



VOLUME 31

JUREMA OLIVEIRA

Jornalismo, poética e ficção nos países de língua portuguesa



Esta obra foi selecionada para integrar a “Coleção Pesquisa Ufes”, a partir de Chamada Pública feita pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) aos programas de pós-graduação da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram critérios de inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Paulo Sergio de Paula Vargas

Vice-reitor

Roney Pignaton da Silva

Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Valdemar Lacerda Júnior

Chefe de Gabinete

Aureo Banhos dos Santos

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Eliana Zandonade,
Eneida Maria Souza Mendonça, Fabícia Benda
de Oliveira, Fátima Maria Silva, Gleice Pereira,
Graziela Baptista Vidaurre, José André Lourenço,
Marcelo Eduardo Vieira Segatto, Margarete Sacht
Góes, Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi
Tokumar, Sandra Soares Della Fonte

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Ana Paula de Souza Rubim,
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,
Maria Augusta Postinghel



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.



Diretor da Graúna Digital

Thiago Moulin

Supervisão

Laura Bombonato

Seção de edição e revisão de textos

Carla Mello | Natália Mendes | José Ramos
Manuella Marquetti | Stephanie Lima

Seção de design

Carla Mello | Bruno Ferreira Nascimento

Projeto gráfico

Edufes

Diagramação e capa

Bruno Ferreira Nascimento

Revisão de texto

Carla Mello

Fotografia da capa por

Waldemar obtida em

<https://unsplash.com/>.

Esta obra foi composta com
a família tipográfica Crimson Text.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

O48j Oliveira, Jurema
 Jornalismo, poética, e ficção nos países de língua portuguesa
 [recurso eletrônico] / Jurema Oliveira. - Dados eletrônicos -
 Vitória, ES : EDUFES, 2023.
 134 p. : il. ; 21 cm. - (Coleção Pesquisa Ufes ; 31)

 Inclui bibliografia.
 ISBN: 978-85-7772-514-4
 Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

 1. Jornalismo. 2. Poética. 3. Ficção. 4. Língua portuguesa.
 I. Título. II. Série.

CDU: 070

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

JUREMA OLIVEIRA

Jornalismo, poética e ficção nos países de língua portuguesa

 **EDUFES**

Vitória, 2023

O presente livro é uma obra dedicada à memória da ilustre professora Jurema Oliveira. Sua militância e suas paixões – literaturas africanas, antirracismo e diversidade das expressões culturais – se entrelaçam nessas páginas. Seu compromisso com a equidade e a justiça permanece uma inspiração contínua.

Do mesmo modo como ela se despedia nas mensagens, agora dizemos a ela: “De coração, um forte beijo” (para Jurema, com gratidão, *in memoriam*).

Sumário

Apresentação	9
Capítulo I	
As literaturas africanas e o jornalismo no período colonial.....	11
Capítulo II	
Agostinho Neto e o discurso engajado.....	25
Capítulo III	
Ancestralidade e afro-brasilidade em percurso de inscrição.....	40
Introdução	41
Inscrição poética de resistência	41
Um percurso em construção.....	51
Capítulo IV	
O estrangeiro em Castro Soromenho.....	53
Capítulo V	
O autoritarismo e suas marcas discursivas	64
A fúria canina e a hora de Maria	70
Conclusão: repetições e rumores	73
Capítulo VI	
O discurso não canônico e as literaturas africanas de língua portuguesa ..	77
Musseque: cenário literário de Luandino Vieira.....	80
A contemporaneidade angolana e a diversificação discursiva	82
<i>Estação das chuvas</i> : um diálogo com o passado	83
História e ficção em Pepetela.....	84
Moçambique: Mia Couto e o fenômeno da reinvenção linguística	85
<i>Ualalapi</i> uma romance e histórico em uma perspectiva Moçambicana ..	86

Capítulo VII

Oralidade: um valor estético nas modernas literaturas africanas	91
Construindo uma estética africana.....	97
Uma estética que reivindica uma tradição.....	99
Oralidade e violência.....	101
O ancestral: uma marca em <i>Ualalapi</i>	104

Capítulo VIII

A estética da repetição em <i>Cidade de deus</i>, <i>Manual dos inquisidores</i> e <i>Maio, mês de Maria</i>	109
INTRODUÇÃO	110
Espaço literário e sua conexão com o espaço empírico.....	112
A repetição reinventando a língua.....	117
Conclusão.....	126
REFERÊNCIAS.....	131
Sobre a autora	133

Apresentação

O presente livro reúne artigos cujas temáticas transitam desde o papel do jornalismo na formação da literatura nos países africanos até as análises críticas de poemas e narrativas ficcionais na África de língua portuguesa e Brasil. O primeiro capítulo traz para cena as literaturas africanas e o jornalismo na era colonial. As literaturas africanas encontram nos jornais do período colonial espaço profícuo de divulgação ficcional, poética, da cultura em geral e de resistência aos mandos e desmandos de um sistema colonialista que ignora o saber, as manifestações culturais e as formas de expressão dos povos subjugados.

O segundo e terceiro capítulos tratam da poética, enfocando questões utópicas e distópicas pautadas na modalidade discursiva que transitam pelo plano da territorialidade coletiva exposta nas formas enunciativas moldadas na escrita cuja filosofia de sustentabilidade deste modo de estar no mundo é de origem bantu.

O papel discursivo do poeta e ativista Agostinho Neto, por exemplo, repercutiu em vários cantos do mundo em especial no Brasil, um país que viveu também sob o jugo colonial e que chegou ao século XXI com uma defasagem expressiva em relação à situação do povo preto, por não ter pontuado e implementado no início do século XX uma política de inserção da população de cor no cenário político,

econômico, educacional e social de forma adequada. A poesia de Neto nos apresenta o engajamento, o papel do homem e do político que ousou desafiar o colonialismo em nome da “renúncia impossível”.

As vozes – de Agostinho Neto, Éle Semog e Oswaldo Camargo -, nutridas na idealização de uma nação acolhedora leem o passado, o presente e projetam um futuro. A ancestralidade que nos alimenta aparece na base das linguagens (romance, conto, poesia, provérbio) e expressões artísticas de matriz africana. O preexistente é um personagem recorrente nas narrativas contemporâneas da afro-brasilidade, mas também se manifesta de outras formas à medida que esse sentir e estar nesta sintonia se mostra nos ritmos, alimentos e religiosidades cultuadas pela comunidade negra.

Os quarto, quinto, sexto, sétimo e oitavo capítulos abordam aspectos literários demarcadores dos estilos discursivos desenvolvidos nos países africanos e no Brasil. Nesses capítulos os estudos estão pautados na leitura crítica acerca da estética da violência e da violação nas suas formas variadas. Discute-se também a diferença das narrativas ficcionais de matriz africana em relação ao modelo canonizado do Ocidente. As obras de José J. Veiga, Paulo Lins, Boaventura Cardoso, José Luandino Vieira, José Eduardo Agualusa, Ugulani Ba Ka Khosa e Mia Couto e António Lobo Antunes têm como característica predominante a fusão entre o histórico e o literário.

Esse processo advém da necessidade, ou melhor, do desejo desses escritores de preencherem as lacunas existentes na memória das sociedades fraturadas pelo advento da ditadura, da violência e do colonialismo. Privilegiando um discurso polifônico, dialógico, o que em parte remonta à tradição local, com suas vozes sonantes, capazes de partilhar as experiências de forma conjuntiva, os escritores africanos de língua portuguesa contemporâneos recorrem a um produtivo artifício artístico: criam um personagem com os traços do contador de histórias, um mais velho, para dar a veracidade necessária à enunciação, reinventando linguisticamente à narrativa africana em língua portuguesa.

Capítulo I

As literaturas africanas e o jornalismo no período colonial¹

Andam no ar
Poemas negros
De cor amarga
Misturados à voz rouca
Dos camiões.
Desertas
Frias
Despedidas
As cubatas esperam²

1 Artigo publicado inicialmente na Revista de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa *O marrare* número 8 in: <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/jurema.htm>

2 ANDRADE, Costa. *Poesia com armas*, 2004, p. 9.

O momento em que se verifica o início de regularidade na atividade literária e, nos moldes ocidentais, cultural na África de língua portuguesa está intimamente ligado à implantação, ao desenvolvimento e à ampliação do ensino privado ou sancionado pelo Governo da Metrópole.

As primeiras iniciativas governamentais relacionadas com a educação na África de língua portuguesa datam de 1740, mas só a partir da segunda metade do século XIX foram tomadas as medidas cabíveis para desenvolver o ensino em Cabo Verde, primeira colônia portuguesa a ser beneficiada pelo projeto de “instrução pública no Ultramar”.

Nos documentos oficiais (boletins) de Cabo Verde, verificam-se algumas das providências acerca da instrução pública ultramarina, como: “escolas principais, materiais de ensino, provimento, vencimentos, jubilação e aposentadoria dos professores, criação dos conselhos inspetores de instrução primária, sua composição e deveres” (FERREIRA, 1987, p.9). Cabe ressaltar que o prelo foi instalado nas colônias portuguesas nas seguintes datas: Cabo Verde, 1842; Angola, 1845; Moçambique, 1854; São Tomé e Príncipe, 1857; Guiné- Bissau, 1879.

A instalação do prelo em Angola abre espaço para a publicação de *Espontaneidades da minha alma* (1849), de José da Silva Maia Ferreira, primeira obra impressa na África de língua portuguesa, mas não a primeira produção literária em língua portuguesa. Segundo Manuel Ferreira, *Tratado breve dos reinos (ou rios) da Guiné*, de autoria do cabo-verdiano André Álvares de Almada, foi escrito em 1594.

A produção literária nos países africanos de língua portuguesa divide-se em duas fases: a da literatura colonial e a das literaturas africanas escritas em língua portuguesa. A primeira exalta o homem europeu como o herói mítico, desbravador das terras inóspitas, portador de uma cultura superior. A segunda constitui-se inversamente, pois nela o mundo africano passa a ser narrado por outra ótica. O negro é privilegiado e tratado com solidariedade no espaço material e linguístico do texto, embora não sejam excluídas as personagens europeias (de características negativas ou positivas). É o africano que normalmente preenche os apelos da enunciação e é ele

quase exclusivamente, enquanto personagem ficcional ou poético, o sujeito do enunciado.

Os cuidados e os esmeros do sujeito enunciador são os de organicamente moldar o enunciado com os ingredientes significativos e representativos da especificidade africana. Se colocados lado a lado dois textos, um de literatura *colonial* e outro de literatura *africana*, é como se procedêssemos a uma justaposição de brusco contraste (FERREIRA, 1987, p. 13-14).

Diante disso, pode-se dizer que o universo literário e cultural dos naturais da terra, nas literaturas africanas, é valorizado e explorado significativamente, pois, quando os autores negam a legitimidade do colonialismo no discurso literário, fazem da revelação e valorização do mundo africano a raiz primordial tanto na ficção quanto na poesia, que, inicialmente, foram registradas em jornais ou folhetins.

As literaturas africanas de língua portuguesa, do ponto de vista linguístico, contam com numerosos termos, expressões, provérbios oriundos das línguas faladas nos vários grupos étnicos em Angola e Moçambique, enquanto em Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guiné-Bissau se usam duas línguas: a portuguesa e a crioula.

Cabe ressaltar que o crioulo falado em Cabo Verde é muito similar ao da Guiné-Bissau, e denominado *crioulo* pelo povo da terra; já em São Tomé e Príncipe era e é chamado de *forro* - denominação dada tanto à língua quanto aos naturais da terra - por ser usado primeiramente pelas camadas mais pobres, e iletradas, já que a língua portuguesa era falada apenas pela burguesia mestiça ou negra que lá se formava. Após a independência, o crioulo adquiriu autonomia e passou a ser valorizado e falado em todas as camadas sociais das ex-colônias cabo-verdiana, guineense e são-tomense.

Em 1846, um ano após a instalação do prelo em Angola, publicaram-se no *Boletim Oficial* dessa colônia alguns textos literários. Por volta de 1874, verifica-se o aparecimento da *Imprensa Livre* angolana,

publicação de registros de experiências literárias e artigos, e cujo mérito era levantar a bandeira da democracia republicana almejada pelos intelectuais africanos e portugueses engajados na busca de uma imprensa propagadora das realidades africanas.

Os estilos narrativos mais produtivos foram a crônica e o panfleto, este de caráter doutrinário e político. Outro gênero literário valorizado nessa fase foi o folhetim, que agradava tanto aos africanos como aos portugueses. Eram publicados na colônia e algumas vezes reeditados na Metrópole.

Africanos, portugueses e brasileiros publicavam nos espaços comuns dos almanaques, boletins, jornais, revistas e folhetos. Não tinham surgido ainda as designações de literatura angolana, moçambicana ou são-tomense com caráter de sistema nacional, mas a escrita já deixara de ser espaço de europeidade absoluta para se tornar contaminação relativa de línguas. De facto, poetas portugueses e angolanos intercalavam no texto em português, mais extenso, frases, diálogos, versos, lexemas em língua banta, quase que exclusivamente o quimbundo. A integração é perfeita, na coerência do sentido e da sonoridade e na coesão dos segmentos e dos ritmos (LARANJEIRA, 1992, p. 11-12).

Sendo assim, o trabalho literário aproxima os intelectuais que buscavam um caminho para fazer circular seus textos ficcionais, poéticos e de cunho político-ideológico. Destaca-se neste estágio de despertar cultural Alfredo Troni _ escritor, jornalista e advogado _, precursor da prosa moderna angolana com a criação de *Nga Mutúri*, bem como Pedro Félix Machado, também jornalista, que cultivou a prosa de ficção, publicando em folhetim na *Gazeta de Portugal* a primeira edição do romance *Scenas d'África*, reeditado em 1882.

No final do século XIX, floresceram nas colônias africanas de língua portuguesa várias associações recreativas, grêmios literários, diversos jornais, alguns de curta duração, mas geradores de

motivação criadora bastante significativa. Cabo Verde, por exemplo, viu nascer em Praia,

[...] desde 1858 treze associações recreativas e culturais, como a *Sociedade de Gabinete de Literatura* (1860) e a *Associação Literária Grêmio Cabo-verdiano* (1880). Assinala, ainda, que por essa altura, se cria a imprensa de Angola e Moçambique e que aí se dá um notável surto de jornalismo. Aparecem os primeiros periódicos, como *A Aurora* (1856), *A Civilização da África Portuguesa* (1866), *O Eco de Angola* (1881), *O Futuro de Angola* (1882), *O farol do Povo* (1883), *O Serão* (1886), *O Arauto Africano* (1889), *Ensaaios Literários* (1891), *Luz e Crença* (1902 - 1903) (SANTILLI, 1985, p.10).

Vê-se, portanto que surgiram muitos jornais entre o final do século XIX e início do XX, e, apesar da maior parte ter tido curta duração, até o final do século XIX enumeraram-se “46 deles, os quais contaram com a participação de europeus e africanos” (SANTILLI, 1985, p.10).

Da mesma forma como ocorreu em Angola e Cabo Verde, a imprensa moçambicana é instalada em 1854, quando nasce o *Boletim Oficial*.

Em 1869 surge o primeiro periódico moçambicano, *O Progresso*, e despontam páginas ou seções literárias e de artes na imprensa. Precusores de periodicidade semanal foram *O Africano* (1877), *O Vigilante* (1882), *Clamor Africano* (1892), (SANTILLI, 1985, p.11).

No entanto, é no século XX que a imprensa se estabelece com maior autonomia. Em Angola, o primeiro livro, marco histórico-literário da ficção, foi *O segredo da morta*, de Assis Junior, uma obra sobre a cultura angolana publicada nos folhetins do jornal *A vanguarda de Luanda* em 1929, teve sua reedição 1935 pela tipografia A Lusitana localizada em Luanda:

Escrito, então, no período que vai de 1910 a 1940, de ‘quase não-literatura’ em Angola, como diz Henrique Guerra no prefácio da última edição, *O segredo da morta* ocupa todo um vazio literário, como ponte entre duas gerações de escritores preocupados com a revitalização angolana, duas gerações que se representam anteriormente por Cordeiro da Mata e posteriormente por Castro Soromenho (SANTILLI, 1985, p.12-13).

Assis Junior inaugura a moderna ficção angolana, e Castro Soromenho dará continuidade a ela com seus contos e romances inspirados na própria vivência no sertão angolano, mais precisamente na região da Lunda:

Dessa convivência e aprendizagem no sertão angolano, surgem as primeiras narrações de Castro Soromenho, *Lendas negras, Nhári; O drama da gente negra, Rajada e outras e Calenga*. Aos contos e novelas seguem-se os romances, *Noite de angústia, Homens sem caminho, Terra morta, Viragem, A chaga, Quem nos percorre através uma terra em transe* (SANTILLI, 1985, p.14).

O projeto de investigação das realidades nacionais foi impulsionado por volta de 1940, quando os escritores africanos de língua portuguesa criaram canais mais regulares de divulgação, como as revistas. A experiência angolana no âmbito cultural contou com dois grupos significativos – o “Movimento dos Jovens Intelectuais” e a geração de autores cujo lema era “Vamos descobrir Angola” – para instituir as novas perspectivas que iriam redimensionar e “mapear [inicialmente] a fisionomia multifacetada do cenário cultural angolano” (CHAVES, 1999, p.21).

Em 1950, surge a *Antologia dos novos poetas de Angola* e, posteriormente, a revista *Mensagem* (1951-1952), com a participação de escritores que se tornaram basilares da literatura angolana: Agostinho Neto, Alda Lara, Antero Abreu, António Cardoso, António Jacinto, Mário António, Mário de Andrade, Oscar Ribas, Viriato da

Cruz e o moçambicano José Craveirinha. Essa revista, para além da divulgação da produção literária, tinha um perfil pedagógico, pois segundo Santilli:

Os objetivos da revista centravam-se na busca da redefinição e valorização dos dados básicos de caracterização nacional. Os escritores propunham-se à alfabetização e melhoria das condições culturais do operário, as diversificadas atividades no setor da cultura nacional (1985, p.15).

A veiculação de *Mensagem* foi curta, mas abriu espaço para que novas iniciativas de cunho ideológico-cultural fossem criadas em Angola. Sendo assim, surge *Cultura II* (1957-1961), com a participação de alguns militantes de *Mensagem* e outros intelectuais interessados em encontrar uma estratégia capaz de suprir as falhas do projeto cultural que vislumbrava a luta pela construção da identidade nacional:

Em *Cultura II* levantava-se a questão cultural em suas vinculações com os problemas sócio-econômicos de Angola, de forma que se considerava a ação cultural “defeituosa” enquanto tais problemas não se resolvessem. Aí se agruparam Agostinho Neto, Antero Abreu, Mário Lopes Guerra (Benúdia), Carlos Ervedosa, Costa Andrade (Angolano Andrade ou Africano Paiva), Luan-dino Vieira, Oscar Ribas (SANTILLI, 1985, p.15).

A imprensa representa a mola mestra na formação do primeiro reduto capaz de criar uma atmosfera hábil em romper o silêncio imposto pela máquina colonial. O jornalismo estabelece, desde o final do século XIX, um papel importante no cenário da vida luandense. Os títulos publicados em Luanda são diversificados:

[...] vão de um jornalismo que cultua o gosto [pela] polémica até a marca mais consequente de uma opção voltada preferencialmente

para os interesses de uma pequena burguesia já insatisfeita com os princípios e as práticas da administração portuguesa (CHAVES, 1999, p.33).

Assim, se Angola avançou significativamente no plano ideológico e cultural por meio dos textos literários publicados em princípio nos jornais e periódicos, Moçambique também viu nascer um projeto semelhante, embora um pouco mais tarde, devido ao alto índice de analfabetos.

A imprensa só se torna mais assídua em Moçambique por volta de 1908, com a circulação do periódico *O Africano* (1908-1920), e terá continuidade com o surgimento em 1918 de um segundo periódico intitulado *O Brado Africano*. Nesses novos espaços, colaboradores publicam crônicas e poesias de característica ainda romântica.

Para abranger o campo social e cultural, entra em circulação em 1941 o *Itinerário*, que busca ampliar as pesquisas acerca das realidades moçambicanas. Nesse jornal, no entanto, a literatura não ocupa lugar de destaque, pois a linha editorial valoriza matérias de cunho social ou cultural. O projeto colonial português em Moçambique só avança no final de 1940, quando a empreitada colonialista abre espaço para um sistema educacional mais efetivo, o que proporcionará o aparecimento de um público leitor e um maior número de intelectuais engajados com a causa moçambicana.

O periódico *O Brado Africano* abre espaço para os jovens africanos ou descendentes de colonos. Nesse estágio do jornalismo em Moçambique começam a ser valorizados artigos que apresentam “manifestações nacionais, suporte da resistência cultural e dos ideais de independência política que se expandiriam progressivamente até a luta de libertação nacional” (SANTILLI, 1985, p.28).

No período entre 1955 e 1958, há uma efervescência cultural que foi coberta pelo jornal *O Brado Africano* _ órgão da Associação Africana _, mas devido às dissidências entre duas correntes opostas, esse periódico perdeu espaço em 1958. Esse conflito deveu-se ao choque

de ideias que havia nos textos publicados no jornal: “De um lado, estimulava-se a tendência da atividade provocada por uma consciência cultural e política nacionais e, de outro, fomentava-se a assimilação da cultura estrangeira” (SANTILLI, 1985, p.28).

O jornalismo e a literatura africana de língua portuguesa nascem juntos. É da dinâmica entre ambos que surge em Moçambique uma obra pioneira na área da prosa de ficção: *O livro da dor*, de 1925, composto por crônicas e contos do jornalista João Albasini. Em 1943 aparecem os primeiros textos poéticos, os *Sonetos*, de Rui de Noronha, e numa produção coletiva da CEI _ Casa dos Estudantes do Império _ nasce a coletânea *Poesia em Moçambique*, datada de 1951. Além dessas produções, encontra-se o registro das revistas *Itinerário*, de 1941, e *Msaho*, de 1952, “que recolhem uma produção heterogênea, portanto [sem] característica de determinada fase no processo de nacionalização da literatura moçambicana” (SANTILLI, 1985, p.28).

Nesse período de formação da literatura moçambicana, destacam-se poetas colaboradores de periódicos e revistas como Noêmia de Sousa, Marcelino dos Santos (Kalungano), José Craveirinha, Rui Nogar, Orlando Mendes, aparece também a literatura em prosa, a partir de 1949. O *Itinerário* publica contos de Sobral de Campos, Ruy Guerra, Augusto dos Santos Abranches, Vieira Simões, Vergílio de Lemos, Ilídio Rocha.

Em 1952, a CEI lança *Godido*, de João Dias. A surpresa dessa estória está na consciência “que Godido tem da engrenagem social que o condiciona e na resistência em manter-se nas grades dela” (SANTILLI, 1985, p.28). Essa obra marca o processo transitório entre o nascimento de um sentimento nacionalista e o movimento anticolonialista insurgente em 1950.

O marco dessa nova fase literária é a obra *Nós matamos o Cão Tinhoso*, de Luís Bernardo Honwana, cuja publicação data de 1964. Com este texto e outros contos do mesmo autor, a ficção moçambicana atinge a maturidade.

Se desde o final do séc. XIX floresceu uma literatura angolana veiculada por meio dos jornais, processo que só se desenvolveu no séc. XX na literatura moçambicana, em Cabo Verde ele já se registra na segunda metade do séc. XIX, pois a maior miscigenação entre portugueses e africanos falantes do crioulo gerou um bilinguismo; falava-se o crioulo – instrumento de comunicação do cabo-verdiano em todas as relações sociais – mas também o português: “já não é, portanto, o homem europeu ou o homem africano que representa essa sociedade, mas o homem crioulo, em cuja maneira de ser as culturas convergentes teceram mais cedo a unidade cultural cabo-verdiana” (SANTILLI, 1985, p.28).

De acordo com Manuel Ferreira, Cabo Verde conheceu no plano literário e cultural, no final do século XIX, um desenvolvimento significativo, mas como o grupo mais atuante era de descendentes de portugueses, esses foram buscar em Portugal o espaço mais promissor para suas carreiras intelectuais. A experiência lisboeta abriu espaço para a formação de muitos escritores cabo-verdianos, desenraizados da terra natal, mas produtores de obras de prestígio na história literária de Cabo Verde. Destacam-se “António Gertrudes Pusich (1875-1924) e Henrique de Vasconcelos (1875-1924) – *Flores cinzentas* (poesia, 1893), *A mentira vital* (contos, 1895) –, ambos com vasta obra publicada” (FERREIRA, 1987, p.25).

Assim, como Angola e Moçambique, Cabo Verde também contou com o impulso dos jornais para dinamizar sua criação ficcional e poética. Seu primeiro periódico de destaque foi o *Almanach Luso-Africano* (1894 e 1899), que registrou colaborações literárias tanto em português como em crioulo, língua usada pelo idealizador do almanaque, o cônego António Manuel Teixeira.

