Rejane Vecchia Rocha e Silva
Rosangela Sarteschi
Vima Lia de Rossi Martin
(ORG.)

MARIA APARECIDA SANTILLI

Textos e contextos em língua portuguesa

nap brasil áfrica

Maria Aparecida Santilli

Textos e contextos em língua portuguesa

Conselho Editorial do NAP Brasil África/USP

Abdel Qader Salami
Universidade Tlemsen, Argélia

Cécile Fromont
Universidade Yale, EUA

Edimilson de Almeida Pereira
UFJF

Elena Brugioni
Unicamp

Eugénia Rodrigues
Universidade de Lisboa

Florentina da Silva Souza
UFBA

Henrique Tomé da Costa Mata
UFBA

Henrique Altemani
UnB

Ligia Fonseca Ferreira
Unifesp

Luiz Felipe de Alencastro
Fapesp; Centre National de la Recherche Scientifique, França

Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Unesp, Araraquara

Martha Campos Abreu
UFF

Paulo Fernando de Morais Faria
Universidade de Birmingham, Reino Unido

Pedro Schacht Pereira
The Ohio State University, EUA

Silvio Marcus de Souza Correa
UFSC

Teresa Cruz e Silva
Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique

Conselho Editorial das Edições Bibli-ASPA

Antoine Toq
Líbano

Benjamin Abdala Jr.
Brasil

Farid Kahhat
Peru

Maged Elgebaly
Egito

Paulo Botta
Argentina

Pilar Vargas
Colômbia

Organização:
Rejane Vecchia Rocha e Silva
Rosangela Sarteschi
Vima Lia de Rossi Martin

Capa e Projeto Gráfico:
Geison Geraldo Silva

Editor-chefe
Paulo Daniel Farah

ISBN: 978-85-62729-15-7

Todos os direitos desta edição reservados às
Edições Bibli-ASPA

São Paulo | 2020

Organização
das Nações Unidas
para a Educação,
a Ciência e a Cultura

Org.
Rejane Vecchia Rocha e Silva
Rosangela Sarteschi
Vima Lia de Rossi Martin

Maria Aparecida Santilli

Textos e contextos em língua portuguesa

nap brasil africa
USP
Edições • Ediciones
BIBLIASPA
منشورات بيبليأسبا

SUMÁRIO

Edições do NAP Brasil África:
Consolidando um espaço de pesquisa e debate 6
Sobre este livro 8

1. Perfil 12

Minha irmã Cida, por Iolanda Santilli 12

Cida Santilli, a cidadã e suas inclinações para o desenho
de horizontes comunitários, por Benjamin Abdala Jr. 14

Cida, a Mestra e Amiga, por Nádia Battella Gotlib 21

Entre o Tejo e o Kwanza: uma trajetória exemplar,
por Rosangela Sarteschi 30

Caros participantes, por Cida Santilli 36

**2. Construindo o campo: o comparatismo
literário em língua portuguesa** 42

Literatura: a formação em tempo de informação 42

Luso-afro-brasileiros: 3 pontos sobre
7 povos e 1 pano de fundo comum 47

Afro-luso-brasileiros: de que barros somos feitos? 55

Ano bissexto: um tempo de saldo para
a convivência em português 62

500 Anos depois: povos e descobrimentos
no mundo das letras 69

3. A África em foco 82

Resistência cultural africana: perfis femininos 82

O tema da dispersão africana na poesia de Angola 96

O encanto da poesia no canto de Agostinho Neto 105

No velho ninguém toca – sobre o teatro de Costa Andrade 113

Prosa de ficção cabo-verdiana e caminhos identitários: imprevisíveis e intermináveis 117

Literaturas africanas, no presente: o romance 126

Nga Muturi – Cenas de Luanda 131

4. Percursos interpretativos: Portugal, Brasil e África 139

Textos em contexto luso-afro-brasileiro 139

Ecos do Modernismo Brasileiro (entre africanos) 156

João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, criadores de linguagens 163

Ficção portuguesa e brasileira, no século e os anos 40: literatura e história 179

Mulheres e enigmas: Capitu e Blimunda 191

Os caminhos cruzados de Fogo Morto 199

Edições do NAP Brasil África:
Consolidando um espaço de pesquisa e debate

Com o objetivo de promover a consolidação de um espaço de pesquisa, debate e divulgação comum a diferentes grupos e pesquisadores que estudam realidades africanas e afro-brasileiras, ao considerar em especial abordagens históricas, literárias, linguísticas, econômicas, culturais e políticas de situações relativas a temporalidades diversas, o Núcleo de Apoio à Pesquisa (NAP) Brasil África propõe-se a publicar textos que visem ao aprofundamento das abordagens acadêmicas e à expansão das conexões entre a universidade e espaços extra-acadêmicos.

As Edições do NAP Brasil África orientam-se por uma perspectiva interdisciplinar, cuja necessidade emana da própria natureza do objeto, uma vez que, para serem apreendidas em sua complexidade, as realidades africanas devem ser tratadas em seus múltiplos aspectos, pois exigem habilidades específicas que necessariamente precisam dialogar.

Com esse intuito, o NAP Brasil-África tem desenvolvido publicações, vídeos e plataformas digitais, por meio de parcerias, a fim de promover a integração de diferentes grupos de pesquisa da Universidade de São Paulo (USP) e de outros centros de pesquisa voltados aos estudos africanos e afro-brasileiros de maneira a maximizar os recursos humanos e físicos existentes, adensar as formas de abordagens dos temas pertinentes a este Núcleo, estimular a troca entre perspectivas metodológicas distintas e ampliar o campo de atuação da USP nessa área.

Com uma proposta de abordagem interdisciplinar, de acordo com o perfil da equipe e com as diretrizes da lei 10.639/03, o Núcleo de Apoio à Pesquisa (NAP) Brasil África trata, por meio ainda de cursos, palestras, seminários e

debates, de questões ligadas à história da África; das relações entre sociedades africanas e agentes de sociedades de fora do continente; da produção literária e artística de africanos, assim como daquela realizada por brasileiros ligados às matrizes culturais africanas; da arte africana; de aspectos do tráfico de escravos que estão na base da formação da sociedade brasileira; dos relatos de viagem sobre o continente africano; da oralidade e da escrita; de propostas de relação com regiões do continente africano elaboradas no presente, entre outros temas.

Em História Geral da África, Ki-Zerbo afirma que o método interdisciplinar deveria conduzir a um projeto interdisciplinar, e nenhuma disciplina se beneficia de uma abordagem individual da realidade densa e emaranhada do mundo africano. Segundo o autor, as fontes da história da África são nitidamente complementares; cada uma delas, isolada, transmite apenas uma imagem imprecisa do real, que a intervenção de outras fontes pode ajudar a definir. Desse modo, são múltiplas as associações e as conjunções de disciplinas que se impõem ao estudioso de África, e a uma interdisciplinaridade por justaposição deve-se preferir uma interdisciplinaridade por enxerto de abordagens e disciplinas, e a estratégia geral da pesquisa deve ser estabelecida em conjunto. A estratégia interdisciplinar promove o enriquecimento mútuo do enfoque de cada disciplina e apura sua apreensão do tema.

Espera-se que este livro beneficie os estudos africanos ao ampliar o acesso de professores e pesquisadores a estudos sobre África e sobre África no Brasil. E que, dessa forma, possa contribuir para a implementação da lei 11.645/08 (que alterou a 10.639/03).

Prof. Dr. Paulo Daniel Farah
Coordenador NAP Brasil-África da USP

SOBRE ESTE LIVRO

A história deste livro teve início em 2010, quando a família de Maria Aparecida Santilli, docente do curso de Letras da Universidade de São Paulo de 1960 a 2008, ano de seu falecimento, procurou o Centro de Estudos das Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (CELP/FFLCH) para doar parte substancial de seu acervo particular.

A recepção e o contato com esse acervo, formado por livros, revistas especializadas, dissertações e teses de seus orientandos, registros de leituras, anotações de aula, correspondências e documentos institucionais bastante variados, deu-nos a dimensão da inestimável contribuição da pesquisadora e professora no âmbito dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, bem como de seu pioneirismo na pesquisa e no ensino das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no Brasil e no mundo.

Desde 2012 trabalhamos na organização do material que pertenceu à Maria Aparecida Santilli e, ao longo desse percurso, idealizamos um volume no qual pudessem ser republicados textos que iluminassem sua trajetória intelectual, bem como alguns artigos acadêmicos e de jornal de sua autoria, que se encontram em livros esgotados ou dispersos em anais e revistas. Esses textos aparecem aqui, sempre que possível, com a indicação da fonte de onde foram retirados, o que permite situá-los no tempo e no espaço de sua publicação.

Segundo entendemos, esta antologia fará com que reflexões importantes da autora possam circular com maior facilidade entre alunos e professores das Literaturas de Língua Portuguesa. O propósito é, assim, aumentar a visibilidade e o debate sobre a incontornável contribuição de Maria Aparecida Santilli para a consolidação

do estudo das literaturas de língua portuguesa, com destaque para os autores da literatura portuguesa identificados com o neorrealismo e para o conjunto das literaturas africanas produzidas em Angola, Cabo Verde e Moçambique. Acreditamos que seu papel seminal na constituição desse campo de investigação merece ser - uma vez mais - destacado, ainda mais se tivermos em perspectiva a formação dos jovens estudantes.

O livro está dividido em três partes. A primeira, intitulada "Perfil", traz quatro depoimentos que iluminam a trajetória pessoal e intelectual da pesquisadora e professora, escritos por quem conviveu de perto com ela. Esses textos, que entrelaçam memória pessoal e experiências coletivas, dão bem a medida da tenacidade e do comprometimento da Cida Santilli (como era chamada pelos colegas mais próximos) com o trabalho orientado pela e para a humanização das pessoas e das relações sociais.

A segunda parte, dedicada a textos que explicitam a singularidade e o alcance dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, apresenta artigos que apontam para o caráter inovador e necessário desse campo de estudos, do qual Maria Aparecida Santilli foi pioneira e incansável defensora ao longo de toda a sua vida. Tendo em perspectiva a formação de uma rede de contatos – aproximações e distanciamentos tecidos através da circulação de repertórios literários que há séculos desafiam a imensidão atlântica – as suas reflexões ajudam a construir a percepção de um terreno cultural fértil e, frequentemente, solidário, marcado, de um lado, pela representação de experiências históricas traumáticas e, de outro, pelo desejo de superação das exclusões e desigualdades tão presentes em nossas sociedades.

Já na terceira seção destacam-se textos que focalizam especificamente as literaturas africanas produzidas nos países colonizados por Portugal. As tensões e contradições políticas, sociais e culturais atreladas à consolidação e à posterior derrocada do sistema colonial são abordadas a partir do exame minucioso dos textos literários. Nesse cenário, a noção de resistência emerge com força, conferindo aos escritores e aos atores sociais africanos literariamente representados - na ficção, na poesia e também no teatro - um protagonismo ímpar na construção da história nacional de seus países.

Por fim, a última parte concentra outros estudos realizados a partir da articulação entre diferentes literaturas escritas em português. Autores, textos e contextos são relacionados para que, desde uma perspectiva comparada, diferenças e similaridades gestadas no universo literário constituído em língua portuguesa sejam reveladas em sua originalidade e complexidade.

Para quem teve a alegria de acompanhar os cursos de graduação e pós-graduação da "Professora Santilli" e de ouvi-la dissertar com paixão sobre a literatura brasileira, a literatura portuguesa e especialmente as literaturas africanas, certamente a leitura desses textos, escritos em linguagem clara e envolvente, trará uma satisfação especial, pois sua fala, sempre entusiasmada, ecoa nas páginas que se seguem.

Desejamos que o livro que ora apresentamos contribua para a preservação da memória de Maria Aparecida Santilli e inspire alunos e pesquisadores, especialmente os mais jovens, que poderão ver em sua produção fonte de estímulo ao trabalho intelectual criativo, rigoroso e socialmente comprometido.

São Paulo, julho de 2020.
As organizadoras

1. PERFIL

Minha irmã Cida

por Iolanda Santilli

Penso que algumas pessoas nascem dotadas de especial talento ou fortes tendências para executar determinadas coisas. Nessa linha de pensamento acho que minha irmã Cida – a professora Santilli, como era conhecida pelos alunos e no meio acadêmico, foi um desses casos: nasceu para ser professora. E eu, sua irmã mais nova, muito cedo, fui sua primeira aluna. Diga-se de passagem, não tão boa aluna como ela desejava... Cinco anos mais velha, colocava, além do cumprimento nos estudos, balizas no comportamento e, quando eu avançava e ultrapassava, lá estava ela me educando. E assim foi por toda a vida. Estudiosa e caprichosa em seus afazeres. Antes de formar-se, no último ano já tinha alunas particulares de inglês e português. Cedo, já a víamos, passando apressada, tomando o bonde "Domingos de Morais", na Vila Mariana, para a Faculdade e para seu trabalho. Para dizer a verdade, que eu me lembre, nunca faltou ou atrasou em seus compromissos, prioritários em sua vida. Formada, casou-se e foi morar na cidade de Assis. Em seu primeiro ano de casada foi mãe e dona de casa, tudo na maior dedicação. A essa altura eu me formava na Faculdade de Saúde Pública e Cida pediu-me para ficar uns tempos com ela, porque desejava lecionar e precisava de ajuda para fazer ambas as coisas. Fui. Ela acumulava os afazeres de mãe recente, os compromissos pessoais e começou ainda a organizar um Curso de Admissão para o preparo de alunos que iam submeter-se aos exames de admissão ao Ginásio, como se exigia àquele tempo. Alugou uma casa num dos bairros de Assis, tinha mais ou menos uns cinquenta alunos, todos muito agitados e empolgados com a possibilidade de entrarem no ginásio – como se dizia então. E lá ia a professora Santilli ministrar suas aulas, empenhadíssima no objetivo de que todos seus alunos fossem aprovados e passassem a barreira da "admissão". Era incansável. Aliava suas tarefas de dona de casa, mãe e professora com a maior competência. Os alunos eram adolescentes extremamente vivazes, sentiam-se importantes na sua condição de pretendentes ao ginásio, o primeiro que há pouco tempo havia sido inaugurado na cidade. Às vezes ultrapassavam

as normas do bom comportamento exigido para a aprendizagem. Eu que o diga. Duas vezes fui substituí-la e fiquei pasma com a quantidade de aviõezinhos de papel que eles faziam circular pelos ares na sala de aula. Aproveitaram a ausência da mestra para desforrar na eventual substituta... Mas a dona Cida – a mestra – controlava tudo muito bem, a meninada teve boa aprovação e o sucesso que desejavam: eram ginasianos...

Creio que essa foi a primeira fase como professora. Depois, engajada no magistério público, foi designada para o Ginásio Estadual de Martinópolis, já morando em São Paulo, no ginásio de Vila Nova Cachoeirinha. Lecionou também no Colégio Oswaldo Cruz, lecionava, às vezes, à noite, sempre lutadora, trabalhadora, acumulando funções, inclusive políticas, por ser grande companheira e colaboradora de seu marido deputado. A par disso sua carreira se encaminhava para o setor universitário e na cidade de Assis foi instalada uma das primeiras Faculdades do interior de São Paulo. Sendo o Professor Soares Amora seu orientador inicial, sua carreira profissional progrediu alcançando elevado grau. Realizou e participou de muitos Congressos, Encontros Literários, ministrou palestras e cursos, orientou inúmeros alunos e professores em suas carreiras profissionais. Introduziu o curso de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa na USP, esteve várias vezes em Angola, Moçambique e de lá também vieram ao Brasil professores, escritores, reunidos em brilhantes cursos, aulas e palestras. Notável foi também o Congresso cujo tema principal foi Fernando Pessoa. Reuniu mais de mil e quinhentos participantes e teve engajado todo o pessoal da área tanto daqui como de Portugal.

Tive oportunidade de acompanhá-la em quase todo esse percurso e até sua morte cuidava de seus livros e digitava seus artigos, pois ela gostava muito que eu os lesse – dava-me a voz como diletante e apreciadora de seu trabalho. Minha irmã Cida sempre olhou para a frente e para o alto!

Cida Santilli, a cidadã e suas inclinações para o desenho de horizontes comunitários

por Benjamin Abdala Jr.

A professora Maria Aparecida de Campos Brando Santilli iniciou sua carreira de professora de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo em 1960, como assistente do então professor catedrático Antônio Soares Amora, de quem havia sido aluna. Aí chegava vinda do magistério secundário e normal do Estado de São Paulo, cujas gradações percorrera desde a de aspirante ao cargo até às de presidente de banca de concurso de ingresso à carreira, no Estado. Com o ingresso na disciplina de Literatura Portuguesa, estava posta à prova sua vocação para o ofício. Durante a atribulada década de 60, concluiu pós-graduação em 1961; desenvolveu pesquisa no então Instituto de Estudos Portugueses e veio concluir o doutorado em 1967. Já na década de 70 foram regulamentados os cursos de pós-graduação e seus primeiros alunos de Mestrado e depois Doutorado, posteriormente docentes de universidades públicas, foram Nádia Battella Gotlib, Benjamin Abdala Junior, Maria Lúcia Dal Farra, Virgínia Maria Gonçalves e Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção, todos plenamente apoiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e os quatro primeiros também pela Fundação Calouste Gulbenkian e Ministério de Educação de Portugal, para estagiarem em Lisboa.

