonizado.

Pepetela, segundo Abdala Júnior (2003, p. 239), refletiu em sua obra, por ocasião do fim do colonialismo português, os movimentos de ascensão e queda dos sonhos libertários. Em *A geração da utopia*, é possível perceber uma fragmentação da ideologia do autor em seus personagens e também no narrador que, em determinadas passagens, alcança *status* de personagem como se fosse uma espécie de “consciência”: “Não, estás a mentir a ti próprio, Mundial. Desta vez não arricasteste, não foste dono de ti, soberano, como costumam dizer” (PEPETELA, 2000, p.194).

É por meio de estratégias discursivas como esta, e do fragmento anterior, que seus personagens não se restringem apenas ao universo angolano. “Apresentam na verdade modelos de conduta extensíveis à condição humana” (ABDALA JÚNIOR, 2003, p. 240). Desse modo, as teorias de Bhabha, acerca do discurso colonial tornam-se também extensíveis a sujeitos que inconscientemente absorveram as verdades simuladas pelo colonizador e são colonizados de alma. Ainda hoje, em ex-colônias mais antigas, como o Brasil, por exemplo, acreditam num “branqueamento” por meio de *status* social.

Portanto, a fala do personagem – “É, virei branco, mas só o noto aqui na terra” (PEPETELA, 2000, p.346) – não se restringe apenas ao universo angolano. Também no Brasil de hoje, principalmente dentro da sociedade dos chamados “novos ricos”, é muito comum ouvir referências e reverências aos produtos importados, desde materiais de consumo até o espaço sociocultural.

O exemplo de Malongo e Victor, de *A geração da utopia*, refere-se a um segmento do sistema, que, por serem amigos dos políticos que ascenderam após a revolução, puderam gozar dos benefícios que a independência trouxe a um pequeno grupo hegemônico do qual eles participavam. Enquanto a fome e a miséria em todas as suas acepções continuaram castigando o povo. Ao atingirem uma posição social e econômica privilegiada, esses dois personagens deslocaram-se para uma espécie de “terceira margem” do sistema, pois dentro da classe dos oprimidos tornaram-se opressores e assumiram o mesmo papel do colonizador : “– Você não aprende,

não é, seu negro burro? Esqueceste outra vez o sal, filho de uma puta velha” (PEPETELA, 2000, p. 347), ao chamar o empregado de negro, fica claro o discurso colonial e a distorção na identidade de Malongo que também era negro, porém se tornara rico e, no seu processo de identificação, “branque[ara]-se”.

Em *A geração da utopia*, o foco incide sobre o colonizado que se rebelou e se tornou dominador dentro de seu grupo (colonizado); o exemplo de Malongo é de uma transformação identitária ascendente (do ponto de vista da ideologia do colonizador que considera o negro um ser mais primitivo): “É virei branco, mas só o noto aqui na terra” (PEPETELA, 2000, p.346).

Em *Terra sonâmbula*, ao contrário, o foco é outro, incide sobre aqueles que ficaram alheios ao processo, mas sofrendo as consequências, e, por isso, pertencem à outra margem do sistema e são representados por “gritos humanos proferidos pelas mais irracionais bestas. Aos poucos, porém, o verbo se perdeu e a bicharada, em desordem, se espalhou pelos matos” (COUTO, 1995, p. 243).

Assim, é importante ressaltar que ambas as obras refletem obliquamente as duas margens de um mesmo sistema e suas respectivas situações existenciais.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. (org). *As margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *De voos e ilhas: literatura e comunitarismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. (Org.) *Incertas relações: Brasil-Portugal no século XX*. São Paulo: Ed. SENAC/SP, 2003.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A globalização imaginada*. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.

COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. de Renato da Silveira . Salvador: EDUFBA, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 8. ed. Rio de Janeiro, DP & A, 2003. pp 10-12.

PEPETALA. *A geração da utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

Texto recebido em 20 de setembro de 2012 e aprovado em 22 de novembro de 2012.

ILHAS E CONTINENTES: UMA POESIA DE LIMIARES

ISLANDS AND CONTINENTS: A POETRY OF THRESHOLDS

Maria da Glória Bordini
UFRGS

RESUMO:

A poesia são-tomense pós-colonial encontra em Conceição Lima uma voz que valoriza o cotidiano sofrido de seu povo, mas também a determinação dos que guerrearam, até o autossacrifício, contra o regime colonial português, dentro e além das fronteiras insulares. Com delicadeza e indignação, reencena a história antiga e recente das ilhas e, ao mesmo tempo, as relaciona ao continente africano e ao mundo contemporâneo numa poesia aguerrida e altamente sofisticada.

PALAVRAS-CHAVE: Conceição Lima, *O país de Akendenguê*, poesia são-tomense pós-colonial; liminaridades e entrelugar.

ABSTRACT:

The post-colonial poetry of São Tomé and Príncipe has in Conceição Lima a voice that values the hardness of its people's daily life, but also the determination of those who fought against the Portuguese colonial regime up to their self-sacrifice, inside and beyond the insular frontiers. With gentleness and anger, she reenacts the old and recent history of the island and at the same time relates it to the African continent and to the contemporary world, in a brave and highly sophisticated poetry.

KEYWORDS: Conceição Lima, *O país de Akendenguê*; post-colonial poetry of São Tomé and Príncipe; liminalities and third space.

Um limiar é, de um lado, entrada para a casa, de outro, saída para o mundo. A poesia de Conceição Lima (Maria da Conceição Costa de Deus Lima, 1961) tem essa dupla função de passagem. Articula, num plano, o local são-tomense com o continental africano. Em outro plano, concorrem os opostos do ficar e do ir-se. Em outro ainda, consorciam-se o pensamento africano, na convocação das mitologias insulares, e a racionalidade europeia, no rigor da crítica sociopolítica. E ainda misturam-se sensibilidade e fereza, nas evocações dos avós e dos heróis nacionais. Na sua liminaridade também emergem os “interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença”, em que “as experiências intersubjetivas e coletivas da nação [...], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados” (BHABHA, 2010, p. 20).

Seu livro *O país de Akendenguê* (Alfragide: Caminho, 2011) exemplifica soberbamente a limiaridade de sua produção poética. Salienta, já na capa, um modelo: Pierre-Claver Akendenguê (1943), músico e compositor do Gabão, doutor pela Universidade de Paris, celebrizado por trazer motivos musicais africanos, como as festas das aldeias e os sons das florestas, às formas medievais do cantochão e às barrocas de Bach, entre outros hibridismos musicais. “Contista e guerreiro, ao mesmo tempo sociólogo e poeta, Akendenguê combina os gêneros. A poesia de seus textos, suas metáforas sutis, suas melodias ligeiras de aparência fácil, fazem com que Akendenguê se imponha como um artista sem par, desses que iluminam as consciências além fronteiras”.(www.akendegue.com/biographie – tradução nossa). Seu trabalho, extremamente criativo, repercute na obra de Lima, no aspecto cantante de seus poemas, arquitetando ritmos ora repetitivos, beirando o incisivo, ora derramados, em longos haustos de respiração, como se reagissem a uma sufocação, e, ainda, com atenção especial às sonoridades fortes e suaves, e às pausas, perfeitamente coordenadas com os temas eleitos.