Segundo Manuel Ferreira, ao contrário de Angola e Moçambique, Cabo Verde não viu florescer uma literatura colonial nos moldes já explicitados anteriormente. A colônia adquire, a partir da segunda metade do século XIX, feição própria, pois a posse da terra ia, pouco a pouco, sendo transferida para as mãos de uma burguesia

cabo-verdiana mestiça, fosse branca ou negra. Nesse processo, não ocorre ali uma relação tradicional visível nas demais colônias, isto é, colonizado *versus* colonizador, mas, sim, explorado *versus* explorador, semelhante àquela presente no sistema capitalista, guardadas as devidas proporções, já que não podemos negar a especificidade colonial estabelecida entre o poder político e as comunidades.

Ainda de acordo com Manuel Ferreira, uma narrativa que explicita a dinâmica diferenciada nas relações sociais e de poder em Cabo Verde é a obra *O escravo* (1856), de José Evaristo de Almeida:

Uma das virtudes desse texto está em que a quase totalidade das personagens são cabo-verdianas (negros, mestiços, mulatos). E o espaço é o da escravidão, abrindo-se a nós hoje para a compreensão de um mundo longínquo no tempo, a permitir uma perspectiva social diacrônica de largo alcance. Assim, e em termos da escrita, ficamos a saber, *ao vivo*, que havia senhores de escravos entre os próprios africanos: pelo menos, mulatos (FERREIRA, 1987, p.25).

O escravo aparece no cenário cabo-verdiano como exemplo de um projeto literário que se formava no século XIX e começos do XX. Outras produções foram escritas nesse período como “*Amores de uma crioula* (1911) e *Vinte anos depois* (1911), de António de Arteaga (século XIX-XX); *Bosquejos d’um passeio ao interior da ilha de S. Thiago* (1912), *11 contos singelos - Nhô José Pedro ou scenas da ilha Brava*” (FERREIRA, 1987, p.27), entre outros. Esses autores tiveram seus textos publicados em *A Voz de Cabo Verde* (1911-1919), periódico importante na divulgação da literatura cabo-verdiana.

A voz de Cabo Verde acolheu os intelectuais mais importantes daquela época. O século XX viu nascer um projeto nacional cabo-verdiano, que será bem representado pela geração de *Claridade* (1936), de *Certeza* (1944) e do *Suplemento Cultural* (1958), sendo este último o marco para se consolidar definitivamente o projeto literário cabo-verdiano.

Paralelamente às atividades dos intelectuais engajados com a criação de um suporte para as publicações literárias e culturais em geral em Portugal, e nos países africanos de língua portuguesa com maior liberdade de expressão, registra-se também a contribuição do Grupo Sul no Brasil.

Atendendo, pois, a essa necessidade, em janeiro de 1948 lança-se a revista *Sul*. [...] Nesse momento inicia-se um diálogo com autores e críticos literários dos países africanos de língua portuguesa [...] entre os listados encontramos os nomes de António Jacinto, poeta e prosador de Angola, Francisco José Tenreiro, poeta de São Tomé e Príncipe, Noêmia de Sousa e Orlando Mendes, autores moçambicanos, e Viriato da Cruz, de Angola (MACÊDO, 2002, p.47- 49).

Na Guiné-Bissau as condições necessárias para o florescimento da literatura africana de língua portuguesa só se definiram de fato no século XX, com o surgimento do jornal *Pró-Guiné*, fundado em 1924. Cabe, no entanto, destacar a atuação do cônego Marcelino Marques de Barros (1843-1929), que na área etnográfica, com “*Literatura dos negros, 1900*” (FERREIRA, 1987, p.37), produziu um material de qualidade e de grande importância histórica. Foi colaborador do *Almanach Luso-Africano* em 1899 (Cabo Verde), da *Revista Lusitana*, *A Tribuna*, *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, *Anais das Missões Ultramarinas* e *Voz da Pátria*, no qual contribuiu com canções e contos.

Em São Tomé e Príncipe o processo evolutivo da literatura ocorre de modo similar ao de Cabo Verde por vários aspectos, já que a composição social vigente nas duas colônias era semelhante. A monocultura foi a base da colonização são-tomense. Em meados do século XIX, esse sistema se consolida e destrói violentamente a estrutura burguesa instaurada pela comunidade negra e mestiça ali estabelecida desde o início da dominação portuguesa.

Com a estrutura social do Arquipélago modificada, aumenta a miscigenação étnica e cultural. Isso repercute na literatura, pois todo contato entre culturas distintas apresenta resultados novos, mas mesmo assim os textos produzidos ali são em sua essência africanos de língua portuguesa. Segundo Manuel Ferreira, “a primeira obra literária de que se tem conhecimento relacionada com São Tomé e Príncipe é o modesto livrinho de poemas *Equatoriaes* (1896), do português Antônio Almada Negreiros (1868-1939), que ali viveu muitos anos e veio a falecer na França” (FERREIRA, 1987, p.38).

As condições precárias de divulgação da literatura em São Tomé e Príncipe abrem espaço para a formação de um quadro de literatos fora do Arquipélago, em Portugal, mas apesar dessa falta de incentivo o primeiro periódico são-tomense data de 1869, intitulado *O Equador*.

O diferencial dessa colônia foi o teatro, de cunho popular, por exaltar as características do Arquipélago. As peças têm origem fora de São Tomé, mas em especial *O Tchiloli* – “levado por um dramaturgo de século XVI, oriundo da Ilha da Madeira, Baltazar Dias” (FERREIRA, 1987, p.40) – adquiriu feições locais, devido ao interesse de vários grupos teatrais em dar-lhe caráter nacional. Outra obra teatral famosa em São Tomé é o *Auto de Florides*, que tem origem na tradição popular portuguesa.

As literaturas africanas de língua portuguesa encontram nos jornais do período colonial espaço profícuo de divulgação ficcional, poética, da cultura em geral e de resistência aos mandos e desmandos de um sistema colonialista que ignora o saber, as manifestações culturais, as formas de expressão dos povos subjugados. Inicialmente, essas literaturas nascem como meio valorativo das regiões a que pertencem os intelectuais, ou que eles conhecem, mas, pouco a pouco, o regional evolui e dá lugar a um sentimento nacional que vislumbra um projeto coletivo capaz de redimensionar os chamados valores culturais locais, tão bem representados na literatura.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Costa. **Poesia com armas**. Luanda: Maianga, 2004.

CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**. São Paulo: Via Atlântica, 1999.

FERREIRA, Manuel. **Literaturas africanas de expressão portuguesa**. São Paulo: Ática, 1987.

LARANJEIRA, Pires. **De letra em riste**. Porto: Afrontamento, 1992.

MACÊDO, Tania. **Angola e Brasil: estudos comparados**. São Paulo: Arte & ciência, 2002.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Estórias africanas: história e antologia**. São Paulo: Ática, 1985.

Capítulo II

*Agostinho Neto e o discurso engajado*³

A liberdade tem a forma de um quadrado
de luz difusa
e o caminho
uma porta suja e cravejada de rebites surdos.

O sono povoa-se de pulgas
e o ar transforma-se todas as noites
em fatias cinzentas
que os gestos inconsequentes
cortam contra a imobilidade do espaço⁴

3 Artigo publicado na *N'umbuntu Revista* : pesquisas e fazeres pedagógicos interdisciplinares em educação das relações étnico-raciais, volume 2, número 4, jul/dez. 2018.

4 ANDRADE, Costa. *Poesias com armas*, 2004, 51.

Por volta de 1948 nasce o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola. Esse grupo integra em 1950 a revista *Mensagem* – órgão da Associação dos Naturais de Angola -, de curta existência de que teve publicado apenas três números, pois sofreu a censura do Governador Geral da colônia.

A situação adversa ao florescimento de uma literatura de cunho nacionalista despertou nos intelectuais pertencentes ao movimento o desejo de reivindicar para Angola uma autenticidade identitária, traduzida no lema do grupo: “Descobrir Angola”. Considera-se que o imperativo desta geração constitui uma reação à invasão dos novos colonos portugueses, que, - afetados pelas sequelas da segunda Guerra Mundial (1945), - buscam em Angola uma saída para seus problemas econômicos:

A população branca atinge em pouco tempo o número de cem mil habitantes e ocupa, muitas vezes pela força, as regiões mais férteis do país. No distrito do Congo as terras de café bruscamente postas em exploração requerem o emprego massivo da mão de obra indígena⁵.

Paralelamente a este cenário de invasão massiva de colonos sedentos de ganhos expressivos, os escritores buscam por meio do discurso poético implementar o projeto da luta libertária. Agostinho Neto – um importante mentor desta geração – traz em sua poética os ecos da desumanização a que foram submetidos os “Contratados”:

Longa fila de carregadores
domina a estrada
com os passos rápidos

5 MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*, 2003, p. 59.

Sobre o dorso
levam pesadas cargas

Vão
olhares longínquos
corações medrosos
braços fortes
sorrisos profundos como águas profundas

Largos meses os separam dos seus
e vão cheios de saudades
e de receio
mas cantam

Fatigados
esgotados de trabalhos
mas cantam
Cheios de injustiças
caladas no imo das suas almas
e cantam

Com gritos de protesto
mergulhados nas lágrimas do coração
e cantam

Lá vão
perdem-se na distância
na distância se perdem os seus cantos tristes

Ah!
eles cantam... (NETO, 1985, p. 65-66)

O discurso denunciatório presente na poesia de Neto mostra o movimento revolucionário em curso. Do ponto de vista político,

a exploração que se verifica neste período em Angola aumenta o empobrecimento da população negra e constitui um agravamento de desestruturação tribal. Submetidos a trabalhos forçados, os negros começam a compreender que só a revolta pode libertá-los.

Agostinho Neto atuou com muita segurança na luta pela libertação de Angola e contra a administração colonial. Ele tornou-se um herói nacional, um expoente, representante da identidade angolana. Neto foi o primeiro presidente angolano, um ícone de ações políticas em defesa de seu povo. A sua veia poética, em um primeiro momento, ficou em segundo plano em função de sua atuação política. No poema “A renúncia impossível” fica patente o papel político do sujeito poético. Com um discurso trágico e irônico, ele se apresenta como o marco zero, metaforicamente, significa o início de um país que precisou zerar uma história colonial para se firmar na História que se quer nova. Para isso acontecer, se faz necessário renunciar a vida ou as vidas:

Mais do que um simples suicídio
quero que esta minha morte
seja uma verdadeira novidade histórica
um desaparecimento total
até mesmo nos cérebros
daqueles que me odeiam
até mesmo no tempo
e se processe a História
e o mundo continue
como se eu nunca tivesse existido
como se nenhuma obra tivesse produzido
como se nada tivesse influenciado na vida
como se em vez de valor negativo
eu fosse Zero⁶.

6 Neto, António Agostinho In: http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&id=537:a-renuncia-impossivel Visitado em 31/03/2018.

A primeira parte do poema reforça o papel do sujeito poético envolvido com o processo de transformação social e político. Nesse estágio do poema, negar é preciso. Pensando coletivamente, o eu poético se coloca no centro transformacional a partir do momento que renuncia a própria vida em nome da coletividade, vítima daqueles usurpadores que o obriga a gritar pelos seus:

Ó pretos submissos, humildes ou tímidos
sem lugar nas cidades
ou nos escaninhos da honestidade
ou nos recantos da força
com a alma poisada no sinal menos,
polígamos declarados
dançarinos de batuques sensuais
Sabei que subistes todos de valor
atingires o Zero
sois Nada
e salvastes o Homem⁷

No primeiro segmento do poema intitulado “negação”, detecta-se a força do engajamento político. No segundo segmento intitulado “afirmação”, o eu poético convoca seus leitores a trilhar o “campo da luta” para conquistar a “vida perdida”.

O meu lugar está marcado
no campo da luta
para conquista da vida perdida

Eu sou. Existo
As minhas mãos colocaram pedras

7 NETO, António Agostinho In: http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&id=537:a-renuncia-impossivel Vistado em 31/03/2018.

nos alicerces do mundo
Tenho direito ao meu pedaço de pão.

[...]

Seguirei com os homens livres
O meu caminho
para a liberdade e para a vida⁸

De acordo com Rodrigues, em “A renúncia impossível”, o desejo de liberdade do sujeito poético está bem patente e a morte anunciada e premeditada é a forma encontrada para concretizar mais facilmente o acto de salvação⁹.

Neto torna-se um aliado dos negros para além da África e faz de sua poética um espaço de luta contra a exploração e desvalorização do ser negro, clamando o seu direito à existência, o reconhecimento do negro como sujeito de sua história. Ele funda o arcabouço poético/político que será seguido por ele e por toda a geração de 1950 sob o lema “Vamos descobrir Angola”. Porque “Na pele do tambor”:

As mãos violentas insidiosamente batem
no tambor africano
e a pele percutida solta-me tam-tams gritantes
de sombras atléticas
à luz vermelha do fogo de após trabalho

Esmago-me na pele batida do tambor africano
vibro em sanguinolentas deturpações de mim mesmo

8 NETO, António Agostinho In: http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&id=537:a-renuncia-impossivel . Visitado em 31/03/2018.

9 RODRIGUES, Catarina Isabel Silva. “Renúncia impossível” de Agostinho Neto, 2014, p. 47.

à vontade das percussões alcoólicas
sobre a pele esticada do meu cérebro (NETO, 2004, p. 63)

As mãos que batem provocam e convocam um eu poético a perguntar:

Onde estou eu? quem sou eu?

Vibro no couro pelado do tambor festivo
em europas sorridentes de farturas e turismos
sobre a fertilização do suor negro
nas áfricas envelhecidas pela vergonha de serem áfricas
(NETO, 2004, p. 63)

Com um discurso que prima pela defesa da dignidade humana em todos os contextos em que o negro é o couro do tambor, Neto canta as áfricas envelhecidas que precisam se renovar e brilhar no cenário mundial com toda a força que emerge de uma ancestralidade festiva e gloriosa.

O poeta encontra na escrita o tom perfeito para o combate à violência, à repressão, à exploração e à alienação. A linguagem engajada evolui, arma-se para a expressão de novas formas conteudísticas. A poesia de Neto dialoga com outros espaços, com outras possibilidades de denúncia como o “Massacre de S. Tomé”, quando o Atlântico em movimentos revoltos expõe a tragédia anunciada pelo som de dor da pele do tambor:

Foi quando o Atlântico
pela força das horas
devolveu cadáveres
envolvidos em flores brancas de espuma
e do ódio incontido das feras
sobre sangues coagulados de morte

[...]

Foi então que nos olhos em fogo
ora sangue ora vida ora morte
enterramos vitoriosamente os nossos mortos
e sobre as sepulturas
reconhecemos a razão do sacrifício dos homens
pelo amor
e pela harmonia
e pela nossa liberdade
mesmo ante a morte pela força das horas
nas águas ensanguentadas
mesmo nas pequenas derrotas acumuladas para a vitória.
(NETO, 2004, p. 65-66)

Vitória esta que encontra em *Mensagem* seu espaço para propagar a resistência dos Novos Intelectuais de Angola. Esta revista sacralizou um ideal que norteou a poética dos escritores subsequentes. Assim, o caminho trilhado por Neto e de outros escritores em seus discursos poéticos foi o de tomar consciência dos motivos que determinavam a exclusão do homem de cor da sociedade colonizadora, com o intuito de propagar entre seus compatriotas e a diáspora a luta libertária. Essa consciência se ampliou e atingiu não só a comunidade local, mas também a internacional, já que estavam envolta nas lutas contra a opressão e o colonialismo.

Nessa dinâmica denunciatória, os musseques surgem com força na escrita de Neto:

Os musseques são bairros humildes
de gente humilde

Vem o sábado
e logo ali se confunde com a própria vida

transformada em desespero
em esperança e em mística ansiedade

Ansiedade encontrada
no significado das coisas
e dos seres

na lua cheia
acesa em vez dos candeeiros
de iluminação pública
que pobreza e luar
casam bem

Ansiedade
sentida nos barulhos
e no cheiro a bebidas alcoólicas
espalhadas no ar
com gritos de dor e alegria
misturados em estranha orquestração (NETO, 1985, p. 38)

Com uma orquestração dilacerante, a voz do poema expõe a situação daqueles homens envolvidos em um mundo dual de desespero e esperança; com gritos de dor e alegria Na ansiedade de não encontrar o elixir da alma. Neto retrata o homem negro de forma dramática, trazendo à tona em sua poesia a face dolorosa do homem transformado em objeto pelo jugo colonial e pelas ações de outro homem:

Ansiedade no homem fardado
alcançando outro homem
que domina e leva aos pontapés
e depois de ter feito escorrer sangue
enche o peito de satisfação
por ter maltratado um homem (NETO, 1985, p. 38-39)

Os poemas de *Sagrada esperança* (2004) traduzem imagetivamente a intenção, a postura política, dos cidadão/poeta consciente da necessidade de extirpar o colonialismo. Assim, esse membro pertencente à geração que ousou descobrir Angola produz uma poesia de combate que se transforma, pouco a pouco, em uma prática diária, pois só com o combate concreto a libertação se concretiza. No auge das teorizações libertárias, a intenção é eliminar para sempre a figura do colonizador, já que todo o seu aparato social, político, econômico e jurídico está marcado pela escravatura. “Fazer desaparecer o colonizador é um acto necessário quando se querem apagar todos os vestígios de servidão”¹⁰.

Durante os anos de luta de libertação, Neto passou grande parte de sua vida nas cadeias, logo muitos de seus poemas de *Sagrada esperança* foram escritos nos porões do cárcere. Apesar da repressão, é claro, obras são escritas e circulam clandestinamente entre os países de língua portuguesa. Nesse circuito oficialmente silenciado estão “os novos intelectuais de Angola” entre os quais se destaca Agostinho Neto. Após a independência, aparecem várias obras produzidas durante os anos de chumbo. As obras publicadas nos anos subsequentes à independência têm em parte um caráter de “reivindicação cultural, protesto social e combatividade”¹¹.

O escritor imprime determinadas marcas no discurso literário e lhe confere uma feição testemunhal. O contexto histórico-social, destoante e desconcertante no plano real, torna-se objeto de estudo no plano poético e precisa ser redimensionado via representação no poema, espaço significante e de jogos de sentidos para o funcionamento da discursividade de vozes não autorizadas e marginalizadas na sociedade. Diante disso, a voz autorizada precisa apresentar e representar a vida com toda a força que emana das palavras, mas, no dizer

10 HAMILTON, Russel. Introdução. In: SEPULVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (Org.) *África & Brasil: letras em laços*, 2000, p.64.

11 Idem, *ibidem*, p. 23.

de João Cabral Melo Neto, “é difícil defender, / só com palavras, a vida / ainda mais quando ela é / esta que vê, severina”¹².

Durante o período colonial Neto fundou uma trajetória literária, permeada de sobressaltos devido ao jugo colonial-fascista. Sendo assim, podemos dizer que a poesia desse escritor possui uma vertente específica tanto do ponto de vista estético, sociológico, histórico como político-ideológico.

Segundo Barthes, “o escritor é o único, por definição, a perder a sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra”¹³, pois o ser humano é libertado pela História na qualidade de contador e de ouvinte, mas também é aprisionado pela História que constrói. Essa dinâmica transformacional se processa nos poemas aqui estudados devido à força encantatória de vozes da tradição que permanecem vivas na memória coletiva, matriz de vozes que, porventura, despontam no cenário literário como resultado das mudanças sociais, políticas e econômicas, apesar das vicissitudes da vida diária. Dessa forma, ao cruzar a História com a poesia, esse autor tematiza o confronto entre a consciência histórica individual e a coletiva, assumindo também as diferentes identidades sociais e étnicas num cenário literário em construção.

A poesia faz circular os saberes. Ela desloca do espaço do poder a língua, que regula a história humana, dando-lhe uma nova roupagem, para imprimir os vários sentidos buscados. De acordo com Barthes, a literatura tem também um aspecto realista, “ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real”¹⁴. O escritor trabalha e vislumbra saídas na encenação dos enunciados, livre das amarras do poder regulador que delimitam os atos e as ações do homem na vida diária. Num jogo teatral, os significados se efetivam no “desvio”, na reordenação

12 MELO Neto, João Cabral de. “Morte e vida severina”. In: *Obras completas*, 1980, p.122.

13 BARTHES, Roland. *Aula*, 1980, p. 33.

14 *Idem, ibidem*, p.18.

do código linguístico “que permite ouvir a língua fora do poder”¹⁵. O discurso literário ultrapassa os obstáculos típicos da língua, como código regulador do discurso “coerente” que sustenta o corpo social, e funciona como o logro, o lugar que dialoga com o dentro e o fora; com o interior e o exterior da linguagem literária, quando o discurso poético tem caráter testemunhal.

A literatura produz muitas vezes um efeito de insubordinação, desterritorializando sentidos já consagrados. De um lado, desde o século XIX, segundo Laura Cavalcante Padilha¹⁶, o texto literário como que viola as leis do português, criando uma espécie de ruído nas normas metropolitanas, principalmente ao introduzir os falares nacionais. Por outro, também, durante o enfrentamento bélico de libertação, essa língua portuguesa representou um perigo para quem a falava, já que as línguas locais nunca foram totalmente entendidas pelo dominador e falar nessas línguas não representava perigo, mas no tempo da colonização se tinha de tomar certo cuidado ao falar português. A palavra poética de Neto é direcionada e torna-se veículo de contestação devido ao engajamento político ali firmado. Dessa forma, os textos poéticos, produzidos no estágio de luta armada, “textualizaram temas específicos, atualizaram sentires e saberes diferentes segundo a imagem da *nação* a construir, a partir de signos, símbolos, motivos e formas”¹⁷.

A repetição se processa nos poemas de Neto como um recurso estilístico construído no “desvio”, a fim de estabelecer o jogo poético e avançar produtivamente por meio daquilo que, de acordo com a tradição dos gêneros, é próprio do discurso da poesia. A voz poética busca diferentes caminhos para criar o “ambiente” propício à

15 *Idem, ibidem*, p.16.

16 PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letras: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*, 1995.

17 MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*, 2001, p.18.

linguagem da violência que extrapola o limite do significar em si mesma. De acordo com Kristeva,

[...] se, na linguagem corrente, a repetição de uma unidade semântica não altera a significação da mensagem e provoca, sobretudo, um efeito desagradável de tautologia ou de agramaticalidade (mas, de qualquer modo, a unidade repetida não acrescenta um sentido suplementar ao enunciado), o mesmo não se dá na linguagem poética¹⁸.

As unidades repetidas na linguagem poética guardam em sua “essência” um novo valor semântico e permitem “ler” naquela superfície o mesmo, mas também o diferente subentendido nos termos ou nos segmentos sintáticos.

No dizer de Blanchot, a arte busca respostas para perguntas provenientes das inquietações humanas e, cada vez que a arte tenta dar uma resposta a essas solicitações do senso comum, “ela se formula de novo, cumpre ver nesse ‘de novo’ uma exigência que, em primeiro lugar, nos surpreende”¹⁹. O mesmo, o repetido, encontra apaziguamento em si mesmo, pois o novo é o que sobra, o mais da repetição, o que leva a arte a permanecer aberta.

A “significância” de que fala Kristeva atravessa, corta o vértice da organização gramatical formal para instaurar um novo paradigma de sentidos no texto poético que “participa da mobilidade, da transformação do ‘real’, [apreendido] no momento de seu não fechamento”²⁰. Esta abertura produtiva advém dos desvios que permitem a alteração e a transformação do objeto língua. A voz enunciativa combina traços que vão desde o campo fonético ao silábico, deste à palavra, desta à construção oracional que compõe as frases cortadas, pela força

18 KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*, 1974, p.178.

19 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 1987, p.211.

20 KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*, 1974, p.12.

da violência subentendida nas histórias que os poemas como em os “Contratados”, “Massacre de S. Tomé” e “Musseques” contam.

A função poética da linguagem, de acordo com Jakobson²¹, está centrada na mensagem, que coloca o referente em segundo plano, utilizando recursos de forma/conteúdo, tais como associação de sons e imagens na língua “alterada” e transformada. As imagens recorrentes da violência em *A renúncia impossível* (1985) reitera o circuito estabelecido entre a vida e a morte, numa ambivalência capaz de dar sentido a uma série de ações repetidas diversas vezes com o intuito de esgotar todas as possibilidades da ideia de existência e da ausência deste na História, que se esvai entre a negação e a afirmação no percurso do poema.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Costa. **Poesias com armas**. Luanda: Maianga, 2004.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

HAMILTON, Russel. Introdução. In: SEPULVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (Org.). **África & Brasil: letras em laços**. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

21 JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*, 1989, p.119.

MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

MATA, Inocência. **Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz anunciada**. Luanda: Kilombelombe, 2001.

NETO, António Agostinho. **A renúncia impossível**. Luanda: UEA, 1985.

NETO, António Agostinho. **Sagrada esperança**. Luanda: UEA, 1985.

NETO, António Agostinho. In: http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&id=537:a-renuncia-impossivel. Visitado em 31/03/2018.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letras: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: Eduff 1995.

Capítulo III

Ancestralidade e afro-brasilidade em percurso de inscrição

“Negro preto cor da noite”,
nunca te esqueças do açoite
Que cruciou tua raça.
Em nome dela somente
Faze com que nossa gente
um dia gente se faça!

Negro preto, negro preto,
sê tu um homem direito
como um cordel posto a prumo!