Nos inícios dos anos 70, podem ser destacadas duas atividades da professora Cida Santilli: sua nomeação para o Conselho do CEDAL – Centro de Documentação para a América Latina, da USP e a abertura de uma nova área de estudos – a disciplina de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, no âmbito do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Foram duas áreas pioneiras. No CEDAL, conseguiu aproximar para pesquisa, cursos e conferências especialistas em várias áreas de ciências humanas. A constituição da disciplina de literaturas africanas foi então uma atitude pioneira, pois nenhuma universidade brasileira havia tomado essa decisão até então. Apresentou-se, então, para o concurso de professor titular de Literatura Portuguesa da USP, quando obteve o primeiro lugar, disputando com três outros candidatos pertencentes à mesma instituição.

Hoje, com a necessidade de relevarmos articulações comunitárias para o necessário contraponto à globalização neoliberal, essa preocupação da professora que então procurou atuar ao mesmo tempo na Literatura Portuguesa, Literatura e Cultura Latino-americana e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, além dos estudos de literatura e cultura brasileiras leva-nos a pensar ainda hoje estratégias organizativas para relevarmos conjuntamente essas áreas do conhecimento. Um primeiro exemplo disso foi sua participação no XX Congresso do Instituto Internacional de Literatura Ibero-americana, realizado em Budapeste, na Hungria. Um último congresso dessa ordem de que participou foi o congresso de latinoamericanistas, realizado em Moscou. Sua conferência nesse país era relativa ao "Pensamento e literatura na América Latina". Foi com base nesses horizontes que a professora tornou-se igualmente uma especialista nas relações culturais e literárias entre Brasil e Portugal. Começou a desenvolver projetos nessa direção.

Visitou Portugal, então, nos finais dos anos 70, a convite do historiador Joaquim Barradas de Carvalho, que foi refugiado político no Brasil e que lecionara história por muitos anos na USP. Esse gesto do grande historiador português tivera um sentido: sua profunda estima pelo Brasil e também por se esforçar para fortalecer o intercâmbio entre esses países. Na sequência e com temas relativos a questões de identidade das literaturas de língua portuguesa (em especial, a Portuguesa), visitou várias universidades norte-americanas, proferindo conferências. Nos inícios dos anos 80 esteve em Angola, a convite do governo desse país. Depois, foi a vez de Cabo Verde e de Moçambique. O convite de Joaquim Barradas de Carvalho veio também em decorrência dos estudos da professora das relações entre literatura e história, que apareceram em seus artigos sobre Alexandre Herculano – um estudo que viria a se desenvolver duas décadas depois. Chamou a atenção de Barradas as distinções teóricas e críticas que ela estabelecia entre ficção e história.

Alguns nomes foram importantes para a professora Cida Santilli. Já me referi ao professor Amora que a convidou para lecionar Literatura Portuguesa na USP. Outro foi o professor Antonio Candido de Melo Souza, com quem muito aprendeu em termos de teoria literária e também com quem militou na defesa da instituição nos tempos da ditadura militar. Fui seu aluno no curso que ministrou em 1969 sobre o neo-realismo português, quando a conheci e nos aproximamos politicamente. Ao final desse ano, a ditadura militar prendeu-me. Passei pelo

DOPS de São Paulo, DOPS de Santos, Forte de Itaúna e, depois, muito pior, a Operação Bandeirantes. Daí novamente pelo DOPS de São Paulo e, depois, o Presídio Tiradentes. Lá – no período final de minha prisão – recebi indicações de livros da Professora Cida Santilli, para que eu ingressasse no mestrado, sob sua orientação. Era o início da pós-graduação basicamente nos termos que conhecemos hoje. Fui a Portugal, com seu apoio, com bolsa da instituição que é hoje o Instituto Camões, com supervisão do professor Jacinto do Prado Coelho. Como bolsista da FAPESP, lecionei na USP em 1973. Depois, essa agência proibiu essa atividade, por parte dos bolsistas.

Ingressei como professor de Literatura Portuguesa na USP ao final de 1977, quando começava o processo de redemocratização do país. Foi também nesse momento que a ação da professora Cida Santilli foi decisiva. Eu havia sido aprovado sob concurso de ingresso na carreira, mas havia ficado preso na chamada triagem ideológica da reitoria. Junto ao reitor, seu assessor, que se explicitava para todos como agente do SNI, levou-a a um arquivo da chamada comunidade de informações, em que havia informações dos vários serviços secretos da ditadura, com dados até de minha estada em Portugal. Nessa ocasião, de abertura política lenta, formou-se uma comissão na Assembleia Legislativa do Estado para a verificação desses procedimentos antidemocráticos da USP. Foi a professora Santilli que redigiu um rascunho de ofício, que foi assumido pela comissão, em que esta solicitava informações ao reitor sobre os concursos ocorridos na USP nos últimos dois anos, quais os aprovados e, entre eles, quais os nomeados. E que apresentasse uma justificativa para os que não foram nomeados. Recebi, então, um telefonema do agente do SNI, aparentemente todo satisfeito, indicando que eu comparecesse à USP, pois que seria nomeado...

Por essa época, foi muito importante para a vida universitária brasileira, os contatos mantidos pela professora Cida Santilli com o escritor e então professor da Universidade de Lisboa, Manuel Ferreira. Ele, após o 25 de Abril, havia introduzido a disciplina das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa nessa universidade portuguesa e dinamizava os estudos dessas literaturas na editora de sua propriedade, como também na revista *África*, que dirigia. Estabeleceu-se um proveitoso diálogo entre os dois e Manuel Ferreira franqueou-lhe sua riquíssima biblioteca pessoal. Conheceu então Orlanda Amarilis, escritora cabo-verdiana esposa de Manuel Ferreira, com quem manteve igualmente proveitoso diálogo. Acompanhei-a nesses percursos e na implantação da disciplina de Literaturas

Africanas de Língua Portuguesa na USP. E foi assim, anotando e tirando xerox, que foi pesquisando e organizando seus cursos. Essa matéria traduziu também em livros e em artigos publicados no Brasil e no Exterior, em especial na revista *África*. Estava aí um material pioneiro para os estudos das literaturas africanas no país e que resultaram, nos anos de 1980, na publicação dos pioneiros livros brasileiros sobre as literaturas africanas: *Africanidade,* além da antologia de contos africanos, que editei na coleção que eu co-coordernava, na Editora Ática. No início, lecionávamos as duas disciplinas, a Literatura Portuguesa e as Africanas, mas depois a convivência em horizontes diversos e a sobrevivência de autoritarismos que levaram a colega Nádia Battella Gotlib a deixar a Literatura Portuguesa, sendo recebida de braços abertos pela área de Literatura Brasileira, acabamos também nós por ficarmos exclusivamente vinculados à disciplina das literaturas de língua portuguesa da África.

Nossos horizontes eram, desde o início, comparatistas. Pensávamos no conjunto dos países de língua oficial portuguesa, isto é, na comunidade dos países de língua portuguesa, no resultou depois na formação da área de pós-graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, com a participação de colegas da Literatura Brasileira, além dos de Literatura Portuguesa.

A par dessas ações políticas e de solidariedade, a professora Cida Santilli teve sua vida pautada pela busca do novo, da inovação. Quando assumiu o CEP – Centro de Estudos Portugueses, promoveu congressos internacionais, com a participação dos mais importantes escritores e críticos portugueses. Atualmente, esse centro alargou-se para CELP – Centro de Estudos de Literaturas e Culturas de Língua Portuguesa. Do ponto de vista da pesquisa científica, esse pioneirismo da docente-pesquisadora se deu em relação aos estudos da ficção contemporânea portuguesa, tanto no Brasil como em Portugal. Em tempo de ditadura, falar do Neo-Realismo era uma forma de abordar também a mordaça de cá. Foram importantíssimos seus cursos sobre o Neo-Realismo português, traduzidos em livros. Era esses autores levados também na forma de conferências no Brasil, em Portugal e nos EUA. São textos que estão em *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo* (1979), livro que aprofundava suas reflexões sobre arte e sociedade, que vinha de sua primeira publicação *Júlio Dinis, o romancista social* (1979). O primeiro livro veio dos estudos da Literatura Portuguesa no século XIX, mais estreitamente ligados a sua primeira bolsa de estudos em Portugal, através da Fundação Calouste

Gulbenkian O segundo livro também foi organizado através de um estágio em Portugal apoiado pela mesma fundação. Na ocasião manteve contatos estreitos com os escritores neo-realistas, que à exceção de Alves Redol, morto em 1969, continuavam em plena produção. Chamou sua atenção, traduzida em texto, as relações estético-ideológicas entre esses escritores e o regionalismo brasileiro. Pode assim acompanhar e refletir sobre os passos que levariam à Revolução dos Cravos, em 1974. E o posterior boom dessa tendência literária, que se convencionou designar por Neo-Realismo.

Conjugavam-se assim as ações culturais da professora, mesclando sua carreira de professora e pesquisadora à de uma cidadã, com inserção ativa na vida social. Esse foi seu traço mais significativo desde os tempos de professora da rede estadual paulista. A política imbricada no ofício de pesquisar e ensinar. Foi importantíssima, só para dar um primeiro exemplo, sua conduta contra a ditadura militar brasileira, militando no então MDB. Essa filiação sempre foi correlata a suas ações como docente da USP e nas repercussões de seus escritos. E também na formação de seus alunos desde o nível de graduação na USP e sobretudo na pós-graduação.

Como é de se observar, não foi por acaso a inclinação da professora pela literatura realista, de um Eça de Queirós a um Alves Redol. Sua carreira universitária processou-se historicamente da degringolada e suicídio de Getúlio Vargas, passando pela euforia dos anos JK, a eleição e renúncia de Jânio Quadros, o golpe de 64, a resistência à ditadura, a abertura política e a consolidação do estado democrático. Tanto nos primeiros tempos, como até o final de sua vida, sempre esteve presente esse sentido de engajamento da professora-pesquisadora e da cidadã continuou. Projetos educacionais desenvolvidos em Assis foram premiados pela professora. Essa inclinação já se fazia sentir quando contribuiu para que fosse instalada a Faculdade de Assis, então ligada à USP e agora na UNESP. E também na exemplar rede de ensino desse município, que protagonizou, acompanhando o esposo prefeito. Abarcou inclusive ensino técnico, que lá consolidou, ao curso de mais de 40 anos de militância política e administrativa. Um dos exemplos desse engajamento foi o trabalho que realizou com os bóias-frias de sua cidade natal, quando conseguiu com recursos da própria comunidade instalar classes de pré-escola. Com as áreas acopladas, da Educação, Saúde, Promoção social, Educação Física e Esportes, Setor de Alimentação Escolar, um amplo projeto foi montado. Meses depois, 1500 crianças pobres passaram a ser atendidas num

programa educacional mais amplo onde essas crianças puderam ser atendidas. Para além de Assis, essa militância continuaria a ocorrer também agora nas comissões bilaterais Brasil e Portugal de que participou, no âmbito da Educação, como representante do MEC e do Itamarati. Tais comissões, algumas também no âmbito da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, têm discutido e firmado convênios de cooperação bilateral entre Brasil, Portugal e os países africanos de língua oficial portuguesa.

Em termos de pesquisa, formamos um grupo em que aliamos por décadas um forte sentido de amizade e de solidariedade, que se consubstanciou em vários projetos comuns, sobre as relações literárias entre Brasil e Portugal. O grupo era integrado pelas professoras Cida Santilli, Elza Miné, Nádia Battella Gotlib e por mim. Foram várias as estadas em Portugal, para a realização de uma pesquisa conjunta. Participamos inclusive, como resultado dessas investigações científicas Brasil/Portugal, de um seminário no Convento da Serra da Arrábida, com apoio da Fundação Oriente, na passagem do milênio, para a discussão dessas relações, com participação de colegas portugueses. A televisão portuguesa nos acompanhou nessas atividades, com transmissão de nossas discussões e de entrevistas.

Em relação a publicações, essas perspectivas de nosso comunitarismo linguístico-cultural, levou a professora Maria Aparecida Santilli a organizar, pouco antes de seu falecimento, em parceria com Suely Fadul Villibor Fleury, a série de livros que recebeu o título de *Literaturas de Língua Portuguesa. Marcos e Marcas*, com volumes dedicados a Portugal, Brasil, Cabo Verde, Angola e Moçambique. Foi de autoria da docente-pesquisadora o volume de Cabo Verde, cujas literatura e cultura conheceu de perto. Essa publicação foi selecionada em concurso e foi patrocinada pelo Programa de Ação Cultural (PAC), da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. Destina-se a coleção à formação de professores dos vários níveis de ensino. Foi muito igualmente significativa a publicação anterior de Abrindo *caminhos – homenagem a Maria Aparecida Santilli*, uma alentada e significativa coletânea de textos de colegas, amigos e ex-alunos, organizada por Benilde Caniato e Elza Miné. A homenagem se fazia em razão de sua aposentadoria. Na verdade, ela continuou a trabalhar na universidade com a mesma aplicação anterior, apenas se consagrando mais às atividades de pesquisa e de orientação de mestrados e doutorados no Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Tratava-se efetivamente de uma docente-pesquisadora que continuava a *abrir caminhos*

para muitos, em face dessa dupla inclinação que a motivou e que procuramos destacar neste texto-depoimento: a da cidadã política e culturalmente ativa, sempre motivada pela busca do conhecimento novo para com os estudos literários enquanto docente-pesquisadora. Suas ações se fizeram em torno do que se fazia necessário nesses campos da política e do conhecimento: a ênfase em nossos horizontes dos países de língua portuguesa, neste momento de repactualização política e econômica à escala universal, dentro dos processos de mundialização. A pesquisa não ensimesmada, mas voltada para as necessidades político-culturais do país. Tinha a consciência prática de que, em face das estandardizações que seguem as imposições dos fluxos culturais hegemônicos, é imprescindível que mostremos nossos rostos diferenciados, enlaçando, de forma crítica, mas com otimismo, nosso comunitarismo cultural que se desenha supranacionalmente.

Cida, a Mestra e Amiga

por Nádia Battella Gotlib

Difícil saber a dimensão da importância de alguém na nossa vida antes que alguns anos dessa vida passem, após o primeiro encontro. Poucos anos se passaram, no entanto, desde que conheci a Professora Maria Aparecida Santilli, para que eu pudesse chegar à conclusão de que sua presença – na minha vida pessoal e profissional – já era e continuaria a ser decisiva. Foram quase quarenta anos de convivência, com intervalos alternando períodos de maior e menor proximidade, em função das circunstâncias da vida.

Tive o privilégio de acompanhar, pois, sua trajetória profissional bem sucedida, que incluiu carreira universitária sólida, com orientação de dezenas de alunos, atuação em importantes cargos administrativos institucionais, participação em eventos os mais significativos da área de estudos lusófonos, de modo a ter seu trabalho divulgado em várias universidades do Brasil e do exterior, como por exemplo, na América do Norte, Europa, África.

Valho-me das lembranças dessa saudosa e honrosa companhia para trazer aqui não um retrospecto do conjunto volumoso de livros que escreveu, de condecorações recebidas, de atividades acadêmicas várias, exercidas com vigor incansável, e construídas pedra sobre pedra, num ritmo ponderado de equilibrada competência.

Detenho-me, sim, em apenas alguns momentos dessa convivência, ou mesmo em algumas cenas de uma amizade compartilhada durante décadas, em que se mesclaram trabalho e lazer, tarefas a cumprir e diversões memoráveis, responsáveis por valores que dela recebi, sob a forma de benefícios intelectuais, morais, afetivos e que se tornaram mesmo inesquecíveis.

Por tais razões recorro a fatos que comigo aconteceram em sua companhia, mas como um caminho dirigido no sentido de rememorar a viva presença da Cida. Da Cida em minha vida, sim. Mas também, da presença da Cida num período de vida pessoal e profissional que ultrapassa os limites individuais, e que repercute até hoje, e assim continuará, por meio da vasta e significativa obra (entendida

aqui no seu amplo sentido, de múltiplas atividades, inclusive da escrita), obra que construiu, dentro e fora dos muros universitários.

Conheci a Professora Maria Aparecida Santilli em São Paulo. Recém-chegada de Brasília, onde fiz minha Graduação em Letras, ingressei no curso de Pós-Graduação em Letras na USP sob sua orientação. Morava eu na rua Maria Antonia, quando a Faculdade de Letras já havia se mudado para a Cidade Universitária. A Professora Aparecida morava na rua Tutóia. Éramos praticamente vizinhas. Depois de marcar um encontro por telefone, foi na sua residência que ela me recebeu para uma conversa e me aceitou como orientanda. As formalidades burocráticas vieram depois.