Segundo Helder Macedo, no prefácio à obra, a menção de Akendenguê “aponta para uma partilhada perspectiva africana universalizante e, desse modo, define uma atitude oposta à que seria a de uma cultura colonial que visasse integrar-se numa cultura colonizadora” (LIMA, 2011, p.7). Indo mais longe, seria possível pensar que, se a poesia de Conceição Lima “descreve o mundo histórico, forçosamente entrando na casa da arte e da ficção de modo a invadir, alarmar, dividir e desapropriar”, ela também demonstra “a compulsão contemporânea de ir além, de transformar o presente no ‘pós’ [...] tocar o lado de cá do futuro”, como observa Homi K. Bhabha a propósito dos romances de Nadine Gordimer e Toni Morrison (BHABHA, 2010, p.41).

Cumprir observar que Conceição Lima publica seu livro em 2011, através de uma chancela editorial de grande prestígio literário em Portugal, como a Caminho, e não pode ser filiada às correntes formadoras da literatura são-tomense iniciadas no século XIX e continuadas no XX, marcadas nos primórdios por tentativas de individualização e depois de nacionalismo e independentismo. Seu posicionamento é o da denúncia insistente das opressões de seu povo, sim, mas igualmente é o da incerteza em relação ao

que virá, sem pejo de se apropriar dos modos culturais das antigas metrópoles imperiais, como indicam as formas líricas pós-modernas de que se vale.

A poeta, nascida em 1961, era ainda criança em 1975, quando seu país obteve sua independência da metrópole portuguesa colonizadora. Fez seus estudos elementares e secundários em São Tomé, mas graduou-se em Jornalismo em Portugal. Licenciou-se em Estudos Afro-Portugueses e Brasileiros no *King's College* londrino; na mesma cidade realizou seu mestrado em Estudos Africanos/Governos e Políticas em África, pela *School of Oriental and African Studies* e trabalhou na BBC por um bom período. Com uma formação predominantemente europeia, mas sempre afinada às questões africanas, não pode ser entendida como representante dos movimentos anticolonialistas que libertaram o país e sim como legítima expressão do pós-colonialismo.

Não se encontram, em sua poesia, os traços de resistência política tão usuais na literatura das províncias ultramarinas (designação essa usada durante o colonialismo) portuguesas que se levantaram na guerra colonial à metrópole, carregadas de nacionalismo de inspiração marxista. Contudo, não se trata de uma poesia alienada das questões da terra natal, de sua história de opressões e miserabilização, que remontam ao século XV.

São Tomé e Príncipe devem sua denominação aos primeiros ocupantes portugueses, que teriam ali aportado em 1470, no dia 21 de dezembro, data consagrada a São Tomé, ou em 1471, no dia de Santo Antão, primeiro nome para a ilha de Príncipe, depois assim chamada em homenagem a D. Fernando, irmão do rei D. Afonso V (cf. MATA, 1993). Povoadas de início por degredados portugueses e por crianças judias, a que se agregaram logo escravos da Guiné, Gabão, Benim, como também migrantes da Ilha da Madeira, a composição étnica da população cedo tornou-se mestiça – até porque o rei D. João II aconselhara que cada morador da ilha recebesse uma escrava para a povoar.

As ilhas passaram por três ciclos econômicos: o primeiro, o da cana de açúcar, com engenhos semelhantes aos brasileiros; o segundo, o do comércio de escravos, designado como de “pousio”; o terceiro, o da monocultura do cacau e do café, como nas *plantations* americanas. A exploração colonial retirou gradualmente da população mulata as terras que possuíam, expropriou-

as em favor de novos colonos portugueses, que vinham com suas famílias para explorar as novas culturas extensivas. Com a abolição da escravatura e ante a recusa dos “filhos da terra” de trabalharem como contratados, a segunda colonização traz elementos de fora, como mão de obra de Angola, Moçambique e Cabo Verde. Estes, unidos aos escravos forros, aos angolares (escravos rebeldes que se haviam refugiado numa parte de difícil acesso da ilha e dedicavam-se à pesca), aos escravos das possessões inglesas da África, vão conciliar suas diferenças étnicas num bloco africano, delimitado em relação ao branco colonizador e caracterizado por uma miscigenação interafricana.

Dessa forma, conforme aponta Inocência Mata, “desse novo e conflitual processo transculturativo resultou uma realidade na qual a componente matricial etnogenética europeia se foi desvanecendo, devido à conjuntura socioeconómica e, apesar da insularidade geográfica, a heterogênea essência africana foi progressivamente configurando a identidade cultural são-tomense, agora produto de uma amálgama de expressões culturais africanas assimiladas e *insularmente reinterpretadas*” (MATA, 1998, p. 24).

A poesia de Conceição Lima dá um passo adiante da literatura das ilhas, por salientar uma condição para além da consciencialização africana. Os movimentos do século XIX, praticados pela elite dos “filhos da terra”, reunidos em grêmios e sociedades, fermentaram “sentimentos nativistas e regionalistas” (MATA, 1998, p.38), expressos na imprensa, que proliferou em jornais, revistas e órgãos de propaganda partidária no início do século XX. Se a ficção são-tomense só virá à luz com a *Ilha de Nome Santo*, de Francisco José Tenreiro, em 1942, isso não significa que não houvesse uma sedimentação prévia, nos textos de denúncia social, sobre a exploração económica, a marginalização das populações negras e afirmação de uma identidade em oposição à situação colonial. Em Caetano da Costa Alegre, ocorre uma “incipiente percepção das diferenças raciais” (MATA, 1998, p.46). Em Marcelo da Veiga, configura-se um “precursor da negritude” (*idem*, p.47). Em Francisco José Tenreiro, consolida-se uma poesia “da insularidade” (*idem*, p.50). Durante os tempos de insurreição contra Portugal, avulta uma poesia nacionalista, como em Alda Espírito Santo e Maria Manuela Margarido, bem como Tomás Medeiros. Ligados ao neorrealismo português como tendência estética, estes reivindicam o solo pátrio, sua insularidade, e denunciam a precariedade social das ilhas. Dos anos

70 em diante, após a independência, a literatura das ilhas, segundo Inocência Mata, não mostrou a fertilidade esperada, incidindo na celebração da “reconstrução nacional”, com textos de “matriz memorialista etno-histórica” (MATA, 1998, p. 59).