É só teu proceder
Que, por certo, há de nascer
a estrela do novo rumo!²²

22 GUEDES, Lino. “Negro preto”. In: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/sao_paulo/lino_guedes.html. Acesso em 09 out. 2020.

INTRODUÇÃO

A ancestralidade que nos alimenta aparece na base das linguagens (romance, conto, poesia, provérbio) e expressões artísticas de matriz africana. O preexistente é um personagem recorrente nas narrativas contemporâneas da afro-brasilidade, mas também se manifesta de outras formas à medida que esse sentir e estar nesta sintonia se mostra nos ritmos, alimentos e religiosidades cultuadas pela comunidade negra. Neste sentido, o objetivo deste estudo é pautar modalidades poéticas que transitam pelo plano da territorialidade coletiva exposta nas formas enunciativas moldadas na escrita cuja filosofia de sustentabilidade deste modo de estar no mundo é de matriz africana. Dito isto, objetiva-se detectar a territorialidade idealizada nos poemas de Oswaldo de Camargo, Éle Semog e Agostinho Neto. Os textos selecionados são: Poema XL, Grito de angústia e Em maio, de Oswaldo de Camargo; Distúrbio psicossomático, aliás, banzo e Ponto histórico, de Éle Semog; Partida para contrato e Adeus à hora da largada, de Agostinho Neto.

Inscrição poética de resistência

O espaço da literariedade dos autores selecionados explicita os caminhos a serem explorados por meio da configuração precisa que desponta da espacialidade demarcadora de uma territorialidade plastificada “ao pé do fogo” como diz Camargo em seu poema nomeado “Poema XL” (CAMARGO, 2015, p. 101). O fogo exposto na linguagem poética traz para cena uma memória ancestral pertencente à matriz africana. Em torno da fogueira pensava-se a vida, os projetos coletivos, histórias eram contadas e ensinamentos eram transmitidos. No entanto, esse fogo ancestral transitou entre os continentes e adentrou outras espacialidades para contar novas histórias, porque “Ao pé do fogo viviam quase sempre as histórias” (CAMARGO, 2015, p. 101) materializadas nos relatos da avó que lembrava os mistérios

antigos para energizar os caminhos das gerações que a sucederam como a “minha mãe” que tinha “velhice na voz”. Nessa configuração imagética localiza-se a figura da mais velha:

[...] minha avó se lembrava de antigos vestidos
e falava em baús com mistérios do tempo de antanho,
meninota ela e o tempo, primaveril.
O fogo, nessas noites,
também lembrava histórias (CAMARGO, 2015, p. 101).

A imagem construída por meio da simbologia do fogo, representação dos valores trazidos pelos negros escravizados, mantém-se viva e delineada na resistência poética que uniu gerações em torno da fogueira imaginária só compreendida na dinâmica da palavra artística unificadora de vozes silenciadas na senzala, mas reanimada no poema “Grito de angústia” do mesmo autor, texto este construído com a energia de um coração capaz de “mover o mundo”:

Dê-me a mão!
Meu coração pode mover o mundo
com uma pulsação.
Eu tenho dentro em mim anseio e glória
que roubaram a meus pais.
Meu coração pode mover o mundo,
porque é o mesmo coração dos congos,
bantos e outros desgraçados,
é o mesmo (CAMARGO, 2015, p. 102).

“Grito de angústia” tem três estrofes irregulares, sendo a primeira composta por nove versos, a segunda com doze versos e a terceira com cinco versos, sem rima e sem métrica. O poema conta também com a repetição de estruturas frasais dando ao texto um tom crítico-político acerca da experiência escravocrata de outrora.

O eu-poético sustentando a postura advinda da experiência africana estende a mão aos seus compatriotas, pois tem um coração capaz de movimentar o mundo. O cenário desenhado por ele expõe a territorialidade dos seus descendentes, porque carrega no peito o “mesmo coração dos que são cinzas” (CAMARGO, 2015, p. 102) e repousam sob a “Capela dos Enforcados”.

A dimensão coletiva visível no discurso poético explicita a memória ancestral que não foi diluída nas cinzas. É na escrita crítica que Camargo acolhe imaginariamente os corpos impossibilitados de se movimentar para despertar o mundo. Assim, o sujeito poético: “É o coração da mucama/e do moleque” (CAMARGO, 2015, p. 102), apesar de saber como “ninar gente branca”. No entanto, sua força vem das experiências, da herança apreendida por meio das histórias “feitas à sombra das palmeiras/ ou nas margens do Nilo” (CAMARGO, 2015, p. 102) pelos seus ancestrais, mas silenciada na esfera do universo fatural durante as décadas de escravidão. E para ratificar seu conhecimento, o sujeito poético reafirma:

Eu conheço um grito de angústia,
e eu posso escrever este grito de angústia
e eu posso berrar este grito de angústia.
Quer ouvir?
- Sou um negro, Senhor, sou um ... negro!
(CAMARGO, 2015, p. 103).

A territorialidade negra cuja estética esta pautada na coletividade atualiza sensações pertencentes aos antepassados que é o fio condutor do hoje e do amanhã, mas também estabelece a criticidade necessária em relação ao simulacro que foi o 13 de maio, como expõe Camargo em seu texto intitulado “Em maio”:

Já não há mais razão para chamar as lembranças
e mostrá-las ao povo

em maio.

Em maio, sopram ventos desatados
por mãos de mando, turvam o sentido
do que sonhamos (CAMARGO, 2015, p. 104).

As mãos de mando não são as mesmas estendidas aos seus compatriotas como aquelas explicitadas no texto “Grito de angústia”. No poema “Em maio”, identifica-se uma senhora Liberdade em descompasso com suas ações, pois não libertou ninguém “e nada sabe” das vidas negras:

Em maio, uma tal senhora Liberdade se alvoroça
e desce às praças das bocas entreabertas
e começa:

“Outrora, nas senzalas, os senhores...”

Mas a Liberdade que desce às praças
nos meados de maio,
pedindo rumores,
é uma senhora esquelética, seca, desvalida
e nada sabe de nossa vida.

A Liberdade que sei é uma menina sem jeito,
vem montada no ombro dos moleques
ou se esconde
no peito, em fogo, do que jamais irão
à praça (CAMARGO, 2015, p. 104).

A materialização do fato adverso no corpo textual por meio da metáfora da sensibilidade ou da emoção coletiva ao perceber que a liberdade ainda é jovem e não se pronuncia com tanta desenvoltura, se faz presente via percurso escondido no peito daqueles “que jamais irão à praça”. O recurso estilístico, valorativo do entrecruzamento problematizado acerca do 13 de maio na poética de Camargo, reatualiza um contexto disforme de dimensões turvas, nada condizente com os impulsos advindos dos processos históricos em uma temporalidade

das organizações nomeadas como irmandades negras, quilombos e de todos os movimentos libertários distintos à falácia do 13 de maio.

Em diálogo com “Distúrbio psicossomático, aliás, banzo” de Éle Semog, poema de uma única estrofe com oito versos, o sujeito poético reforça a disparidade da falsa liberdade promovida no 13 de maio ao pontuar o papel do oceano Atlântico na vida daqueles que foram repou-sar no território aquático e em outras paragens não escolhidas por eles:

Tem dias que o coração aperta,
e uma tristeza vai moendo as entranhas,
e uma moleza esbagaça os planos
e uma certeza estraga o amanhã.
Vou me curar na praia de Copabacana.
E sentado ali, por finito tempo,
fico olhando aquela merda de oceano Atlântico
que interrompeu o meu destino (2014, p. 83).

Entender o movimento da territorialidade negra na linguagem artística significa elaborar as configurações específicas condizentes com os atores aqui representados. A clivagem verbal e não verbal pontua direcionamentos demarcadores dos valores negros não detectáveis nas séries poéticas e literárias cujos atores/autores são outros. A temporalidade é um fator significativo e funciona constantemente como parâmetro estético da ação em curso para delimitar aquilo discutido, valorizado, admirado ou criticado. A estrutura artística dos gestos criativos, dos rituais coletivos, da memória ancestral oriundos das ações poéticas e literárias produzidas por atores históricos não petrificados pelo arcabouço teórico convencional se faz presente nos poemas de Camargo e Semog:

As experiências passadas mantêm-se retidas na memória e podem ser recuperadas no presente por meio da linguagem. O corpo guarda dois tipos de vivências: uma ligada à memória-hábito, que faz parte do adestramento cultural do sujeito, e a outra se define

como imagem-lembrança. A memória-hábito constitui-se num conjunto de conhecimento adquirido pela observação e pela repetição de movimentos ou palavras. Ela se faz necessária à vida comunitária, à socialização. A outra, a imagem-lembrança, ocupa a área profunda da mente e, ao ser evocada, se corporifica de forma única, irreversível. O sonho poético nasce desta experiência latente nas zonas mais profundas do psiquismo. As impressões configuradas na escrita são resultantes de um material que tem o aspecto de um palimpsesto – manuscrito sob cujo texto se descobre a escrita ou escritas anteriores – que, raspado várias vezes, tende a dar o tom, o colorido, às representações, às manifestações das essências escondidas nas profundezas das substâncias da matéria (OLIVEIRA, 2011, p. 76).

O trânsito neste cenário de criatividade artística impõe um olhar distinto daqueles recorrentes em produções artísticas advindas de uma série literária já padronizada teoricamente e que consolidou um discurso racista. Se em Camargo o coração move o mundo, em Semog ele aperta a alma do indivíduo, mas identifica criticamente o elemento provocador da dor que interrompeu seu destino.

Em perspectiva dialógica com a poética de matriz angolana convoca-se para cena literária Agostinho Neto com o poema “Partida para o contrato”. Detecta-se entre o texto de Neto e Semog uma semelhança histórica sugerida na voz poética. A fala que anuncia a saída do território angolano para São Tomé e Príncipe no texto “Partida para o contrato” narra a experiência de exploração, do trabalho semiescravo. O mar aparece mais uma vez como aquele que separa o sujeito negro de seu ponto de origem. A estrutura do poema é composta por quatro estrofes com versos livres, sem métrica, rima e conta com uma estrofe monóstica. Na primeira estrofe, o leitor é apresentado ao semblante do personagem: “O rosto retrata a alma/ amarfanhada pelo sofrimento” (2004, p. 9). A partida é extremante dolorosa e historicamente nem sempre havia expectativa de retorno à terra natal. Na segunda estrofe, o eu poético expõe o estágio de violência a que o sujeito é submetido:

Nesta hora de pranto
vespertina e ensanguentada
Manuel
o seu amor
partiu para S. Tomé
para lá do mar (NETO, 2004, p. 9).

Paulatinamente, o poema vai expondo a trajetória de Manuel, cujo destino é fixar-se no território aquático. O que leva o eu poético a questionar:

Até quando?

Além no horizonte repentinos
o sol e o barco
se afogam
no mar
escurecendo
o céu escurecendo a terra
e a alma da mulher (NETO, 2004, p. 9).

A travessia entre Luanda e S. Tomé e Príncipe assemelha-se aquela efetivada pelo oceano Atlântico rumo às Américas. Captar a linha mestra da territorialidade negra para dimensionar a perspectiva artística com um cunho politico-ideológico em curso significa atrelar o engajamento artístico aos demais referenciais que precisam ser explicitados, porque a arte materializa as vozes silenciadas. O papel do autor é, também, ter consciência de seu lugar de fala, do momento histórico e atrevimento para articular as novas configurações aos dados fatuais. A ideia da territorialidade negra amplifica o campo de visão à medida que se identifica a cadeia ancestral comportamental de matriz bantu se firmando discursivamente desde os primórdios da inserção negra nas Américas e nos contextos distintos àqueles de nascimento

de Manuel, personagem valorizado por Neto em sua escrita. As elucidações e precauções oriundas da metáfora da criação presente no poema “Partida para o contrato” caracteriza um direcionamento teórico a partir do conhecimento histórico do trabalho feito por contrato em São Tomé e Príncipe para traduzir mimeticamente a ausência de direitos humanizados direcionados ao personagem Manuel no plano real. A sintaxe do texto valoriza a repetição frasal, a sua reconstrução, despertando no leitor uma reflexão acerca da situação, porque:

Não há luz
não há estrelas no céu escuro
Tudo na terra é sombra
Não há luz
Não há norte na alma da mulher
Negrura
Só negrura... (NETO, 2004, p. 9).

No trecho anterior, detecta-se a materialidade das faltas no corpo textual por meio da metáfora sensível que registra na encenação poética a ausência do amado na vida da mulher em decorrência da travessia por ele para São Tomé e Príncipe. A ideia não se separa da coisa narrada e pode ser identificada nos fatos históricos sobre a movimentação dos angolanos rumo ao país S. Tomé e Príncipe. A estética do sentimento é a abertura para acolher as dimensões da invisibilidade negra do dia-a-dia de um contexto colonial fatal. Esta dimensão é perceptível na cena poética traçada por Neto, mas também exposta por Camargo e Semog em suas obras. Os autores aqui exemplificados usam os recursos imagéticos para captar o espaço, o local, o destino comum àqueles sujeitos impossibilitados de se movimentar para outras paragens naquele momento, mas movimentam-se no espaço poético com o dinamismo só perceptível na escrita artística. De acordo com Barbeitos:

Assim como o camponês aprende a trabalhar a terra, o poeta aprende a trabalhar com a palavra, aprende a não dizer de mais e a não dizer de menos, aprende a sugerir. A poesia não deve fazer mais que sugerir; ela é um compromisso entre a palavra e o silêncio, não o silêncio de quem não tem nada para dizer, mas o silêncio que é o sumo de muita coisa. Então o poeta traduz. Ele é uma boca, e deve ser a boca daqueles que não têm boca (2004. p. 9).

A materialidade do conhecimento vivenciado pelo poeta produz uma estética e uma ética recorrente no estilo artístico performático. Nessa linha de fuga, a discursividade dos autores aqui selecionados une no espaço literário uma solidariedade pertinente à espacialidade imaginária e plastificada nas linhas de seus versos. Dito isto, “Ponto histórico” de Semog com duas estrofes irregulares de 25 versos sinaliza um olhar negro acerca das coisas:

Não é que eu
Seja racista...
Mas existem certas
Coisas
Que só os NEGROS
Entendem²³.

Ritualisticamente, o vínculo corpo/situação se concretiza na dimensão coletiva, pois só o conjunto adquire força para ultrapassar as individualidades frágeis, divisíveis que inviabilizam os ritos herdados dos antepassados. O elo coletivo na solidariedade produz por força do ritual os vínculos territoriais alinhando corpo/espço na sua plenitude geracional, alimentando as conexões de pertencimento tão necessárias à visibilidade do sujeito negro, porque existe:

23 SEMOG, Éle. Ponto histórico. In: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/ autores/11-textos-dos-autores/235-ele-semog-texto-selecionados>.

[...] um tipo de amor
Que só os NEGROS
Possuem,
Existe uma marca no
Peito
Que só nos NEGROS
Se vê²⁴.

O poeta aprende a trabalhar a palavra para amenizar a dor na hora da largada tão bem detalhada por Neto no poema “Adeus à hora da largada”, composto por seis estrofes irregulares, entre os quais dois dísticos sem rima. Entender o movimento pelo mundo dos corpos negros significa ouvir os ensinamentos da Mãe:

Minha Mãe
(todas as mães negras
Cujos filhos partiram)
tu me ensinaste a esperar
como esperaste nas horas difíceis (2004, p. 7).

No entanto, as disparidades e a impossibilidade de concretizar aquilo sugerido pelas mães levaram o eu poético a afirmar que a África metaforizada no texto aguarda pelos seus libertadores:

Eu já não espero
sou aquele por quem se espera
Sou eu minha Mãe
a esperança somos nós
os teus filhos
partidos para uma fé que alimenta a vida (2004, p. 7)

24 SEMOG, Éle. Ponto histórico. In: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/ autores/11-textos-dos-autores/235-ele-semog-texto-selecionados>.

Um percurso em construção

A leitura desenvolvida a partir dos poemas escolhidos sinaliza a presença daquele fogo ancestral sugerido na poética de Camargo para alimentar os sonhos das gerações futuras pontuadas na escrita de Semog, pois o sujeito mesmo com o coração apertado vai à praia de Copacabana olhar o oceano Atlântico que separou seus antepassados de sua terra natal. Assim, o percurso se amplifica na voz de Neto quando os personagens de sua discursividade juntos vão à busca da luz para acalantar os corações de todas as mães cujos filhos tiveram que partir.

REFERÊNCIAS

BARBEITOS, Arlindo. **Angola, angolê, angolema**. Luanda: Maianga, 2004.

CAMARGO, Oswaldo de. Poema XL. In: **Raiz de negro brasileiro: esboço autobiográfico**. São Paulo: Ciclo contínuo, 2015.

CAMARGO, Oswaldo de. Grito de Angústia. In: **Raiz de negro brasileiro: esboço autobiográfico**. São Paulo: Ciclo contínuo, 2015.

CAMARGO, Oswaldo de. Em maio. In: **Raiz de negro brasileiro: esboço autobiográfico**. São Paulo: Ciclo contínuo, 2015.

GUEDES, Lino. “Negro preto”. In: http://www.antonimiranda.com.br/poesia_brasis/sao_paulo/mino_guedes.html. Acesso em 09 out. 2020.

NETO, Agostinho. Partida para contrato. In: **Sagrada esperança**. Luanda: Maianga, 2004.

NETO, Agostinho. Adeus à hora da largada. In: **Sagrada esperança**. Luanda: Maianga, 2004.

OLIVEIRA, Jurema. **No limite entre a memória e a história: a poesia**. Vitória: Edufes, 2011.

SEMOG, Éle. Distúrbio psicossomático, aliás, banzo. ADÚN, Guel-lwaar; ADÚN, Mel; RATTTS, Alex (Org.) **Ogum's noques negros: coletânea poética**. Salvador: Ogum's toques negros, 2014.

SEMOG, Éle. Ponto histórico. Disponível em <http://www.letas.ufmg.br/literafro/autores/11-textos-dos-autores/235-ele-semog-texto-selecionados>. Acesso em 09 out. 2020.

Capítulo IV

*O estrangeiro em Castro Soromenho*²⁵

Viver com o outro, com o estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade ou não de ser um outro. Não se trata simplesmente, no sentido humanista, de nossa aptidão em aceitar o outro, mas de estar em seu lugar - o que equivale a pensar sobre si e a se fazer outro para si mesmo²⁶.

O romance *Terra morta* foi escrito em 1949 por Castro Soromenho, autor de *Noite de angústia* (1939), *Homens sem caminho* (1942), *Viragem* (1975), *Histórias de Terra Negra* (1960) e *Chaga* (1970, ed. póstuma). O objetivo deste trabalho será detectar o lugar dos 'miúdos', filhos de mães negras e pais brancos, em *Terra morta*. A produção literária de

25 Trabalho apresentado no XI Encontro Nacional da ANPOLL Associação Nacional de Pós: Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística, em João Pessoa / Paraíba, 1996.

26 KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*, 1994, p.21.

Soromenho ocupa lugar de destaque no cenário documental angolano, no que diz respeito à problemática colonial.

O ‘romance poético’ caracteriza a primeira fase literária desse escritor. Segundo Mourão em *A sociedade angolana através da literatura*, os textos de Soromenho, resultantes da convivência e aprendizagem no sertão angolano, a Lunda, constrói-se num tecido narrativo «poético pelo amor e simpatia com que vê o negro ao seu redor»²⁷.

O olhar ‘simpático’ acerca do negro vai, pouco a pouco, transformando-se em uma visão épica. Envolvido pela história, pelos usos e costumes, Soromenho desvenda um mundo, até então, ‘estranho’ para os colonialistas. Natural de Moçambique, filho de pai português e mãe caboverdiana, Soromenho teve a oportunidade de vivenciar a trajetória dos Homens sem caminho. Num resgate-denúncia, as narrativas da segunda fase desse autor recuperam, no espaço ficcional, a desfigurada Camaxilo.

A descaracterização humana e o esfacelamento da estrutura grupal geraram a ruptura das atividades ritualísticas, base da existência africana. Sendo assim, o desequilíbrio entre o homem e os deuses propiciou o surgimento dos desterrados em sua própria terra. *Terra Morta* (1988) ambienta-se em um espaço cindido, dividido entre “a povoação-de-cima, o bairro oficial”, (SOROMENHO, 1988, p.35) e a “povoação-de-baixo, o bairro comercial de Camaxilo” (SOROMENHO, 1988, p.34). A vida ocorre na região de baixo, já que na povoação comercial, a vida começava ao nascer do Sol, nas hortas dos colonos, muito verdes na terra negra da beira-rio. Francisco Bernardo, com o chapéu de palha a ocultar-lhe a cara tisonada por sessenta anos de sol africano, uma cinta negra com muitas voltas a engrossar-lhe o ventre, estava encostado ao seu inseparável cajado, orientando o trabalho de cava, como aprendera a fazer na terra natal, sem deixar amolengarem-se as suas negras e os filhos mulatos (SOROMENHO, 1988, p.35).

27 MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*, 1987, p.49.

O tempo narrativo compreende, historicamente, aquele que sucede à crise da borracha no mercado internacional, motivo da ruína dos colonos assentados na terra. A situação agravou-se nas gestões do Alto Comissário Norton de Matos, idealizador do plano “da Grande Angola Branca” (SOROMENHO, 1988, p.21), no período de 1912-1915 e 1921-1924.

A ocupação militar do interior, Camaxilo, foi implementada pelo poder econômico da Companhia de Diamantes de Angola (Diamang) que explorava “diamantes, comércio e negros” (SOROMENHO, 1988, p.97). “A terra estava morta” (SOROMENHO, 1988, p.48), mas:

Foi nessa época que se construíram as primeiras casas da povoação alta. Numa, instalou-se o Comando Militar, e nas outras as praças europeias e africanas. E pela primeira vez os negros da terra ouviram tocar a sentido, quando a bandeira do ocupador subia onde o tenente plantou a mangueira, a cuja sombra os brancos de hoje se reúnem à tarde, depois de fechadas as portas da Administração. E começou a ocupação militar da região. (SOROMENHO, 1988, p.48).

Na disparidade ‘civilizatória’ encontra-se o ‘estrangeiro’. Em *Terra Morta*, o primeiro perfil ‘estranho’ delineado pelo narrador é o de Joaquim Américo. Desta forma, o trecho transcrito abaixo representa o abismo aberto pela História:

Dizia-se que a polícia fascista andava a matar os estrangeiros que tinham pegado em armas. Foram os camaradas que lhe lembraram que era estrangeiro, porque ele, menino, nem pensava que o fosse, que sua pátria não era aquela terra onde aprendera a falar e a viver, mas outra, desconhecida, que ficava noutro continente, a que nenhum laço o prendia, de onde seus pais tiveram de sair à procura de pão. Seu nome estava fichado na polícia e a sua origem de estrangeiro enchia de raiva os policiaes fascistas. (SOROMENHO, p. 27-28).

A narrativa resgata, ficcionalmente, o grito preso no fundo da garganta daquele que se apresenta como um ser destoante, isto é, “nem a revelação a caminho, nem o adversário imediato a ser eliminado para pacificar o grupo”²⁸. O personagem, Joaquim Américo, cresceu sendo a face oculta de uma pluralidade construída na estranheza, instalada entre a ‘Pátria madrastra’ e o país distante que o acolheu:

Menino de colo, levaram-no de uma aldeia minhota para a terra brasileira. Cresceu numa fazenda de café, no planalto paulista, onde o pai fora trabalhador e acabara em capataz. A mãe morrera-lhe pouco tempo depois de chegarem à fazenda. [...]. Deixou a fazenda sem saudades do pai, de quem só se lembrava por causa das surras que lhe dera e dos maus tratos com que lhe martirizara a sua mãe. (SOROMENHO, 1988, p.25-26).

Com os “caminhos trancados” (SOROMENHO, 1988, p.28) partiu “rumo à África” (SOROMENHO, 1988, p.28), instalando-se em uma Camaxilo morta. Neste novo contexto de ‘estrangeirados’, Joaquim Américo será um observador, um admirador daqueles que outrora tinham vínculo com uma ‘terra-mãe’, porque:

O destino dos negros tinha mudado. O branco passou a ser o dono da terra. Os comerciantes [...] andavam [...], como se tivessem ali nascido e os negros fossem os estrangeiros. [...]. Eles eram os donos de tudo. Um soba antigo valia, agora, tanto como um dos seus escravos. (SOROMENHO, 1988, p.59).

Desprovido do autoritarismo dos demais aspirantes, Joaquim Américo, o personagem que imprime veracidade à narrativa, silenciosamente, abraçou a causa dos ‘gentios’ e “era considerado mau funcionário, sem pulso para os negros. O administrador Antunes, [...],

28 KRISTEVA, Julia. Estrangeiros para nós mesmos, 1994, p. 9.

admoestou-o várias vezes: isto não é o Brasil, senhor aspirante, aqui o negro é negro, só negro, nada mais! Gente mole não serve para esta vida” (SOROMENHO, 1988, .p.31)

O tecido narrativo deixa transparecer, sucessivamente, que o personagem-solitário, Joaquim Américo, está sendo embalado pelo “canto fúnebre” (SOROMENHO, 1988, p.61) dos negros da devastada Camaxilo. Desta forma, o narrador recupera as lembranças do personagem que “quando se encontrava só e desocupado, o seu espírito volvia-se obstinadamente para o Brasil, de onde viera por ter entrado na revolução de São Paulo contra a Ditadura” (SOROMENHO, 1988, p.25). O país de infância, da era de ‘miúdo’, será para sempre a sua pátria.