Nesse primeiro momento de convívio me chamou a atenção a sua delicada cordialidade e a atenção que dispensava aos assuntos acadêmicos, às informações que lhe dava sobre atividades que até então desenvolvera na Universidade de Brasília, onde atuara como Instrutora, no ano anterior. A professora falava compassadamente, mas com firmeza. E revelou ter rara percepção para apreender, com rapidez, minhas intenções e o grau de minha disponibilidade para enfrentar os desafios de um novo curso. Tais características – personalidade decidida sob uma fala mansa e inteligência arguta para, a partir de detalhes, divisar um conjunto maior de situações e condições – foram, aos poucos, se confirmando, ao longo de nossa convivência. Talvez tenha sido essa capacidade perceptiva que a ajudaria na sua intensa e produtiva atividade política, desenvolvida ao longo de várias décadas a partir da sua condição de esposa de prefeito e deputado, num difícil período de ditadura militar.

A essa altura a Professora contava já com trabalho de peso, defendido na década anterior, na USP: sua tese de doutorado sobre o romance de Julio Dinis, que contou na banca com professores ilustres: Antonio Soares Amora, José Aderaldo Castelo, Antonio Candido, Joaquim Barradas de Carvalho e Fernando Mendonça. Esse trabalho seria publicado mais de dez anos depois da sua defesa, com o título de *Júlio Dinis, romancista social* (São Paulo, Boletim no 26, Nova série, Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas no. 7, Curso de Literatura Portuguesa nº. 6, 1979).

Interessante observar sua reação ao ler anotações que eu havia feito no ano anterior, ainda na UnB, sobre um poeta que elegera como matéria de minha dissertação de Mestrado. Ao ler um dos capítulos que havia preparado, deixou bem patente que teria de haver mudanças. Precisava reescrever o capítulo, do

ponto de vista da literatura e não da filosofia, nem mesmo da religião, mesmo que tais disciplinas ali fossem mantidas como apoio. Mas não como fundamento do trabalho. Foi o que fiz. Numa próxima reunião, trouxe a análise do mesmo poema totalmente refeita, que foi lida e então aprovada, depois de análise rigorosa da competente orientadora.

Nesse período é que comecei a frequentar as suas aulas no curso de pós-graduação, de que participaram também outros orientandos seus: Maria Lúcia Dal Farra, Virgínia Maria Gonçalves e Maria Elena Ortega Ortiz Assumpção e Benjamin Abdala Junior. Nesses cursos é que m foram apresentados os escritores do neorrealismo português. E pude observar uma metodologia de análise que primava pela paciência na observação da matéria, pelo olhar atento a detalhes que acabavam sendo decisivos na visão do conjunto, pela articulação bem modulada entre os argumentos na composição de um painel da história das formas narrativas. Não havia apenas a leitura atenta de um escritor ou outro, mas a preocupação em detectar pontos de questionamento dialogado entre propostas afins, mas fisgadas sobretudo nas respectivas especificidades, de modo a construir um mapeamento de opções ficcionais na linha do comparatismo crítico, indagador e revivido nas suas relações com o tempo e a sociedade.

Estabelecia, assim, uma história do neorrealismo português, percorrendo da década de 1940 à de 1970. Enveredava por um território de risco, já que tais escritores, engajados politicamente ao antisalazarismo, tinham afinidades várias com o movimento brasileiro de oposição ao regime da ditadura militar vigente no Brasil. Ao examinar tais autores portugueses, a professora detinha-se no enfoque mais documental, a partir de Alves Redol, até as experimentações mais sofisticadas de um Augusto Abelaira. Entre tais extremos, passava pela obra de Manuel da Fonseca, Vergílio Ferreira, Carlos de Oliveira e de vários outros autores. Esse repertório vasto, desenvolvido ao longo das aulas, viria a compor os vários capítulos do seu livro *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo* (Quíron, 1979). Com a modéstia que lhe era peculiar, registrava, na introdução do livro, sua proposta, que consistia em "tentativas de acertar um caminho".

Mas o que no livro se propunha era, já, expor uma direção assumida e um caminho trilhado com garra e argúcia: uma reflexão cuidadosa sobre o conceito de 'representação', atenta aos vários e diferentes sentidos que o termo adquiriu ao longo do tempo, a partir de teóricos bem selecionados, para poder, a partir de tal

questionamento, discutir também conceitos teóricos de 'mythos' e 'ethos', de 'sympósion' e 'kathársis', de 'stásis' e 'logos', de 'práxis' e 'eidos', de 'gênese' e 'apocalipse'.

Nesse livro a reflexão que recorria à teoria da imitação a partir de Aristóteles e à classificação centrada nos 'objetos da imitação', (com base em E. Auerbach e Northrop Frye), mostrava-se atenta sobretudo às releituras dos conceitos, mediante análise dos deslocamentos dos pontos de interesse, do mito (entendido como "ser divino como herói") ao romanesco (o herói "de natureza"), do imitativo elevado ao baixo, para chegar às instâncias do irônico. Ainda como leitora de Auerbach, detinha-se nas considerações do filólogo, teórico e crítico a respeito de Virginia Woolf, sobretudo nas técnicas usadas com esmero pela escritora: o "monólogo interno", o "discurso vivenciado" e o método da "aproximação" da heroína, "de muitos lados", e da maneira mais radical possível.

Mas o que sobretudo se ressaltava no livro era ainda a discussão em torno desse conceito de 'imitação' e de conceitos afins ('praxis', por exemplo) com o objetivo de situar cada uma das modalidades narrativas do repertório português selecionado para análise.

Por essa via, o livro pôde estabelecer uma linhagem da novelística portuguesa centrada em alguns romances, a partir da seleção de um romance de cada autor considerado mais significativo. Sob esse aspecto, as tantas vertentes desenvolvidas ao longo do curso, em que vários romances de cada autor eram analisados, comentados, interpretados, ganhava uma nova configuração. Passava por uma espécie de enxugamento produtivo, a caminho de uma síntese, demarcando passos de uma história.

A questão não era mais evocar a multiplicidade de vozes na produção de cada autor, tal como nas suas aulas do curso de pós-graduação, mas o objetivo passava a ser o de deter-se num ponto específico, considerado o mais significativo, atenta a cinco pontos de ancoragem analítica: os romances *Gaibéus* (1940), de Alves Redol; *Seara de Vento* (1958), de Manuel da Fonseca; *Mudança* (1949), de Vergílio Ferreira; *Pequenos Burgueses* (1948), de Carlos de Oliveira; *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira.

E era evidente a sua vinculação ao método de E. Auerbach, em Mimesis, pois a pesquisadora, após tomar por base da argumentação conceitos teóricos e críticos, que lhe serviam de abertura de cada capítulo, num segundo tempo, tal como o teórico e crítico, expunha sua proposta a partir da seleção de um trecho extraído de cada romance em análise para as suas considerações críticas.

A essa altura eu não podia adivinhar que tais aulas práticas teriam também um 'reforço' prático: numa das primeiras viagens minhas a Portugal, e em algumas, que se seguiram, sempre contando com a companhia da professora orientadora, e por seu intermédio, conheceria alguns desses autores que por lá viviam. Se não conheci Alves Redol, que a essa altura já havia falecido, lá estavam Manuel da Fonseca e Augusto Abelaira, por exemplo.

Tive, pois, o privilégio de, além de frequentar as suas aulas teóricas e práticas, no Brasil, conhecer e ainda que durante curtos espaços de tempo, conviver com os escritores cujos livros eram analisados nos seus cursos e que por ela me foram introduzidos em território português.

Aliás, também foi graças a Cida que iniciei minha incursões e excursões por Portugal, no início dos anos 1970. Não me esqueço do seu valioso apoio logístico. Não tinha com quem deixar meu filho recém-nascido para ir até a Casa de Portugal para me inscrever à bolsa de estudos promovida pela Fundação Calouste Gulbenkian. Cida sugeriu que ele ficasse no seu próprio apartamento, com sua funcionária, a Nair. Essa boa ação viabilizou uma primeira viagem minha. Foi o começo de outras tantas, sempre contando com sua valiosa companhia.

Em Portugal as cortinas se abriram para o palco dos escritores e críticos. Com a Cida conheci na Universidade de Lisboa o Professor Joaquim do Prado Coelho. Na companhia da orientadora conheci José Cardoso Pires e Urbano Tavares Rodrigues. Com a Cida fui ao apartamento de João Gaspar Simões. Juntas comemos bolinhos de bacalhau numa tasca indicada por José Saramago, no Bairro Alto, que até lá nos acompanhou, com a então esposa Isabel, aliás, ex esposa de João Gaspar Simões.

Numa viagem posterior, fomos, e na companhia do querido colega e amigo Benjamin Abdala Júnior, ao apartamento de José Saramago, no bairro da Estrela, quando o escritor português já estava casado com a Maria del Pilar. Esse momento foi registrado em foto que guardo, com carinho, tirada pela própria Maria Del Pilar. Com a Cida, fui a um jantar em casa do escritor Manuel Ferreira e esposa, a escritora cabo-verdiana Orlanda Amarílis. E também com a Cida conheci Branquinho da Fonseca, quando era ele presidente da Fundação Calouste Gulbenkian.

E a doce e segura companhia também estava presente durante as pesquisas na Biblioteca Nacional, em Lisboa. A Cida, envolvida com vários autores do neorrealismo português e eu fichando os números da revista *O Diabo*.

Poucas pessoas, talvez, tenham tido oportunidade de ter uma orientação tão presente, em momentos diversos, em situações diversas, dentro e fora do campus universitário. Natural que essa convivência se transformasse em amizade sólida.

A Cida foi responsável também pelo meu ingresso na USP como docente da disciplina de Literatura Portuguesa, no início dos anos 1970. Foi por recomendação da Cida que, logo depois de eu defender minha dissertação de Mestrado, fui convidada pelo querido e saudoso Professor Antonio Soares Amora para dar aulas de Literatura Portuguesa no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

E foi nesse mesmo ano que, por indicação da Cida, tive um primeiro texto meu publicado, sobre o romance *Ubirajara,* de José de Alencar, a que se seguiriam outros textos meus, sempre a convite da Cida, como parte da coleção que a professora organizava para a editora Saraiva: *Aproveitamento Didático da Coleção Jabuti*.

Ao longo dos anos 1970, novas frentes de compartilhamento, em grupos de literatura portuguesa que discutiam, por exemplo, a Literatura Portuguesa e seu Campo de Pesquisa e Ensino, que gerou mesas-redondas com participação da Cida, do professor Benjamin Abdala Junior, da professora Nelly Novaes Coelho, discutidos em encontros nacionais de professores universitários brasileiros em 1978. Alguns desses textos foram publicados, como o que levou assinatura da Cida, dos colegas Benjamin Abdala Júnior e Nelly Novaes Coelho, e minha: "Literaturas de língua portuguesa em convívio", publicado no suplemento literário do jornal O Estado de S. Paulo em outubro de 1978.

Mas nem sempre os tempos correram a favor da minha atividade acadêmica. Houve turbulências, causadas por uma mentalidade autoritária e reacionária, bem a gosto dos tempos da ditadura dos anos 1970, contra a qual a Cida se manifestou, em várias oportunidades. A perseguição política invadiu o campus. E chegou à nossa disciplina. Nessa ocasião, mais uma vez pude contar com a interferência da Cida, sugerindo que temporariamente a ajudasse nas atividades que na época ela desenvolvia junto ao CEDAL (Centro de Documentação da América Latina). E fui aconselhada, pela própria Cida e por outros tantos dignos professores, a trabalhar no mesmo Departamento, mas na disciplina de Literatura Brasileira, então dirigida pelo Prof. José Aderaldo Castelo. Em novo ambiente de trabalho, me aproximei ainda mais de colegas que já respeitava e admirava. E ali permaneci até a minha aposentadoria.

Embora vinculada a outra disciplina, pude acompanhar de perto o seu empenho em abrir nova frente de trabalho, até então inexistente nos currículos da universidade: o das literaturas africanas de língua portuguesa. À medida que a disciplina se consolidava, mediante formação de novo grupo de professores e com a participação efetiva do Prof. Benjamin Abdala Júnior, o trabalho da professora passou a dirigir-se também na elaboração e execução de projeto de nova área de pós-graduação, vinculada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, com o objetivo de aí desenvolver estudos sob perspectiva comparativista, mediante enfoque das literaturas de língua portuguesa.

O projeto contou com a colaboração de vários professores, de diferentes disciplinas e áreas da Universidade, que assumiam temporariamente as funções docentes e de orientação, além, naturalmente, de um grupo específico, dedicado integralmente a essa nova área de pós-graduação. Esse Programa, projetado, executado e consolidado a partir da iniciativa e perseverança da professora, deu novo alento ao campo da investigação, sob a forma de cursos, organização de eventos e publicações. Profissionais da USP e de outras universidades, brasileiras e do exterior, a partir da programação dessa área, puderam ali reunir e compartilhar experiências de teoria e crítica.

Nesse período de 1980 foram surgindo novas publicações. Se por um lado continuava suas investigações com autores portugueses – os volumes Entre *Linhas: desvendando textos portugueses*, de 1984, e a *Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa*, em co-autoria com o professor Segismundo Spina, de 1987, são dois bons exemplos dessa tendência – por outro lado, volta-se especificamente para a consideração das literaturas africanas em língua portuguesa, como nos volumes de 1985, *Estórias Africanas e Africanidade*, pela editora Ática, em coleção então coordenada pelo professor Benjamin Abdala Junior.

Parece que a história da produção intelectual da professora tinha direções bem definidas. Num primeiro momento, o contato com a literatura portuguesa e, eventualmente, com a literatura brasileira; num segundo momento, a descoberta, para um público brasileiro, da literatura africana; e num terceiro momento, o estudo que reunia essas tendências anteriores numa só preocupação: a abordagem de tais literaturas em conjunto, sob perspectiva nitidamente comparatista.

A revista Atlântica, ligada à área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP constitui efetivo veículo de divulgação de tais pesquisas. Um número especial da publicação reuniu em 2003 artigos da Professora,

com o título de *Paralelas e tangentes. Entre literaturas de língua portuguesa*. (São Paulo, Coleção Via Atlântica, no 4, 2003). Esse volume traduz bem os propósitos da pesquisadora, tal como os explicita no seu Prefácio. Pretendia estabelecer confrontos "com o objetivo de transcender as relações binárias entre obras e sistemas literários".

Autores de literatura brasileira, como Guimarães Rosa, Monteiro Lobato, Jorge de Lima, portugueses, como José Saramago, e africanos, como Mia Couto, José Luandino Vieira, encontram-se entre a paralelas e tangentes, que deu nome ao volume, pelas razões expostas pela autora, no seu prefácio:

"Paralelas aí serão as linhas que, estando à mesma distância de outras, nunca como estas se encontram mas também as que evoluem ou se desenvolvem na mesma direção, a par de outras, ou em igual proporcionalidade.

Há, ainda, as tangentes, as que contatam com outras ou com uma superfície em determinado ponto. Nas tangentes cabe ainda a acepção de parentesco artístico, avinda de tanger como produzir som, fazer música."

Ao voltar-se para essas décadas de estudos, há que ressaltar o dom e o empenho da Cida em formar e reunir equipes de pesquisa. Um dos grupos era formado por quatro componentes: a Cida, coordenadora do grupo, o professor Benjamin Abdala Júnior e a professora Elza Miné. O quarteto discutia temas, propunha debates, participou de eventos, de projetos de investigação e ministrou cursos no exterior. O projeto desenvolvido de 1989 a 1991, com o título de "Brasil-Portugal: quatro momentos de relações culturais" em convênio da USP com o BID é um exemplo. O Simpósio Internacional sob título de "500 anos de descobertas literárias" em que discutimos a "Identidade de gênero e de gender: mulher e cultura", em Brasília, em 2000, é um outro exemplo. E o curso sobre "Relações Culturais Luso-Brasileiras" em comemoração aos 500 anos do descobrimento do Brasil, ministrado pela Fundação Oriente, no convento da Arrábida, em Portugal, em 2000, foi um dos cursos desenvolvidos também sob a coordenação da Cida.

A importância do seu legado cultural pode se divisar também a partir do volume que foi publicado por ocasião da sua aposentadoria, organizado pelas professoras Benilde Justo Caniato e Elza Miné, *Abrindo caminhos. Homenagem a Maria Aparecida Santilli*. (São Paulo: Área de Pós-Graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 2002). E pelas atividade que continuou desenvolvendo, como na orientação de alunos e na coordenação de publicações.