O nome de Conceição Lima, cuja principal atividade poética se desdobra no terceiro milênio (seu livro *O útero da casa* é de 2004 e *A dolorosa raiz do micondó* é de 2006), vai situar-se num outro paradigma, que a homenagem a Akendeguê indicia. Esse paradigma é o do deslocamento pós-colonial, um momento histórico em que as identidades já não são tidas como fixas, em que a relativização dos valores tradicionais corrói as antigas certezas, levando a outros e novos processos de tradução cultural. Conforme assinala Jane Tutikian, “derrubam-se e resgatam-se mitos, constroem-se e destroem-se e reconstroem-se utopias, buscam-se saídas para a incerteza contemporânea nas ex-colônias lusófonas, descortina-se, enfim, um outro papel para essas literaturas que prepararam a independência: a tradução de seus novos signos” (TUTIKIAN, 2006, p. 31).

Fundir o passado no presente, guardar os traços identitários multiculturais historicamente conquistados, aspirar a um público cosmopolitano, valer-se dos mecanismos do mercado global, como faz Akendeguê com sua música, que dialoga tanto com as raízes africanas quanto com o repertório europeu e americano, é a tomada de posição também de Conceição Lima, em face da necessária fidelidade à cultura são-tomense tão arduamente constituída e das exigências de uma visada não-nacionalista, num mundo que pouco acredita em fronteiras políticas ou econômicas, mas que vive sob um novo império, o do capital transnacional.

Seu livro *O país de Akendeguê* revela, como sugere Helder Macedo, “um propósito de totalidade ainda por encontrar na imaginação do desejo” (LIMA, 2011, p.13). Dividido em sete partes, investe na força da palavra contra o tempo que apaga e na imaginação da ilha, uma imaginação carregada de feminilidade, em que corpo, voz e canto delicadamente servem à rememoração de perdas, lutos e esquecidos heroísmos, reafirmando o valor do homem africano num esquadro contemporâneo em que repercute ainda o sofrimento dos deslocamentos, das desterritorializações, das guerras coloniais e da derrocada dos regimes igualitários. Mas essa voz não é submissa: eleva-se e

ataca, quando sente o desmoronamento das lutas e a acomodação das consciências.

No poema “Não estou farta de palavras”, que abre a primeira parte da obra, intitulada “A mão e o rosto”, o sujeito lírico feminino nega que a poesia tenha perdido seu poder de projetar a permanência da história, insistindo: “Não, não estou farta de palavras./ É porque o tempo passa que as procuro./Para que elevem, soberanas, o reino que forjamos.” (LIMA, 2011, p.27). Seis poemas o sucedem. Em um deles, “Apuramos o canto”, o risco da impermanência, exorcizado pelo canto das mulheres, é tematizado com excepcional leveza de imagens, associadas ao poilão, árvore típica da Guiné-Bissau, uma espécie de paineira:

Caem as pétalas.
Do poilão caem
Uma a uma
Sobre a pele da tarde.

Chegamos sozinhas de toda a parte
Entranhando nas unhas
As cordas do tempo.
Enquanto o frio murcha
Apuramos o canto.

(LIMA, 2011, p.30)

Nos seis poemas que constituem “*Variações sobre a canção*”, o tema é principalmente a viagem, porque “trespassar é a sina dos que amam o mar” (LIMA, 2011, p.44). Em “Viajantes”, assoma a questão da pertença, a necessidade de saber-se parte de uma família, de uma comunidade, tão importante no estilo de vida africano, dizendo das dores do desenraizamento dos passantes, impelidos a vencer os limites insulares, e da amável acolhida que os velhos, com sua sabedoria ancestral, lhes concedem. A água oferecida tem o sentido de aplacar a canseira desses deslocados e fazê-los sentirem-se em casa:

Traziam poentes e estradas
A sede do horizonte os chamava.

-- A quem pertences tu?
Quem são os da tua casa?

Assim estendia nossa avó
A caneca de água ao viajante.

(LIMA, 2011, p. 38)

Em “Poucas palavras”, dessa mesma parte, transparece a pátria liberta, trabalhando imagens da natureza: as da hera, do arco-íris, do girassol, como curativos postos sobre as feridas das lutas, e a liberdade como motor do verso que irá desvendar e tornar memoráveis a magreza, a solidão, implicadas nas grades da prisão, dos hospitais, e na erosão do solo:

Porque dançam heras nas grades da prisão
 E o arco-íris invade a contraluz dos hospitais
 Porque o pé do girassol trava a erosão
 Porque a liberdade mastiga o cerne,
 A crua carne do verbo
 O verso captura a magreza de um osso
 Cifra a solidão de um pássaro em voo.
 (LIMA, 2011, p.43)

Em “*Caderno de Mulabo*”, composto de oito poemas, surge e repete-se a figura enigmática do pastor ou guardião, possível metáfora do colonizador, uma vez que é caracterizado como “a versão de uma lenda terrível” (LIMA, 2011, p.47), que “venera o eco da própria voz” (LIMA, 2011, p. 55) e enuncia promessas numa “litania de queda e de nada”. Os poemas dessa parte sugerem uma longa viagem fatal, em que migrantes – talvez de Mulabo, região da Zâmbia, quem sabe os contratados ingleses negros de que fala Inocência Mata -- chegam em caíques para cultivar a terra e morrer. No sexto poema, as imagens de cadáveres a plantarem, mudos, ergue um quadro tenebroso da segunda colonização:

Quatro mil desmoronados dias
 Os mortos emergiram das valas
 Sacudiram dos cabelos as larvas
 E enfrentaram o estado da sua morte.

Não pestanejaram
 Não abraçaram os campos
 Não perguntaram por Pelágia grávida.

Inteiros sob a luz do sol
 Estrangeiros à dor das mariposas
 Plantaram a mão no seio do canteiro
 E grão a grão ergueram
 A intacta brancura dos seus dentes.

Nada disseram, nada dizem, nada dirão.
 Procuram a chuva, os poros da casa.
 Reclamam o rosto
 Os vazios sapatos de seus irmãos.

(LIMA, 2011, p. 53)

Nos sete poemas de “Os territórios deflorados”, o tema do desalento, dos esquecidos “navegantes do medo e da devastação” (LIMA, 2011, p.67), daquele cujo rosto não foi visto, pois “estava de bruços”, é contrastado com a fala incansável de Luandino Vieira, que sabe “que o futuro nunca deixa de habitar/ insólitos lugares” e que transporta “cantando/ o pólen nas tuas feridas” (LIMA, 2011, p.70). Em “Esta viagem”, o sujeito lírico não encontra respostas no deslocar-se, na perambulação vária e internacional em busca da “linguagem da tribo azul”. O poema explora com acerbidade lírica as investidas erráticas da busca identitária da africanidade, seja no espaço interfronteiras ou no tempo da memória:

Esta viagem não responde às minhas perguntas.