O discurso que norteia a vida dos miúdos em *Terra Morta*, gerou ao longo dos anos, segundo Memmi (1989), uma “mutilação social e histórica” na vida daqueles que são uma consequência da unificação do projeto de além-mar. Na passagem registrada a seguir, verificaremos o impasse vivido pelos miúdos:

És de má raça! Sangue de negro! gritou para o filho, que se pusera ao largo a olhar para longe, como se alguma coisa o interessasse para as bandas da planície. É seu sangue retrucou-lhe a companheira, pondo as mãos nas ancas. Igualinho mêmo. Você é que fez ele. (SOROMENHO, 1988, p. 72).

Essas crianças apresentam traços europeus que as distinguem parcialmente das mães. *Terra Morta* retrata, exemplarmente, a impossibilidade, a falta de lugar dos mestiços de Camaxilo. O narrador recupera, no diálogo dos colonos Anacleto e Francisco Bernardo, o destino daqueles que já nasceram descaracterizados:

E os filhos compadre? O que é que a gente lhes vai deixar? Que se amanhem! Foi o que eu fiz. Eu também comecei cedo, lá na terra. E aos dezoitos já andava por cá. Os filhos é que é o diabo.

Se não fossem as raparigas... Que os rapazes sempre se arranjam.
(SOROMENHO, 1988, p.54).

Desta forma, a desumanização desenvolve uma despersonalização, que impede o mestiço de ter sua inscrição no mundo. Segundo Memmi, este só teria “direito ao afogamento no coletivo anônimo”²⁹, já que as diferenças intrínsecas de cada um se perdem numa pluralidade nula, a qual transforma o grupo em “mercadores errantes” (SOROMENHO, p.45) na degradada Camaxilo. Esse novo grupo, os mestiços, representam a possibilidade de um novo tempo. As gerações miscigenadas apresentam traços de semelhança e diferença em relação aos seus ancestrais, visto que procedem da união advinda do fato colonial.

Soromenho, em um discurso mimético, resgata em *Terra Morta* a saga daquele que simboliza, segundo Kristeva, o ‘estrangeiro’ com uma identidade opaca, nebulosa, ainda por descobrir-se: “De dentro das casas chegavam-lhes palavras soltas e gargalhadas das filhas mulatas” (SOROMENHO, 1988, p.52).

A obra em questão desvenda, numa linguagem contestatória, um universo contraditório, desprovido da “hominização” necessária para a humanização dos ‘estrangeirados’. Conforme afirma Freire em *A pedagogia do oprimido*, “a hominização não é adaptação: o homem não se naturaliza, humaniza o mundo. A hominização não é só processo biológico, mas também história”³⁰.

Nas falas entrecortadas por um narrador onisciente, detecta-se a dimensão do conflito dos Homens sem caminho. Os mestiços, filhos dos antigos comerciantes, ou de funcionários da administração, se apresentam sem perspectivas e duplamente marginalizados “ante os

29 MEMMI, Albert. Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador, 1989, p. 90.

30 FREIRE, Paulo. A pedagogia do oprimido, 1993, p.14.

brancos da administração e em relação ao negro”³¹. Os mulatos são para os colonos ‘raça ruim’ por estarem, geneticamente, ligados às mães negras, que simbolizam uma terra violentada pelo ‘projeto civilizatório’. o comerciante voltou a pedir ao ‘amigo Sampaio’ que abrisse bem os olhos e não recolhesse a casa muito tarde, porque essa: “‘cáfila de mulatos’ não era de confiança. - Isto de mulatos, senhor Sampaio, é raça ruim que puxa para o negro” (SOROMENHO, 1988, p.170).

O olhar narrativo se desloca em um movimento sempre inverso, isto é, ‘da povoação-de-cima’ para a ‘povoação-de-baixo’, separadas por um rio. Este enfoque narrativo abre, historicamente, espaço para uma leitura reflexiva acerca do lugar do mestiço na arrasada Camaxilo:

Do alto da encosta, via-se o rio serpear no fundo do vale, formando garganta em frente do largo da Administração e, mais abaixo, sob uma ponte. Para lá do rio, numa encosta suave que, longe, ganhava chão de planície, enxergavam-se as casas dos comerciantes, rodeadas de árvores de fruto. Era a povoação-de-baixo, o bairro comercial de Camaxilo (SOROMENHO, 1988, p.34).

O mulato fixou-se no mundo de baixo, rodeado de “árvores de fruto” (SOROMENHO, 1988, p.34), enquanto que, no “bairro oficial”, o único sinal de vida era o jardim de D.Jovita, esposa do Administrador. Os miúdos aparecem na narrativa como o possível fio condutor da nova História, que será extraída da seiva ancestral angolana em consonância com os valores positivos da cultura branca.

Na tessitura do narrado, detectamos uma voz ‘hominizada’, construída entre o “cantar baixinho, (...), que vinha dos longes” (SOROMENHO, 1988, p.45) e as “histórias antigas” (SOROMENHO, 1988,

31 MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*, 1978, p.94.

p.61) contadas pelos velhos nos rituais noturnos. O som humanizador era do chefe do posto de Lubalo, Alberto Sobral.

Numa passagem bastante significativa, resgatamos uma fala restauradora da maka (história verdadeira) no tempo narrativo: “Tenho muito que fazer e a patroa anda adoentada. O miúdo pinta a manta com ela quando me vê pelas costas. Está um rapagão!” (SOROMENHO, 1988, p. 97).

O caminho, ou melhor, o ponto de partida para a ‘hominização’ dos miúdos em *Terra Morta*, a escola, “durou pouco tempo” (SOROMENHO, 1988, p. 36). O professor era o Secretário Jaime Silva que resolve, generosamente, “ensiná-los de graça” (SOROMENHO, 1988, p.36) por um curto tempo:

Inesperadamente, uma tarde ninguém apareceu. O secretário (...) queixou-se aos colegas de que os mulatos não estudavam nada e que por muito boa vontade que ele tivesse não lhes podia meter o ABC e a tabuada na cabeça (SOROMENHO, 1988, p.36).

O sonho humanístico de D. Jovita, esposa do administrador, se desfez: “Era como se o Silva lhe tivesse roubado uma certeza” (SOROMENHO, 1988, p.118). A brutalidade da vida em Camaxilo encontraria na ‘certeza’ de D. Jovita seu possível aniquilamento e a redução das “mãos estendidas e trêmulas dos esfarrapados do mundo, dos Condenados da terra”³².

Os símbolos do poder colonialista vão se desfazendo, pouco a pouco, na narrativa de *Terra Morta*. No capítulo doze, a imagem de um leão em Huamba desloca “os funcionários de Camaxilo e o Tenente que comandava a Companhia Indígena de Infantaria de Caungula” (SOROMENHO, 1988, p.177) na caça ao suposto animal enfeitado.

32 FREIRE, Paulo. *A pedagogia do oprimido*, 1993, p.31.

Em *Terra morta*, Soromenho desvenda os mistérios da cultura tradicional e as vicissitudes da sociedade miscigenada. Huamba se apresenta como uma armadilha, um símbolo do “cemitério das camionetas” (SOROMENHO, 1988, p. 177) que assusta até os caçadores:

O secretário mandou chamar os caçadores das aldeias ao redor da vila e tentou contratar um deles para o cantão. Mas, [...] eles disseram que não iam, porque o Huamba ficava muito longe e tinham medo daquele leão que tinha “grande feitiço”. (SOROMENHO, 1988, p.178).

Na Lundu, ‘terra da amizade’, o “equilíbrio entre o homem e o universo das forças vitais”³³, segundo Mourão, rompeu-se, causando uma anomalia social. O estagnado espaço social que acolhia e repelia, sucessivamente, o ‘estrangeirado’, pediu socorro quando estava ameaçado por “um leão “cheio de feitiço” (SOROMENHO, 1988, p.183). A voz restauradora da ‘ordem’ veio do grupo dos renegados que:

[...] só não era negro na pele [...]. De fuzil ao ombro, o mulato atravessou o largo e meteu à estrada da povoação comercial. O sipaio e os capitas que estavam na varanda seguiram-no com olhares trocistas e, quando ele se afastou, largaram a rir. Mulato ficou selvage ... disse o sipaio (SOROMENHO, 1988, p. 179 -180).

Segundo Kristeva “esse rosto tão outro traz a marca de um limite transposto que se imprime, de modo irremediável, numa calma ou numa inquietação”³⁴. Desta forma, o mulato Luís Bernardo, na sua ‘inquietação’, clama pelo seu lugar, pela sua ‘hominização’. A terra daqueles que existem sob ela foi violentada pelo ‘colonus’ que,

33 MOURÃO, Fernando Albuquerque. *A sociedade africana através da literatura*, p.55.

34 KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*, 1994, p.11.

segundo Alfredo Bosi³⁵, representa aquele que ocupa uma propriedade alheia. Essa apropriação gerou, em Camaxilo, um grupo perdido no caminho. Numa explosão de ódio, João Calado, mulato e ex-presidiário, surge na narrativa para imobilizar, definitivamente, o poder do 'inquilinus' em Camaxilo:

Voltou para junto do sipaio, mas nem olhou para ele, meteu a faca no cinto, debruçou-se sobre a fogueira e começou a atirar, precipitadamente, com as brasas para cima do telhado de Colmo. E, sem esperar que o fogo rompesse, deitou a mão à arma do sipaio e correu para o matagal (SOROMENHO, 1988, p.233).

Cabe ressaltar que *Terra Morta* não efetiva, concretamente, no tempo narrativo, o movimento-mudança da história que se quer nova, mas explicita a descaracterização de negros, mestiços e brancos no solo morto de Camaxilo, bem como a tensão instaurada pelo aniquilamento físico, social e econômico da comunidade lundense, pela prática colonialista que se quer morta em prol da reorganização nacional.

REFERÊNCIAS

ABREU, Antero. **Poesia intermitente**. Lisboa: Edições 70, 1987.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

35 BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*, 1992, p.11.

FREIRE, Paulo. **A pedagogia do oprimido**. 22 ed., São Paulo: Paz e Terra, 1993.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. 3 ed., São Paulo: Paz e Terra, 1989. MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. **A sociedade angolana através da literatura**. São Paulo: Ática, 1978. (coleção Ensaaios 38).

OLIVEIRA, Jurema José de. “Como a narrativa africana tece o presente recuperando o passado”. In: **Revista Tempo Brasileiro**, jan-mar. Nº 124, 1996, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. .

SOROMENHO, Fernando Monteiro de Castro. **Terra Morta**. 3 ed., Rio Tinto: Edições ASA, 1988.

Capítulo V

*O autoritarismo e suas marcas discursivas*³⁶

Um escritor não é um homem escritor, é um homem político, e é um homem máquina, e é um homem experimental (que deixa assim de ser homem para se tornar símio, ou coleóptero, ou cão, ou rato, tornar-se-animal, tornar-se-inumano, pois na verdade é pela voz, é pelo som, é por um estilo que se torna animal, e seguramente por força de sobriedade)³⁷.

36 Este artigo foi publicado inicialmente no site: <https://www.ueangola.com/criticas-e-ensaios/item/163-o-autoritarismo-e-suas-marcas-discursivas>.

37 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor* (1977), p.13.

O objetivo deste trabalho é detectar as marcas de um sistema político autoritário, que postula o princípio da autoridade para silenciar a liberdade individual, nas obras *A hora dos ruminantes* (1969), de José J. Veiga, e *Maio, mês de Maria* (1997), de Boaventura Cardoso. A escrita de ambos os textos cria símbolos que reinterpretem alegoricamente a censura imposta no Brasil na época da ditadura e em Angola no período do fraccionismo. A primeira obra divide-se em três partes: A chegada, o dia dos cachorros e o dia dos bois e a segunda em trinta e quatro capítulos.

O estilo discursivo que norteia as narrativas de *A hora dos ruminantes* (1969), e *Maio, mês de Maria* (1997), oscila entre a paródia e a alegoria. A paródia procura dar conta dos procedimentos necessários à configuração do trabalho artístico, depreendendo, categoricamente, lugar e voz dos enunciados, assim como a temática e a rede figurativa que ela põe em jogo na história que os romances contam. A alegoria, por sua vez, expõe um pensamento que representa determinada situação, mas pretende, de fato, dizer outra coisa. A obra de arte procura dizer o real, ainda que subjetivamente, como o real procura se dizer através da obra. Desta forma, cada um diz o outro e se diz no outro alegoricamente falando. Assim, com o intuito de abarcar a totalidade das coisas, ela funciona como o fio condutor na busca da “essência escondida”³⁸. Logo, as frases precisam ter uma consistência semelhante àquela presente nos objetos representados, mas isso não significa que a representação possa atingir, exatamente, o objeto desejado.

A alegoria tende a ser a linguagem da subversão, pois aponta para a mudança da ordem estabelecida e corresponde ao afloramento do reprimido na história. O objeto alegórico funciona como o índice da história que poderia ter sido, mas não foi, ao denunciar a repressão. Ele efetiva, de fato, uma distância entre o significante e o significado, pois se refere ao «outro» numa alusão pluralista.

38 GENETTE, Gérard. *Figuras*. (1972), p.45.

De acordo com Orlandi³⁹, a escrita literária permite o distanciamento da vida cotidiana, a suspensão dos acontecimentos. Ela faz circular outros sentidos pela técnica de deslocamento, já que as marcas discursivas apagadas pela censura na vida diária e a falta de heterogeneidade identitária se traduzem numa asfixia típica do autoritarismo, pois: “não há reversidade possível no discurso, isto é, o sujeito não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o ‘lugar’ que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos”⁴⁰. Essa produção discursiva fundamenta-se na relação parafrásica, isto é, na reprodução daquilo que pode ser dito, num discurso prolixo sem alteração de sentidos. O autoritarismo impõe pelo poder, pela força, um sentido único para toda a sociedade, mas, por outro lado, abre espaço para o surgimento de mecanismos que “explode[m] os limites do significar”⁴¹, via metáforas.

O escritor, em um regime ditatorial, utiliza elementos díspares para produzir novos significados, em um processo de deslocamento, o material passa por transformações, emitindo novos sentidos. Esses efeitos se processam numa linguagem que tem seus contornos iniciais modificados pela reinterpretação. Desta forma, Amâncio, o comerciante de Manarairrema, do romance *A hora dos ruminantes*, tem a incumbência de intermediar as questões entre os cidadãos da cidade e a ‘gente estranha’, que trouxe ‘dor de cabeça’ à comunidade: “Amâncio, agora, era uma espécie de advogado dos homens” (VEIGA, 1969, p.39). O outro elo era a dupla Serrote, o cavalo, e Geminiano, o dono da carroça puxada por Serrote, pois eles prestam serviços tanto para os homens da tapera como para a população local. A palavra serrote dicionarizada significa cortar, separar e, aqui, adquire mais uma acepção, pois pode ser lida, também, como

39 Orlandi, Eni Puccineli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. (2002), p. 85.

40 Idem, *ibidem*, p.81.

41 Idem, *ibidem*, p.87

um divisor de águas “pesadas, profundas e escuras”⁴². Serrote corta a cidade puxando “aquela carroça que era utensílio público” (VEIGA, 1969, p.47). Ele se desloca de “cabeça baixa, num conformismo inconformado, [...] procurando no chão a justificativa para aquele trabalho absurdo, idiota”(VEIGA, 1969, p.29).

O trabalho ‘idiota’ consome, corrói Serrote e o cavaleiro Geminiano, “antes tão confiante e desempenado [...], agora aquilo - um homem desmanchado na boleia, os ombros despencados, os olhos fixos nas ancas cada vez mais magras de Serrote, despreocupado do caminho” (VEIGA, 1969, p.29). As frases curtas, objetivas são ampliadas pelo acúmulo de significação, que parte de uma relação objetiva entre a significação própria e a figurada para demarcar a falta, a negação de sentidos nas ações dos personagens. Veiga, com o intuito de explorar ao máximo os efeitos de repressão em Manarairrema e explicitar a imobilidade discursiva, usa verbos que denotam a degradação de ambos os personagens. Geminiano desumanizou-se, igualou-se ao cavalo gradualmente, pois está se ‘desmanchando’, se ‘despencando’. Esses e outros verbos diluem a noção de movimento crescente da palavra precisa, exata na qual o sujeito faz e encontra sentido. As informações contidas nessa linguagem reinterpretada, explicita a ausência de diálogo entre o grupo (cidadãos manarairrenses) e os outros, (aqueles engravatados) que alteraram a engrenagem da cidade: “O tempo passava e nada mais acontecia [...]. Das intenções dos homens, da sua ocupação verdadeira a cidade continuava na mesma ignorância do primeiro dia” (VEIGA, 1969, p.31).

A censura apaga os limites entre os projetos individuais e coletivos, neutralizando as ações do “eu - pessoal” e do “eu - político”; cumpridor das ordens estabelecidas; massifica; oculta; silencia todo e qualquer sentido diferenciador; mantém um discurso permanente, aposta no discurso do mesmo.

42 BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. (1998), p.47.

As vozes silenciadas na vida real pelo processo de apagamento produzido pela censura ressoam na obra de Veiga e de Cardoso. As narrativas trazem, no corpo do texto, circunstâncias como práticas violentas e violadoras dos direitos humanos, elas transpõem o que foi recalcado, silenciado para o espaço do contado, que redimensiona os fatos. Os produtores buscam, ao narrarem as histórias de personagens fictícios que simbolizam uma coletividade, explodir os limites impostos e expurgar um discurso conhecido e reconhecido, monológico por natureza, já que, escolhendo o polissêmico, o diferente; essas narrativas dizem “o mesmo para significar outra coisa”⁴³ e dizem “coisas diferentes para ficar no mesmo sentido”⁴⁴.

Do ponto de vista estético, a linguagem de *Maio, mês de Maria* articula um falar culto com um falar coloquial. As frases são entrecortadas ora por expressões locais, ora por estruturas que retomam o português escrito. Em um plano figurativo, as descrições familiares traduzem bem a dissonância, a desterritorialização⁴⁵ da língua e dos falantes, isto é, o isolamento linguístico que deixa desterrado o indivíduo dentro de seu próprio território. O processo comunicativo entre emissor e receptor não ocorre em *Maio, mês de Maria*. As regras que governam as produções linguísticas, ali, estabelecidas não levam em conta as diferenças sociais, logo não há interação. Toda comunicação discursiva só adquire valor se realizada no contexto social e cultural apropriado. A construção dos atos de linguagem precisa levar em conta as relações sociais entre o falante e o ouvinte. Para a produção ser completa, os produtores do discurso precisam conhecer e agir verbalmente de acordo com determinadas regras, isto é, ‘saber’: “a) quando pode falar e quando não pode, b)

43 ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. (2002), p.98.

44 Idem, *ibidem*, p.99.

45 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*, 1977, p.10.

que tipo de variedade linguística é oportuno que seja usada”⁴⁶. Esses elementos constituem a base condizente com o ato de fala propriamente dito e deverão estar de acordo com o contexto em que o ato verbal será produzido. A presença de tais códigos torna-se um dado positivo não só para o falante, mas também para o ouvinte que pode ter alguma expectativa em relação à produção linguística do falante, distinta daquela estabelecida na cerimônia de casamento. De um lado, encontra-se a família de Hortência: “gente de posição média [...] instruída” (CARDOSO, 1997, p. 54) e do outro lado, com menos instrução e menos ‘elegância’, os familiares do noivo. O contraste, o choque cultural é explicitado, pelo conflito instaurado na língua dos desterrados do Bairro do Balão e, especialmente, na festa de casamento. Os signos recebem uma nova configuração nos falares que estavam para acontecer:

Meus senhores e minhas senhoras. Eu aqui presente, Chitalu Sipanguale, tio do camarada Comandante, quer falar uma cueza na noiva e no noivo meu sobrinho camarada Comandante, calem a boca, porra! [...], silêncio! _ mas quem que mandou este sacana falar, João Segunda estava pensar no íntimo dele _ eu aqui pre-
sento Chitalu Sipanguale quero desejar os noivo ficam bem, ficam felizes, quando tiver discutissão lá em casa é só chamar de mim ou o compadre nome dele João Segunda para resolver os pro-
blema, vocês devem ter muitos filios, os filios é a riqueza dos pobres (CARDOSO, 1997, .p.53, grifos nosso)

O discurso do Chitalu intensifica as disparidades, a confusão de signos deslocados com uma sonoridade destoante, que se traduz em diferenças discursivas e de classes sociais. Esse dado aparece, no contexto narrativo, como mais um elemento para referendar a ideia do sujeito desterrado, isolado em um cenário opressivo, sanguinário,

46 GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*, 1998, p.10.

de medo e de sombra infiltrado nos ‘falares’ e nos ‘lares’: “quem que imaginava nos tempos agora nossos a gente tinha de retrazer memória esquecida do tempo do tuga, vigiar a palavra, reaprender a pose estudada na esquina do olhar pidesco? (CARDOSO, 1997, p.84, grifo nosso).

A fúria canina e a hora de Maria

O discurso dominante fundamenta-se em signos marcados pela superposição de dados. Esses elementos representam uma única verdade, dotada de recursos retóricos que têm como finalidade convencer ou alterar atitudes e comportamentos já estabelecidos. Os cachorros redimensionam a vida de Manarairema:

a cidade estava engrenando na rotina do tomar café, do regar horta, do varrer casa, do arrear cavalo, quando os latidos rolaram estrada abaixo. (...) Borboletas inocentes (...) morreriam (...) pisadas, mordidas, desmanchadas como flores depois da ventania. O palco estava armado para os cachorros, e eles o ocuparam como demônios alucinados (VEIGA, 1969, p.34-5).

As ações repressivas, típicas da ditadura são simuladas pelos animais que representam os homens que viviam na tapera de forma enigmática “entocados lá longe, cercados, fechados” (VEIGA, 1969, p. 40). Os signos que demarcam a dominação fixam o jogo demoníaco em Manarairema: “toda a cidade estava praticamente a serviço dos cachorros tudo o mais parou” (VEIGA, 1969, p. 37).

A contaminação contextual é recontextualizada, explicitada através de expressões específicas do tipo: “pêlo suado, urina concentrada, estrume pisado” (VEIGA, 1969, p. 35). As marcas dispersas na cidade eram dos animais e na impossibilidade de redimensionam a vida, de trazer de volta o ‘descanso’, o ‘sossego’ e novos sentidos que fossem

“apreensíveis, verbalizáveis”⁴⁷, os manarairenses procuram se adaptar a nova situação: “De repente ficou parecendo que todo mundo adorava cachorro, quanto mais melhor, e só tinha na vida a preocupação de fazê-los felizes”(VEIGA, 1969, p.36).

A imagem canina impulsionadora da trama de *A hora dos ruminantes* também está presente em *Maio, mês de Maria*. Num processo alegórico, a fúria canina se desenrola na procissão de Nossa Senhora de Fátima, padroeira do Bairro Balão. Os símbolos religiosos abarcam, potencialmente, a dinâmica estrutural que configura a ideia de fé na santa padroeira, mas também uma outra, a ideológica, que motivou no passado os guerrilheiros de *Mayombe*⁴⁸, por exemplo, e agora absorve as ideias de jovens, que querem “voar liberdades”. O medo marca o código linguístico, a palavra dita passa por um polimento “censório” e se enche de outros significados. Por isso: “o coração se enchia de muitas palavras que acabavam por não nascer” (CARDOSO, 1997, p.177) e só encontravam reforços nas preces à Nossa Senhora de Fátima, pois os homens e mulheres “fervorosos” se alimentavam “candidamente na esperança e no amor” (CARDOSO, 1997, p.177).

O narrador, oscilando entre um português polido, culto, e a perspectiva de João Segunda, de forma metonímica, usa termos que ora anunciam uma procissão religiosa, ora uma manifestação política. E é nesse universo alegórico que os cães deixaram suas marcas, na cena que é recuperada de modo oralizado pelas interjeições que dinamizam o contado que quase salta do escrito para o oral:

Olharam para trás e pararam e não viram nada. [...]. Daí a pouco puderam então ver, apesar de já estar a escurecer, uma grande matilha de cães a vir atrás da manifestação. [...]. Em poucos minutos estavam todos manifestantes, cerca de um milhão, a fugir

47 ORLANDI, Eni Puccineli. *As formas do silêncio: no momento dos sentidos*, 2002, p.35.

48 PEPETELA. *Mayombe*, 1982.

em debandada.[...] rapazes a treparem árvores, crianças perdidas a chorarem desesperadas, aleijados a gritarem por socorro me levam só nas costas!, quem que lhes ligava?, gente a desmaiar em cadeia , Eh!Eh!Ehé!, dezenas de velhos se arrastarem exangues no asfalto, mulheres grávidas na iminência de parirem se esvaindo em sangue. Na confusão, uns que aproveitavam ainda para roubar. Ehé! Ehé! Ehé! [...]. Pouco depois, na rua só estavam já os quatro homens que transportavam o andor e só Padre que se manteve serenoso. Entretanto, os latidos se tinham deixado de ouvir, mas os cães vinham às centenas, se aproximando. Eh! Homens que transportavam o andor deram meia volta e puseram a Santa voltada para os cães,[...], a Santa falou assim: VINDE EM PAZ! Que ela falou altissonante! Eh! Eh!Eh! Todo mundo ouviu a Santa falar aquelas santas palavras (CARDOSO, 1997, p.227 - 228).