Visitei-a, na companhia da Elza Miné, em meados de março de 2008. Eu já não morava mais em São Paulo e voltei para casa depois de marcarmos um novo encontro, numa próxima quarta-feira. Não houve esse encontro. Houve apenas a triste notícia do que ocorrera no dia 22.

Acertando caminhos, como se fossem meras "tentativas", e abrindo ensaisticamente novos caminhos para os que dela se acercavam foi, no meu entender, o maior legado da Professora e amiga Cida, por tais razões concretizando um percurso que podemos considerar como sendo o de 'mestra'.

A Cida, a Mestra, os meus agradecimentos por tudo que me proporcionou, a mim, e também, a nós, seus alunos, amigos e leitores.

Entre o Tejo e o Kwanza: uma trajetória exemplar

por Rosangela Sarteschi

Destinado a ver a o iluminado, não a luz
(Goethe, Pandora)

Desde o momento em que recebi o convite, passei a ponderar sobre a melhor maneira de deixar aqui registrada uma justa homenagem à Professora Maria Aparecida Santilli sem resvalar no elogio fácil ou no sentimentalismo banal. Árdua tarefa, que espero poder cumprir com a elegância e o rigor que caracterizaram toda a reconhecida trajetória dessa intelectual e, sobretudo, ser humano inigualável.

Esse exercício de rememoração envolve, como sabemos, narrativas de experiências vividas pelo indivíduo e pelos grupos sociais, constituindo a sua memória.

O trabalho da memória repousa, assim, em muitos lugares e momentos. Feito de olhares ou de suas frestas, é uma espécie de câmara de decantação. Fatos, motivações, significados, trocas eis o trabalho que a memória constantemente registra, esquece, refaz.

Para os antigos gregos, a memória era sobrenatural. Um dom a ser exercitado. A deusa Mnemosine, mãe das Musas, possibilitava aos poetas lembrar-se do passado e transmiti-lo aos mortais. É também sobre a memória dos ancestrais que grandes religiões como o Cristianismo e o Judaísmo se estruturaram. Ambas pautam o presente pela rememoração dos acontecimentos e milagres do passado. O tempo é marcado por comemorações litúrgicas, louvações a santos ou mártires, milagres são lembrados em datas precisas.

Alfredo Bosi lembra que a memória vive do tempo passado e, dialeticamente, o supera. A memória articula-se na vida social mediante a linguagem e é pela memória que as pessoas que se ausentaram fazem-se presentes.

Para Walter Benjamin, a memória é a musa da narrativa, concebida como transmissão de experiências entre gerações, baseadas no movimento coletivo

de tradições, de sensibilidade, na relação do narrado com o vivido. A memória será assim crítica e afetiva, articulando elementos voluntários e involuntários, possibilitando uma nova afinidade entre o passado e o presente. Para o ensaísta, "*acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois*." (BENJAMIN, 1994, p. 37)

Desta forma, nessa revivência de experiências compartilhadas generosamente com a Professora Santilli desde 1988, ocorreu-me respeitar seu desejo reiteradamente expresso e que compartilho agora: a nossa Professora preferia sempre, nos eventos a que era convidada a participar, discorrer sobre o objeto de seus estudos – a literatura – a dar depoimentos sobre sua trajetória e/ou experiência.

Como aponta Adorno, "*espera-se que o Ser ganhe voz em uma poesia*", (ADORNO, 2003, p. 21) optei, então, nessa homenagem, deixar que a própria Professora Santilli fale por meio de sua produção.

A Professora Santilli está na Universidade de São Paulo desde 1951. Graduada em Letras Anglo-Germânicas, em 1956, decidiu-se, no entanto, pela investigação literária portuguesa. Sob a orientação do Professor Antonio Soares Amora, doutorou-se em 1967, com o trabalho *Julio Dinis, romancista social*, em que já se percebe a preferência por um referencial teórico profundamente engajado e crítico.

Durante o período em que foi assistente do Professor Amora – e também depois – publicou artigos e ensaios sobre vários autores e épocas, que aqui nomeio alguns para demonstrar a amplitude de sua atuação: "Reflexões sobre *O Velho da Horta*", de Gil Vicente; "De Camões aos Poetas Inconfidentes uma Questão de Tópica e/ou de Influência Literária"; "Contribuição para um Estudo do Retrato na Poesia Barroca Portuguesa"; "Em Torno do Soneto Bocageano"; "O Romance Urbano de Júlio Dinis"; "Eça de Queirós e o Funeral da Novela Histórica"; "Irene Lisboa, uma Vocação para o Jornalismo"; "Casais Monteiro e a Poesia para a Poesia"; "*O Barão*, Novela Exemplar da *Presença*"', "Alves Redol e o Tempo das Ações Consumadas"; "*Domingo à Tarde*, Novo Encontro do Neo-Realismo"; "Romance em Preto e Branco" (*Seara de Vento*); "*A Torre da Barbela*, de Ruben A". Juntamente com o Professor Spina, publica o livro *Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa* em 1967, livro re-editado em 1987.

Em 1977, presta os exames para obtenção do título de livre docente. A tese apresentada – *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*, mais tarde publicado pela Editora Quiron, contém um estudo do

romance português neo-realista, de *Gaibéus,* de Alves Redol a *Bolor*, de Augusto Abelaira, passando por *Seara de Vento*, de Manuel da Fonseca, *Mudança*, de Vergílio Ferreira e *Pequenos Burgueses*, de Carlos de Oliveira. A caracterização destas obras através dos questionamentos da *mimesis* lhe permitiria, pela práxis da análise, traçar um roteiro percorrido por aquela produção da novelística portuguesa proposta como realista ou neo-realista.

Na apresentação de seu trabalho, Maria Aparecida Santilli enfatiza que:

> O estabelecimento do "corpus" literário para efetivação de seu trabalho a autora o fez após uma observação prévia de que as diversidades notadas no processo de figuração determinavam distâncias extremas no percurso da novelística portuguesa escolhida para sua pesquisa: em *Gaibéus,* a primeira obra proposta, revelava-se não apenas uma crença na literatura pelo seu poder de representação como, até, a narrativa forçava-se no sentido de obviar as relações entre a arte e a vida.
>
> [...]
>
> Ao longo das obras eleitas, um trajeto sinuoso de distensão era possível perceber, até ao último livro escolhido, *Bolor,* registrando-se, então, uma posição de bi-polaridade, quanto à primeira e à última delas No caso especial desta, como que passando de planeta a estrela, a obra de arte parecia arrogar-se poderes de autonomização, de gerar a própria luz pela produção de significados em série, sugerindo propor-se ela, com a coerência de seu princípio organizatório, como réplica ao universo extra-literário em sua ordem alógica.
>
> Pois foram tais impressões preliminares que ditaram um caminho de pesquisa: o de retomar investigações relativas à arte da Literatura, quanto a seus procedimentos figurativos, mais especificamente os trabalhos exegéticos e críticos acerca da 'mimesis' aristotélica. Através destes objetiva-se de um lado, partir de relativa firmeza nos passos da *Poética* —, onde a questão aparecia preservada em seu vigor nato —, com os suprimentos indispensáveis a quem não tem acesso ao texto pela via direta da língua original; e, de outro, recolher dos estudos que os pudessem subsidiar com seus achados de ordem conceitual ou processual, os dados de informação doutrinária, 'quantum satis', para atender às exigências práticas imediatas de fundamento à análise das obras escolhidas. (SANTILLI, 1979, 28-29)

Na década de 70, participa da direção do CEDAL, Centro de Documentação para a América Latina, da USP, conseguindo aproximar para pesquisa várias áreas das ciências humanas. É desse período também seu encontro com o escritor e professor de Literaturas Africanas da Universidade de Lisboa, Manuel Ferreira, que a introduziu nessa área do conhecimento, e, como lembra Benjamin Abdala Jr, franqueou-lhe sua riquíssima biblioteca pessoal. Publica vários textos da revista *África*, dirigida pelo mesmo Ferreira. O primeiro deles – "Textos em contexto luso-afro-brasileiro" é de 1977.

Essa trajetória culminará finalmente na abertura de uma nova área de estudos – a disciplina de literaturas africanas de língua portuguesa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Nota-se nessa fase, a da década de 70, um trabalho acadêmico construído a partir da perspectiva comparativista. Em um de seus ensaios acerca das especificidades dos estudos comparados das literaturas de língua portuguesa, a Professora ressalta agudamente que, não se trata de, ao comparar literaturas "nacionais", polarizar individualidade com dependência. Ao contrário, trata-se de ressaltar tais particularidades "*na fisionomia que suas respectivas tradições específicas determinaram e que se obliteraram, embora correndo no leito de um veículo de comunicação compartilhado.*" (SANTILLI, 2003, p. 253)

Para ela, comparar diversidades, mundos, pessoas e realidades individuais através dos estudos literários é uma maneira de demonstrar que esse contato ao contrário de ser um mal *per se*, é um processo antes de tudo enriquecedor. A aproximação e o contato de povos diferentes e a observância das semelhanças e/ou dessemelhanças daí resultantes não implicam em destruição de culturas, mas constituem um instrumento para uma melhor compreensão do outro, do que é diferente.

E, citando textualmente, passo a palavra à nossa homenageada:

> Retirar obras do isolamento a que estão circunscritas pela rubrica da ordenação diacrônica em determinada série literária, com o objetivo de aproximá-las em função de época e de nacionalidade, pode ser via produtiva de alcançar a compreensão de diferentes povos e culturas.
>
> Os estudos comparados apresentam-se, por tal razão, como alternativa de obter esse proveito específico do texto literário, alternativa sedutora sobretudo para os observadores e analistas que passaram

ou passam pela experiência de recolher dados que advêm da própria aproximação sincrônica de obras de literaturas diversas.

Nesta linha de conjeturas, é pertinente trazer à baila esta questão preliminar de que, se uma cultura se fechar às outras, isto é, sobre o seu próprio sistema de significação, o entendimento transcultural de outros povos e nações ficaria, no limite, inviabilizado. (SANTILLI, 2003, p. 237)

Destaco, agora, alguns textos produzidos na perspectiva da literatura comparada: "Modernismos. Desafios dos dois lados do Atlântico", "No limiar do drama: contos de José Saramago, José Luandino Vieira, Mia Couto e Guimarães Rosa", "Fronteiras da liberdade na ficção das literaturas de língua portuguesa", "Exílio e memória étnica na poesia de Cabo Verde e Angola". "Identidade e justiça: categorias éticas e estéticas. O próprio e o comum nas literaturas de língua portuguesa".

Ao longo de sua jornada dentro da Universidade trabalhou nas seguintes linhas de pesquisa, não necessariamente nessa ordem: Literatura portuguesa: a ficção no século XX, Neo-realismo: matriz e variantes, Vernáculo e cultura nacional nos países de língua portuguesa, Literaturas africanas de língua portuguesa: o processo de criação de um país e o processo de criação de sua literatura, Literatura e história: transleituras na ficção, Paralelas e tangentes nas literaturas brasileira e portuguesa do século XX, Relações culturais luso-brasileira: anos 40 a 80 (século XX)

Na vida institucional também deu sua contribuição, atuando como membro do conselho do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e como Chefe do mesmo Departamento. Foi membro da Congregação da FFLCH, diretora do Centro de Estudos Portugueses (CEP) e, como já citado, membro da direção do CEDAL.

Formou, de 1970 a 2007, mais de 50 mestres e doutores, muitos atuando em Universidades públicas de reconhecido destaque, como Nadia Batella Gotlib, Benjamin Abdala Jr. e Maria Lucia Dal Farra. Vale lembrar, ainda, nossa companheira Benilde Justo Caniato, também sua orientanda.

O último texto publicado "Mulheres angolanas: um viés alegre da resistência cultural" aparece no livro *A kinda e a misanga*, organizado pelas professoras Rita Chaves, Tania Macêdo e Rejane Vecchia, no ano 2007.

Sua preocupação com a formação e também com a educação continuada de professores expressa-se nos muitos cursos de extensão de que participou. Em 2007,

juntamente com Suely Fadul Flory organizou uma coleção – *Marcas e Marcos – Literaturas de Língua Portuguesa, Brasil, Portugal, Moçambique, Angola e Cabo Verde*. Na apresentação do volume sob sua responsabilidade, diz textualmente:

> Este livro, dedicado a Cabo Verde, prioriza, entre seu público-alvo, a juventude brasileira, para cuja formação espera poder contribuir

O seu compromisso com a universidade e com a educação sempre foi incondicional, como procurei rememorar: o último sábado de sua vida, passou-o aqui em nossa Faculdade, ministrando uma aula, a que eu tive o alento de assistir, para professores da rede publica de ensino como parte das atividades de extensão da área de Estudos Comparados de Literaturas da Língua Portuguesa da USP, em que afirmou e firmou uma vez mais sua dedicação plena à literatura e à docência.

Se, como nos lembra Walter Benjamin, o exercício da rememoração faz com que os acontecimentos nunca se encerrem, sempre se renovem, ao lembrar de Maria Aparecida Santilli, deixamos registrado sermos todos, pesquisadores das literaturas de língua portuguesa, tributários de sua atuação.

Bibliografia

ABDALA JR, B. "Abrindo caminhos" in *Abrindo caminhos – homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo: FFLCH/USP, 2002. Coleção Via Atlântica.

ADORNO, T. W. *Notas de Literatura I*. São Paulo, Ed. 34 e Duas Cidades, 2003, Col. Espírito Crítico.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BOSI, A. "O tempo e os tempos" In: NOVAES, A. (org) *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras e Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

Santilli, M. A. C. B. *Africanidade*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

_____. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Ed. Quíron, 1979.

_____. *Paralelas e tangentes – entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Centro de Estudos Portugueses/USP, 2003. Via Atlântica.

_____. *Estórias africanas – história & antologia*. São Paulo. Ática, 1985.

_____. "Viagens textuais: um percurso: América-África-Europa" In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo. Abralic, 1994.

Caros participantes

por Cida Santilli[1]

Caros Participantes

Estamos aqui reunidos, participantes do Brasil com participantes de Portugal e de Angola, graças ao apelo de uma proposta. Da proposta que recebeu um nome: Simpósios.

Ora, o nome é um signo de identificação. Nomear é indicar uma dimensão essencial daquilo que se nomeou. Talvez valha, então, começar pelo significado mais revisto, pelo significado primordial do objeto – assim nomeado – que nos faz reunir.

Se nos remetemos às conhecidas origens, a esse significado primordial de simpósio, quem sabe nos adequaremos, de forma mais pertinente, às atividades que nos cumpre desenvolver?

Lembremo-nos de que, na Grécia Antiga, o "Sym-posium" era a segunda parte de um banquete ou festim, na qual os convidados bebiam, entregando-se a jogos diversos.

Ao longo da história deste signo não se deu outra coisa senão que os simpósios (assim como aconteceu em Platão, Xenofonte e Plutarco) tivessem seu significado de fim lúdico convertido ao de colóquios de mesa, ou de diálogos sobre questões reais. Está, pois, na origem do nome, seu sentido de reunião em celebração ou confraternização, sentido sobre o qual acabaria por ganhar, cada vez maior relevo, o traço identificador de simpósio, como inter-locução, como debate que culminaria no atual conceito de simpósio, como reunião para discutir determinado(s) tema(s). Pois esse caráter de inter-locução, de debate foi o que norteou os organizadores do "1º Simpósio de estudos teóricos e críticos de Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa" e do "1º Simpósio de estudos teóricos e críticos de Literatura Infantil de língua portuguesa".

1 O texto acessado estava datilografado e mantém as marcas típicas de um trabalho ainda em processo. Optou-se por mantê-las de modo a dar a conhecer também pistas de seu processo de reflexão e de escrita.

Em favor do diálogo, vivo como sugere o nome em suas origens, foi que os organizadores destes simpósios de abril na Universidade de São Paulo, esforçaram-se por abrir, nem mais nem menos que um espaço-tempo de discussão, solicitando dos participantes-expositores uma súmula de reflexão ou de hipóteses, acerca de temas que nos preocupam e que levassem-nos ao debate amplo, isto é, privilegiado com o maior índice possível de intervenções.

Foi, pois, com este móvel que os organizadores imaginaram e procuraram criar tal espaço-tempo favorável à multiplicação da atividade analítico-crítica, em benefício de um resultado de conjunto que, então, espera-se obter.

Mas, o rótulo de nosso encontro ainda diz mais: indica que os simpósios são de estudos teóricos e críticos de literaturas e todos sabemos, também, que, por isso, toca-nos navegar em mares tumultuados de múltiplos juízos e conceitos que fazem tão complexo qualquer trajeto.

Tratar de estudos teóricos e críticos, noutros tempos, talvez fosse menos problemático que hoje. Operar sobre o tripé autor-obra-leitor talvez não esbarrasse em tantas hipóteses de realizar essa operação fundamental de relação, do processo de comunicação. E as hipóteses abundantemente proliferadas em nossos tempos fundou outros tantos vetores correspondentes, para a teoria e para a crítica.