Trespassei o aço das certezas.
Heranças, devorei-as.

A etapa seguinte rasga a prévia cartografia
Toda a fronteira é um apelo à renúncia.

Perscrutei mares cidades sinais nas pedras papiros.

Ao encontro da linguagem da tribo azul
Cada passo me afasta de um rito sagrado.

Esta caminhada decreta um tráfico sem remissão:
A fortaleza do sonho pela metamorfose das feridas.

Vítima da memória, nenhum deus me acolhe à chegada.
(LIMA, 2011, p.71)

Recusando pós-colonialmente a perspectiva, como diz Stuart Hall, “do ‘aqui’ e ‘lá’, de um ‘então’ e ‘agora’, de um ‘em casa’ e ‘no estrangeiro’” (HALL, 2003, p.109), o sujeito lírico se autorrepresenta, para poder compreender como se constituiu e quem é (cf. HALL, 2003, p. 346). Note-se que o viajante transcultural sente-se em nenhum lugar e, afligido pela memória, é na poesia que reconfigura as feridas de seu solo natal.

Em “A dádiva”, os dois poemas componentes dessa parte constroem a imagem de um “jovem pintor”, que se condói pelo jardim, metáfora da ilha, e tira de dentro do peito “todos os mares/o amor dos bosques e borboletas”, e, num canto “ferido de luz”, traça “a saga do obô/a posse do mar” e mete “no peito o bater da mão/deixando na ilha o coração” (LIMA, 2011, p.76). É

poeticamente um tema genesíaco, em que a exuberância da ilha se torna obra de arte, pelo coração do artista.

Os cinco poemas que compõem “Os fantasmas elementares” soerguem os principais líderes dos movimentos emancipacionistas de Gana, Tanzânia, Congo, Guiné-Bissau, Guiné-Conacri e São Tomé. O primeiro, “Kwame”, refere-se a Kwame Nkrumah, primeiro-ministro e depois presidente de Gana, criador do pan-africanismo; o segundo, Mwalimu, rememora Julius Nyerere, libertador de Tanganica, hoje Tanzânia; o terceiro, “Congo 1961”, evoca a crise política que levou ao assassinato de Patrice Lumumba; o quarto, subdividido em “Primeira Indagação”, “Os mortais infinitos”, “Segunda indagação”, “Escritura”, “Alta testa de ébano e claridade” e “Sílabas de leite”, homenageia Luís Cabral, primeiro Presidente da Guiné-Bissau, alçado à liderança após o assassinato na Guiné-Conakri do seu meio-irmão Amílcar Cabral, intelectual pan-africanista e fundador do PAIGC, Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde; o último relembra a poeta Alda Espírito Santo, ativista política, deputada e Ministra da Educação e Cultura de São Tomé e Príncipe.

São textos de exaltação, com versos como “vim tocar as tábuas da profecia”, sobre Kwame (LIMA, 2011, p.81), “crianças soletram, sorrindo, seu nome” (LIMA, 2011, p.82), sobre Mwalimu, “parturiente de mãos lúcidas e atadas”, sobre Lumumba; “o coração da África/ batendo sobre um livro indestrutível” (LIMA, 2011, p.84), ou “sobre sua tensa caveira terás rido teu riso/de titã livre e são?” e “alta testa de ébano e claridade”, sobre Amílcar Cabral; “sabias: a razão da vítima incuba a atrocidade”, sobre Luís Cabral; ou “quem, um por um, revelou os troncos e a voz dos pássaros e os pés das palayês, nomeou as lavadeiras do Água Grande, as trepadeiras, ressuscitou no hino os companheiros de Cravid, os mortos em 53 matados?” (LIMA, 2011, p. 93), sobre Alda Espírito Santo.

Entre esses textos, “Escritura” declara a posição do sujeito lírico, que reavalia os ônus das guerras de libertação e os destinos das ex-colônias em reestruturação, ainda à luz de seus heróis, mas ante incertos caminhos:

Chove na capital que morto libertaste
Chove em Bissau, derradeiro planalto
e a chuva põe no vento uma rajada e pranto.

Há frescos corpos tombados nas águas
 Corpos alheios à vaidades das trincheiras
 Inocentes, completos corpos
 Somados aos soluços da trombeta.

Que halo circunda esta queda?

Quem gravará seus nomes na epiderme da pedra?

Seus sudários de demora e quezília
 Seu pecúlio de desdita e rebento...

Também a desolação é uma escritura.
 Também o atraído sobrevive
 ao saque do rosto, amassa esquecimentos
 dispara um cometa.

A nudez é um caminho, esta procura te inventa.

(LIMA, 2011, p.89)

Na última parte, “*O Coração da Ilha*”, o canto de Conceição Lima se verte sobre o território são-tomense. Recomenda que “não procurem no vazio das cavernas”, pois “na onda se inscreve todo o princípio” (p.97), configurando a relação das ilhas com o mar. Além disso, adverte: “não despertes, estrangeiro, o arbusto cor de fogo” (LIMA, 2011, p. 98), em vez disso, pede-lhe: “traz a canela e o alecrim/ e o requinte da partitura” (LIMA, 2011, p.99). Lembra “a única colher e a única malga/ a malga, a colher, a mão da avó” (LIMA, 2011, p.100), num sentimento de apego à simplicidade e frugalidade da vida são-tomense, e na figura da avó louva o saber tradicional: “Avó, lembrome dos pingos, a luz do matrusso/ na mão que espremia o amargo milagre” (LIMA, 2011, p.101). Na memória, junto com os anjos que “empunharam cafukas/de fogo e cantigas/ e drapejaram no morro da infância”, está a mesa que “sussurra aguêdês de frio e claridade”, uma mesa em que “pestaneja a aturdida verdade” e que “saboreia a nostalgia de uma festa interminável” (LIMA, 2011, pp.102-103). Na voz do muro de pedra ressoa a casa, em que “em velhas panelas/bailam os caules das ervas boas.” (LIMA, 2011, p.104). Mas, nessa nostalgia da vida aconchegada, o dilaceramento está sempre à espreita. No movimento dos que partem e regressam, “se engendram alquimias/ lentos hinos bordados em lacerações/ sossegaram os mortos/ há grutas e pássaros de fogo//rebentos de incômodos recados” (LIMA, 2011, p.106).