Num processo fantasmagórico, a paz de repente foi estabelecida, mais uma vez pela fé que transforma, revigora num plano outro, energizado pelos “corpos jazidos no asfalto [que] estavam se movimentar sozinhos” (CARDOSO, 1997, p.228). Nesse cenário extraordinário os “cães começaram estavam se transformar em homens, bons cristãos” (CARDOSO, 1997, p.228). As imagens migram, se transformam, para dar conformidade às situações disformes, presentes em *Maio, mês de Maria*. Os signos reordenados corporificam as leis, proibições e restrições, que determinam o sistema e a ordem da vida dos animais que sofreram uma metamorfose.

Num processo de reinterpretação dos fatos, a linguagem de *Maio, mês de Maria* se superpõe a ‘desconfiança’, ao “medo que estava se infiltrar em todos os lares”(CARDOSO, 1997, p.84). O narrador procura depreender formações discursivas díspares, dicotômicas, cujos significados se distanciaram por força das circunstâncias da significação dicionarizada. As ações caninas se assemelham às atitudes humanas, as práticas militarizadas de um sistema totalitário. Na impossibilidade

de identificar o inimigo, de localizar os responsáveis pelas atrocidades, os moradores do Bairro do Balão ouvem os ‘rumores’ e tentam se defender dos ‘cães sanguinários’ que ‘atuavam sozinhos’.

Conclusão: repetições e rumores

Em *Maio, mês de Maria*, os signos linguísticos reformulados ora delimitam, ora expandem os significados. A arbitrariedade desses sinais pode ser interpretada, aqui, como um jogo retórico de ideias, gritos que escapam à significação ‘vigiada’, ‘refreada’ e contaminada por “espalhar o terror e a morte” (CARDOSO, 1997, p.84).

Aspectos como o comportamento, os gestos contidos, as repetições de palavras, cujas conotações demarcam os vários sentidos reprimidos, encenam a alegoria dos valores, ideias, fenômenos e coisas combinadas em um contexto de ansiedade ‘expectante’, de “antivisões alucinantes em noites de febres altas, tensões, emoções, sincopadas” (CARDOSO, 1997, p. 171). Gradualmente, a sonorização dos signos se traduz, metaforicamente, em murmúrios produzidos por personagens agitados, assustados e insatisfeitos como: “João Segunda [que] não sabia bem como agir. Que estava pensar qualquer atitude dele podia ser mal interpretada e então lhe fazerem outra vez desaparecer” (CARDOSO, 1997, p. 84).

Em “o dia dos bois”, terceira parte de *A hora dos ruminantes*, as ações dos ruminadores são instintivas, animais, metáfora da inumanidade de ‘homens perversos’ que lembram os “bois com cara de animais medonhos [...], soltando berros que pareciam gargalhadas” (VEIGA, 1969, p.93). A figura bovina representa a repressão. A ideia de domínio, de controle do espaço se processa na massificação, na multiplicação dos animais: “os bois [foram] aparecendo aqui, ali, nas encostas das serras, nas várzeas, na beira das estradas, uns bois calmos, confiantes, indiferentes” (VEIGA, 1969, p.83). Do dia para a noite, as réplicas dos ditadores tornam inacessível a vida dos “manarairenses [que] só tinham de esperar e confiar. Se as paredes

resistissem e os mantimentos durassem, em breve o povo estaria nas ruas festejando a recuperação de sua cidade” (VEIGA, 1969, p.86).

Os sinais reificados articulam, agrupam os ruminantes no conjunto das similaridades, limitando, inibindo a formação de novos significados. Nesse contexto, “o signo se fecha e irrompe a voz da ‘autoridade’ [...]. O discurso autoritário lembra um circunlóquio: como se alguém falasse para um auditório composto por ele mesmo”.⁴⁹

A igreja em *A hora dos ruminantes* se apresenta de forma estática, sem mobilidade, desprovida da persuasão que lhe é inerente. O discurso religioso foi anulado, silenciado, e o veículo de Deus tornou-se um ser pasmado, imóvel: “O bom padre coçava a cabeça, olhava o campo de chifres espalhado em frente, prometia pensar no assunto. Por fim ele fechou a janela e foi olhar a sua coleção de selos” (VEIGA, 1969, p.87). Em contrapartida, a igreja em *Maió, mês de Maria* compre bem o seu papel, chegando até a simular a materialização da santa. A voz da Virgem Maria plasma “todas as outras vozes, inclusive a daquele que fala em seu nome: o (padre)”⁵⁰.

O discurso religioso efetiva, assim, o processo autoritário através da repetição de orações e ladainhas, que compõem a procissão, pois “repetir significa a possibilidade de aceitação, pela constância reiterativa”⁵¹, da visão dogmática que tem como objetivo englobar todas as falas do rebanho: “É milagre, os jovens que pensaram. E então muitos que puderam ver no céu avermelhado imagem de Virgem resplandecendo, rosto expressivo melancólico, talvez triste” (CARDOSO, 1997, p.167).

A imagem que desponta em um “céu [...] vermelho da cor do sangue” (CARDOSO, 1997, p.167), diante de João Segunda, todo mordido pelos ‘cães raivosos’, expõe em um plano alegórico, um acontecimento histórico, o fraccionismo, ocorrido em 1977. Este ano começa envolto

49 CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*, 1991, p.39.

50 Idem, ibidem, p.48.

51 Idem, ibidem, ibidem.

em um contexto de dúvidas para o povo angolano. Diante de toda essa incerteza ocorre uma reunião no palácio presidencial e vem à tona o resultado do inquérito instaurado contra o grupo vinculado a Nito Alves:

A partir deste fato, o Comitê Central incrimina e expulsa os principais membros: Nito Alves e José Van Dunem. A malograda tentativa de recolocar o MPLA no “trilho” da História, idealizada durante a guerra de libertação, abre espaço para as ações repressivas do Estado, que leva às últimas consequências o desejo de silenciar os dissidentes⁵².

Em *A hora dos ruminantes*, os símbolos nos remetem a um contexto ditatorial e violento, o mesmo ocorre em *Maio, mês de Maria*.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CARDOSO, Boaventura. **Maio, mês de Maria**. Porto: Campos das Letras, 1997.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. 6 ed. São Paulo: Ática, 1991.

DELEUZE, Guilles & GUATTARI, Felix. **Kafka**: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

52 OLIVEIRA, Jurema J. de. *Violência e violação*: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras, 2007, p. 129.

KOTHE, Flávio R.. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

OLIVEIRA, Jurema J. de. **Violência e violação**: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 5 ed. Campinas, São Paulo: Unicamp, 2002.

PADILHA, Laura Cavalcante. “Faca amolada: tradição e ruptura em Boaventura Cardoso”. In: **Novos pactos, outras ficções**: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

PEPETELA. **Mayombe**. São Paulo: Ática, 1982.

SANT’ ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & cia**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1991.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. “As Alegorias de ‘Maio’ e dos ‘Desmaios’ (uma leitura do romance *Maio, Mês de Maria*, do angolano Boaventura Cardoso)”, comunicação apresentada no I Encontro de Ciência da Literatura, Fac. Letras, UFRJ, realização do Departamento de Ciência da Literatura. Fac. Letras, UFRJ, 19 de maio de 1998. Publicado In: **AFRO-LETRAS**, Revista de Artes, Letras e Ideias da Casa de Angola em Portugal. Vol. 1, número 1. Lisboa, março de 1999.

VEIGA, José J. . **A hora dos ruminantes**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

Capítulo VI

*O discurso não canônico e as literaturas africanas de língua portuguesa*⁵³

Sobre a minha pele de cágado
afloram veios ancestrais,
lâminas vívidas cortantes,

Um dia escorri da ladeira.
Paralelepípedos negro-azeviche
faíscaram do chão:

Só aí entendi vida,
pedreiras,
levantes

e o “morrer para germinar”⁵⁴

53 Artigo publicado originariamente no livro *Literatura e voz subalterna*. Vitória: Edufes, 2016.

54 SACRAMENTO, Ari. “Ancestralidade”. In: *Ogum's toques negros*, 2014, p. 55.

A crítica consagrada enquadra os objetos analisados em compartimentos, cristalizando-os. Como bem define Cunha na apresentação da obra *Cânone e anticânone: a hegemonia da diferença*. De acordo com a estudiosa:

A crítica tradicional – ortodoxa, compartimentada em rótulos, visões circunstanciais, recortes e pormenores [...], muitas vezes, cristalizam o objeto e a análise literária – acaba por não privilegiar aspectos importantes da compreensão e das reflexões estéticas e artísticas, supervalorizando produções simétricas e isomorfas, alinhadas a juízos de valor padronizados que desconsideram as relações e ambiguidades inerentes ao próprio homem, ao processo contínuo de se reconhecer e se construir a partir de elementos e contradições que o identificam e, ao mesmo tempo, justificam sua busca, sua expressão e suas manifestações culturais (CUNHA, 2012, p.12).

O cenário contemporâneo conta com uma produção que exige um novo enfoque crítico para dar conta de uma serie literária diversificada que privilegia trabalhos artísticos e literários com um processo dinâmico e múltiplo, distinto daqueles canonizados pelo ocidente. A partir dessa perspectiva podemos estabelecer uma dinâmica discursiva que visa produzir novos parâmetros para pensar produções literárias não canônicas com preocupações semelhantes em contextos geopolíticos diferentes, pois:

Outros quadros artísticos, culturais e intelectuais que se elaboram, proliferam e multifacetam em paisagens que não necessariamente determinam, participam ou legitimam (-se) os cânones – ainda aceitos, trabalhados, consumidos e divulgados. Cânones que, no mais das vezes, limita-nos a repetir, reproduzir, congelar, e quase nunca renovar ou reinventar (CUNHA, 2012, p. 12)

A canonização no plano literário foi intensificada no século XX, momento em que as administrações coloniais entram em extinção

no sentido jurídico-político, mas essa modificação geopolítica do espaço africano antes sob o jugo de países europeus como Portugal não será suficiente para planificar um cenário novo, distinto daquele que colocava de um lado um universo com suas formas discursivas canonizadas em todos os sentidos estabelecidos pelo sistema colonial, e de outro aqueles periféricos ou os semi-periféricos enquadrados no espaço de anticânone sem qualquer legitimação. De acordo com Grosfoguel, em seu artigo intitulado “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pesamento de fronteira e colonialidade global”.

Um dos mais poderosos mitos do século XX foi a noção de que a eliminação das administrações coloniais conduzia à descolonização do mundo, o que originou o mito de um mundo “pós-colonial”. As múltiplas e heterogêneas estruturas globais, implantadas durante um período de 450 anos, não se evaporaram juntamente com a descolonização jurídico-política da periferia ao longo dos últimos 50 anos. Continuamos a viver sob a mesma “matriz de poder colonial”. Com a descolonização jurídico-política saímos de um período de “colonialismo global” para entrar num período de “colonialidade global”. Embora as “administrações coloniais” tenham sido quase todas erradicadas e grande parte da periferia se tenha organizado politicamente em Estados independentes, os povos não-europeus continuam a viver sob a rude exploração e dominação europeia/euro-americana. As antigas hierarquias coloniais, agrupadas na relação europeias versus não-europeias, continuam arraigadas e enredadas na “divisão internacional do trabalho” e na acumulação do capital à escala mundial⁵⁵.

55 GROSFOGUEL, Ramon. “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pesamento de fronteira e colonialidade global” <http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N2/02.pdf>

A visão de que a queda das administrações coloniais conduziria os países periféricos e semi-periféricos à descolonização foi um mito que gerou o chamando pós-colonial, logo, como bem define Grosfoguel em seu artigo, continuamos vivendo sob a mesma “matriz de poder colonial”, pois temos que estabelecer novos parâmetros discursivos em todos os níveis do saber. E no que tange aos estudos da arte e da literatura, precisamos renovar ou reinventar novas diretrizes para desvincular as produções dos povos não europeus das teorias tradicionais limitadoras da ideia de valor estético do trabalho artístico e da literatura.

Diante do exposto, coloca-se aqui uma pergunta: que elementos diferenciam um texto de valorização da angolidade e da moçambicanidade no sentido amplo do termo, daquele produzido sob o jugo dos valores ocidentais?

O projeto da escrita pós-colonial é também interrogar o discurso europeu e descentralizar as estratégias discursivas; investigar, reler e reescrever a empresa histórica e ficcional coloniais. Nesse sentido, o estatuto da oralidade tem lugar de destaque numa época de reescritura da História e da literatura africana em suas várias vertentes, já que cada país desse continente apresenta características étnicas e linguísticas diversas.

O processo de imersão na cultura ligada à tradição oral preenche a lacuna deixada pela colonização, logo buscar o *continuum* que renove um discurso e recrie o espaço capaz de abarcar as novas “manifestações artísticas e culturais do exercício de uma humanidade em constante ebulição, dinamizada por complexas e urgentes mudanças que se impõem ao ser humano” (CUNHA, 2012, p.12) em contextos não europeus que vivenciaram um processo transformacional complexo como aquele processado em sociedades de características mestiça, branca e negra tipicamente angolana e moçambicana, por exemplo.

Mussequê: cenário literário de Luandino Vieira

Vieira encontra no cenário mussequê os substratos necessários para uma construção literária denunciatória e inovadora. Os contos de A

cidade e a infância constituem a abertura promissora de uma densidade estética capaz de mimetizar o musseque que estará presente em toda obra desse autor. De acordo com Trigo:

A cidade e a infância é na língua luandina uma expressão oximórica. Quer dizer que os termos que compõem anulam-se mutuamente, visto serem opostos. Perceber-se-á a nossa asserção, se dissermos que ‘infância’ e ‘cidade’ são dois conceitos sociolinguísticos que se excluem mutuamente: ao aparecimento e desenvolvimento da cidade corresponde o sepultar dos tempos de infância descuidada da miudagem. O musseque é, portanto, o espaço para onde a cidade empurra os meninos sem preconceitos que assistirão impotentes à substituição das ‘casa de pau a pique e zinco’, que eram as deles, por ‘prédios de ferro e cimento’, que não lhes pertencerão, ao mesmo tempo em que a ‘areia vermelha’ do seu bairro de infância era coberta pelo asfalto negro e a rua, onde brincavam, ‘deixou de ser a Rua do Lima’ (TRIGO, 1981, p.213-214).

A obra *A vida verdadeira de Domingos Xavier* (1974) cenariza as ações do cipaio que busca identificar os militantes que em 1961 atuavam clandestinamente nos musseques. A narrativa mostra como a militância alimentava a luta nacional tendo como ponto de partida a periferia de Luanda. Os dois personagens que fazem as ações dos demais companheiros avançar são o garoto Zito e o velho Petelo. Eles representam os extremos da organização clandestina que se prepara para enfrentar os colonizadores. Esse enfrentamento leva Domingos Xavier para a cadeia:

E nessa noite o povo viu Domingos Xavier sair, ainda abotoando as calças, olhos quase fechados pelos faróis da carrinha, arrancando à pancada de dentro da cubata, com Maria aos gritos e miúdo Sebastião berrando, acordado. Dois cipaio agarraram o tractorista enquanto um terceiro ia dando socos e pontapés (VIEIRA, 1988, p.26).

Nesse cenário de miséria e censura policial, cresceu Luandino Vieira, no musseque Braga. Segundo Andrade, sua obra ficcional constitui um testemunho do viver nos musseques.

A contemporaneidade angolana e a diversificação discursiva

Durante o período colonial os escritores africanos de língua portuguesa fundam uma trajetória literária, permeada de sobressaltos devido ao jugo colonial-fascista. Sendo assim, podemos dizer que as literaturas africanas de língua portuguesa possuem uma vertente específica tanto do ponto de vista estético, sociológico, histórico como político-ideológico. Após as independências cada escritor busca depreender uma forma discursiva que possa resgatar as marcas locais e reafirmar em termos estéticos o seu percurso. Dessa forma, ao cruzar a História com a ficção, esses autores tematizam o confronto entre a consciência histórica individual e a coletiva, assumindo também as diferentes identidades sociais e étnicas num cenário literário em construção. Autores como Cardoso, Agualusa e Pepetela:

[...] são exemplos dessa busca da contemporaneidade angolana, da catarse de conflitos coloniais e pós-coloniais, da complementaridade das diferenças étnicas e culturais, da visão ideológica diversificada do país [...] e da centrifugação de ideais como fazedoras da viabilidade de um 'território pátrio' a ser nação plural e cidade moderna (MATA, 2001, p.27-28).

Com uma discursividade que transita entre a oralidade e a escrita, Cardoso cenariza tempos quentes em *Dizanga dia muenhu* (1977), reinventa o ritual da fogueira em *o fogo da fala* (1980), explora aspectos insólitos em *A morte do velho Kipacaça* (1987) e aprofunda o sentido da escrita marcada com elementos oriundos da história nos

romances *Signo do fogo* (1992), *Maio, mês de Maria* (1997), *Mãe, materno mar* (2001) e *Noites de vigília* (2012).

O diálogo com o passado está presente na seleção temática e nas marcas da tradição oral que perpassa as narrativas do escritor contemporâneo angolano. Os elementos significativos para manter viva a chama narrativa encontram-se guardados na memória daqueles guardiões não do saber puro, mas da sabedoria – “o lado épico da verdade” (BENJAMIN 1991, p. 201). Guardiões estes tão caros ao processo de recriação da arte de narrar, após a avalanche de violência vivenciada pelos angolanos, primeiro no processo de guerra de libertação e, depois, nas lutas internas para manter a soberania do país e a ordem do poder instituído.

Estação das chuvas: um diálogo com o passado

O romance *Estação das chuvas* (2000) com um discurso biográfico encena a história de uma poetisa e historiadora angolana que desapareceu sem deixar rastros após o recomeço da guerra civil em 1992. Com uma perspectiva de narrativa histórica, Agualusa traz para a cena narrativa figuras ilustres da literatura angolana como Mário Pinto de Andrade:

Começou tudo com uma grande discussão sobre negritude. Mário Pinto de Andrade pretendia incluir alguns poemas de Lídia numa coletânea de poesia negra de expressão portuguesa. (...) Lídia, porém, não sentia que fosse negra sua poesia. – É um equívoco – tentou explicar a Mário de Andrade. Aquilo que eu escrevo não tem especialmente a ver com o mundo negro. Tem a ver com meu mundo, que é tanto negro quanto branco. E, sobretudo, é o meu mundo! Se quiseres incluir trabalhos meus muda o nome da antologia para ‘Caderno de Poetas Negros’, mas ainda assim será um disparate, como fazer um ‘Caderno de Poetas Altos’ ou uma ‘Coletânea de Poesias das Mulheres Obesas’. [...] Lídia era uma

mulher de coração atento e metucioso. Pesou as palavras antes de responder: - no fundo, - disse - a verdade é que eu não me identifico com a negritude. Compreendo a negritude, estou solidária com os negros do mundo inteiro e gosto muito dos poemas de Senghor e dos contos de Diop, mas sinto que o nosso universo é outro. Tu, como eu ou Viriato da Cruz, todos nós pertencemos a outra África; àquela mesma África que habita também nas Antilhas, no Brasil, em Cabo Verde ou em São Tomé, uma mistura de África profunda e da velha Europa colonial. Pretender o contrário é uma fraude (AGUALUSA, 2000, p. 80-81).

Com uma perspectiva histórica, *Estação das chuvas* de Agualusa traz à tona teorias que fundamentaram as lutas anticoloniais, o movimento da negritude, o negrismo cubano e das Antilhas e coloca na condição de personagem narrador uma figura importante da crítica literária angolano, Mário Pinto de Andrade.

História e ficção em *Pepetela*

A relação história/ficção constitui a base do discurso literário angolano que emerge “de situações conflituais em processo de autonomização (político, cultural, social)” (MATA, 2002, p.223). Esse fato decorre da necessidade de criar a história do país a partir da literatura. *Pepetela* em *Mayombe*, uma obra que põe em cheque aos caminhos da guerra e o papel de cada guerrilheiro, apresenta um narrador em terceira pessoa que reafirma a ideia de projeto coletivo idealizado pelo escritor, mas que passa a palavra aos demais personagens para fazer circular as diversas visões acerca da luta libertária.

O discurso enunciador analisa e questiona a ambiguidade do poder e da liberdade, repensando dialeticamente tais conceitos *Mayombe* materializa a base guerrilheira:

Assim foi parida pelo Mayombe a base guerrilheira. A comida faltava, e a mata criou as “comunias”, frutos secos, grande amêndoas, cujo caroço era partido a faca e se comia natural ou assado. As “comunias” eram alimentícias, tinham óleo e proteínas, davam energia, por isso se chamavam “comunias”. E o sítio onde os frutos eram armazenados e assados recebeu o nome de “Casa do Partido”. O “comunismo” fez engordar os homens, fê-los restabelecer dos sete dias de marchas forçadas e de emoções. O Mayombe tinha criado o fruto, mas não se dignou mostrá-lo aos homens: encarregou os gorilas de o fazer, que deixaram os caroços partidos perto da Base, misturados com as suas pegadas. E os guerrilheiros perceberam então que o deus Mayombe lhes indicava, assim, que ali estava o seu tributo à coragem dos que o desafiavam: Zeus vergado a Prometeu, Zeus preocupado com a salvação de Prometeu, arrependido de o ter agrilhoado, enviando agora a águia, não para lhe furar o fígado, mas para o socorrer (PEPETELA, 1982, p.72).

Moçambique: Mia Couto e o fenômeno da reinvenção linguística

O ficcionista inicia sua viagem pela literatura em 1983 ao publicar o livro de poemas *Raiz de orvalho* (2009), raiz esta que abre uma nova possibilidade de o jornalista, biólogo por profissão encontrar um novo caminho para explorar um processo criativo que privilegia as fraseologias inovadoras e as situações oriundas da ancestralidade presentes, por exemplo, em *Terra sonâmbula* (1992). O romance contemporâneo é dotado de características pertinentes a matriz local, devido à variedade de proposições e formas discursivas imbricadas em um texto com características poéticas, narrativas, pois diferentemente do ocidente não há na obra literária moçambicana essa demarcação tradicional dos espaços em três categorias (poesia, narrativa e teatro).

As narrativas de Couto, em especial *Cada homem é uma raça* (1990), expõem os aspectos das várias culturas e crenças do homem moçambicano. Com um discurso que transita entre o humor e a ironia, as histórias de suas obras trazem à tona as origens, as raças, os costumes que nutrem o imaginário do escritor. Segundo Garmes, no seu artigo “O pensamento mestiço e uma poética da mestiçagem” (In: *Dossiê*: José Craveirinha, p. 185), faz a seguinte afirmação:

[...]os elementos que tradicionalmente foram lidos ora como distorção do modelo europeu, ora como corrupção da cultura indígena, podem ser tomados como elementos de integração da obra, já que passam a ser avaliados a partir de uma poética que reconstrói a coerência interna da obra a partir dos conflitos culturais nos quais ela emerge.

A obra *cada homem é uma raça* abrange um universo multifacetado com um cenário forjado no encontro de diversas culturas. A ficção de Couto repousa sobre as diversificadas formas da literariedade moçambicana por meio de uma prosa poética valorativa de um exercício importante: revigorar na ficção a imagem da nação com suas diversificadas formas de pensar o ser moçambicano discursivamente.

***Ualalapi*, uma romance histórico em uma perspectiva moçambicana**

Khosa em *Ualalapi* (2013) se utiliza de um formato literário bastante atual, a ficção histórica numa perspectiva moçambicana, já que os elementos oriundos da oralidade encontram-se numa justaposição com a escrita dialógica que insere aspectos da oralidade em uma composição recriada que significativamente partilha características de dois cenários culturais: o europeu trazido pela escrita e o moçambicano ancestral reconstruído.

Na abertura de *Ualalapi* nos deparamos com uma nota do autor. Neste texto, ele traça o perfil de Ngungunhane:

É verdade irrefutável que Ngungunhane foi imperador das terras de Gaza na fase última do império. É também verdade que um dos prazeres que cultivou em vida foi a incerteza dos limites reais das terras a seu mando. O que se duvida é o fato de Ngungunhane, um dia antes da morte, ter chegado à triste conclusão que as línguas do seu império não criaram, ao longo da existência do império, a palavra imperador.

Há quem diga que esta lacuna foi fatal para a sua vida, debilitada pelos longos anos de exílio.

Saltará à vista do leitor, ao longo da(s) história(s), a utilização propositada e anárquica das palavras imperador, rei e “*hosi*” – nomeação em língua tsonga da palavra rei (KHOSA, 2013, p.9).