Obra é o pólo do agente produtor que se polemiza. E de privilegiado que fora, no tripé, chegou a ser rasurado, como se vê na proposta de Phillipe Sallers, de que "a questão essencial já não é hoje a de escritor e da obra, senão a da escritura e da leitura".

Mas as problematizações – e são tantas – não ficam nesse círculo. Param, depois, em muita problematização da obra, enquanto tal. E todos sabemos, também, avaliar o montante que hoje se tem, de conceitos e opiniões sobre o que seja o objeto da teoria e da crítica literária. A travessia do teórico ou crítico faz-se, hoje, num emaranhado de opções: crítica filosófica, crítica hermética, crítica estruturalista, crítica temática, crítica de identificação, crítica de afastamento, crítica das relações vividas – e por aí afora, em vista das numerosas probabilidades apontados de como encarar ou entender a obra literária.

E, se a obra literária, para muitos, se põe como o grande pé do tripé, a critica se põe numa posição crítica e o texto pode conceber-se desde objeto especial até sujeito, ele próprio, no quadro da produção da crítica. Mas, por outro lado, no emaranhado de entendimentos diversos e contraditórios sobre a obra, o

crítico depara, também, com juízos dissonantes do otimismo pelo texto e encontrará um Gérard Genette para reiterar-lhe que "todos os autores são um só, porque todos os livros são um só livro, ou passará por um Roland Barthes que o advertira de que "a literatura é uma imensa tautologia". E que relações, então, estabelecerem-se entre a crítica e a obra? A obra continua a ser significante com relação ao resto das linguagens e com relação ao universo?

Quanto ao leitor, sabemos todos também, que os juízos oscilam de oito a oitenta. Sobretudo, cogita-se do espaço que a obra abre ou deixa de abrir ao leitor, vale dizer, à crítica. E, se num tempo, o leitor foi a carta apagada do tripé, acabou por ser considerado na atualidade até como o grande eixo do processo, nos pólos de comunicação. Já se disse, mesmo: "há obras que foram escritas? Ou apenas lidas?".

A ênfase sobre o leitor gerou outros tantos vetores criados pela estética da recepção, a partir do chamado "Vazio" de texto literário e das noções de corrigibilidade ou incorrigibilidade que se aplicaram ao texto pragmático e ao texto ficcional; e, nessa, o leitor ou o crítico passou a ser, desde aquele que ocupa o vazio – o que quer dizer o espaço de produtividade do texto literário – até aquele que, no dizer de Claire Lejeune, faz sua prática de violência, ao fazer a obra falar "para arrancar-lhe seu grito, para liberar seu verdadeiro sentido que não pré-existe nem no autor, nem no leitor, mas que existe em sua relação." Ver essa relação e compartilhar sua visão, dar testemunho dela pareceria, então, a dupla função da crítica.

Este simples aceno à quantidade e qualidade dos problemas que fazem complexo o universo da leitura, superficialmente aqui colocado e sem nem mesmo aludir à questões das relações entre a teoria e a crítica, não teria outra função, senão a de fazer aflorarem em algumas justificativas para a pertinência de nossos simpósios de abril.

Como nos situarmos, hoje, os que nos dedicamos aos estudos teóricos e críticos, em face desse fazer, nas literaturas de língua portuguesa?

Ficou declarada no enunciado dos simpósios a intenção dos organizadores de recortar as questões gerais, pelos limites do universo de falantes de Português.

E o recorte, este recorte, por sua vez, comportaria ou comportará uma longa conversa, e os flancos correspondentes de polêmica.

Para não antecipar debates, lembraria um argumento que o respalda; de um texto do Instituto de Cultura e Língua Portuguesa: "Há laços linguísticos e

históricos que postulam preferências e há circunstâncias que os transformam em prioridades".

Seja esta circunstância para estabelecer a preferência, justifi cando o recorte pelos que, pelo menos ainda, entendem-se pela mesma língua.

Se "a língua é algo vivo e em contínua mudança tanto na construção e expressão do pensamento, como nos usos de que é objeto em novas ações e novas situações", que tomemos o Português de cada dia, de cada um de nós, angolanos, portugueses e brasileiros, assim como é hoje, enquanto denominador comum, feito ponto de partida para refl exões universalizadoras, instaurado no bojo do diálogo de culturas, ou do plural que já somos, em relação a outras com as quais nos tem sido dado conviver.

Talvez estejamos concordes, hoje, em considerar que, brasileiros, angolanos e portugueses temos – como diria José Osório de Oliveira, que foi ponte cultural entre Portugal, Brasil e África –, que temos, cada um dos países aqui representados, uma literatura absolutamente nacional, o que não quer dizer o mesmo que a utopia do exclusivamente nacional.

Assim, exorcizados de qualquer veleidade de recuperação neo-colonial, podemos, podemos, pelo instrumento dos simpósios, empreender um diálogo digno da cultura, pela proposição e aceitação livres, e colaboração de todas as partes que fazem o nosso conjunto.

Oxalá se converta, portanto, e sem prejuízo das solidariedades locais ou nacionalmente adquiridas – num segmento do sempre sonhado elo de solidariedade a nível universal.

2. CONSTRUINDO O CAMPO: O COMPARATISMO LITERÁRIO EM LÍNGUA PORTUGUESA

Literatura: a formação em tempo de informação

Houve tempo em que a formação intelectual concebia-se no bojo concêntrico da Filosofia. Era quando o saber, inclusive se transferido ou gerado no âmbito da aprendizagem formal ou análoga, continha-se no grande círculo de áreas do conhecimento que a rubrica "Filosofia" comportava e que ficavam subentendidas como componentes adequados a essa formação.

Observe-se que até já mesmo por alturas do século XVIII, entre preclaros iluministas doutrinários das "Luzes", como Luís António Verney do *Verdadeiro Método de Estudar*, num quadro de multidisciplinaridade bem definida ainda se identificava a Filosofia com a Ciência, como observaram António José Saraiva e Óscar Lopes[2].

Indício-memória de tal tempo sobrevive no título acadêmico de ponta, o internacionalmente reconhecido P.H.D., onde a sigla começa pela representação da "Philosophia", ainda que o grau universitário viesse a ser concedido a pós-graduados da mais diversa formação específica, inclusive, portanto, a literária.

Essa é uma oportuna lembrança também para encaminhar a algumas questões que se ponham à literatura como disciplina de formação.

O fato é que já não considerando *illo tempore*, mas no decurso dos séculos, a tendência dos formadores, como se sabe, foi de dar ênfase maior à preparação específica dos formandos. Os programas "enxugaram-se" em crescendo, desviando-se o interesse, de um conhecimento contextualizado que abarcasse largo espectro de saberes, em benefício de uma formação mais pontual, ou seja, de favorecimento das especialidades.

As considerações relativas à literatura e ao atual ensino universitário também podem começar levando em conta esse vetor, em função do qual se nortearam as áreas de Letras, como se pode notar no Brasil cujos históricos escolares valem como ilustração.

2 *História da Literatura Portuguesa*. Porto. Porto Ed., s/d, p. 578

Quando se revê a trajetória dos currículos escolares brasileiros, verifica-se que, enquanto sobrevivia, ainda, o critério de uma formação geral mais extensiva ou intensiva, a Literatura Portuguesa, por exemplo, já constava da formação no ensino médio e que, assim como outras literaturas ou disciplinas, foi desaparecendo ao longo das reformas curriculares. E acabou confinando-se ao âmbito das especialidades ao qual só se chegaria nos cursos universitários de Letras.

Se na instância do ensino médio o estudante passava por uma iniciação no conhecimento das literaturas, ao alcançar o nível de sua especialidade, no terceiro grau, tinha uma carga curricular em Literatura Portuguesa equivalente à que se reservava à Literatura brasileira.

Tomadas, mesmo, por princípio, num *continuum* histórico-literário, à Literatura Portuguesa cabia um relevo que se atribuía às origens da Literatura Brasileira e, posto esse traço fundante, ocupavam lugar equivalente aos currículos de Letras.

A tendência à especialização acabou por aprofundar, progressivamente, a distinção entre as duas disciplinas, tal como se processou no decurso da história das duas literaturas, além de acrescentarem-se, no elenco, as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, no curso dos desdobramentos ditados pela formação referida.

Mas também se nota que, na história dos programas de Letras, a plena preferência pelas obras e períodos já consagrados na história e na crítica literária até o século XIX foi sendo alterada em favor de uma gradativa determinação de outros interesses, principalmente por "performances" extraordinárias de escritores do século XX que resultaram em sua inclusão nos currículos universitários, conforme aconteceu também nos programas de Literatura Portuguesa.

Afora isso, nos programas começou a assinalar-se a propensão por estudos tematizados menos em função de fatores precipuamente estéticos, do que por influências de outras áreas das ciências humanas, como a da linguística, da sociologia, da história ou outras, quando não houvesse sido por indução da própria produção literária contemporânea, também marcada por motivação originada dessas mesmas áreas.

Tais constatações levam a aproximar os fatos observados aos que, de forma similar, vêm ocorrendo com a própria situação dos estudos literários em toda parte e, para melhor entendê-los, cabe considerar processos como esse na própria rede de globalização em que se vão costurar.

Como todos os observadores atentos à mundialização, os escritores, por sua vez, têm sentido a proliferação dos clichês de comportamento derivados do peso da propaganda massificadora, nas instâncias do domínio comercial, mas também do domínio político e cultural, que causa o previsível constrangimento sobre a arte, com prognósticos sombrios em torno de sua decadência.

Nesta linha de considerações, mesmo a guerra contra os chamados cânones ocidentais de que se excluíam o multiculturalismo, os pleitos de gênero e de ideologias, tão decantados, tenderia ao enfraquecimento e, afinal, desembocaria no que Octávio Paz, a esse propósito, chamou de "fim da modernidade", porque, segundo ele, o que distinguia a modernidade era ser crítica. A negação, própria da vanguarda, se neutralizaria, ao "ingressar no circuito da produção e consumo da sociedade industrial, seja como objeto, seja como notícia. Pelo primeiro, a verdadeira significação do quadro ou da escultura é o preço; pelo segundo, o que conta não é o que diz o poema ou a novela e sim o que se diz sobre eles, um dizer que se dissolve finalmente no anonimato da publicidade".[3]

Segundo Paz, "passado, presente e futuro deixaram de ser valores em si; já não haverá cidade, região ou espaço privilegiado e o fim da modernidade será o fim do nacionalismo e dos centros mundiais da arte." Todos falam simultaneamente a mesma língua, ainda que não falem o mesmo idioma. Assim, as "obras do tempo que nasce não estarão regidas pela ideia da sucessão linear e sim pela ideia de combinação: conjunção, dispersão e reunião de linguagens, e espaços e tempos. A festa e a contemplação. Arte da conjugação".[4]

A direção, no ensino literário, na conjuntura do mundo globalizado, aqui como fora, parece ser a de reproduzir o modelo da diluição, porém diverso daquele de outros tempos – que de início se referiu – , da diluição cujos confins cabiam no quadrante da Filosofia.

Chega-se a entender, por depoimentos de diversa procedência, que a interdisciplinaridade que se alcançou vai sendo substituída pelo apagamento das especificidades, ou que a perspectiva generalista vai devorando a particularista. As reuniões e encontros científicos, nacionais e internacionais, onde, por pressuposto, se apresentam as tendências de vanguarda, têm ultimamente confirmado esta inclinação.

Quem acompanhou o noticiário acerca da recente "Conferência Mundial sobre Ensino Superior da UNESCO" (Organização das Nações Unidas para a

3 *Signos em Rotação*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972, p.136

4 Op. Cit

Educação, Ciência e Cultura), no decurso do mês corrente, que teria reunido cerca de três mil pessoas e cento e oitenta países em Paris, pode perceber a notória importância da perspectiva mundializada nas decorrências que aí se anunciaram. Nos "dez mandamentos" propostos, assim, para o universitário do século XXI, voltados para o desempenho profissional que cumpre à universidade preparar, há aquele de imediata concernência na questão do ensino da literatura. Veja-se o conteúdo prescritivo: "entenda as diferenças culturais (o trabalho globalizou)", que serve para sublinhar as tendências a que já se fez alusão. É como se aí se contivesse a legitimação do avanço dos estudos culturais sobre os especificamente literários, antes adotados.

Mas não é só esta recomendação que vai tangenciar o problema posto, afinal, à própria literatura.

Uma vez que, na Conferência, foram colocados os desafios à geração universitária atual – como trabalho em grupo, alfabetização digital e trato com novas tecnologias – , fez-se mais esta recomendação: "Não adianta ser só um bom estudante, ficar só no mundo acadêmico. O universitário tem de virar um especialista e um generalista". De certo, por causa das variações e inovações crescentes no mercado de trabalho e da exigência frequente de readaptações, para atender a requisitos de empregabilidade.

Dada a força pragmática desta recomendação, posta como de determinantes conjunturais do mundo atual, resulta em contrário do que vinha sendo adotado no ensino universitário de Letras, ou seja, reverte como contributo para consolidar-se a proposta culturalista.

Não é sem razão que, diante desse quadro, façam sentido iniciativas, iniciativas de docentes, que veem como saída de resistência produtiva aos estudos literários as inserções comparatistas, como a dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, na Universidade de São Paulo.

De um modo mais amplo, o debate recai sobre diagnósticos ou conjecturas em torno da crise de valores e da própria literatura, ora vista como "dessacralizada", ora como "desprotegida", cujo destino se põe em interrogação.

Se o que quer for escapar das hipóteses de beco sem saída, ou da visão apocalíptica da literatura nos tempos da globalização, cabe recorrer a outros pressupostos, como os de Northrop Frye sobre a mitologia social enquanto polarizada por duas concepções míticas: a concepção do contrato social e a concepção da utopia ou estado ideal.

Frye considera que a moderna mitologia do contrato social começa com Edmund Burke, para quem um verdadeiro contrato de sociedade está na sua estrutura concreta de poder e que, antes de nascermos, "fomos predestinados a uma determinada posição social, que ocupamos num certo momento no tempo". Temos um contexto social antes de termos qualquer personalidade. O poder do contrato social é um poder de fato, mas carece de outra dimensão, a utópica, que se origina da visão crítica do contrato social, em consonância com a qual se postula um estado ideal que a sociedade do futuro deve restaurar ou revelar. E a literatura é a via de criar esse estado, pela imaginação.

Frye comenta a sabedoria de Borges em entender que a literatura começa e caba num mito, a propósito de D. Quixote que "começa no confinamento mais estreito possível, um fanatismo neurótico que não tem o menor sentido, e termina assombrando a imaginação do mundo inteiro." [5]

Essa espécie de crescimento, através do espaço e do tempo seria o fato misterioso e decisivo da literatura que, então, atravessaria a barreira da crença e da diferenciação cultural.

Ainda que hoje também se vaticine o fim das utopias, é fim que pode nunca ser consumado e ensejar-se que, na perseverança delas, continue a conceber-se o estado ideal.

H. R. Jauss, em texto teórico da estética da recepção, acena com a probabilidade de uma saída, ao descortinar como houve épocas no passado em que a sujeição da arte tornava mais credíveis os prognósticos sobre a decadência: a "proibição de imagens, por exemplo, que ressurgiu periodicamente durante o domínio da Igreja por certo não era um inimigo menor à práxis estética do que a inundação de imagens de nossos *mass media*. E, no entanto, de cada fase de hostilidade à arte, a experiência estética emergiu numa forma nova e inesperada, seja esquivando-se da proibição, seja reinterpretando os Cânones, seja descobrindo novos meios de expressão"... [6]

Esse compasso de espera redefinidora da literatura hoje pode não ser o tempo da imobilidade, mas o de fazer a hora de imaginação de estado ideal contraposto ao outro, ao do contrato social da predestinação, e, assim consignar-se o lugar verossímil devido à literatura e sua transmissão/recriação, na posteridade.

Revista do Instituto de Estudos Portugueses, Lisboa, vol. 1, 1999

---

5 *O caminho crítico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973, p. 157-159

6 *A literatura e o leitor* – Textos de Estética da ética da recepção. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1979, p. 59.

Luso-afro-brasileiros: 3 pontos sobre 7 povos e 1 pano de fundo comum

1º ponto: Re-lembranças

Re-lembrar é agora lembrar outra vez, mais uma vez, compassos históricos registrados em descompassos cronológicos e que os 6 povos – de Angola, Brasil, Cabo-Verde, Guiné Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, participantes do que se denominou a "Comunidade dos Países de Língua Portuguesa"– viveram, com o 7º, sétimo do bloco, a partir de 1822.

Quanto a brasileiros e portugueses tivemos nosso ritmo próprio para experimentar as lições de vida da pós – independência. Começamos, ainda, pela medida do tempo dos caminhos de ferro e dos barcos transatlânticos do século XIX, com relações internacionais que os outros 5 povos vieram a ensaiar, em trajetórias correspondentes, já no embalo acelerado da velocidade dos voos, pelas alturas de pico do século XX.