“Metamorfose”, o penúltimo dos poemas, expressa talvez a mais dolorosa liminaridade da poesia de Conceição Lima, a de uma dúbia pós-colonialidade, de um país em mudança, que, embora independente, parece seguir um rumo pouco promissor. A obra se encerra nesse outro limiar: o das ex-colônias que não têm conseguido realizar a utopia da vida justa, a qual, fantasmagoricamente, adeja como leves pétalas sobre as antigas catástrofes:

Hoje as palavras nada dizem de naufrágios.
Pétalas apenas
Pétalas não visíveis
Infinitas pétalas
E na ponta dos nossos dedos
O fantasma de uma doce, habitável Cidade
Suas vestes de púrpura e de lenda
Seu corpo, fruto tenaz e justa partilha.
De uma exacta metamorfose somos testemunhas.

(LIMA, 2011, p. 105)

REFERÊNCIAS:

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2010.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte; Brasília: EdUFMG; Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LIMA, Conceição. *O país de Akendenguê*. Alfragide: Caminho, 2011.

MATA, Inocência. *Diálogo com as ilhas: sobre cultura e literatura de São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Colibri, 1998.

_____. *Emergência e existência de uma literatura: o caso santomense*. Linda-a-Velha: ALAC, 1993.

TUTIKIAN, Jane. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

Texto recebido em 13 de julho de 2012 e aprovado em 15 de agosto de 2012.

OS SOTAQUES MUSICAIS NA POESIA DE JOSÉ CRAVEIRINHA

“THE MUSICAL ACCENTS IN THE POETRY OF JOSÉ CRAVEIRINHA”

Michelle Cardoso Chagas

Mestre em Literaturas Africanas de Língua Portuguesa – UFRJ

RESUMO:

Este artigo tem por objetivo estudar a musicalidade presente na poesia de José Craveirinha, como um dos elementos fundamentais de afirmação identitária moçambicana e da expressão dos sentimentos do sujeito poético. Busca mostrar a exploração, em seus versos, das sonoridades e dos ritmos africanos, como parte do projeto poético de recriação da língua do colonizador. São analisados poemas das duas obras iniciais de Craveirinha – *Xigubo* e *Karingana ua Karingana* –, consideradas emblemáticas da expressão musical característica das culturas moçambicanas e africanas.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, José Craveirinha, musicalidade, identidade, culturas africanas.

ABSTRACT:

*This article aims at studying the musicality of José Craveirinha poetry, as one of the fundamental components for Mozambican identity affirmation and of expression of the poet's feelings. It seeks to explore in his poetry sonorities and African rhythms, that recreate poetically the language of the colonizer. It considers the poems of Craveirinha's first two works – **Xigubo and Karingana ua Karingana** –, as representatives of musical expression found in African cultures.*

KEYWORDS: poetry, José Craveirinha, musicality, identity, african cultures.

A poesia e a música, desde as primeiras manifestações artísticas, encontram-se enlaçadas. Tal fato pode ser explicado, na medida em que as duas artes utilizam-se de técnicas semelhantes para se realizarem formalmente. A música toma emprestados elementos da poesia, assim como esta lança mão de propriedades daquela. A poesia adquire características que ultrapassam “o signo gráfico, o significado da linguagem, o espaço no papel, e tende a um tipo de performance que irrompe no domínio do som”. (QUARANTA, 2007, p. 2).

O ritmo, por exemplo, elemento, reconhecidamente, musical, é tomado pela poesia e torna-se “peça-chave” para dar mobilidade ao texto poético. Octavio Paz, a respeito da poesia, nos ensina que:

Seu modelo é o ritmo que movimenta todo o idioma. O ritmo é um ímã. Ao reproduzi-lo – por meio de métricas, rimas, aliterações, paronomásias e outros processos – convoca as palavras. (...). A criação poética consiste, em grande parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução. (PAZ, 1982, p. 64).

Cláudia Neiva de Matos, no ensaio intitulado *Poesia e música: laços de parentesco e parceira*, apresenta o enlace entre as duas artes, levando em conta o grau de “parentesco”, ou seja, os elementos comuns às duas. Analisando as modalidades de “parceria” entre elas, isto é, a forma como as duas se articulam, a pesquisadora comenta:

Palavra lírica e música aparecem articuladas em sua função essencial de manifestar os aspectos mais inefáveis, profundos e atemporais da experiência anímica. Ambas seriam capazes de falar muito intimamente da e para a alma humana; sendo que a música, considerada uma espécie de linguagem universal dos afetos, faria isso com mais capacidade de atravessar as fronteiras linguísticas e históricas. (MATOS, 2008, p. 86).

Autores, tais como Brown (1948), Burrows (1990), Kramer (1984) e Winn (1981), estudaram a relação entre as duas artes sob o prisma do parentesco e observaram que as qualidades temporal e sequencial e o emprego de ritmo e de entonação são características comuns à música e à poesia.

As duas artes estão estruturadas em sons que exigem uma realização acústica e uma performance. Ambas exploram elementos sonoros e, de acordo com Octavio Paz (*idem*, p. 23), tais elementos possuem significado, já que são produzidos pelo homem – “O mundo do homem é o mundo do sentido”. Poesia e música compartilham, ainda, outras características, como altura, timbre e intensidade.

As expressões artísticas em questão podem, inclusive, articular-se sob a forma de parceria. O canto é um exemplo em que se verifica a junção da poesia com a música, já que, segundo Matos, tem-se “melodia e linguagem enlaçadas pelos ritmos da respiração convertida em voz” (*idem*, p. 84). Vale ressaltar que, ao se unirem no universo da canção, a poesia e a música recebem uma nova roupagem.

Os poemas do moçambicano José Craveirinha ilustram bem esse diálogo. A linguagem do poeta é altamente musical, revelando a cadência

melódica convocada em todos os planos para legitimar a “nova língua literária nacional, oposta àquela do colonizador”¹. Atentemos para o poema “Tchiam estes versos tchiam”:

Vamos no prelúdio das aleluias
presentir o mundo no tenso ritual
da falange concetricamente humedecida
nos mornos imos teus Maria docemente.

E violas às dedadas de amor
Tchiam² na insubornável capulana³ da noite
e as polpas dos dedos em puros vice-versa
tchiam as melodias bantos⁴ no centro
dos cajueiros florindo a montanha.

Mas
minhas violas de madeira de caixote
minhas violas que **tchiam** os instintos
perfeitos no grande medo que nos **tchaia** as calças
de caqui no delírio esplendor dos remendos
no ritmo tocado no componde destes versos
atrás da sentinela que produz e reproduz
na guarita própria a lactofome dos filhos.

E na coesa ideologia pornográfica
de um pão despido na luxúria dos dentes
os poetas **tchiam** com gosto os queixos da terra
como quem **tchaia** ferro no ferro.

Mas é tudo ritmo dos dentes, Maria
que **tchiam** nas panelas as insolentes
românticas duas colheradas e meia de farinha.