Numa proposição de diálogo com o discurso histórico, Khosa nos apresenta após a nota do autor cinco citações que compõem um quadro paradoxal do “imperador das terras de Gaza”. Três dessas citações são de Ayres de Ornelas, um militar que participou das operações contra o Império e duas de George Liengme, um médico missionário suíço que também conheceu Ngungunhane. Os fragmentos expostos entre aspas reforçam a ideia da perspectiva histórica da obra, pois nos permite buscar essas fontes e traçar um paralelo crítico acerca da figura desse imperador ficcionalizado, que só será personagem central no conto final intitulado “O último discurso de Ngungunhane”.

Ngungunhane foi um imperador que atuou de forma “falsa, absurda” como bem define o trecho retirado da fala do Dr. Liengme: “mas toda a sua política era de tal modo falsa, absurda, cheia de duplicidade, que se tornava difícil conhecer os seus verdadeiros sentimentos” (KHOSA, 2013, p. 10). Com essas falas, Khosa estabelece as primeiras impressões acerca do Imperador. Na sequência da obra encontram-se construções imagéticas que permitem ao leitor

identificar o personagem ali representado, apesar de cada conto ter uma visão diferente sobre Ngungunhane. Quatro contos são precedidos por um trecho bíblico de Jo 2, Apocalipse 3 e Mateus 6 e os outros dois são apresentados por frases que se referem a Ngungunhane.

A composição de *Ualalapi* é de seis contos, que podem ser lidos separadamente, mas percebemos entre os textos certo elo, pois cada parte da obra cria uma imagem e uma versão das práticas dos companheiros de Ngungunhane e do projeto governamental do Imperador. Dessa forma, no primeiro conto intitulado *Ualalapi*, que coincidentemente dá nome ao livro, temos o relato de como o guerreiro Ualalapi mata Mafemane, o herdeiro legítimo do trono nguni:

Do fundo do corredor uma lança cortou o ar e foi-se enterrar no peito de Mafemane. Este, alto que era, atirou o corpo para trás e voltou à posição inicial, cravando os olhos em Ualalapi, que fugia. Quem é? – perguntou Mafemane.

- É Ualalapi – responderam os guerreiros mais próximos.

- Chamem-nos. Ele tem que acabar comigo, como mandam as regras. Donde é que é?

- É nguni.

- Ahn! – suspirou sorrindo. O corpo começou a vergar. Ao dobrar para a frente a coluna, a lança enterrou-se mais no peito ensanguentado [...]. Sem a coragem de o olhar, Ualalapi aproximou-se de Mafemane, ajoelhou, tirou a lança do peito e voltou a enterrá-la vezes sem conta. O rosto, o tronco e outras partes do corpo de Ualalapi foram-se cobrindo de sangue quente, expelido do corpo de Mafemane, já morto. E à medida que o sangue ia correndo pelo corpo de Ualalapi, este mais fechava os olhos e enterrava com maior fúria a lança no tronco perfurado, desfeito irreconhecível (KHOSA, 2013, p. 33).

Pensar o papel das oralidades na construção literária contemporânea das modernas literaturas africanas de língua portuguesa nos

permite perceber as variações linguísticas dos escritores que optam por uma dicção mais padronizada como Ungulani Ba Ka Khosa, Mia Couto, Pepetela, José Eduardo Agualusa e outros que exploram uma língua mais oralizada como Luandino Vieira e Boaventura Cardoso.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **Estação das chuvas**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2000.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da. **Canône e anticânone: a hegemonia da diferença**, LEITE, Mário Cezar Silva & NOLASCO, Paulo Sérgio (Orgs.). Uberlândia: Edufu, 2012.

GARMES, Hélder. “O pensamento mestiço e uma poética da mestiçagem”. In: **Dossiê: José Craveirinha**. São Paulo: Via Atlântica, 2002.

GROSFUGUEL, Ramon. “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pesamento de fronteira e colonialidade global” <http://www.febf.uerj.br/periferia/V1N2/02.pdf>.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Ualalapi**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.

LUANDINO, Vieira. **A vida verdadeira de Domingos Xavier**. São Paulo: Ática, 1974.

MATA, Inocência. **Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta**. Lisboa: Mar Além, 2001.

PEPETELA. **Mayombe**. São Paulo: Ática, 1982.

SACRAMENTO, Ari. "Ancestralidade". In: ADÚN, Guellwaar; ADÚN, Mel; RATTS, Alex (Org.) **Ogum's noques negros: coletânea poética**. Salvador: Ogum's toques negros, 2014.

TRIGO, Salvato. **Luandino Vieira: o logoteta**. Porto: Porto, 1981.

VIEIRA, Luandino. **A vida verdadeira de Domingos Xavier**. São Paulo: Ática, 1974.

Capítulo VII

*Oralidade: um valor estético nas modernas literaturas africanas*⁵⁶

Somos barco
estamos nas mesmas águas
somos dois barcos
um barco só

barcos mutáveis
de papel, plástico, madeira
de ligas metálicas
barcos de luz e eletricidade

damos nomes aos barcos que somos
transatlânticos navios
de estranhadas margens
barcos do lugar, emparelhados⁵⁷

56 Artigo publicado no livro *Por um (im)possível (anti)cânone contemporâneo: literatura, artes plásticas, cinema e música*, 2014.

57 RATTs, Alex. "os barcos". In: *Ogum's noques negros: coletânea poética*, 2014, p.31.

Num cenário literário herdeiro de uma experiência local de valorização da oralidade quais os parâmetros utilizados para se estabelecer uma tradição literária e definir o que seria uma estética africana em países de língua oficial portuguesa?

No decorrer desse estudo procuraremos responder a essa pergunta a partir de algumas reflexões em torno da questão oralidade como uma marca literária em narrativas africanas. A emancipação e a necessidade de afirmação cultural da herança africana levaram africanos e africanistas a trilhar os variados caminhos da tradição oral. Alguns estudiosos se dedicaram a recolha e estudo dos textos, outros na inserção dos aspectos da oralidade nas composições escritas.

Essa perspectiva discursiva surge para demarcar o espaço da produção literária africana. No dizer de Leite:

A tendência para situar no âmbito da oralidade e das tradições orais africanas o discurso crítico e a produção textual surge ainda de certo modo como forma de reação a uma visão das literaturas africanas como satélites, derivados das literaturas das 'metrópoles'. É um discurso crítico que, de certo modo, se torna reativo pela atitude inversa. De um cânone marcado pelo signo da colonialidade, passa-se à assunção de outro, indígena, que tenta centripetamente encontrar, no âmbito da cultura africana, os modelos próprios e autênticos (1998, p.12).

A reação a um status literário consolidado e canônico ocidental levou poetas, cronistas, contistas e romancistas a estabelecerem uma noção de continuidade entre a tradição oral e a literatura. Os críticos e os criadores buscam depreender os mecanismos elementares que possibilitam resgatar as marcas da oralidade na escrita. A oralidade reclamada pelos escritores garante a sobrevivência daquelas características típicas e resistentes ao bombardeio sofrido com a chegada do outro, o invasor, que tentou silenciar a palavra, considerada pelos ancestrais como força vital capaz de dar vida a um texto

que é ao mesmo tempo uma “narrativa da nação”, como bem define Rui em seu ensaio:

Quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala, mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto (RUI, 1987, 308).

Nesse cenário, teorizado por Rui, a força que emana da palavra, matriz de todo o conhecimento envolto na “cadeia da tradição”, faz circular as várias formas de expressões literárias como “os mitos, contos, adivinhações, provérbios e enigmas” (SOW, 1977, p.26). Essa prática narrativa é um exercício de sabedoria compartilhado, já que existe entre o contador e seus ouvintes uma interação capaz de criar a necessária cumplicidade para reiterar a ideia de que “é preciso ser, na força da diferença, preservando-se, com isso, o vasto manancial do saber autóctone” (PADILHA, 1995, p.15).

O saber autóctone constitui-se em todo um conhecimento produzido por povos naturais da terra, sem resultar de imigração ou importação. Em se tratando de contextos sociais que vivenciaram a experiência colonial, esse saber durante décadas foi silenciado por um processo de apagamento político-ideológico. No entanto, não podemos esquecer que antes da chegada da colonização havia um sistema estruturado de forma diversa aquela levada pelo colonizador. Diante disso, cabe afirmar que a oralidade em África é oriunda de situações materiais e históricas e não uma condição do ser africano.

De acordo com Aguéssy, a característica fundamental das culturas tradicionais africanas é a oralidade, enquanto que culturas que valorizam a escrita têm como fonte valorativa os autores e suas obras, gerando, dessa forma, uma distorção na visão crítica de alguns pensadores que nega a existência de pensamento organizado em ambiente

que não privilegia a escrita como determinante em suas práticas culturais. Por outro lado, o estudioso Diop em seus estudos defende que a civilização e a escrita egípcia foram um produto e um conhecimento para a cultura africana.

A oralidade nas culturas africanas é uma dominante, mas não a única marca cultural. A “continuidade” de que fala Leite como caminho para garantir o substrato oriundo da oralidade procura dar conta, ou melhor, equacionar o “gênero” africano ao “gênero” ocidental. O escritor africano utiliza com maior propriedade o conto, tendo em vista que este formato textual:

[...] permite estabelecer a continuidade com as tradições orais. Ou através da exploração dos ritmos e dos temas, usando a língua como elemento potencial de captação estilística e vendo nesse trabalho uma espécie de “natural” mimetização ou reprodução da oralidade (LEITE, 1998, p. 28).

Outro caminho trilhado pelos escritores bastante produtivo é o processo de transformação do material retirado da oralidade por meio de instrumentos como: a língua recriada e os gêneros literários remodelados. A arte de narrar dos mais velhos – os mitos, as lendas, os provérbios e as histórias em geral -, só é recuperada pela ficção, poesia e teatro por meio de mecanismos, isto é, técnicas de recriação, geradoras da reflexão sobre o próprio ato de narrar, poetizar e encenar. A encenação presente em todas as formas de expressões artísticas africanas constitui a estética fundadora das modernas literaturas africanas de língua portuguesa, como bem define Diagne:

A narrativa oral tradicional do contador e do griot negro-africano utiliza uma técnica de caracterização e um modo de dramatização que se articulou sobre uma estrutura frequentemente simples. Os acontecimentos enxertam-se aí sobre uma intriga linear. A riqueza das peripécias cria uma tensão permanente. (1997, p. 139).

Neste encontro provedor da renovação literária africana, diferentes fontes – culturas – serão reinterpretadas pelos escritores e poetas africanos. De acordo com Leite, esse conhecimento, proveniente das “oralidades”, apresenta formas distintas de resgate:

Diferentes modos de apropriação da língua simulam e executam diferentes registros de textualização das “oralidades”. O fato de usarmos no plural a palavra “oralidade” visa exatamente demonstrar que, por um lado, as tradições orais são diferentes de país para país, embora com um registro linguístico-cultural bantu comum, e dentro de cada país, de etnia para etnia, apesar de ser possível encontrar elementos unificadores na caracterização dos gêneros e dos mitos, por exemplo. E o plural serve-nos, neste caso, também, para significar o processo transformativo que a urbe provocou nas tradições rurais, modelando-as e recriando-as (LEITE, 1998, p. 35).

Com um discurso transformacional, a oralidade funda uma nova prática de leitura de mundo, distinta daquela pensada pelos padrões ocidentais que definiu o que era canônico a partir de princípios estabelecidos, primeiramente, no século IV com a criação do cânone bíblico e no decorrer dos séculos, o conceito e o termo foi progressivamente sendo usados no domínio da literatura, com expressões do tipo “os clássicos”, “obras primas”. De acordo com Compagnon, a incorporação do termo e da perspectiva canônica teológica foi introjetada na literatura a partir do século XIX como suporte na construção da ideia de nação.

No ensaio “Nacionalismo”, Rouanet sinaliza a importância da literatura na difusão do patrimônio comum a todo um grupo:

O que acontece durante o século XIX é que, por um motivo ou por outro, e em momentos diferentes, diversos países estão se construindo enquanto Nações [...] e precisavam criar ou reestruturar a imagem de unidade necessária à ideia de Nacionalidade. A concretização de um projeto de nação terá a literatura como

aliada. A ela coube, por um lado, a tarefa de difundir os elementos que passaram, então, a ser considerados patrimônios comuns a todo um grupo (ROUANET, 1999, p.19-20).

O século XIX confirma a ideia de um cânone literário para reafirmar o que é nacional e consolidar um discurso que canoniza escritores como Shakespeare e Dante Alighieri entre outros. O século XX viu nascer, com a expansão do sistema escolar nas sociedades ocidentais, a perspectiva de divulgação e propagação de uma série de obras ditas “clássicas” e tornou-se determinante na fixação e transmissão de cânones.

O conceito de cânone estabelecido pelo ocidente ocupa hoje um espaço de destaque nos estudos literários, organizado como disciplina, problematiza não só o campo de conhecimentos, mas a estrutura que o acolhe. A presença de obras e autores não canônicos ascendendo ao espaço “dito sagrado do saber” gera uma discussão acerca dos princípios canônicos. A contemporaneidade viu nascer uma reivindicação significativa de estratos sociais discriminados (mulheres, minorias étnicas) que produzem uma literatura dita marginal.

Nesse ambiente multicultural, o cânone das grandes obras e autores pode ser visto como uma forma de controle, de valorização de uma tradição. Tradição esta distinta daquela que os autores africanos buscam afirmar. Diante disso, se no ocidente o padrão advém de uma forma de escrita padronizada e reconhecida pelas Instituições universitárias e escolares, em contextos africanos como Moçambique, Angola, Cabo Verde, para citarmos apenas alguns países, foi na palavra africana que os escritores encontraram a essência necessária para recuperar os substratos que demarcam os aspectos de africanidade:

A enunciação do legado “oral” faz-se através do enunciado, que acumula e concentra, numa geologia estratificada que atingem a sintaxe, os ritmos híbridos das “oralidades”. É neste trabalho da “língua” como texto (na acepção kristeviana) que se desvelam as “tradições” traídas, e reformuladas, e se recuperam os traços

genológicos de variadas “formas” ou “gêneros” orais africanos (LEITE, 1998, p.33).

Construindo uma estética africana

De acordo com Trigo, um estudioso ocidental das modernas literaturas africanas que deseja compreender a estilística africana deverá ter, pelo menos, um conhecimento da textologia negra. Numa visão senghoriana o conhecimento da textologia negra é a base indispensável para a compreensão e para a fruição das modernas literaturas africanas. Cito Trigo na íntegra:

Na verdade, o único método rigoroso e isento que nós, críticos de formação ocidental, podemos usar para determinar a pertença africana dum texto e emitir sobre ele juízos apreciativos, e até mesmo valorativos, é o de pesquisarmos e demonstrarmos a existência, nele, de elementos pertencentes inequivocamente ao mundo cultural africano e à textologia africana que, fácil será entender, difere da ocidental. Assim, torna-se desde já, evidente que o texto literário africano sê-lo-a essencialmente como (e pela) *diferença*. Buscar a *diferença*, que seja pertinente e distintiva, é a tarefa primordial de quem pretende emitir juízos teóricos ou críticos acerca das literaturas africanas modernas (TRIGO, 1981, p. 121-122).

O avanço e a sistematização dos princípios que norteiam a teorização literária acerca das literaturas africanas modernas precisam definir os traços pertinentes e distintos fundamentadores da *diferença* apontada por Trigo para evitarmos equívocos do tipo epistemológicos de dizer que tudo que não for ocidental é africano, tendo em vista que utilizamos um material escrito em uma língua de matriz ocidental.

Diante disto, não podemos desconsiderar o contexto político e cultural das literaturas africanas. De acordo com Venâncio:

É um erro crasso analisar um texto literário independentemente do respectivo contexto cultural e político. Se tal não é feito de uma forma explícita no que se refere às literaturas europeias ou norte-americanas, deve-se isso ao facto de o sujeito enunciator da crítica pertencer ao mesmo contexto do produtor textual. No que diz respeito às literaturas extra-europeias, ou talvez melhor, às literaturas do Terceiro Mundo, seria, na verdade, insensato. Pois é em função dos seus contextos que essas literaturas revelam o seu valor estético e a sua originalidade (1992, p.26).

Valor estético este que em relação às modernas literaturas africanas repousa em parte no substrato oriundo da oralidade e vem sendo explorado pelo produtor textual. Com o intuito de respondermos as questões colocadas no início desse ensaio, retomamos aqui uma questão crucial para começarmos a esboçar algumas hipóteses, como o papel da palavra nas comunidades africanas, mais precisamente, entre o povo bantu. A palavra no grupo bantu tem uma função social, ou melhor, é uma instituição social. Diferentemente da perspectiva ocidental em que a “arte do bem dizer” ocupa um status individual. Dessa forma, enquanto instituição:

A palavra constitui, portanto, a base da transmissão cultural, ao mesmo tempo em que é o espaço privilegiado para que a palavra, o Verbo, afirme a sua onnipotência e a sua indispensabilidade em todos os actos do homem africano (TRIGO, 1981, p. 127).

Em *Velhas histórias* (1974), no conto “O ultimo quizar do maku-lusu” percebe-se o papel da palavra quando esta está com o mais velho:

Mas vontade de Sá Domingas estava um pouco apagada com essa maneira do homem dela e ficou mais calada ainda. Ora quando os mais velhos se calam assim, menor espera ainda palavra deles para adiantar conversa outra vez, nunca que podíamos interromper

o silêncio para pedir estórias, adivinhas, outras brincadeiras (VIEIRA, 1985, p.181).

Nessa perspectiva, a palavra sustenta a base existencial do homem africano no seu movimento diário dentro de sua comunidade de pertencimento, bem como com as formas cósmicas de que “depende”.

Ancorada em uma dinâmica diferente daquela pensada pelo ocidente, o estilo africano exige de seus estudiosos uma abordagem teórica diferenciada, pois o aspecto temporal e espacial “de manifestação do pensamento simbólico e simbolizante do africano, a *palavra*, condiciona todo o exercício do dizer, isto é, o *estilo*” (TRIGO, 1981, p. 129).

Em *No antigamente, da vida* (1974), o enfoque narrativo permite a Vieira criar o ambiente propício para fazer aflorar uma linguagem modelada em um universo de matriz africana urbana, o musseque rememorado. De acordo com Leite, esta “tradução” das “oralidades” realizada na matéria da língua trabalhada, mais ou menos involuntariamente, como corpo oficial e compósito de fragmentos de ritmos e formas, irá regular a sintaxe e a discursividade literária de modo inovador e surpreendente (LEITE, 1998, p.34).

Uma estética que reivindica uma tradição

A literatura angolana conta com inúmeros escritores cujo projeto estético está vinculado à construção de uma identidade nacional capaz de abarcar as várias expressões linguístico-culturais. Desta forma, diante de um passado consolidado e um presente construído diariamente o resgate à tradição dos falares regional desponta nas narrativas “fazendo coexistir na maleabilidade da língua, o novo com o antigo, a escrita com a oralidade, numa harmonia [...] que os textos literários nos deixam fluir” (LEITE, 1998, p.34).

O dinamismo transformacional do substrato linguístico presente nas obras de Vieira também pode ser percebido na escrita de Cardoso que com um “toque” impõe ritmo à agonia dos explorados.

Alguém pé calçado passava, passo apressado, os graxas gritavam MEU TOQUE! Berridavam atrás do sapato que dava o pão. MEU TOQUE! era o grito da fome, a luta dos homens pequenos empurrados cedo na vida dura. MEU TOQUE! Quem qui gritou primeiro fui eu! Sueu quin graxo, mé! MEU TOQUE! Por que estás minguiçar? Para ganhar a vida precisa um gajo lutar com os outros, se agarrar mesmo (CARDOSO, 1982, p.9).

De acordo com o próprio Cardoso, a

[...] tradição tem uma função passiva, conservadora, mas também dinâmica. A própria tradição sofre alterações ao longo dos tempos. Enquanto escritor, estou preocupado em perceber e refletir na minha escrita esses fenômenos, essas alterações nos comportamentos tradicionais das populações, particularmente na área em que incide meu olhar enquanto escritor: a zona de Luanda, Malanje, um pouco Kwanza Sul. Essas mudanças no comportamento tradicional das pessoas constituem, de fato, uma preocupação constante para mim (CARDOSO, 2005, p.31).

É necessário reinventar uma memória histórica que perpassa ou fundamente ficcionalmente uma narrativa que englobe o conceito de nação e os vários segmentos sociais da contemporaneidade. Privilegiando um discurso polifônico, dialógico, o que em parte remonta à tradição, com suas vozes sonantes, capazes de partilhar as experiências de forma conjuntiva.

Em *Maió, mês de Maria*, Cardoso em momentos específicos utiliza uma expressão linguística que traz à tona a fala de um mais velho que ironiza a situação em que um kimbandista foi atacado pelo cão:

[...] o Kimbanda que estava lá dentro de casa a consultar alguém, veio cá para fora confiante nos espíritos dele, estava fazer piruetas, truquices, passes mágicos a tentar dominar o cão, foge

Satanás! fora daqui cão tihoso, o meu espírito vai te levar para o inferno!, faz o que te ordeno, seu cão de merda!, parece estava conseguir algum resultado, o cão que estava ficar parecia calmo, enh! estás a ver?, o meu espírito é forte!, o meu espírito é forte!, que o kimbanda estava falar sozinho consigo, os clientes todos tinham fugido, *ehê! ehê! ehê!*(grifo nosso), ele que estava assim o único total protagonista em cena um só miúdo que estava lhe espreitar por cima do tecto de uma casota vizinha, o cão que foi adormecendo, adormecendo, kimbanda sorridente triunfante, estás a ver meu sacana?, não te falei que o meu espírito é forte?!, mas de repente o cão se desentorpeceu, saltou por cima do kimbanda e lhe mordeu na cara e no peito e lhe derrubou no chão. Que sangrou muito sem socorro e ali mesmo morreu com o espírito dele. *Eh! Eh! Eh!* (grifo nosso) Que o miúdo contou as minúcias depois (CARDOSO, 1997, p.121-122).

A interjeição “eh!eh!eh!” repetida diversas vezes constitui uma marca discursiva da obra de Cardoso. Esse mais velho ora ironiza, ora critica as ações dos personagens e faz com que a narrativa avance significativamente no que tange a perspectiva de construção de um viés temático que reivindica uma tradição. Verifica-se, desta forma, que “diferentes modos de apropriação da língua simulam e executam diferentes registros de textualização” (LEITE, 1998, p. 35)

Oralidade e violência

Em *Ualalapi* detectamos elementos insólitos oriundos do processo de descaracterização da ideia de unidade da palavra produzida com o intuito de reordenar uma tradição que é ao mesmo tempo fatos históricos vivenciados comunitariamente, mas também inovação para abarcar os novos tempos e compartilhar uma proposta capaz de materializar um projeto que reafirme a tradição como voz sonante e detentora de um padrão, colocando, assim, as literaturas

africanas num cenário próprio que ao dialogar com as práticas ocidentais não deixe de afirmar a sua moçambicanidade e sua angolidade, por exemplo.

A palavra em *Ualalapi* desconstrói a imagem do imperador pelo viés mais denso e carregado de sentidos geradores do apagamento da existência. Em “Fragmentos do fim (2)”, texto introdutório do conto intitulado “a morte de Mputa”, tem-se uma imagem cinematográfica dos movimentos do coronel Galhardo diante de sua vítima:

O negro voltou a abrir desmesuradamente os olhos, tentou enterrear com mais força os dedos, ergueu lentamente a cabeça, expeliu um novo jato de sangue pela boca e voltou a tombar definitivamente a cabeça sobre a terra. O coronel olhou para o sangue que escorria nas patas dianteiras do cavalo, olhou para o rosto desfigurado pela morte e comentou com um leve sorriso entre os lábios: - Estes pretos têm uma força de cavalo! (KHOSA, 2013, p. 35-36).

De acordo com Sarlo,

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (direitos de vida, justiça, de subjetividade). Pensar que poderia existir um entendimento fácil entre essas perspectivas sobre o passado é um desejo ou um lugar-comum (2007, p.9).

O passado apresenta várias versões, está imbricado entre a memória e a história, e encontra na linguagem artística o suporte decisivo que “reduz, unifica, e aproxima no mesmo espaço histórico e cultural a imagem do sonho, a imagem lembrada e as imagens da vigília atual” (BOSI, 1995, p. 56). A memória traz à tona não só as percepções passadas, mas as sensações do presente que confluem

e se complementam no instante da criação como força subjetiva e produtora dos símbolos profundos e ativos para compor o universo estético do escritor.

Em uma construção discursiva decrescente o narrador vai pouco a pouco traçando varias versões da história do imperador até atingir a decadência do Império de Gaza. Diante disso, em “Fragmentos do fim (3)”, o coronel Galhardo faz um relatório falso, pois deixa de relatar suas atrocidades e suas práticas insólitas numa violência desmedida como podemos ler no trecho abaixo:

Assim começa o relatório à posteridade do coronel Galhardo. Um relatório pormenorizado, prolixo, mas falho em aspectos importantes que o coronel omitiu, ao não registrar:

- O fato de ter profanado como um ímpio o lhambelo, urinando com algum esforço sobre o estrado onde Ngungunhane se dirigia na época dos rituais e muito menos os escarros que atirou à parede de troncos, misturados com o tabaco do charuto que ostentava entre os queimados (KHOSA, 2013, p.51-52).