Para a memória humana, super-condicionada pelos limites estreitos de duração de cada geração, poderia, mesmo, ressoar como grande esse descompasso entre a emancipação brasileira e a libertação política dos outros 5.

Conviria, entretanto, enfatizar que, pelo ritmo cada vez mais compulsivo, na história das relações humanas, portanto também inter-nacionais, acabaria por abreviar-se a marcha em direção à sincronia alcançada no estado atual da relação dos 7 povos que, agora, entre si, reposicionam-se nos dias pós-coloniais.

Como aconteceu no Brasil do século passado, os outros 5 povos compassaram-se, desde os meados do século XX, com os brasileiros, no patamar que estes consumaram pelos idos de 1822. E, assim, todos atingiram o momento de substituir imagens pretéritas, imagens de uma Europa-Modelo, por outras e até radicalmente contrárias àquela transferida aos novos mundos, no decurso do ciclo colonial.

Desta travessia pelo que se poderia até chamar, nos nossos novos mundos, de apocalipse da tradição europeia ou mais particularmente portuguesa, na pauta de revisão dos próprios povos emancipados, levanta-se uma questão de fundo:

a do enraizamento cultural ou do lastro da cultura europeia comum e das forças que o alimentam ou o preservarão entre os povos politicamente descolonizados.

No itinerário complexo da emancipação dos seis povos, o compasso que ficou não menos relevante – não obstante o descompasso cronológico do processo brasileiro – terá sido aquele vivido ao final, com maior ou menor intensidade, por todos: o de questionamento da tradição europeia/portuguesa enquanto modelo que então se abalava, no patrimônio de uma herança comum.

Para os brasileiros, esse apocalipse tomou corpo inteiro com o Modernismo, reciclando-se em variantes que irromperam, desde os anos 20, até sobretudo os meados do século ora por terminar.

A propósito, num livro que fala sobre a "Era de Vargas", Antônio Arnoni Prado, quanto ao problema de "Revolução e acomodação" na literatura do período, refletiu sobre a aventura libertária do Modernismo e sobre a posterior encampação do ideário modernista que acabaria por desaguar, na sequência, em uma acomodação ideológica das elites brasileiras.

Arnoni registrou, então, na cultura brasileira do decênio de 30, a presença de intelectuais que fizeram a crítica do movimento modernista. Trata-se daqueles que vieram a passar por modernistas radicais, remetendo ao horizonte da década seguinte o que Arnoni tomou como "visão disciplinadora do primitivismo ancestral, o revanchismo nativista da América e o ufanismo do redescobrimento, agora sob a ótica da força e da ordem" (Hucitec, 1991, p.263).

Também considerou, nesse mesmo ensaio, a evolução de "redescobrir e revolucionar" do verde-amarelismo, da Anta e respectiva materialização no ideário "curupira", e consecutiva passagem pela "xenofobia espingardeira" da *Revista Brazília*.

O Ensaísta ponderou, ainda, a herança desse pós-22, herança apontada como "visão mítica da brasilidade integral a investir, soberana, contra a deformação colonizadora que poria "em risco a afirmação da nacionalidade" e cujo argumento foi o da concepção integralista do Estado Nacional.

Arnoni examinou, por fim, o problema de avaliar até que ponto essas forças descaracterizaram o projeto de ruptura concebido em 22, com Mário e Oswald na vanguarda, e "suas correlações com outros segmentos inconformados do pensamento nacional" (p. 264).

De resto, o questionamento do lastro europeu na formação cultural brasileira tem sido exaustivamente levantado.

Manuel Bandeira, na "Apresentação da poesia brasileira", sublinhou, quanto à ação do Modernismo no seu conjunto e desde Mário de Andrade, com devida pertinência, na "Apresentação da poesia brasileira", o projeto de apostolado de "brasilizar o brasileiro num sentido total, patrializar a pátria ainda despatriada, quer dizer, influir sobre a unificação psicológica do Brasil (Aguilar, 1990, p. 610).

Ronald de Carvalho, em sua *Pequena História da Literatura Brasileira,* afirmava que o "erro primordial de nossas elites", até então, fôra "aplicar no Brasil, artificialmente, a lição europeia". Estava-se no momento da lição americana. De passagem, registre-se, até, ironicamente, que o primeiro empréstimo dos Estados Unidos ao Brasil teria sido feito em 1922...

Nestas re-lembranças a realidade a ressaltar é a do pano-de-fundo comum sobre o qual se articularam as projeções da emancipação política efetuada no Brasil um século antes: pano-de-fundo que se alinhavou pela revisão dos atributos especiais ou específicos, pessoais ou coletivos, através dos quais a inteligência, no Brasil e depois em cada um dos outros 5 povos, quis re-conhecer-se inconfundivelmente, definir seu próprio perfil.

A literatura a propósito efetivamente da emancipação cultural e que se conformou como literatura da identidade entre os seis povos emancipados incidiu sobre uma dedução do tempo: o do que cada povo veio a ser. Por um lado, pelo que *foi*, juntando traços de coesão dispersos ao longo de interferências estrangeiras, e, por outro lado, pelo que *poderá vir a ser*, ou será, enquanto se assume como agente também, na ruptura para que se sente vocacionado.

Estas re-lembranças poderiam arrematar-se com a evocação do pensamento de Alfredo Bosi, de "Literatura e situação", na *História concisa da Literatura brasileira*, aplicável aos 5 povos africanos: a "colônia é, de início, o objeto de uma cultura, o outro em relação à metrópole"; a "colônia só deixa de o ser quando passa a sujeito de sua história".

Acompanhar aqui "o processo de aculturação do português e do negro à terra e às raças nativas" – pensar ele – "na esfera de nossa consciência histórica, é pontilhar o direito e o avesso do fenômeno nativista, complemento necessário de todo complexo colonial".

No caso das literaturas compreendidas como "Literaturas de Língua Portuguesa", é aliciante vê-las a partir de quando dinamizam, em nossos tempos, sua predisposição à rebeldia literária (ideológica e linguística). Ou seja, apanhá-las no momento de correspondência com a postura dos modernistas brasileiros, a partir

de fissuras em que instauraram o seu "novo", liberando-se da dependência cultural, até pela prática de devoração do alheio do qual poderiam fazer o seu próprio.

É instigante observar, através de suas respectivas poéticas, essa questão prioritária que lhes foi rastrear sua identidade, delinear vetores nacionais.

Surpreende-se em todas elas, as marcas de poetas em concreta manifestação de inquietude por definir um trajeto, inventar um destino, re-inscrevendo, com a poesia de seu país um ponto de partida inaugural, como que o imaginário de um novo gênesis, sem outros oráculos, outras vozes de advertência que não aquelas a erguerem-se de suas entranhas, à espreita de momentos de epifania, para revelar-se, no seu ser, o que fora e virá-a-ser.

Re-conhecer, nessas literaturas nacionalmente emergentes, re-produzindo significados, caracterizou a poética da identidade pela busca de resgatar um significado nas origens, depurado de sentidos que resultaram da passagem das culturas estrangeiras nas quais o conteúdo pertinente de africanidade ter-se-ia obliterado.

Neste quadro de rarefação de uma identidade matriz, interfere, como grande operadora, a história da diáspora.

Nas formas de manifestação nativista sobressaem, na poética da identidade, as cicatrizes deixadas nesses povos pelos exploradores da África, no instante em que descartaram os critérios de naturalidade e unidade africanas, determinando, sobre a disposição a que os submeteram, a re-união dos africanos segundo desígnios de povos de outros quadrantes, senhores de outras etnias, de nações que, à África, eram alheias.

Restou, então, aos africanos geográfica e politicamente – ou, mesmo, psíquica e emocionalmente dispersos – , o denominador comum da raça oprimida, na memória progressivamente mais remota e esgarçada das especificidades de suas origens. Ou seja, especificidades diluídas nos traços designativos de uma África genérica que outros continentes entendiam monolítica e estacionária, uma noção equivocada em lugar da noção correta das áfricas culturais do continente.

Esgotado seu período de tema privilegiado, pela própria dialética dos movimentos de libertação política da África – com o bem viram, entre outros, Alfredo Margarido, Gerald Moser e Manuel Ferreira –, essa afirmação da personalidade cultural dos africanos continua a processar-se por outras vertentes, já que a negritude, "movimento essencialmente de exílio ou da crioulização", "não podia responder" às exigências de combates mais decisivos contra a dominação colonial".

Como enfatizou Amílcar Cabral, o "estudo da história das lutas de libertação demonstra que são em geral precedidas por uma intensificação das manifestações culturais", concretizadas "por uma tentativa, vitoriosa ou não, da afirmação da personalidade cultural do povo dominado como um ato de negação da cultura do opressor".

Em suma, comunidade/diferenças é correlação impossível de desconsiderar, na re-junção dos 7 povos.

2º ponto: a língua, princípio fundante de um bloco transnacional

Quando se fala, hoje, dos chamados "7 povos", bloqueia-se pelo viável recorte étnico, calcado sobre o denominador da língua. Vale dizer que a língua é "pièce de résistence" de um conjunto cultural agora, mais do nunca, sujeito às inflexões, por um lado, de eventual desenvolvimento próprio de cada povo e, por outro lado, da força irreversivelmente pressionadora que se exerce, sobre todos os povos, no sentido da mundialização.

Mas a hipótese do "recorte étnico" para definir estados – parecendo que não – pode encontrar notórios incentivos práticos de sustentação, no próprio mapa recente da geografia política internacional.

A sutura de um Estado com base em ligadura étnica mostrou-se necessária, tendo em vista a desagregação de povos que, sem ela, vieram inexoravelmente a se separarem.

No mundo contemporâneo em que o descentramento logrou passar de tendência a extremização, desarticularam-se estados politicamente desenhados nos gabinetes das conferências e acordos de cúpula que a práxis provisoriamente cimentou.

Trincaram-se e chegaram a cacos, conjuntos aparentemente consolidados mas profundamente minados pelas frestas entre povos assim unidos: as frestas dos contrastes culturais que talvez se julgasse possível minimizar com a penada das decisões dos foros de poder das políticas internacionais.

Os exemplos atuais, como sejam da Bélgica, da Espanha, da Suíça onde se estampa a arbitrariedade dos limites da geografia política, assim como os exemplos bem recentes de fragmentação do bloco leste europeu, vieram dar prestígio à cultura, como fator articulante ou desarticulante decisivo, quer com relação ao "déjà vu", quer com relação a outros eventuais conjuntos de povos, que venham a formar-se.

Neste caso da Comunidade que ora se pretende, reforçar-se o entendimento de língua como função no processo histórico que a modela. Mas, sem desconsiderar a língua como forma, pois há de levar-se em conta a probabilidade já salientada por Sapir, de que "o grau de estabilidade que acompanha a cultura se deve em grande parte à apreciação habitual dos lineamentos formais e às complexidades formais da experiência" (Edward Sapir, "O gramático e a língua", em *Linguística como Ciência*, 1969, p.33).

Não é sem razão que é sobre a questão da forma que se vêm emperrando os debates da língua, dessa língua sobre a qual, então, tenciona-se sediar um "status" cultural para assentar-se o dito conjunto dos sete povos. Será, talvez, a questão da alegada plenitude formal que um dos povos arrogue a si mesmo como privilégio, em relação aos outros, o reduto de atrito a ultrapassar.

Entre os últimos ecos do ciclo colonial, o atual empecilho a outra re-união dos 7 povos poderá estar ainda em desconfianças e reticências entre colonizador e colonizados que convergiram para o ponto da língua, o ponto que, afinal, subsiste como núcleo de cultura, desde onde, então, re-definir ou sustentar uma comunidade, agora transnacional.

Passado o passado, parece que, na questão da língua, tem sido difícil atingir, de um modo geral, o senso comum, o meio-de-campo a que se poderia chegar com sugestões tiradas do mesmo Sapir, ainda que se lhe façam outras objeções.

Sapir pondera que, "onde a vida é de tentativas e improvisação, onde as ideias e os sentimentos estão constantemente metendo as mãos de ferro no acervo de esforçados e rígidos padrões", se tal acervo não é dobrado "com maleabilidade para seu uso", a forma da língua "passa necessariamente a ser sentida com uma carga e uma tirania".

Para a forma da língua ser o que Sapir chama de "doce enlace que devia ser", só o meio campo, o senso comum dado por uma re-visão de pretensões sobre a restritiva "plenitude formal", a fim de fazer da língua a pedra angular viável, de povos que a elejam como princípio para se associar.

3º ponto, ponto final:

O 1º e o 2º pontos destas considerações não foram senão escalas de pensamento sobre entraves a computar para erguer o 3º ponto, o ponto principal para o qual, neste momento, voltam-se muitos dos olhares que se têm detido

nas relações culturais luso-afro-brasileiras: o da "Comunidade dos Países d Língua Portuguesa", onde os sete povos re-encontrar-se-iam por decisão livre e unânime, intencionalmente projetada para o novo, que o futuro em conjunto lhes poderá dar.

A propósito, cabe analisar, entre os mais recentes pronunciamentos importantes sobre as citadas relações, aquele do embaixador José Aparecido de Oliveira que ele rotulou de "Uma empresa de sete povos" (*Folha de S. Paulo*, 27/7/94, p.1-3).

O que desde logo chama a atenção para o seu texto está no próprio título, na "empresa", de onde transbordam os significados de associação, de companhia, de organização, de sociedade, que remetem a outras redes de significados implícitos, isto é, de acordo, de concordância de sentimentos e ideias, de harmonização, de consonância, de combinação, de ajuste, de pacto que pressupõem uma vontade de, por parte dos diferentes sujeitos da realização, vetorizados pelo objetivo cultural, como seja o de produzir e/ou oferecer bens e serviços culturais.

Contextualizando a proposta no ciclo de um novo tempo de relações internacionais brasileiras, fundadas na política externa independente do Brasil, e resgatando fatos com os quais estabelece uma determinada sincronia de eventos relativos a relações culturais luso-brasileiras, o texto de José Aparecido chama a atenção também para um silêncio de entrelinhas, para um presumível ruído que se deixou no espaço de bastidores de sua elaboração, e que o pano de palco da escrita teria velado: o ruído de incidentes de obstrução ou derrogação, lamentáveis diante da importância do empreendimento a efetivar.

Assim, por um lado o texto projeta a "empresa" cultural para o campo político que, do lado de cá, para ainda na aprovação do Instituto Internacional de Língua Portuguesa e do Acordo Ortográfico pela Câmara dos Deputados do Brasil, deixando a explicitação de adiamentos que não valia a pena recordar o lado de lá.

O alongamento deste roteiro da Comunidade, à espera de seu "happy end", faz virem à tona da memória, pesos, pesos que ainda sobraram dos dois pontos aqui antes colocados com pressupostos e que, mesmo agora, às portas da virada para o século XXI, ainda dependem de uma comum e mais plena metabolização político-cultural.

Quem sabe, o melhor ponto final, para os provisórios destas ponderações parceladas, possamos buscar nas *Seis propostas para o próximo milênio* que, encantadoramente, Ítalo Calvino foi capaz de imaginar.

Ao procurar uma definição para o conjunto de seu trabalho – relembremos, para rematar, Ítalo Calvino optou por oferecer esta: "a minha operação foi na maioria das vezes uma subtração de peso; tentei tirar peso ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; sobre tudo tentei tirar peso à estrutura do conto e à linguagem" (Lisboa: Teorema, p. 17).

O texto de José Aparecido que acabávamos de considerar sinalizou para pesos; pesos numa empresa que demora a se institucionalizar.

O estímulo dos que também carregamos pesos análogos, do lado de cá e de lá, bem pode encontrar guarida nos alicerces de uma vontade política que alavanque o desejo dos pesos, como na história do balde vazio do conto de Kafka, por onde acabam as palavras sobre a leveza que Ítalo Calvino escreveu.

Por quê?

Calvino passa-nos, da história de Kafka, a ideia do balde vazio enquanto "nos eleva acima do nível onde se encontra o auxílio e também o egoísmo, o balde vazio sinal de privação, desejo e procura" e que, se não socorro o querer de urgência de nossas demandas de evolução, abre, por outro lado e enquanto se espera um desfecho, para mais um horizonte: não o do fim das reflexões, mas o das reflexões sem fim, incessantemente fecundas para a longevidade de qualquer união.

Texto publicado nos Anais da ABRALIC – Literatura e Diferença.
São Paulo: 1994

Afro-luso-brasileiros: de que barros somos feitos?

Num livro em que relata suas andanças pela Europa, Michel Butor revelou um sentimento que, nesse trânsito, experimentou: o de achar-se tomado, guiado por aquilo que o atraía em cada escala: "O espírito do lugar".