(*Karingana ua Karingana*, 1974, pp. 49 e 50 - grifos nossos)

O próprio vocábulo “*tchiam*” sugere o som e, assim, já pelo emprego de tal palavra nos versos, o ritmo vai sendo construído e enfatizado no poema. Ainda em relação ao texto poético, Ana Mafalda Leite constatou: “cria-se um movimento quiasmático de interação, que confere ao poema, ao nível do conteúdo, um ritmo semelhante ao da forma, (...) um ritmo tipicamente africano”. (LEITE, 1991, p. 50).

No poema “Sangue da minha mãe”, Craveirinha lança mão de certos recursos que imprimem musicalidade ao texto, solicitando, assim, que o mesmo seja vocalizado, e não somente lido silenciosamente. A utilização de vocábulos da língua ronga⁵ e a injeção de anáforas e rimas (internas e

externas) são exemplos de tais recursos. Vale ressaltar, ainda, o emprego do léxico relacionado à voz: “chamar” e “gritar”:

Xipalapala⁶ está chamar
oh, sangue da minha Mãe
xigubo⁷ vai começar
xigubo vai rebentar
e **xipalapala** está chamar sangue de minha Mãe.

Oh, sangue de minha Mãe
xigubo está chamar
xigubo está chamar
e eu vou entrar no xigubo sangue de minha Mãe!

(...)

Xipalapala está chamar
Culucumba de minha Mãe está rezar
mato vai acordar
xigubo vai começar
oh... sangue de minha Mãe xigubo vai começar
e **xipalapala** vai cruzar os caminhos do rio e do mar
gritar e suar no xigubo
gritar sangue de minha Mãe!

(*Karingana ua Karingana*, pp. 93 e 94 – grifos nossos)

No poema “Grito Negro”, por exemplo, Craveirinha dá voz a um eu lírico que, metafórica e metonimicamente, apresenta-se como “carvão”. Na verdade, o carvão representa todos os colonizados negros, assimilados, que, assim como o “eu-enunciador”, almejam a liberdade – “O corpo que se esfalfa no trabalho confunde-se com o produto que propicia a riqueza do patrão”. (FONSECA, 2003, p. 395). Nesse sentido, o sujeito poético tem a consciência da sua posição de explorado; porém, acredita que, a partir do seu “Grito negro”, pode transcender essa situação e, assim, conquistar a liberdade. A conjunção adversativa “mas” introduz tal desejo de superação:

Eu sou carvão!
E tu arrancas-me brutalmente do chão
E fazes-me tua mina
Patrão!
Eu sou carvão!
E tu acendes-me, patrão
Para te servir eternamente como força motriz
Mas eternamente não

Patrão!

(...)
(*Xigubo*, p. 13 - grifos nossos)

A fala, ou melhor, o grito do sujeito que se anuncia possui um tom bem contundente e funciona como desejo impulsionador da transformação social. Hampâté Bâ (*In*: Ki-Zerbo, 1982, p. 185) discorre acerca de tal fato: “Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação”.

O próprio poeta, em entrevista a Omar Thomaz e Rita Chaves, afirma que, para ele, a poesia foi sempre “um instrumento, uma ferramenta de reivindicação”, além de ser um refúgio para as “dores pessoais”. Declara, ainda, que seus poemas “têm sempre uma dimensão social, sociopolítica”, mesmo quando fala de “flores”, por exemplo.⁸

Observamos, portanto, que a língua literária utilizada como “arma” contra a colonização é a portuguesa, isto é, a do próprio dominador. No entanto, os autores africanos, tal qual afirmou Luandino Vieira (*In*: Mata, 2009), consideram o idioma português como um troféu conquistado ao colonizador para escrever a sua história até então silenciada. Como uma presa conquistada, a língua portuguesa é submetida a transformações pelos escritores e subvertida, em muitos aspectos, como nos mostra Craveirinha no poema a seguir:

E grito **Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!**
E torno a gritar **Inhamússua, Mutamba, Massangulo!!!**
E outros nomes da minha terra
afluem doces e altivos na memória filial
e na exacta pronúncia desnudo-lhes a beleza.

Chulamátí! Manhoca! Chinhambanine!
Morrumbala, Namaponda e Namarroi
e o vento a agitar sensualmente as folhas dos canhoeiros
eu grito **Angoche, Marrupa, Michafutene e Zóbuè**
e apanho as sementes do **cutlho** e a raiz da **txumbula**
e mergulho as mãos na terra fresca de **Zitundo**.
(...)
e todos os nomes que eu amo belos na língua ronga
macua, suaíli, changana,
xítsua e bitonga
dos negros de **Camunguine, Zavala, Meponda, Chissibuca**
Zongoene, Ribáuè e Mossuril.
- **Quissimajulo! Quissimajulo!** – Gritamos
nossas bocas autenticadas no hausto da terra
- **Aruângua!** – Responde a voz dos ventos na cúpula das micaias⁹.

(...)

(*Xigubo*, pp. 21, 22, grifos nossos)

No poema acima, intitulado “Hino à minha terra”, podemos perceber o emprego intenso de palavras da língua ronga. Nesse procedimento, o poeta pretende recriar a língua do colonizador e, conseqüentemente, afirmar o seu idioma nativo. Além disso, ao introduzir tais vocábulos, o poeta cria uma musicalidade altamente original; uma melodia que sugere a presentificação dos signos de sua cultura de forma contundente e inalienável:

Alguma coisa de escandalosamente diferente há-de, porém, ir romper na poesia (de Craveirinha). Algo que servirá às mil maravilhas a sua poética na estranha musicalidade que oferece: refiro-me à constante aparição, a meio dos versos, de vocábulos trazidos das línguas africanas. (BALTAZAR, 2002, p. 94).

Recriam-se, em sua poesia, ritmos e sons de África, ressaltando as características da oralidade. A musicalidade torna-se, assim, um traço muito evidente em seus versos, dotados de uma cadência melódica que dá movimento ao texto. De acordo com Ana Mafalda Leite: [Seus] “poemas executam um movimento coreográfico pela escrita, que talvez substitua os ritmos da dança que a oralidade muitas vezes lhe conferia”. (LEITE, *idem*, p. 107).

No livro *Xigubo*, o poema de abertura, homônimo ao título da obra, nos remete, diretamente, à musicalidade africana. Tal vocábulo da língua ronga pode fazer referência ao instrumento de percussão (seria um grande tambor) ou, ainda, à “semionomatopeia” que imita o som produzido pelo mesmo. Além disso, a palavra pode significar uma dança guerreira.

Ao trazer a figura do tambor, o autor recupera um instrumento muito característico das culturas africanas. Dessa forma, a mensagem do poema, tal qual a percussão do tambor, amplia-se em um grande eco, como que destinado a ser ouvido por um número maior de pessoas.