As visões do passado são resultantes de construções produzidas por experiências individuais e coletivas. Cabe ressaltar, no entanto, que essas visões estão carregadas de marcas reanimadas na enunciação que encena, em uma linguagem libertária, os fatos que a história oficial omitiu. O leitor vai, pouco a pouco, sendo apresentado às múltiplas visões da figura Ngungunhane. As imagens forjadas pelo narrador transitam entre uma perspectiva advinda da oralidade e outra dos fatos escritos. A obra *Ualalapi* desconstrói, desmitifica as versões divulgadas acerca de Ngungunhane. A primeira é a colonial e a segunda pós-independência, as duas deram a ele um status de herói. Assim, podemos dizer que *Ualalapi* convida o leitor a refletir sobre os discursos da história.

O ancestral: uma marca em *Ualalapi*

O conto enquanto unidade sustenta os elementos necessários à produção literária de um universo cultural que tem suas raízes na oralidade. O carácter moralizante das narrativas oriundas da tradição está refletido na sua estruturação por meio do

[...] carácter e da sequência das suas transformações. Com efeito, algumas classificações tipológicas destas narrativas têm como critério fundamental o sentido da transformação que altera a situação inicial e determina a situação final da história e que pode ser de degradação e de melhoramento (LEITE, 1998, p. 88).

Em relação à obra *Ualalapi*, a sequência e o carácter moralizante vão pouco a pouco sendo construídos por meio das histórias de cada conto e atingem seu ápice no conto “O ultimo discurso de Ngungunhane” que coincidentemente é apresentado ao leitor como “Fragmentos do fim (6)”. Nessa fase da obra o leitor tem um retrato do imperador. Com o fragmento de Mateus 24, colocado logo após o título do conto, detecta-se a dimensão da gravidade da situação ali instaurada e o processo de degradação por que passa o Império de Gaza:

Fomos nós, homens, que vos tiramos da noite que vos tolhia à entrada ao mundo da luz e da felicidade. As nossas lanças tiraram as cataratas fossilizadas que ostentavam e os nossos escudos esconjuraram os males de séculos e séculos que carregavam no corpo putrefato. E hoje, corja de assassinos e cobardes, ousais achincalhar-me com toda a força dos pulmões rotos que tendes. É a paga, eu sei, dos bens que os ngoni fizeram. Mas ficai sabendo, seus cães, que o vento trará das profundezas dos séculos o odor vossos crimes e viverão a vossa curta vida tentando afastar as imagens infaustas dos males dos vossos pais, avós, pais dos vossos avós e outra gente da vossa estirpe. (...) E aí, seus cães, não

terão coragem de erguer a cabeça. A corcova será de tal ordem que tereis filhos e netos com uma bossa interminável e hereditária! (KHOSA, 2013, p.112-113).

No conto que encerra o livro, detecta-se um discurso profético. A profecia constitui-se numa prática típica das sociedades cuja tradição repousa na oralidade. Diante disso, a fala profética foi uma forma encontrada pelo narrador para reafirmar uma prática milenar das culturas africanas. Na era contemporânea, o resgate da tradição se faz presente por meio de artifícios de discursividades variados que são capazes de relacionar o presente com o passado numa perspectiva de construção de futuro que alinhe em um mesmo cenário literário as diversas formas de leitura do fato histórico.

Com uma temporalidade ampla, a profecia elabora um diálogo com o passado, presente e futuro, permitindo construir em torno da questão histórica uma visão transcendente, pois o tempo mítico ultrapassa e se sobrepõe ao tempo histórico, logo é na voz do velho que o narrador encontra os elementos necessários para reafirmar a tradição. Uma voz carregada de experiências de um antepassado que repisava alguns aspectos que o seu pai se esquecia de contar:

- Era miúdo ainda – prosseguiu – quando o meu avô me contava histórias de Ngungunhane. [...] E ele, ao contar-me as histórias de Ngungunhane, repisava alguns aspectos que o meu pai se esquecia e que tu omitiste. E são pormenores importantes (KHOSA, 2013, p.113).

A figura do velho aparece na narrativa para dar o toque necessário à história que o narrador conta. Cabe ressaltar, no entanto, que a palavra utilizada pelo narrador é a escrita. Essa história construída com o artifício da escrita, não se sobrepõe àquelas contadas a beira da fogueira, logo o narrador repousa a caneta e ouve o velho:

Há por menores que o tempo vai esboroando – disse o velho tossindo. Colocou duas achas no fogo e soprou. Novelos de fumo passaram pelo rosto. Pequenas lágrimas saíram dos olhos cansados e tocaram na pele coberta de escamas. Afastei os papéis (KHOSA, 2013, p.95).

Com um discurso profético e insólito, “O ultimo discurso de Ngungunhane” encerra as várias versões da história ou da estória acerca do Império de Gaza. O encontro entre o narrador envolto em seus papéis e velho que questiona a versão oriunda da escrita, pois está convicto de que o narrador omitiu pormenores importantes e insólitos como: o nascimento de uma criança sem olhos e sexo e a morte de dois homens durante o discurso de Ngungunhane: “Quando Ngungunhane falava à multidão que o vaiava, uma mulher, sem aparências de gravidez, teve uma criança sem olhos e sexo. Dois homens tiveram um colapso cardíaco” (KHOSA, 2013, p.114-115).

A perspectiva ocidental do cânone se dá por meio de uma tradição consolidada a partir de padrões eurocêtricos, firmados com maior precisão no final do século XIX, época em que se forma a ideia de nação em todo o ocidente. Os autores e obras definidos pelos críticos como clássicos são valorizados e tornam-se referências nas Universidades e nos ambientes escolares, estabelecendo definitivamente uma série literária canônica. Enquanto isso, um cenário literário envolto numa política colonial, o africano de língua portuguesa, nasce uma corrente literária com uma proposta de afirmação daquilo que constitui uma representação da cultura local com uma linguagem que deve se distanciar da estética ocidental para representar uma tradição advinda não dos autores e de suas obras, mas da capacidade que cada autor tem de recuperar em seu texto as várias dicções literárias representativas dos grupos sociais que compõem cada país.

Logo, afirmar uma tradição em África significa valorizar as “oralidades” e suas particularidades, já que nos países africanos como Moçambique e Angola, por exemplo, encontram-se falantes de

línguas diversas e, conseqüentemente, cada língua apresenta práticas culturais, sociais, políticas e ideológicas variadas que definem a estética literária dos escritores que buscam reafirmar a sua moçambicanidade e sua angolanidade no discurso literário.

REFERÊNCIAS

AGUÉSSY, Honorat. “Visões e percepções tradicionais”. In: **História Geral da África**. São Paulo: Ática, 1981. Volume I.

CARDOSO, Boaventura. **Maio, mês de Maria**. Porto: Campos das Letras, 1997.

CARDOSO, Boaventura. **Dizanga dia muenhu**. São Paulo: Ática, 1982.

CHAVES, Rita, MACÊDO, Tania & MATA, Inocência. **Boaventura Cardoso: a escrita em processo**. São Paulo: Alameda, União dos Escritores Angolanos, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

DIAGNE, Pathé. In: **Introdução à cultura africana**. Lisboa; Edições 70, 1977.

KHOSA, Ungulani Ba Ka. **Ualalapi**. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades e escritas nas literaturas africanas**. Lisboa: Colibri, 1998.

OLIVEIRA, Jurema J. **Violência e violação: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2007.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção do século XX**. Niterói: Eduff, 1995.

RATTS, Alex. “os barcos”. In: ADÚN, Guellwaar; ADÚN, Mel; RATTS, Alex (Org.) **Ogum’s noques negros**: coletânea poética. Salvador: Ogum’s toques negros, 2014.

ROUANET, Maria Helena. “Nacionalismo”. In: **Introdução ao Romantismo**. JOBIM, José Luís (Org.). Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**: São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TRIGO, Salvato. **Luandino Vieira: o logoteta**. Porto: Porto, 1981.

VIEIRA, Luandino. **Velhas estórias**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

VIEIRA, Luandino. **No antigamente, na vida**. São Paulo: Ática, 1980.

Capítulo VIII

A estética da repetição em Cidade de Deus, manual dos inquisidores e maio, mês de Maria⁵⁸

É noite, sinto que é noite
É noite no meu amigo.
É noite no submarino.
É noite na roça grande.
É noite, não é morte, é noite,

58 O presente ensaio nasceu da obra intitulada **Violência e violação**: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-afro-brasileiras. Luanda: União dos Escritores Angolanos. Luanda: UEA, 2007 e reeditada sob o título: **The Theme of urban violence in three lusophone novelists**: António Lobo Antunes, Paulo Lins, Boaventura Cardoso: New York: The Edwin Mellen Press, 2017.

É perfeitamente a noite⁵⁹.

Antigamente era o eu-proscrito
Antigamente era a pele escura-noite do mundo
Antigamente era o canto rindo lamentos
Antigamente era o espírito simples e bom
Outrora tudo era tristeza
Antigamente era tudo sonho de criança⁶⁰.

Morre-se devagar neste país
onde é depressa a mágoa e a saudade
ó meu amor de longe quem me diz
como é a rua sombra na cidade

Morre-se devagar em frente ao Tejo
repetindo o teu nome lentamente
cintura com cintura beijo a beijo
e gritá-lo abraçado a toda a gente⁶¹.

INTRODUÇÃO

Tendo em vista a temática Violência e Violação, espera-se que o estudo aqui proposto possa suscitar algumas reflexões a respeito dos fenômenos estéticos presentes em obras que buscam, por meio da linguagem, subverter um processo discursivo consolidado, fechado e, muitas vezes, excludente. A encenação da realidade, em obras literárias contemporâneas, possibilita ao leitor refletir um pouco mais acerca de questões, como a violência e a violação dos direitos humanos. Essas narrativas apresentam novas formas de leitura, quando

59 ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*, 2001, p.48.

60 NETO, Agostinho. *A renúncia impossível*, 1985, p.51.

61 ANTUNES, António Lobo. *Letrinhas de cantiga*, 2002, p.40.

encenam no espaço fictício questões sociais que afloram cotidianamente em contextos históricos deteriorados pelo descaso, principalmente, do poder público constituído.

A humanidade, desde os seus primórdios, convive com a violência; entretanto, o que diferencia esta na atualidade é seu deslocamento para o meio urbano. Assim, aquele “homem novo”, de que fala Bakhtin⁶², abriu espaço para o surgimento do *homo violens*⁶³, um tipo que se caracteriza como uma ameaça diária a todos os habitantes das grandes cidades e se distingue daquele que o antecedeu por viver cotidianamente na violência. Logo, a encenação da violência via discurso literário não significa o aniquilamento da ação que se processa no plano real, já que, no plano artístico, a tensão geradora da violência propriamente dita se desfaz, apesar da tentativa de o escritor simular, em um espaço ficcional, um contexto fechado semelhante ao da realidade. É o que se dá no romance *Cidade de Deus*, de Lins, bem como no filme homônimo, de Meireles, nele baseado. Ambos retratam as vicissitudes diárias que assolam o contexto social imaginário *Cidade de Deus*.

A vertente explorada por Lins em *Cidade de Deus* pode ser comparada à do processo de desagregação individual e coletiva presente em *Maio, mês de Maria*, de Cardoso, tendo em vista que ambos os autores tematizam a violência que atinge determinados grupos sociais. Já em *O manual dos inquisidores*, no que toca à proposta ideológica, podem-se encontrar preocupações semelhantes às de *Cidade de Deus* e *Maio, mês de Maria*.

Antunes registra a decadência social, financeira e moral de uma família portuguesa que simbolizava na era de Salazar o sistema vigente e sofre o impacto da Revolução dos Cravos. O romance traz à tona uma era política fadada à decadência pelas lutas sucessivas, que culminam com a Revolução dos Cravos, enquanto *Cidade de Deus* e

62 BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*, 2000, p.239.

63 ROGER, Dadoun. *A violência: ensaio acerca do “homo violens”*, 1998, p.5.

Maio, mês de Maria denunciam a repressão brutal da polícia, a desagregação individual, social e nacional. Cabe ressaltar que as narrativas se passam em universos urbanos, deteriorados em função do descaso do Estado.

Diante disso, pode-se dizer que a literatura acaba por fundar um caminho possível de leituras acerca de fatos que circundam o dia-a-dia dos personagens “reais”, isto é, a violência de traficantes em decorrência da ausência do poder público em diversas comunidades, representadas no romance *Cidade de Deus*, enquanto que no romance *Maio, mês de Maria*, a violência e a violação se processam num discurso literário alegórico que interpreta um momento “delicado” da História de Angola - o 27 de maio de 1977. Cardoso constrói nesta obra uma alegoria da nação.

O romance *O manual dos inquisidores* traz à tona uma temática recorrente nas “letras portuguesas”: a memória da Revolução dos Cravos misturada aos fragmentos de épocas da colonização, dos feitos do ditador Salazar e das grandes navegações, na tentativa de esgotar sensações negativas presentes no inconsciente de personagens que reescrevem “compulsivamente” várias versões da História e abre, desta forma, uma nova era, distinta tanto em Portugal como nas ex-colônias portuguesas, já que a Revolução dos Cravos acelera o processo libertário em curso por várias partes da África, especialmente em Angola.

Espaço literário e sua conexão com o espaço empírico

O afastamento do sujeito das regras do mundo onde vive é, por razões diversas, o que impede a interação entre os espaços privado e público. Entre essas razões podem ser consideradas as suas inabilidades - oriundas das condições históricas - para o mundo do trabalho, para a elaboração de práticas sociais, para a abertura de caminhos à sua integração em ambientes em que haja a produção de diálogo agenciador de bens materiais, morais, etc.

Em um plano simbólico, pode-se dizer que os sistemas governamentais deteriorados, durante as crises políticas e econômicas, costumam rechaçar o povo que o escolheu, e, muitas vezes, com o uso da força, imprimem nas massas marcas depreciativas, geradoras de constrangimentos que podem levar ao embrutecimento do sujeito que integra esse contingente humano, desprovido de imagens positivas de si mesmo. Essa situação abre espaço, conseqüentemente, para o surgimento de reações as mais diversas por parte daqueles que durante décadas viveram na condição de oprimidos. Sendo assim, em *O manual dos inquisidores*, de Antunes, o sentido da violência se processa basicamente no plano linguístico, já que, privilegiando o discurso da memória, o autor busca descaracterizar a fala dos militares com o intuito de elaborar uma nova visão dos fatos.

Assim, o discurso literário de cunho realista, como o de *Cidade de Deus*, ou aquele que oscila entre a paródia e a alegoria, tão bem encenado em *O manual dos inquisidores* e em *Maio, mês de Maria* ao denunciarem as mazelas sociais, elaboram, ainda que em um plano fictício, reflexões acerca de práticas violentas e violadoras dos direitos humanos.

Os romances apresentam um retrato de contextos sociais cindidos, fragmentados pela violência desenfreada produzida pelos “bichos-soltos”, em *Cidade de Deus*, pelo medo dos “cães sanguinários” que aterrorizam os fraccionistas em *Maio, mês de Maria* e pelo espectro salazarista que atormenta os personagens de *O manual dos inquisidores*.

As narrativas sintetizam o isolamento individual e coletivo. O caminho trilhado pelos autores estabelece a tríplice visão da transgressão nas cidades sitiadas. Este movimento produzido na ficção fixa num jogo dramático a trajetória das formas que cada autor encontra para contar as histórias de personagens fictícios que simbolizam uma coletividade.

As sociedades capitalistas, em geral, costumam intercalar o domínio sobre o dinheiro, o tempo e o espaço para formar o nexos substancial de poder social. As particularidades geradoras da dinâmica, ou melhor, da hegemonia ideológica e política, só se sustentam enquanto houver um controle amplo do contexto material da experiência pessoal e social.

Na atualidade, quando os perfis são construídos a partir do princípio do “ter” em vez do princípio do “ser”, evidencia-se o surgimento de indivíduos “bons” e “maus”. O processo de exclusão de determinados indivíduos ou grupos encontra respaldo na impossibilidade de materialização e significação do dinheiro, do espaço e do tempo que garante a manutenção do poder político àqueles considerados “bons” e contribui para a deterioração ainda maior daqueles que adquiriram o *status* de “maus”.

Para ampliar esta visão, pode-se recorrer a Maffesoli. O termo tribo – reinventado por este autor – parece dar conta dos movimentos grupais de sociedades que experimentam uma transição explosiva de mudanças comportamentais e de valores tanto individuais como coletivos em contextos urbanos como aquele de *Cidade de Deus*, onde os indivíduos efetivam uma “emancipação” às avessas. A “cidade” funciona como um refúgio de indivíduos que vivenciam um processo de desindividualização e um desgaste das marcas humanizadoras. As tribos controlam o “pedaço” provisoriamente, pois o tempo é de incertezas e as redes de relações comerciais estabelecidas ali são frágeis, devido ao tipo de mercadorias que circulam no local.

As sociedades contemporâneas que viram nascer os regimes políticos nazista e comunista não estão livres da experiência totalitária na atualidade, visto que a ausência participativa das massas no cenário público abre um precedente para as práticas de manipulação de todas as ordens. Diante disso, na ausência de uma base solidificada nas relações entre os homens, os movimentos de massa precisam de uma diretriz, e a encontram quando tais homens são levados a acreditar num líder que promete solucionar todos os problemas da comunidade. Deste convencimento nasce o alicerce para o que Arendt chama de movimento totalitário. As massas, por sua natureza, só agem quando são conduzidas por um líder que lhes fornece um perfil e um caminho para suas ações. A arma primordial do totalitarismo é a propaganda, instrumento utilizado pelo líder e dificilmente pelas massas, já que estas não possuem os meios necessários para produzir o material que dinamize as discussões e confronte as

posições divergentes com o intuito de obter o consenso. Esta visão das sociedades, que pode ser percebida por meio da história do 27 de maio - o levante dos descontentes com o destino do país - encontra na ficção de Cardoso uma versão alegórica, muito bem elaborada. Esta versão é bastante produtiva do ponto de vista do discurso dos personagens, que funcionam como uma espécie de projeção especular de um tempo disforme, de violências e de violação dos direitos humanos.

Cardoso, com o intuito de redimensionar, pela ficção, o destino de personagens que representam alegoricamente os “dissidentes”, cria uma localização espacial propícia para encenar o 27 de maio: o Bairro do Balão. Neste bairro imaginário, a dinâmica da vida diária exige algumas regras e princípios que os dissidentes põem em votação. Desta forma, esta dinâmica transformacional, embasada numa filosofia de cunho libertário, isto é, valorização das opiniões individuais, é a tônica que domina toda a narrativa, sendo, sobretudo, a marca dos chamados “dissidentes”.

A narrativa de *O manual dos inquisidores* retrata a “desfamiliarização” da sociedade portuguesa. Na ficção encontra-se o “desassossego” típico de um discurso que rememora o tempo de desorientação provocada por um regime totalitário mantido por “senhores”, escolhidos por métodos “suspeitos”, pensados na quinta do professor Salazar.

A repetição se processa nas narrativas como um recurso estilístico construído no “desvio”, a fim de estabelecer o jogo poético em que as tramas romanescas avançam produtivamente por meio daquilo que, de acordo com a tradição dos gêneros literários, é mais próprio do discurso da poesia. A voz da enunciação busca diferentes caminhos para criar o “ambiente” propício à linguagem da violência que extrapola o limite do significar em si mesma. De acordo com Kristeva,

(...) se, na linguagem corrente, a repetição de uma unidade semântica não altera a significação da mensagem e provoca, sobretudo, um efeito desagradável de tautologia ou de agramaticalidade (mas, de qualquer modo, a unidade repetida não acrescenta um

sentido suplementar ao enunciado), o mesmo não se dá na linguagem poética⁶⁴.

As unidades repetidas na linguagem poética guardam em sua “essência” um novo valor semântico e permitem “lê-lo” naquela superfície o mesmo, mas também “ler” o diferente subentendido nos termos ou nos segmentos sintáticos.

No dizer de Blanchot, a arte busca respostas para perguntas provenientes das inquietações humanas e, cada vez que tenta dar uma resposta a essas solicitações do senso comum, “ela se formula de novo, cumpre ver nesse ‘de novo’ uma exigência que, em primeiro lugar, nos surpreende”⁶⁵. O mesmo, o repetido, encontra apaziguamento em si mesmo, pois o novo é o que sobra, o mais da repetição, o que leva a arte a permanecer aberta.

Segundo Oliveira, “a repetição atinge tanto o plano da expressão quanto o plano do conteúdo”⁶⁶. As epígrafes de abertura deste texto encontram seu sentido poético na repetição anafórica, que consolida a ideia de forma progressiva nos versos reiterados por um significante que traz gradualmente um novo sentido para a “noite”, o “antigamente” e para a “sombra [da] cidade”, plasmada num espaço de códigos desfeitos na insubordinação da linguagem literária.

A “significância” de que fala Kristeva atravessa, corta o vértice da organização gramatical formal para instaurar um novo paradigma de sentidos no texto ficcional que “participa da mobilidade, da transformação do ‘real’, [apreendido] no momento de seu não fechamento”⁶⁷. Esta abertura produtiva advém dos desvios que permitem a alteração e a transformação do objeto língua. A voz enunciativa combina

64 KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*, 1974, p.178.

65 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, 1987, p.211.

66 OLIVEIRA, Hercules Alberto. *A linguagem em A hora da estrela: uma análise sintático-semântica*, 1999, p.206.

67 KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*, 1974, p.12.

traços que vão desde o campo fonético ao silábico, deste à palavra, desta à construção oracional que compõe as frases cortadas, pela força da violência subentendida nas histórias contadas.

A repetição reinventando a língua

A função poética da linguagem, de acordo com Jakobson⁶⁸, está centrada na mensagem, que coloca o referente em segundo plano, utilizando recursos de forma/conteúdo, tais como associação de sons e imagens na língua “alterada” e transformada. As imagens recorrentes da violência em *Cidade de Deus* reiteram o circuito estabelecido entre a vida e a morte, numa ambivalência capaz de dar sentido a uma série de ações repetidas diversas vezes com o intuito de esgotar todas as possibilidades da ideia de existência e da ausência desta na “cidade”, que se esvai entre “pequenos nevoeiros de poeira vermelha [que] nasciam e morriam ao longo das ruas de barro batido” (LINS, p.28, grifos nossos).

As repetições de elementos fônicos na sentença citada anteriormente reduplicam o significado, a ideia de vida e de morte plasmada na enunciação. E, para ampliar esta articulação produzida no “desvio” linguístico combinado e inscrito na ficção, destaca-se aqui mais uma passagem, cujo elemento reduplicado produz um efeito anafórico significativo na narrativa: “– A gente resolvemos que *a boca* vai ficar com nós mermo, *tá me entendendo?* Não tem nada que *a boca* era tua não, *tá ligado?* A gente não *tomamo boca* de você, *tomamo* dos caras que tomou de você, *tá me entendendo?*” (LINS, p.547, grifos nossos).

Para ampliar esta visão acerca da repetição, recorre-se mais uma vez a Oliveira⁶⁹, pois, segundo ele, se o recurso da repetição se mani-

68 JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*, 1967, p.119.

69 OLIVEIRA, Hercules Alberto. *A linguagem em A hora da estrela: uma análise sintático-semântica*, 1999, p.213.

festa no eixo sintagmático, não há por que não pensá-lo também no eixo paradigmático: só que, em vez de se mobilizar o processo de seleção de termos, o “desvio” constitui uma operação ao contrário – em vez da figura convencional a ser obtida com a enumeração, o escritor opta pela antífingura, não seleciona novo termo (novo significante), repete o mesmo, obtendo assim o mesmo e o outro, pensando opacamente a linguagem e, ainda, criando uma espécie de auréola de *estranhamento* e imprevisibilidade para o leitor de seu texto. O uso do paradigma como recurso retórico estabelece uma ambivalência mais ampla, pois faz falar em uma dimensão ficcional a outra cidade que deu origem ao romance. Como se pode observar na passagem a seguir:

- Gosta de um negocinho?
- Então, meu *cumpádi!*
- Preto, branco, vai de tudo? *Aí, Caramba, manda* um avião *mandar* um montão de trouxa e papel *lá* pro amigo. *Aí, esse* aqui é o Benedito, responsão! É meu parceiro *ái* nos trabalho... Aperta a mão do cara *ái*, Bené! *Tá* vendo só, nosso conceito?... Voz Poderosa, *compádi!* – disse.
- O caso é o seguinte: Caramba me tocou que todo mundo gosta de vocês *ái, entendeu?* E nós tamo com um samba na Portela... O samba *ta* bom, vem eu e Passarinho... Eu queria ver se vocês podem chamar *ái* uma rapaziada maneira *pra* dar uma força no samba *lá, tá* me *entendendo?*
- Meu irmão, *tá* tampado! Pode deixar que não vai vazar.
- Eu já acertei *ái* com Caramba, vou *mandar* três ônibus, morou? Tem ingresso *pra* todo mundo...
- *Canta o samba aí, canta o samba aí...*(LINS, p. 356)

Assim, se Lins estabelece um paradigma literário por meio de repetições de termos, construções oracionais e frases, valorizando o “desvio” normativo e de ordem estrutural – a comunidade tem regras próprias, distintas daquelas pensadas pelo poder vigente –, significa

dizer que ele encontra os efeitos desejados em recursos advindos da linguagem coloquial e de um vocabulário criado pelos “bichos-soltos”, enquanto Antunes encontra seu caminho paradigmático em um “desvio” semelhante, proveniente do discurso que desconstrói as regras preestabelecidas pela gramática normativa e pelo sistema político vigente na era de Salazar. Desta forma, Antunes instaura na ficção uma violência e uma violação produtiva, pois introduz uma nova codificação que altera “não só o significado, mas também o próprio significante da linguagem comum”⁷⁰. Como se pode constatar na citação seguinte:

[...] a minha mãe que se divorciou do meu pai quando era pequeno e *o que lembro dela* Lina são ruídos de luta, gritos insultos, um baú no topo das escadas e um automóvel a caminho de Lisboa, *o que lembro dela* são revoadas de pombos, o murmúrio de papel cavallinho das roseiras, o moinho desorientado à procura do vento, *o que lembro dela* é o silêncio na casa, o cochicho das criadas na cozinha, o meu pai trancado no quarto, a Titina a chorar pelos cantos, os lobos da Alsácia a ladrarem toda a santa noite e os corvos à gargalhada no pomar (ANTUNES, p.167) (grifos nossos).