E como se sentem – como nos sentimos aqui – nós os viajeiros que arribamos de nossas terras (além Minas), de dentro ou de fora das fronteiras brasileiras? Neste "Belorizonte Belo", como o chamou poeticamente Pedro Nava, parecemos dar-nos conta de um espírito, o espírito que vem presidindo à vida das "Minas" por décadas e décadas "Gerais".

É mesmo muito significativo que um "I Encontro Nacional de Cultura Afro-Brasileira" se faça hoje aqui, neste lugar, por graça e empenho de diligentes mineiros, em Minas Gerais. Faz pensar nos dias longínquos, dramáticos, da inconfidência em que aqui se iniciou o processo de nossa libertação nacional.

Esta reunião de todos nós aqui hoje, da América, da Europa, da África, parece coerente com o espírito deste lugar. Aqui se inscreve, por assim ser, como símbolo de nova convergência, convergência reciclada, porque se instaura onde se atravessa um eco que nestas "gerais" ressoa, desde quase duzentos anos, um eco de poucos sons que marca o espírito do lugar: "Em liberdade!"

"Em Liberdade", indivíduos ou grupos distintos – americanos, europeus ou africanos – com sinais comuns e/ou diversos, sobrepostos pelas sucessivas ondas da História, dirigimo-nos a este mesmo ponto.

Juntamo-nos, então, inconfundíveis, por haver, entretanto, entre todos uma franja de conformidade, um elo identificador que, de qualquer forma, sobreviveu de segmentos de nossa História escrita com tinta comum.

Creio que todos vimos, todos, em disponibilidade para criar ou aprofundar relações que podem hoje ser aliviadas do que foi ônus em nosso passado compartilhado, que remonta aos dias longínquos de tangência de nossos destinos, da encruzilhada histórica que nos assinalou.

Encarar de forma atualizada e objetiva o que hoje somos uns para os outros – africanos de certa África, portugueses e brasileiros – é partir da preliminar, tão decantada,

de que não existe uma civilização mundial em sentido absoluto; é ter a consciência mobilizada para o que tantos já viram e Levi – Strauss já formulou: que a civilização implica a coexistência de culturas que oferecem entre si a máxima diversidade que consiste mesmo nessa coexistência. A civilização mundial só poderia ser coligação à escala mundial, de culturas que preservassem cada uma a sua originalidade.

Eduardo Lourenço, de *O labirinto da saudade*, escreveu que: "Nenhum povo pode viver em harmonia consigo sem uma imagem positiva de si." E talvez fosse aqui, hoje, um bom ponto a considerar, o retorno de cada um de nossos povos à inquietação por re-desenhar seu perfil, por conferir sua imagem.

No nosso "Em liberdade" – a dos brasileiros – se atravessa essa questão aliciante, sintonizando faixas e canais que, digitadas, pudessem projetar esse perfil, essa imagem buscada. Talvez através dessa imagem é que andemos a correr. Desde quanto tempo? Por que caminhos, cada um de nós?

Nos dias candentes dos anos vinte, Cândido Mota Júnior, ao considerar a literatura nacional, dos brasileiros, se exorcizava do "periismo revogado de Alencar", do Alencar que faz, entretanto, Oswald de Andrade respirar aliviado porque, pelo menos, não misturava o astucioso Ulisses e a divina Aspásia com os cocos e as bananas. E porque quis descartar o caboclismo de Lobato, o Jeca Tatu "retardatário da espécie e tropeço ao progresso do país" que não poderia ser o "protótipo da alma nacional".

Nos rastros de uma identidade nacional bebida no acervo tradicionalista, sedimentada como estilo de vida, Menotti Del Picchia confessou ter concebido o Juca Mulato, "romântico caboclo", "como um desafio polêmico aos que emigravam do nosso chão e de nossa alma". Mas mostrou-se, por outro lado, em busca também de uma nova imagem do brasileiro que ultrapassasse a concepção cansada, da decantada trindade étnica brasileira já submersa por outros fluxos imigratórios; o nosso autóctone estaria reduzido a uma "vaga memória nos compêndios de história do Brasil e nos museus", enquanto "o negro ficava ilhado dentro da raça caucasiana", e "o português perdia sua influência, dia a dia, aglutinado pelo próprio mundo moderno."

No depoimento desses brasileiros parece que o que se quer ultrapassar é uma perspectiva folclórica, para alcançar a relação de cultura como engate no processo dinâmico de "afinar o intelecto, a sensibilidade", como diria Antônio Sérgio, "de apurar o senso crítico, de intensificar a capacidade de bem ajuizar a arte, a literatura, a ciência".

Mas o processo dinâmico de situar-se culturalmente, que poderia ser entre americanos, brasileiros, como entre africanos, se não des-colonizar-se?

No caso brasileiro, a des-colonização cultural, como se sabe, sucedeu, de um século a independência política, porque a dependência cultural se desdobrava com a salvaguarda, entre nós, da dinastia e a situação de, pelo menos, meio império português, nos idos de 1822.

A hora da efetiva abertura neste século, porque a franquia das permutas culturais não nos veio outorgada por Portugal como a de nossos portos, ou quase outorgada, com uma independência política que no Brasil fundou-se com a troca de cabeças coroadas e delegações hereditárias. Haveria de ser promovida por outra natureza de poder, que não oriundo pela relação mecânica de causa e efeito, de uma ordem que se cumpre ao arrancar um laço, levantar uma espada, soltar um grito.

É curioso imaginar que se pudessem tomar como réplica a estes gestos, a atitude paródica dos modernistas, cem anos depois no mesmo chão de São Paulo de Piratininga, então de 1922.

Nas hostes culturais do Modernismo, a instauração de um estado de guerra que derrubasse o estado de sítio cultural onde a sociedade pré-moderna estava bloqueada, encontraria meios de fazer-se nas flechadas certeiras da retórica de irreverência desses anos 20.

E a explosão nacional emergiria da implosão do menos nacional ou do não-nacional. À maneira irônica e bem humorada, ou de "blague", os modernistas, descosturando o modelo português, pespegam outro, alinhavado com os retalhos de nosso "imbróglio" cultural. Um poema de Oswald de Andrade poderia ser texto aqui excepcionalmente citado dessa reconstrução da desconstrução.

É o poema "brasil", em "b" minúsculo (para reverter ao comum do qual o português fez o próprio?). A trindade étnica é re-convocada, montada pelas suturas históricas e antropofagicamente submetida à química da cordial digestão:

"O Zé-Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata-virgem:
Sois cristão?
– Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
Teterê Tetê Quizá Quizá Quecê!
Lá longe a onça resmungava Uu! ua ! uu!
O negro zonzo/ saído da fornalha
Tomou a palavra e respondeu:

– Sim pela graça de Deus
Canhem Babá Canhem Babá Babá Cum Cum !
E fizeram o carnaval!"

Como se fora resposta à pergunta – de que barro sou feito? – Oswald releva, no risível da situação criada, a disparidade de "gens" das três culturas em ajuntamento, fatores da inesperada gestação tropicalista em que o processo poético as converte.

O índio e o negro, no "não" e no "sim", estão, mesmo, "na sua". Não indigerem o português, cooptam-no. Essa canibalização do "modelo" é, então, exemplarmente traduzida por Oswald através de uma perspectiva poética nova, transatlântica, pinçada de acontecimentos históricos específicos e/ou de legados europeus e extra-europeus filtrados da memória da pátria, metabolizados por uma consciência nacional.

Contudo, nosso auto-reconhecimento pode fluir não só pela perspectiva carnavalizada, mas também pelo viés do trágico, quando à falta de substâncias catalizadoras a reação química entre os ingredientes de cultura não se processa, gerando situações de estagnação dos componentes culturais que, ao aproximarem-se, em vez disso, degradam-se.

Na obra do romancista Cornélio Pena, e na sequência de 22, mostra-se como essa instituição singular que foi o escaravagismo, racializa as relações sociais. E então, como diria René Depestres, uma e outra cor da espécie que, em si não têm outra significação, nem de bem, nem de mal, surgem como estatutos arbitrários, erigidos em signos sociais. A falácia da "essência inferior" do negro aí então aparece incorporada à história dos povos que se representam em defrontação. E todos se mostram submetidos ao modelo que sempre a mesma Europa, com "escandalosa boa consciência", como também diria o mesmo Depestres, com a tranquilidade de espírito se permite impor ao resto do mundo: o do seu modo de produção, do seu evangelho, dos seus costumes, de suas ideias, de suas superstições. Em consonância, aí se faz os africanos engolirem, interiorizarem a semiótica colonial e os mitos do subdesenvolvimento, em nome dos quais outras civilizações foram privadas de seu lugar ao sol.

Em Cornélio Pena reedita-se a visão do mundo no sistema simbólico e ideológico da colonização, desenha-se o perfil da sociedade colonizada, escravocrata, onde os extremos das classes sociais funcionam como impermeabilizadores culturais.

Por sua vez, as literaturas africanas de língua portuguesa, no caminho sinuoso à identidade cultural, têm outro correspondente poético ajustado às diferenças do seu fazer-se "em liberdade".

Entre elas, a demiurgia literária se aplica a ordenar um caos cultural que pode organizar-se pela restauração de contiguidade dos segmentos autóctones seccionados pela intervenção forasteira, para integralizá-los num modo-de-ser, entre o que fora e o que poderia vir-a-ser.

No quadro de rarefação de uma identidade matriz que se procura perfazer, intervém como grande operadora, a memória da diáspora que descaracterizou os africanos, enquanto grupos nacionais, de certos territórios, ligados por determinadas origens portadores de preciosas culturas, enquanto aproximadas por interesses comuns que motivaram sua unidade natural como indivíduos de uma mesma nação.

Sobressaem, então, na poética de identidade, sobretudo desde os anos 40, as marcas deixadas nesses povos de outros quadrantes, senhores de outras etnias, por nações que à África eram absolutamente alheias.

Restou, então, aos africanos geográfica e politicamente, ou mesmo psíquica e emocionalmente em exílio, o denominador comum da raça oprimida, na memória cada vez mais remota e esgarçada da diversidade de suas origens , memória diluída nos traços genéricos de uma África que outros continentes pintavam como monolítica e estacionária, isto é, sem a perspectiva correta das áfricas-culturas do Continente.

Pela memória histórica se restabelece a reunião dos negros como se em contiguidade de parentesco, como se em trama de família. Assim, se projeta na literatura um sentimento de filiação, primeiramente à mãe África paradisíaca, em contraposição à outra, devastada, em que progressivamente se converterá, pela agudização da memória histórica dos que, de uma ou de outra maneira, por fora ou por dentro, ficaram exilados.

E, afinal, a afirmação da personalidade cultural dos africanos continuaria a processar-se no fluxo de outras vertentes já que a vertente da negritude, movimento essencialmente do exílio ou da crioulização, não podia responder, por si só, "às exigências de combates mais decisivos contra a dominação colonial".

Como diria Amílcar Cabral, "o estudo da história das lutas de libertação demonstra que são em geral precedidos por uma intensificação das manifestações culturais que se concretizam por uma tentativa, vitoriosa ou não, da afirmação da personalidade cultural do povo dominado, como um ato de negação da cultura do opressor. Sejam quais forem as condições de sujeição de um povo ao domínio estrangeiro e a influência dos fatores econômicos, políticos e sociais na prática desse domínio, é em geral no fato cultural que se situa o germe da contestação, levando à estruturação e ao desenvolvimento do movimento de libertação".

Não faltam a Amílcar Cabral o respaldo de outros porta-vozes, inclusive dos que seguem a marcha miúda do quotidiano, atentos às reflexões da práxis, como é o caso do caboverdiano Luís Romano: "Há um renascimento nacional", registra ele, "que encontrou no povo caboverdiano um franco acolhimento emotivo, e que, sem dúvida, abriu as portas de uma Nova Época, ao reabilitar as manifestações herdadas que estiveram à beira de se perder, com o despovoamento e o silêncio de tudo quanto tinha aspecto afro-verdiano. A par disso, ampliam-se as manifestações populares, características, que alimentam as fontes informativas para se compreender a evolução do idioma regional, até se chegar à legalização da língua cabo-verdiana."

O angolano Costa Andrade também tangencia, ao tratar da questão da identidade, a fonte regeneradora da língua: "a utilização da língua portuguesa angolanizada", assinala ele, "não é mais resultante duma imposição, enquanto uma vitória da angolanidade e do seu universalismo. A angolanidade não só resistiu à despersonalização, ao esfacelamento durante séculos: pelo contrário, como os cogumelos das nossas matas, reviveu e cresceu sob as pedras em brasa queimadas, presente agora na forma de uma linguagem viva, que, da palavra ao conceito, é angolana." "A arma hoje usada pelos nossos escritores é exatamente aquilo que o colonialista depreciativamente chamava há anos de linguajar dos criados, da Caponte, do Cavas, do Musseque ou da Mafunda. É a língua nova da raiz polivalente que abre a primeira porta de nossa independência semântica."

Mas é preciso pensar também nos portugueses, ao reverso, como um caminho possível de retocar seu perfil.

Eduardo Lourenço dá um pertinente testemunho n' *O labirinto da saudade*: "Neste momento e sob os mais variados aspectos Portugal está em discussão, após a fase em que de fora e de dentro os acontecimentos alteraram a realidade geográfica e, sobretudo, a imagem ideal que os portugueses tinham forjado de si mesmos e da sua Pátria ao longo de quinhentos anos".

E Portugal discute-se efetivamente, como já se vê pelo próprio Eduardo Lourenço que registra, ao mesmo tempo, a resistência dos portugueses a olharem-se tal como realmente são.

Por palavras suas, "não desmentiria esta análise" o reflexo pícaro por excelência de uma maledicência quotidiana de café "sobre si próprios". "Quando não é o sintoma mesmo de uma degradação masoquista", diz ele, "é um jogo que faz parte intrínseca do a-criticismo, do irrealismo de fundo de um povo que foi

educado na crendice, no milagrismo, no messianismo de pacotilha, em suma, no hábito de uma vida pícara que durou séculos e que uma aristocracia indolente e ignara pôde entreter à custa de longínquos Brasis e Áfricas".

Quem tem o privilégio de ler *O labirinto da saudade*, é aliciado para um pacto: o de penetrar nessa talagarça de auto-imagens do povo português, estruturada nos consecutivos *aproachs* através dos quais Eduardo Lourenço procura esboçar um perfil de sua gente, em traços duros, crus, os quais entretanto, ele, Eduardo, imanta de grandeza poética que também podem ter as odisseias da auto-compreensão.

Descartando quaisquer pretensões para além daquelas de tocar de leve e numa só das muitas, das incontáveis questões que nós, pessoas que falamos o português (e, portanto, etecetera), teríamos e teremos para tratar entre nós, um bom graveto para espevitar o fogo a futuras fecundas discussões não seria insistirmos na questão: de que barro somos feitos?

Vivemos, como sabe Natalie Sarraute, "A era da suspeita". Em nosso tempo, a informação rola cada vez mais solta, porque cada vez mais viabilizada pelos *mass media*. Entretanto, também se desconfia da informação de que, entretanto, também se desconfia. A desconfiança alastra-se acima da informação que rola. Esquadrinha-se o que foi dito – duvida-se, logo se existe! Espreita-se o não-crido; vasculham-se os registros. Não será ainda a vertente do querer ver-se, como nos olheiros das novelas de enigma, que agora transpassa em todos os nossos universos culturais?

Está aí um africano, Pepetela, o de *Yaka*; está aí um português, José Saramago, de *O memorial do convento* e, afinal, está aí um bom brasileiro-mineiro, Silviano Santiago, de *Em liberdade* .

Para quem quiser entender!

Texto apresentado no I Encontro Nacional de Cultura Afro-Luso-Brasileira
Belo Horizonte, s/d

Ano bissexto: um tempo de saldo para a convivência em português

Lisboa, hoje, renova-se para nós como símbolo de convergência. Grupos ou organismos distintos, com sinais de similaridade sucessivamente sobrepostos pelos balanços da História, dirigimo-nos a este mesmo ponto: o ponto que foi o da partida para atar nossos longínquos mundos. Gente que habita regiões diversas, com seus hábitos, credos, economia e governo específicos juntamo-nos, por haver entre todos uma faixa de conformidade, de concordância, de identidade que sobreviveu de um segmento de nossa História escrita com tinta comum.

Creio que esta faixa de conformidade, de concordância, de identidade será hoje extremamente fecundada, na medida em que cada povo aqui comparece com suas características, seus desígnios, para atuar neste conjunto como os agentes de uma catalisação. No processo de catálise a substância catalisadora imprime uma velocidade à reação química por sua presença e atuação, sem alteração da substância no processo.

Assim, creio que todos nós vimos com um potencial para aceleração de nossas reações presentes e próximas, atuando cada qual segundo a natureza especial, inconfundível de seu povo, para dinamizar, de forma atualizada e amadurecida, as nossas ligações que remontam àquele dia longínquo de nosso encontro que o mapa mundi para sempre assinalou.