O *Xigubo* relacionado às danças guerreiras aparece, portanto, como um elemento de resistência da tradição cultural moçambicana. O tambor, aqui, ganha vida e representa toda a virilidade da qual o sujeito necessita naquele

momento. Craveirinha, ao reproduzir o ritual de guerra, dá destaque a esse instrumento musical:

E o negro Maiela
músculos tensos na azagaia rubra
salta o fogo da fogueira amarela
e dança as danças do tempo da guerra
das velhas tribos da margem do rio.
E a noite desflorada
abre o sexo ao orgasmo do tambor
e a planície arde todas as luas cheias
no feitiço viril da insuperstição das catanas¹⁰

Tantã!
E os negros dançam o ritmo da Lua Nova
rangem os dentes na volúpia do xigubo
e provam o aço ardente das catanas ferozes
na carne sangrenta na micaia grande.
(...)

(*Xigubo*, p.10)

Ao utilizar onomatopeias que sugerem o som do tambor, o poeta constrói uma cadência altamente musical. Os sons onomatopaicos – “tantã”, “dum-dum” – e o ritmo da “volúpia do *xigubo*” aproximam “voz e letra, gerando a afrodição do poema” (CAPUTO, Simone)¹¹:

Ao **tantã** do tambor
o leopardo traiçoeiro fugiu.
E na noite de assombrações
brilham alucinados de vermelho
os olhos dos homens e brilha ainda
mais o fio azul do aço das catanas

Dum-dum!
Tantã!

(...)

(*ibidem*, p. 9 – grifos nossos)

A repetição de vocábulos, no início e no final dos versos, também é um recurso bastante expressivo para a criação do ritmo no poema, principalmente pelo fato de tais palavras, com exceção de “terra”, serem compostas por fonemas nasais:

E as vozes rasgam o silêncio da **terra**
enquanto os pés **batem**
enquanto os tambores **batem**
e **enquanto** a planície vibra os ecos milenários
aqui outra vez os homens desta **terra**
dançam as danças do tempo da guerra
das velhas tribos juntas na margem do rio.

(*ibidem*, p. 10 – grifos nossos)

A repetição do vocábulo “enquanto”, além de introduzir uma melodia na estrofe, enfatiza a ideia de permanência ou, melhor, de resistência sugerida pela palavra. Ana Lúcia Tettamanzy nos fala do “poder das palavras”:

No sentido do poder mágico da voz, são comuns as cantorias, frases repetidas como uma cantiga ou rítmica, importantes na resolução de conflitos pela sedução que exercem. Constituem sinais desse pensar sensorial, que não é abstrato nem distanciado. (...). Repetições, comentários do narrador, valorização da palavra empenhada tornam evidentes a relação interativa, quer dizer, a força da comunicação dos relatos que nasceram da voz e das comunidades e a elas aludem mesmo na sua forma escrita.

(TETTAMANZY, 2006, pp. 7,8)

No poema “Grito Negro”, já mencionado anteriormente, a musicalidade, também, faz-se muito presente. Todas as estrofes, com exceção da última, iniciam-se com o mesmo verso – “Eu sou carvão!”. As seis estâncias que compõem o poema são marcadas pela mesma rima aguda (-**ão**), o que, além de contribuir para o ritmo, reforça o sentimento de revolta que atravessa o eu lírico:

Eu sou carvão!
E tu arrancas-me brutalmente do chão
E fazes-me tua mina
Patrão!

Eu sou carvão!
E tu acendes-me, patrão
Para te servir eternamente como força motriz
Mas eternamente não
Patrão!

Eu sou carvão!
E tenho que arder, sim
E queimar tudo com a força da minha combustão.

Eu sou carvão!

Tenho que arder na exploração
Arder até às cinzas da maldição
Arder vivo como alcatrão, meu irmão
Até não ser mais tua mina
Patrão!

Eu sou carvão!
Tenho que arder
E queimar tudo com o fogo da minha combustão.

Sim!
Eu serei o teu carvão
Patrão!

(*Xigubo*, pp. 13,14 – grifos nossos)

A utilização reiterada da conjunção aditiva “e”, por sua vez, intensifica as ações descritas pelo eu poético, além de provocar maiores pausas no texto, ditando, assim, um ritmo mais lento ao poema. Podemos observar, ainda, que, na maioria das estrofes, o vocativo “patrão” é colocado. Ao empregá-lo, Craveirinha tenta reproduzir um “diálogo” entre o colonizado e o colonizador, resgatando, uma vez mais, a oralidade que é tão marcante em sua cultura. Cabe atentarmos, também, ao uso abundante da exclamação, o que contribuiu para o ritmo do poema.

O poema “Cantiga do Batelão”, como sugere o próprio título, é carregado de musicalidade. A partir da repetição de vocábulos e do emprego de palavras com sentidos opostos, alcança-se a cadência melódica do poema, que se assemelha a uma oração (BALTAZAR, *idem*, p. 100):

Se me visses **morrer**
os milhões de vezes que **nasci**...

Se me visses **chorar**
os milhões de vezes que te **riste**...

Se me visses **gritar**
os milhões de vezes que me **calei**...

Se me visses cantar
os milhões de vezes que morri
e sangrei...

Digo-te, irmão europeu
havia de nascer
havia de chorar

havia de cantar
havia de gritar

E havia de sofrer
a sangrar **vivo**
milhões de **mortes** como Eu!!!

(*Xigubo*, p. 36 – grifos nossos)

Portanto, podemos analisar algumas estratégias de recriação da língua do colonizador a partir da confrontação de palavras e sonoridades dos idiomas africanos, de neologismos e de expressões características da oralidade. O poeta cria uma nova linguagem literária, que subverte as “boas” regras da morfologia, da sintaxe e da semântica do português padrão. Nesse sentido, observamos o quanto a obra poética de Craveirinha é capaz de traduzir o universo africano.

Ao marcar o texto com os sotaques da sua terra, Craveirinha marca, simultaneamente, as diversas culturas existentes em África, estabelecendo um enfrentamento aos modelos culturais impostos pelo colonizador. O poeta forja a sua escrita, também, em um movimento de conscientização cultural, visando chamar a atenção para a necessidade de transformação da sociedade moçambicana. Assim, profeticamente, vai projetando e musicalizando, em seus versos, o futuro que deseja para o seu país.

Os variados artifícios sonoros utilizados pelo poeta, tais como as interjeições, exclamações, repetições e aliteraões, concorrem para a expressão dos sentimentos do sujeito poético que se revela com euforia e exaltação, revolta e dor.

Tamanha é a força dos ritmos e das sonoridades africanas que se casam ao movimento do texto poético de Craveirinha, que a impressão é a de que seus poemas se transformam em organismos vivos. José Miguel Wisnik, em depoimento, no documentário *Palavra encantada* (2008), nos lembra, bem a propósito, a fala de um trovador: “poesia sem música é como moinho sem água”.