A abertura de caminho proveniente de vários artifícios se intensifica em *O manual dos inquisidores* com o uso de repetições as mais variadas, do tipo: estruturas sintagmáticas, ausência de pontuação, de iniciais maiúsculas e outras formas de repetições, propiciando uma nova valorização para aquelas construções que em um tempo de “ruídos” e “murmúrios” encontram sua “significância” na escrita literária.

Em *O manual dos inquisidores*, as repetições de sequências idênticas são um meio de fazer falar esteticamente a violência e a violação dos direitos rememorados por personagens que ratificam uma revolução ficcional, enquanto a voz enunciadora produz uma imagem

70 KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*, 1974, p.211.

do salazarismo de forma espectral por toda a obra. Sendo assim, ora o personagem Francisco é o pai louco, preso em asilo, ora o senhor doutor, ora senhor ministro ou até mesmo “o palhaço de pala de verniz” condutor de um automóvel que funciona num alargamento de sentido como imagem do país Portugal. E, para ilustrar estas afirmações, destaca-se aqui uma passagem:

[...] o palacete do Estoril onde acompanhei *o meu pai* vestido como um camponês, de corrente de cobre, botas de carneira, um chapéu velho na cabeça e a cigarrilha nos dentes, o meu pai que deixou o Nash na garagem com o chofer fardado a puxar lustro aos cromados e convocou o único táxi de Palmela conduzido por uma espécie de *palhaço de pala de verniz* parando em todas as tabernas com o pretexto de descansar o motor e demorando-se horas entre parreiras e moscas, *o meu pai* acompanhado pela viúva do farmacêutico escondida atrás de um camafeu de madreperla e de um leque sevilhano a que faltavam varetas, com um cãozinho microscópico a latir-lhe guinchos no colo, a viúva e eu torrando dentro do táxi que cheirava a caixa de sapatos antiga e *o meu pai* e *o palhaço de pala de verniz* a *chuparem* calicezinhos e a esfriarem o radiador com abanos de trança, enodoados de fuligem, de forma que alcançamos o Estoril muito depois do almoço (ANTUNES, p.15, grifos nossos).

Seguindo um “rastros” semelhante àquele presentificado em *O manual dos inquisidores*, – marcas deixadas por um tempo em que os personagens precisavam “retrazer” à tona a memória “pidesca” (da PIDE, polícia política de Salazar) –, Boaventura Cardoso constrói uma alegoria nacional da era do fraccionismo por meio de imagens díspares que reduplicam a ideia de violência e violação por intermédio de metáforas, interjeições e expressões sintagmáticas advindas da língua banto – recursos linguísticos que remetem à origem da repetição, isto é, à sua natureza religiosa, marcada pelo ritmo da fala.

De acordo com Jakobson⁷¹, este movimento de transmutação das coisas por meio da repetição se traduz na ficção como poética da linguagem. Poética esta que abre caminho para o “apuramento” dos fatos, da sua significação elaborada pelo sujeito do discurso que por meio de “apontamentos” vai delineando a “face obscura” do nascimento do “homem novo” às avessas, já que Finisterra era um “micro-mundo” dos vivos/mortos, de riachos secos, de dias e noites agitados para aqueles que foram retirados do Bairro do Balão.

O jogo metafórico, estabelecido pela voz da enunciação, encontra reforço nas imagens estratificadas da violência e da violação, embutidas nas ações dos personagens. Cardoso cria, na ficção, uma “proposição de verdade” para o 27 de maio de 1977, usando recursos estilísticos do tipo de conectores como o “que”, o “e”, o “assim” e outros, várias vezes em um mesmo parágrafo, para estabelecer na sequência narrada uma semelhança semântica de ideias; de verbos repetidos nas sequências oracionais definidoras de um tempo lembrado pelo narrador, por exemplo, quando deseja informar como deve se comportar o Presidente João Segunda em Finisterra, além de informar no enunciado que o personagem “Segunda” tem que metaforizar o “linguajar”, usado nos tempos de “perigo” iminente.

Esta situação pode também ser remetida à ideia que caracteriza a repetição – um acontecimento ocorrido no passado e que ocorre “de novo” –, isto é, a experiência histórica dos campos de concentração retorna no tempo do fraccionismo narrado em *Maior, mês de Maria.*, como se pode perceber na fala do narrador, ao destacar os procedimentos que João Segunda deveria seguir com a ajuda do enfermeiro só David:

Com o tempo se foi familiarizando com a gente da comuna, embora prudente conforme lhe tinham aconselhado É que, só David lhe revelou, tinha no seio da população muita gente sem escrúpulos que não

71 Jakobson, op. cit.

se importava de falsear verdades a troco de dinheiro. Depois, *tinha* outro perigo: João Segunda não era da região e por isso não falava a língua local. *Quando que falava com as pessoas da comuna, tinha de linguajar as simples falas directas*. De outro modo seria logo tido como branco, apesar da cor *que ele tinha*. Para ocupar o tempo, Segunda jogava às cartas com só David e lhe ajudava no tratamento dos doentes dele. Coisas simples: limpar feridas com tintura de iodo, fazer pensos e atar ligaduras, esterilizar, fervendo, agulhas e seringas. *Tinha* também vezes de irem caçar nas matas de Sandundo, Kapalandande ou Kafuana, ou de pescarem os saborosos peixes na lagoa Tchimbetcha. Entre ele e o enfermeiro foi nascendo assim uma grande e sincera amizade. Só David vivia profundamente as preocupações dele, por isso tentava sempre lhe ajudar. Segunda que confirmou provado: enfermeiro David era um amigo e *tinha* humanismo no trato com toda gente (CARDOSO, p.161, grifos nossos).

A imagem na citação revela as contradições resultantes de um contexto heterogêneo, mas silenciado por força de um discurso monológico, estabelecido pelos compatriotas do Bairro do Balão que negam veementemente qualquer movimento diferente, ou seja, qualquer ação capaz de lembrar a ideia de diálogo para se chegar a um acordo amigável, pois

Tinha gente era pela destituição de João Segunda por incompetência e corrupção. *Tinha* outra gente estava falar lhe fosse dada mais uma oportunidade, até não era muito grave o que dele se dizia, ele até *tinha* feito algum trabalho, *tinha* muita intriga no meio de tudo aquilo, tribalismo porque ele era do Kwuanza Sul, *tinha* chegado a hora de os *sulanos também mandarem no Bairro do Balão que era considerado um bairro de todos* (CARDOSO, p.175, grifos nossos).

Assim, a repetição funciona como um expressivo mecanismo linguístico. Num primeiro momento – na estrutura oracional ou frasal

– este sistema tende a funcionar “como recurso para a valorização de pormenores do texto”⁷², transformando-os em seguida numa eficiente fórmula de ampliação temática que se efetiva, de fato, pelas imagens superpostas para conferir aos livros aqui estudados uma nova estética literária e um novo paradigma, gerador de uma reflexão crítica acerca de situações violentas que violam os direitos humanos. As obras acabam por refletir um “espelhamento” dos contextos sociais representados na ficção.

Na busca da significação produtora da renovação, que pode ser revelada nas entrelinhas do texto, o discurso ficcional – por um procedimento de imagens reiteradas pelo artifício da repetição – teatraliza os movimentos “caóticos” advindos do Mal, subentendidos nas ações violentas produzidas ora pelo universo desarticulado dos princípios norteadores de uma humanidade capaz de neutralizar o que há de “inumano” no “bicho-solto” – personagem de *Cidade de Deus* –, ora pelo estágio de “agitação” decorrente dos conflitos armados, como aquele exemplificado em *Maio, mês de Maria*. Sem deixar ainda de reconhecer no discurso da rememoração, como em *O manual dos inquisidores*, o momento em que o sujeito da enunciação teatraliza um processo inquisitorial, excluindo, silenciando, a imagem espectral de Salazar.

O desejo da voz enunciadora de isolar em um ambiente específico, o literário, a representação do Mal resultante da ausência do Bem abre uma passagem para o que Kristeva define como o “estatuto do significado poético”⁷³, pois na lógica do enunciado artístico encontra-se implícito um aparato “extradiscurso”⁷⁴ que precisa ser silenciado em sua essência para fazer falar o outro da estrutura paradigmática modelado pela ficção.

72 OLIVEIRA, Hercules Alberto. *A linguagem em A hora da estrela*: uma análise sintático-semântica, 1999, p.235.

73 KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*, 1974, p.167.

74 *Idem, ibidem*, p.170.

Isto quer dizer que há nesta relação uma dinâmica da reduplicação dos componentes discursivos em conformidade no plano da lógica do falante, em sua prática diária da língua, tais como: a idéia de verdade ou de falsidade da proposição, o mesmo e o outro, a presença e a ausência de pluralidade significativa, pois quando o falante afirma sua visão de mundo exclui quase sempre outra, ao passo que a lógica poética constitui-se inversamente para abarcar essa visão e aquela, ou as duas ao mesmo tempo, porque “o significado poético é, nessa acepção, *ambíguo*”⁷⁵.

Diante disso, trazer à tona a violência e a violação, processadas em épocas passadas ou recentes, para o plano da ficção pode levar o escritor a referendar em seu termo o prazer poético de ser a “revelação” diferenciada das origens do Mal existentes no universo extraliterário. Numa relação dialética, esta “revelação” encontra oposição, uma negação, à sua produtividade, porque, no mundo real, o Mal não é o objeto idealizado pelos homens e se constitui em algo que deve ser negado, refutado pelo falante em seu discurso, já que na vida diária tudo o que não gera o “bem-estar” deve ser banido; logo, a violência e a violação na sua reincidência histórica ocupam na literatura o *status* de meio para se “ler” o Mal já conhecido, no fundo um outro distinto e mais “apavorante”, pois é o resultado de uma nova ação produzida no enunciado, como aparato a ser poetizado, mas degradado no espaço referencial, isto é, na sociedade produtora de tal Mal.

Para ampliar a reflexão acerca da estética da repetição recupe-ra-se aqui um poema de Arnaldo Antunes:

[...]

o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar aqui
com um olho aberto, outro acordado
no lado de lá onde eu caí

75 Idem, *ibidem*, p.171.

pro lado de cá não tem acesso
mesmo que me chamem pelo nome
mesmo que admitam meu regresso
toda vez que eu vou a porta some

a janela some na parede
a palavra de água se dissolve
na palavra sede, a boca cede
antes de falar, e não se ouve

já tentei dormir a noite inteira
quatro, cinco, seis da madrugada
vou ficar ali nessa cadeira
uma orelha alerta, outra ligada

o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar agora
fui pelo abandono abandonado
aqui dentro do lado de fora⁷⁶.

Num diálogo com Arnaldo Antunes, pode-se dizer que a porta do espelho social está fechada, fechada para jovens que deixaram a palavra se dissolver no som surdo do projétil da arma de fogo na “cidade” e para os ditadores que perderam o lugar para a liberdade, conquistada dia a dia, minuto a minuto, por personagens presos no aqui e no agora do tempo narrativo, num cenário onde “a palavra de água se dissolve” nos murmúrios espectrais de uma família salazarista ou nos grunhidos dos cães sanguinários que tentam silenciar aqueles que estão com “uma orelha alerta, outra ligada”, em busca de suas imagens refletidas num “espelho” distinto daquele exemplificado pelos “bichos-soltos”, pela memória salazarista e pelos cães

76 ANTUNES, Arnaldo. *2 ou + corpos no mesmo espaço*, 1998, p.23.

presos a um “espelho” estático e opaco das sociedades representadas nos romances.

CONCLUSÃO

Diante disso, pode-se dizer que as narrativas aqui estudadas constituem um “espelhamento”, representação, cada uma à sua maneira, de um discurso testemunhal imaginado acerca de contextos díspares, conflituosos, em que os órgãos competentes não desenvolvem dignamente a idéia de poder e direito para todos. A violência e a violação dos direitos humanos processam-se nas três obras de maneira semelhante, apesar de os romances se apresentarem como reflexões de contextos sociais distintos. Eles encenam fatos ocorridos na História da humanidade, porém é sabido que a repetição de fatos degradantes, como estes representados nas narrativas, traz sempre pela voz da enunciação um dado novo, como se pode perceber no discurso de cada autor do *corpus* que compõe esse ensaio.

Em *Cidade de Deus*, a violência e a violação, tão presentes na vida diária das grandes cidades, assumem na ficção um novo significado, levando o leitor a repensar a banalização da violência “nas cidades sitiadas”.

Em *Maio, mês de Maria*, alegorizando e rememorando a era do fraccionismo, Boaventura Cardoso traz à tona uma época de silêncio, de censura e “usurpação” dos sentidos que estabelecem o equilíbrio entre a vida e a morte, partes integrantes de uma energia cósmica que realimenta a “cidade” constantemente.

Em *O manual dos inquisidores*, a voz da enunciação retrata minuciosamente o estado “emocional” de personagens que encenam a era da Revolução dos Cravos misturada com os resquícios do salazarismo, de uma época “sem saída”, sem sentido produtivo, pois o “manual” só lhes oferece como caminho a distopia advinda da inquisição simulada num tempo em que a palavra liberdade foi aniquilada.

Conclui-se, então, que as três narrativas constituem um paradigma, um discurso produtivo acerca da temática da violência e da violação dos direitos humanos. Do ponto de vista histórico, trabalhar ou, por que não dizer, falar sobre a memória de uma época de violências e violações exige do historiador alguns preceitos básicos: “fidelidade em relação ao passado, utilidade face ao presente”⁷⁷, diferentemente da literatura que promove um diálogo entre a História e a ficção, pois representa os fatos de forma poética para privilegiar o dialogismo. O objetivo primordial do enunciado dialógico é fazer circular os sentidos livres das amarras do poder autoritário, como em épocas passadas no Brasil totalitário, como em Portugal na era de Salazar, ou como em Angola durante o tempo do fraccionismo.

Nesta linha de raciocínio constata-se que existem várias verdades, e a única forma de fazê-las circular é o diálogo, como bem define Bakhtin⁷⁸. O dialogismo produz não mais o enunciado de “verdade única”, mas de várias, pois apresenta em sua constituição agente e paciente não fixos, que buscam interagir de forma que ora o agente, ora o paciente tenha a palavra e vice-versa. Em *Maio, mês de Maria*, por exemplo, a palavra é passada ao narrador da tradição; já em *Cidade de Deus* são os «bichos-soltos» que, com a permissão do narrador, fazem falar um sentido enviesado de encontrar sentido, afrontando tanto a «autoridade local» – o arremedo de poder instituído pelos marginais da «área» – como a comunidade como um todo. Em *O manual dos inquisidores*, o dialogismo interno ocorre de forma mais contundente, já que a obra se divide em relatório e comentário, com narradores em primeira pessoa, o que permite que todos os personagens exponham e, algumas vezes, comentem os fatos e as ações dos demais personagens, assumindo, inclusive, o papel espectral do “ser Salazar”.

77 TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem: uma análise do século XX*, 2002, p.238.

78 BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, 2002.

Esta valorização da palavra dialógica foi o caminho encontrado pelos escritores para ficcionalizar realidades sociais em desalinho com a ideia de Cosmos – bairro/cidade –, num tempo de transgressões violentas, em que os personagens encontram na violação dos interditos (códigos preestabelecidos socialmente como homicídio e furto) o caminho de sua significação. Em *Cidade de Deus*, os “bichos-soltos” cometem todas as atrocidades imagináveis contra uma coletividade; em *Maio, mês de Maria* são os cães que atacam os moradores do bairro do Balão, e em *O manual dos inquisidores* quem sustenta as ações destrutivas são os militares que silenciam a “gente miúda”, despossuída de um poder que, segundo a trama do romance, foi dado aos “homens de verdade” para que desenvolvessem a empreitada salazarista. Diante disso, apesar dos contextos das obras serem distintos, há um elemento que os torna comparáveis: a violência e a violação.

Numa linha enunciativa que beira o discurso testemunhal, os três autores registram em suas obras o que há de “inumano” no sujeito do discurso, quando este põe em prática um artifício autoritário para silenciar todos os que estão à sua volta, praticando, desta forma, a violência de um contra todos, como os “bichos-soltos”, em *Cidade de Deus*, ou de todos contra todos num contexto de revolução como aquele representado em *O manual dos inquisidores*, ou de contra-revolução, em *Maio, mês de Maria*. De acordo com Jara, no prólogo da obra *Testimonio y literatura*:

El testimonio es los contenidos de la protesta y la afirmación, del juramento y la prueba. Sus funciones corren la gama que va desde la certificación a la acusación y la recusación. Sus personajes son aquellos que han sufrido el dolor, el terror, la brutalidad de la *tecnología del cuerpo*; seres humanos que han sido víctimas de la barbarie, la injusticia, la violación del derecho a la vida, a la libertad y a la integridad física⁷⁹.

79 JARA, René & VIDAL, Hermán. (orgs.) **Testimonio y literatura**. Minneapolis: Symposium sobre literatura y testimonio, 1984, p.1.

Sendo assim, *Cidade de Deus* acaba por ficcionalizar os reflexos de um sistema dirigente descomprometido com um aglomerado humano que se debate em busca de sua significação, apesar do estado de abandono em que se encontra. O personagem secundário desta narrativa – o homem comum – precisa resistir para não sucumbir de vez e encontra sua significação na voz de um narrador que “fala com a bala cortando os fonemas” ou, por que não dizer, as vidas de seus personagens mais humildes e anônimos, distintos dos “bichos-soltos” que reduplicam no seio da “cidade” as imagens de dor e de terror – produzidas durante a época da ditadura brasileira.

Num plano semelhante, pode-se colocar *Maio, mês de Maria*, que ficcionaliza a história de um contingente populacional heterogêneo, vítima da censura e do campo de concentração “fazenda Boa-Morte” para onde foram mandados aqueles que idealizaram a procissão/manifestação. Cardoso também é um escritor que firma um “pacto” com a palavra dialógica e fala de *dentro* do “furacão”, Luanda no 27 de maio de 1977. Usando a alegoria como forma discursiva, ele reafirma a idéia de René Jara, pois mesmo sendo fruto da ficção seu “testimonio es una forma de la lucha”⁸⁰ e abertura para fazer circular os saberes e as “verdades”.

Em *O manual dos inquisidores*, a opressão rememorada traz à tona uma época de “murmúrios” e de interrogatórios imaginados pelo sujeito do discurso que procura expurgar, via linguagem, uma história de violência e violação recorrente na ficcionalização que simula a saga portuguesa registrada por narradores que relatam os efeitos da brutalidade da tecnologia do corpo repressivo de Estado que reduz os homens à condição de vítimas da barbárie, da injustiça, da violação do direito à vida, à liberdade e à integridade física. Diante disso, pode-se dizer que Antunes, assim como os dois outros escritores, também falam de *dentro* de uma Lisboa sitiada, em “ebulição”, no tempo da Revolução dos Cravos, pronta para romper as amarras com a era de Salazar. A voz da enunciação retrata o estado emocional de

80 Idem, **ibidem**.

personagens que encenam o aniquilamento de vidas sem caminho, sem sentido produtivo, pois o “manual” simula uma “inquisição” imaginada para fazer circular os sentidos conhecidos acerca da violência.

Diante de todos os aspectos trabalhados aqui, conclui-se, então, que os três autores encontram, de certa forma, a abertura de caminho num núcleo, no microcosmo narrativo, com o intuito de atingir o macrocosmo, as cidades sitiadas.

Assim, numa ampliação de sentidos, este grupo dotado de uma visão sectarista acerca da “verdade” acaba por disseminar num grupo maior – o macrocosmo – um ódio que nega “a humanidade do Outro”⁸¹, mas, também, daquele que abdicou da linguagem dialógica, que faz circular o sentimento de humanidade inerente aos homens, pois quando “a linguagem fracassa é a violência que a substitui. A violência é a linguagem daquele que não se exprime mais pela palavra. A violência é também a linguagem da intolerância, que gera o ódio”⁸². Ódio este que leva o poder vigente no Bairro do Balão – palco das atrocidades do romance *Maio, mês de Maria* – a lançar sobre os jovens dissidentes os cães “raivosos”, portadores de um instinto assassino, irracional. Metaforicamente, as ações dos animais constituem um “espelhamento” daquelas “forças sinistras” impulsionadoras da violência desenfreada, no plano real, durante os tempos do fraccionismo. A encenação da violência e da violação nas três obras lembra aquela ideia benjaminiana acerca da cura do paciente que agoniza, mas não morre, porque enquanto houver um sopro de vida nas palavras que metaforizam a existência humana, os corpos silenciados serão reanimados para contar as suas histórias/narração ainda que ficcionalmente.

Os romances celebram de certa forma um desejo de perpetuação da vida, mesmo trazendo à tona histórias de homens que não souberam ver as águas do rio amainar naturalmente e, para ampliar

81 WIESEL, Elie. “Prefácio”. In: *A intolerância: foro internacional sobre a intolerância*, 2000, p.8.

82 Idem, *ibidem*, p.7.

esta visão de perenidade, cita-se a expressão de Bagno⁸³, pois só neste “rio caudaloso” chamado língua os sujeitos dos discursos – brasileiro, português e angolano – encontrarão a cura.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 23 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ANTUNES, António Lobo. **O Manual dos inquisidores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ANTUNES, António Lobo. **Letrinhas de cantigas**. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

ANTUNES, Arnaldo. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BAGNO, Marcos. **Preconceito lingüístico: o que é, como se faz**. São Paulo: Loyola, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 3ª. ed.. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ANTUNES, António Lobo. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CARDOSO, Boaventura. **Maio, mês de Maria**. Porto: Campo das Letras, 1997.

83 Bagno, op. cit.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. 2ª. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

JARA, René & VIDAL, Hermán. (orgs.) **Testimonio y literatura**. Minneapolis: Symposium sobre literatura y testimonio, 1984.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LINS, Paulo. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NETO, Agostinho. **A renúncia impossível**. Cuba: Ediciones Cubanas, 1985.

OLIVEIRA, Hercules Alberto. **A linguagem em A hora da estrela: uma análise sintático-semântica**. Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa. Niterói, RJ: Instituto de Letras da UFF, 1999, 256 p.

ROGER, Dadoun. **A violência: ensaio acerca do “homo violens”**, 1998, p.5.

TODOROV, Tzvetan. **Memória do mal, tentação do bem**. uma análise do século XX. Porto: ASA, 2002.

WIESEL, Elie. “Prefácio”. In: DUCROCQ, Françoise Barret- (org.). **A intolerância: foro internacional sobre a intolerância**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

Sobre a autora

Jurema J. de Oliveira

Possui doutorado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (UFF) com pós-doutorado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte com bolsa PNPd/Capes. Tem mestrado e especialização em Literatura Portuguesa pela UFRJ, licenciatura plena pela Faculdade de Educação da UFRJ e bacharelado em Letras pela Faculdade de Letras da UFRJ. Professora da Ufes, atua nas áreas de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa. É autora de *Violência e violação: uma leitura triangular do autoritarismo em três narrativas contemporâneas luso-africano-brasileiras* (União dos Escritores Angolanos); *O espaço do oprimido nas literaturas de língua portuguesa do século XX: Graciliano Ramos, Alves Redol e Castro Soromenho* (União dos Escritores Angolanos); *No limite entre a memória e a história: a poesia*, (1 ed., União dos Escritores Angolanos); *No limite entre a memória e a história: a poesia* (2 ed., Edufes); *Literatura portuguesa: moderna e contemporânea* (IESDE Brasil); *Africanidades e brasilidades: ensino, pesquisa e crítica* (Edufes); *Africanidades e brasilidades: culturas e territorialidades* (Dialogarts); *Africanidades*

e brasilidades: literaturas e linguística (Appris); *Africanidades e brasilidades: direitos humanos e políticas públicas* (Appris). Menção Honrosa no “Prêmio Internacional Investigativo Agostinho Neto” em Luanda - Angola (África) - com o trabalho intitulado “Agostinho Neto, o discurso engajado” em 2018.