NOTAS:

¹ CHAVES, Rita; SECCO, Carmem; MACÊDO, Tânia (Orgs.). *Brasil / África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda, Angola: Chá de Caxinde, 2006, p. 77.

² *Tchaia* significa bater, fazer soar.

³ *Capulana* é um pano típico com que as mulheres moçambicanas se vestem e que, como uma saia comprida, desce até os tornozelos.

⁴ Os bantos constituem um grupo etnolinguístico localizado principalmente na África subsariana que engloba cerca de 400 subgrupos étnicos diferentes.

⁵ A língua ronga é uma das línguas originárias da capital de Moçambique – Maputo (antigamente, a capital chamava-se Lourenço Marques). Na atualidade, o ronga, que já foi a língua mais falada na capital de Moçambique, está ameaçada pela preponderância do português.

⁶ *Xipalapala* é uma espécie de trompa ou trombeta de chifre do antílope “*palapa*” com que se convoca o povo.

⁷ *Xigubo* é um grande tambor. Pode, também, referir-se à dança de exaltação guerreira, antes ou depois da batalha.

⁸ A entrevista encontra-se na íntegra na Revista *Scripta*, da PUC – Minas, v. 6, n. 12, pp. 415-425, 1º sem. 2003.

⁹ Micaia é uma árvore de 10 a 12 metros de porte e de madeira forte.

¹⁰ A catana é um facão com cabo de madeira e uma lâmina curvada, muito utilizada para desbastar mato e pequeno arvoredo e, também, usada como arma de guerra.

¹¹ Disponível em <http://www.simonecaputogomes.com/ppt/Tradicao%20oral%20africana.pdf>. Acesso em 10 de julho de 2012.

REFERÊNCIAS:

Corpus

CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *Karingana ua Karingana*. Lisboa: Edições 70, 1980.

Obras Gerais

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa do meu pai*. Belo Horizonte: Contraponto, 2000.

BALTAZAR, Rui. “Sobre a Poesia de José Craveirinha”. In: Revista *Via Atlântica*. USP – DLCV, n. 5, 2002.

BROWN, Calvin S. *Music and literature. A comparison of the arts*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1948.

BURROWS, David. *Sound, speech, and music*. Amhurst: University of Massachusetts Press, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v. 1.

CARVALHO, Ruy Duarte de. Tradições orais, experiência poética e dados de existência. In: PADILHA, Laura. (org). *Repensando a africanidade. ANAIS do I encontro de professores de literaturas africanas de língua portuguesa*. Niterói: Imprensa universitária da UFF, 1995.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Música popular brasileira, poesia menor?*. Revista Travessias, v. 03, pp. 01-33, 2008.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Vega, 1994.

CHAVES, Rita. “José Craveirinha, da Mafalala, de Moçambique, do Mundo”. In: Revista Via Atlântica. USP-DLCV, n. 3, 1999.

_____. *Entrevista: José Craveirinha*. In: Revista Scripta, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 415-425, 1º sem. 2003.

_____. “José Craveirinha: A poesia em liberdade”. In: *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita; SECCO, Carmem; MACÊDO, Tânia (Orgs.). *Brasil / África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda, Angola: Chá de Caxinde, 2006.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. de José Laurêncio de Melo. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERREIRA, Manuel. *O discurso no percurso africano I*, 1.ed. Lisboa: Plátano Editora, 1989.

FINNEGAN, Ruth. “Oral traditions and the verbal arts: a guide to research practices”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. *José Craveirinha: poesia com sons e gestos da oralidade*. In: Revista Scripta. Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 388-400, 1º sem. 2003.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). *História geral da África*. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982. v. I.

JORGE, Silvio Renato. “José Craveirinha e a busca da palavra moçambicana”. In: Maria do Carmo Sepúlveda; Maria Teresa Salgado. (Org.). *África e Brasil: letras em laços*. 1. ed. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000, v. 1. pp. 197-208.

KIEFER, Bruno. “O romantismo na música”. In: GUINSBURG. J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

KRAMER, Lawrence. *Music and poetry. The nineteenth century and after*. Berkeley: University of California Press, 1984.

LABAN, Michel. *Moçambique: encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida, 1998, v. 2.

LARANJEIRA, Pires. “Questões da formação das literaturas africanas de língua portuguesa”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 110/111, julho de 1989.

_____. *A negritude africana de língua portuguesa*. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

LEITE, Ana Mafalda. *A poética de José Craveirinha*. Lisboa: Vega, 1991.

_____. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

LISBOA, Eugénio. “José Craveirinha”. In: *Maderazinho*. Revista Literária moçambicana. Edição 2. Maputo, dezembro de 2001.

MATA, Inocência. “No fluxo da resistência: a literatura, (ainda) universo da reinvenção da diferença”. In: *Revista Gragoatá*, n. 27, p. 11-31, 2. sem. 2009.

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth, MEDEIROS; Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MENDONÇA, Fátima. “O conceito de nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira”. In: *Revista Via Atlântica*, n. 5, 2002.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1994.

_____. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. *Literatura e as outras artes hoje: o texto traduzido*. In: *Revista Letras*, nº 34. Santa Maria: PPGL, UFSM, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2. ed. Niterói: EdUFF; Pallas, 2007.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

QUARANTA, Daniel. “Poema sonoro-música poética, Entre a música e a poesia sonora. Artes de fronteira” (palestra). In: ANNPOM 2007. CD ROM ANNPOM 2007. São Paulo: Edusp, 2007.

RUI, Manuel. “Eu e o outro – O invasor”. In: *Encontro perfil da literatura negra*. São Paulo, 1985.

SECCO, Carmen. Lúcia T. R. “Vertigens, Labirintos e Alteridades em José Craveirinha e Malangatana Valente”. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, v. 8, n. Ano VII, pp. 7-26, 2003.

_____. *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. "José Craveirinha: impoética poesia". In: *Via Atlântica*. USP. São Paulo, v. 5, 2002, pp. 78-87.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. *Meus pensamentos são todos sensações: corpo e voz nas narrativas orais africanas*. Revista *Boitatá*, n. 2, jul/dez/2006.

WINN, J. A. *Unsuspected eloquence. A history of the relations between poetry and music*. New Haven: Yale University Press, 1981.

WISNIK, José Miguel. In: SOLBERG, Helena. *A palavra encantada* (filme documentário, realizado em 2008).

Webgrafia

CAPUTO, Simone. *Caminhos da Negritude na poesia moçambicana*. Disponível em <http://www.simonecaputogomes.com/textos/negritude.doc>. Acesso em 15 de maio de 2012;

CAPUTO, Simone. Disponível em <http://www.simonecaputogomes.com/ppt/Tradicao%20oral%20africana.pdf>. Acesso em 10 de julho de 2012.