Encarar de forma atualizada e amadurecida o que hoje somos uns para os outros – brasileiros, portugueses e africanos de certa África – é partir de preliminar de que não existe uma civilização mundial no sentido absoluto; é começar por mobilizar a consciência para o que tantos já viram e Levi-Strauss, a seu modo, recentemente reiterou: que a civilização implica a coexistência de culturas que oferecem entre si a máxima diversidade e consiste mesmo nessa coexistência. A civilização mundial só poderia ser coligação à escala mundial, de culturas que preservassem cada uma a sua originalidade. (1)

Para aqui, hoje, convergem as nossas.

Passaram-se para nós os tempos em que resolvíamos pela idealização – como diz Antonio Candido em *Literatura e sociedade* – o constrangimento que nos causava a ambiguidade fundamental de nossa cultura: "de sermos um povo latino, de herança cultural europeia, mas etnicamente mestiço, situado no trópico, influenciado por culturas primitivas, americanas e africanas".

Aqui comparecemos já reinterpretados por nós próprios, já com um "significado construtivo e até heroico" para nosso "cadinho de raças e culturas localizado em nossa áspera" mas pródiga natureza.

Corridos os séculos e os séculos, depositadas nos devidos cofres as boas e as más lembranças e pensando do presente para o futuro, podemos sintonizar no Sérgio Buarque de Holanda da salutar intervenção a Gilberto Freyre: "Explicando o estilo de civilização que o português transplantou para nossos climas Gilberto Freyre indicou, com boas razões, como ele pode e deve ser defendido, não contra influências que o enriqueçam, mas contra aquelas que tendem a exterminá-lo. Nesse sentido convém lembrar que, fazendo-se interprete – e apologista – de nossa tradição mais autêntica e respeitável, a luso-brasileira, ele se esquivava prudentemente de formular, em nome dessa tradição, princípios exigentes ou normas compulsórias. Os valores tradicionais só lhe interessam verdadeiramente como força viva e estimulante, não como programa."(2)

Assim reencontram-nos nós todos, certamente seguros desses sentimentos e também daquele que Ribeiro Couto manifestara, já há vinte anos atrás, sobre a fase de suscetibilidades entre portugueses e brasileiros como um ultrapassado "tempo de irritação e de retórica".(3)

Estamos agora uns para os outros num ponto novo das relações continuidade/mudança. E as reviravoltas em nossas relações foram menos a consequência da "irrupção do inesperado do que a aceleração de processos em ação desde muito tempo e a emergência de configurações potenciais", como pensaria Balandier sobre as "Sociedades pluridimensionais".(4)

Com isso, abre-se – e este é um momento privilegiado de o acontecer – um espaço ilimitado para o debate, doravante claro, sem constrangimentos, quer no tratamento dos valores tradicionais que nos analogizam – e como força estimulante – , quer no dos outros que nos individualizam e dão marca registrada.

Que operem, assim, juntas a preocupação com a continuidade nacional de cada um de nós no sentido de preservar nossa herança autóctone e a preocupação de caminharmos todos empenhados na criação de uma cultura ligada ao progresso.

Que não nos ocupe, pois, a tradição estabilizada, mas a tradição no encarte que cada tempo lhe propõe. Retomemo-la, em cada momento, na mudança, no movimento da História, não para instrumento de contemplação, mas para reiterada avaliação e aprofundamento de nossa experiência como humanidade.

Consideremos que, por um lado, passamos como outros povos a ser sociedades cada vez mais comunicantes e portanto a conhecer-nos sempre melhor, pelos intercâmbios, pelos *v*e que, por outro lado, estaremos todos cada vez mais sujeitos a determinações externas ao contexto Portugal-Brasil-África. Basta lembrar que em nossas literaturas a renovação das técnicas artísticas desde a assimilação da vanguarda europeia nas primeiras décadas do século prende-se a "um necessário esforço de adequação das forças produtivas da arte ao novo universo cotidiano que o capitalismo em sua forma moderno-industrial, ia introduzindo na vida brasileira" como na de outros povos. (5)

Enfim, portugueses, brasileiros e africanos pensemos em recriar nossas relações, abrirmo-nos a recíprocas transfusões, tangencialmente no que nos é comum, sem prejuízo de cada qual aprumar sua cultura em sedimentação. É mesmo saudável reiterar o que Frantz Fanon anotou: é "Seu caráter nacional que tornará a cultura permeável às outras culturas e permitir-lhe-á influenciar, penetrar as outras culturas."(6)

A descoberta das sociedades diferentes, ou a desambientação, já se disse, é o que permite ao indivíduo definir-se melhor em relação aos outros.

Não é por outra razão ou crença que entendemos que o estudo de nossas literaturas – das literaturas em Português – deve ser cada vez mais articulado. Nossas diferenças como nossas semelhanças nos esclarecem reciprocamente, explicam nossa trajetória, quer na inter-relação, quer nos fatores estranhos de uma cultura a outra.

E assim chegamos ao tema que ficamos incumbidos de levantar na programação de hoje, ou seja, o do ensino das literaturas africanas de expressão portuguesa, na universidade brasileira.

Tratarei de referir nossa própria experiência acadêmica incipiente, nessa área, a da Universidade de São Paulo, onde exercemos nossa função. Generalizar, isto é, falar pela universidade brasileira globalmente, num país de nossas dimensões, em relação ao tema proposto, seria tentar proporções incabíveis a um professor restringido ao diminuto âmbito de seu trabalho, ou querer abarcar informações abrangentes às quais não há ainda hoje possibilidade hoje de acesso.

De qualquer forma, nossa situação pode ser exemplar num pano de amostras da realidade universitária brasileira.

O "Projeto de Resolução" que determina o "Currículo Mínimo e a Duração dos Cursos de Letras" no Brasil data de 19 de outubro de l962, ou seja, é já um projeto que começou a cair de maduro. De fato, estão em adiantadas diligências os estudos de reformas que deverão substituí-lo. Em tal "Projeto de Resolução", portanto o ainda vigente, as literaturas brasileira e portuguesa constam do currículo mínimo, o que significa que tais disciplinas se ministram nos trezentos e dois cursos de Letras atualmente existentes no País. E, embora nas discussões preliminares da reforma que está por vir houvessem aventado a hipótese de retirar a disciplina de Literatura Portuguesa da obrigatoriedade do currículo mínimo, sabemos, por informações extra oficiais, que isso dificilmente ocorreria. Terá ficado à conta de balão de ensaio, furado pela desaprovação geral. Literatura Portuguesa e Brasileira deverão, então, prosseguir juntas, figurando no elenco das componentes do referido currículo. Quanto a essa questão outros conferencistas estão encarregados de oferecer mais largas considerações.

Restaria a nós tratar, agora, do caso das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e sua legitimação na universidade brasileira. Sua equiparação às demais literaturas em Português, seu reconhecimento é, agora, uma questão eminente que cumprirá levar à condição de iminência.

Falamos de um tempo ainda de legitimação porque, nas três centenas de cursos de Letras do país, em cerca de uma dezena deles talvez se cogitou de pô-las em sua programação e, ainda assim, fora do círculo das disciplinas básicas dos cursos de Letras. Nestes poucos casos de existência universitária, elas encolhem-se, pelos dispositivos legais, à condição de disciplinas optativas, de livre escolha, não sob o foro de necessidade e oportunidade concedido a suas naturais parceiras, a brasileira e a portuguesa.

Num artigo sobre "Colonialismo, racismo, descolonização", Nunes Pereira levantava a questão de que o estudo das Ciências Humanas e o da História em particular "padece no Brasil de um europocentrismo, de uma visão de mundo imposta pelo centro do sistema político dominante (Europa – EUA)... Daí o fato de nossos currículos universitários serem quase silenciosos no tratamento do mundo afro-asiático no pós-guerra, justamente quando os povos da Ásia e da África se levantaram contra a dominação colonial".(7)

A África ainda continua, assim, generalizadamente vista pelo prisma de bloco monolítico, ou de pormenorizações tribais, sem uma valorização universalizante que faça frente às concepções enraigadas de suas práticas como costumes exóticos e de suas crenças como superstições, isto é, que venha a dissolver uma imagem simplificada na qual subsistem apenas traços, às vezes essenciais à sua realidade, às vezes meramente acidentais.

Dessa forma – e por incrível que pareça – será necessário ainda muito trabalho perseverante para desfazer tal imagem simplista e/ou distorcida e enfatizar, com maior seriedade e firmeza, a participação africana na formação de nossa nacionalidade, frequentemente confinada, na divulgação comum, ao misticismo ou ao folclore e à culinária.

Falar do interesse desse nosso auto conhecimento é falar do óbvio. Num faltou, mesmo, que muitos até se dispusessem hoje a demonstrar os fatores os fatores que na atualidade nos direcionam a religar à África: o político, como abertura à situação brasileira, em nosso risco de exclusão dos sistemas integracionistas na América Latina; os históricos e geográficos a que se somam os psicológicos, da natural comunicabilidade entre brasileiros e africanos. Seria, pois, perfeitamente dispensável relembrar o brasileiro ligado ao africano que o transformou, estilizou numa vigorosa permanência cultural que se reflete integrada em nossa história e concepção de vida. Falou-se mesmo, que "somos um tanto de África por dentro." (8)

Resta, agora, que vigorem, efetivamente, os parâmetros internos ao País na determinação daquilo que nos é fundamental e necessário nas atividades educativas e culturais.

Estas considerações quanto à situação das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa no contexto da universidade brasileira serão um desestímulo aos interessados e estudiosos da África?

Não creio. A questão da presença dessas literaturas em nosso ensino universitário é incentivo para um grande projeto. Sua situação real, do momento, polariza com sua situação virtual, do futuro.

Consideremos que há um imenso potencial a ser dinamizado. Nos últimos 15 anos a universidade brasileira multiplicou-se por 10. Cem mil estudantes passaram para um milhão que se encaminha para a casa de mais quinhentos mil. Será improvável que dentro de mais dez anos os estudantes universitários brasileiros cheguem aos cinco milhões? (9)

E já nos referimos ao fato de que somam a 302 os cursos de Letras no Brasil.

Que obstáculos há, então, a vencer?

De maneira geral, dois: o esclerosamento da universidade que, aliás, não é privilégio nosso, e a dependência cultural, que é muito nossa. Qualquer transformação estrutural – todos o sabem – numa universidade, esbarra, evidentemente, numa série de empecilhos. E determinações de conveniência e necessidade pautadas pelos moldes de universidades estrangeiras, descartam, frequentemente, aquilo que a nós nos parece urgente e fundamental.

Contudo estou certa de que nenhum africanista desanimará.

De nossa parte, temos, já, um plano preparado para o reinício do período letivo. Sua execução dar-se-á a partir de nossa iniciativa junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. E em entendimentos ainda extra oficiais com membros do Conselho Federal de Educação conseguimos o "sinal verde" para levar até lá a proposta de incluir as Literaturas Africanas de Língua Portuguesa entre as disciplinas do currículo mínimo. Iremos valer-nos de uma "brecha" no "Projeto de Resolução" para o currículo mínimo dos cursos de Letras: a de seu artigo 2º que trata da habilitação que o diploma dá, assim especificada: habilitação em "Português e Literaturas de Língua Portuguesa". A solução será, pois, de aí se abrangerem também as africanas da mesma língua; assim como aí se pressupõem a brasileira e a portuguesa.

Se tanto conseguirmos, acabarão sendo, pouco a pouco, trezentos e tal cursos de Letras a cuidarem também das africanas. Uma vez legitimadas nos currículos de graduação, com muito mais facilidade irão para os elencos de pós-graduação.

Quanto a nós, temos até hoje nos valido do abrigo da Literatura Portuguesa. Como vimos trabalhando há vinte anos na Disciplina de Literatura Portuguesa foi possível, ao lado de cursos optativos em nível de graduação, apresentar um programa aos pós-graduandos em conexão com a Literatura Portuguesa, denominando-o "A Literatura Portuguesa e seus desdobramentos ultramarinos: o conto e a poesia cabo-verdiana e angolana".

Com isso já tivemos dissertações de mestrado e, ainda neste semestre, chegaremos a alguns doutoramentos na área dessas literaturas.

A par dessas medidas cogitamos de integrar nossos cursos num sistema de entrosamentos que faça mais produtivos os trabalhos nos três setores e até nos permita chegar a um registro mais sistemático de nossas relações literárias.

Programar as literaturas em Português particularizadas num projeto conjunto possibilita um exercício fortemente interessante, na medida em que viabiliza

agitar o maior número possível de fatos de diferentes origens para melhor explicar cada um deles, ou uma obra pela outra.

Abordar períodos literários, registrar modelos, sincronismos e diacronismos, procurar ideias mais exatas possíveis entre tais literaturas, perseguir as grandes influências e correntes internacionais que as transpassam, parece uma forma de alargar as bases de nosso conhecimento conjunto, de encontrar as causas do maior número possível de efeitos.

O exame combinado de escritos de uma época nestas literaturas várias poderá ser uma lição de vida: revelar recantos insólitos do espírito humano, aspectos novos da arte.

Notas:

1. *Raça e História*. Lisboa: Presença, 1975, p. 87-88.
2. "Panlusismo". In: FREYRE, Gilberto. "Uma cultura ameaçada: a luso-brasileira". Recife: Gabinete português de leitura de Pernambuco, 1980, p. 109.
3. "O pequeno emigrante português e a continuidade histórica do Brasil". In: *Sentimento lusitano*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1961, p. 29.
4. *As dinâmicas sociais*. Sentido e poder. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, p. 306.
5. Vide Carlos Nelson Coutinho. "Cultura e democracia no Brasil". In: *Encontros com a Civilização Brasileira*, n.17. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 25.
6. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 204.
7. Em *Estudos Afro-asiáticos*. Rio de Janeiro: Cadernos Cândido Mendes, ano 1, n. 2, 1978, p. 16.
8. LENCASTRE, Amilcar. *O Brasil, a África e o futuro*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1969, p. 140.
9. Vide "Darcy Ribeiro fala sobre a pós-graduação no Brasil". In: *Encontros com a Civilização Brasileira*, n.19. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 76.

Texto apresentado em Congresso em 1984.

500 anos depois: povos e descobrimentos no mundo das letras

Chegamos ao ano 2000. Cinco séculos se passaram desde que os povos ancestrais de nosso território encontraram-se, pela primeira vez, com os que chegavam e chegariam de outros quadrantes da terra.

Desde então, fomos vistos por outros. Como outros.

Neste momento particular de nossa vida nacional, por certo muitos de nós lemos – ou re-lemos – o primeiro documento desse contato inaugural, com o qual nossa História escrita começou: a carta do "achamento", de Pero Vaz de Caminha.

Muitos mais lerão – ou re-lerão – esse documento.

E muito mais, ainda, dele ouvirão falar – se não ouviram – no decurso dos ritos diversos com que se celebrará esse momento especial.

Mas, não será, também, muito oportuno, hoje, vermos os que primeiro nos viram, ou ver os outros que foram vistos, como nós?

Se aqui nos juntamos, por que não nos revermos e os outros, em maioridade cultural, como povos de cada qual senhor de seu destino histórico?

E, se todos os que aqui nos juntamos fazemos parte da humanidade que lê, por que não nos re-vermos – nós próprios, aos que vimos e foram vistos por nós – os achamentos recíprocos dos povos que foram se encontrando, desde as grandes navegações, pela via da Literatura? Por que não nos valermos, para isso, do caminho fecundo e prazeroso, gerador de conhecimento e de beleza que se fez pela mão de bem-amados poetas dos (agora novamente oito) povos que se entendem em língua portuguesa?

A palestra que me foi proposta ter aqui, com todos, trouxe, com o convite, esta motivação: a de buscar os olhares recíprocos que, ao longo de tempo, os povos que se entendem em língua portuguesa foram registrando no decurso da História, pela via das Letras. Ou seja: a motivação de revistar poetas que viveram, na Literatura, a experiência que os navegantes dos mares e dos ares registram em outras áreas do saber humano.

Se a data que hoje celebra é a de encontros – e para os que aqui estamos, de encontros culturais – , por que não fazermos o círculo em torno de poemas que fizeram a celebração desses encontros no mundo de língua portuguesa?

Pareceu-me que esse seria um recorte oportuno, para tratar de um assunto tão vasto como é o das literaturas de língua portuguesa.

Acreditei que fosse a maneira mais adequada de comemorar a data, apresentar uma amostra das literaturas de língua portuguesa, em convívio, nas relações que, entre si, foram estabelecendo.

Pois os poetas que viajaram pelos mares da língua portuguesa têm deixado rastros notáveis de descobrimentos literários entre os povos que falam português.

Quando os observamos, deduzimos que a sedução das viagens é tão produtiva, tão intensa, como a que acontece em outros domínio da natureza. A sedução das viagens não discrimina idades, não se detém por gênero, não respeita leis de fronteira; transpassa os limites entre os povos, em qualquer tempo e lugar.

A sedução das viagens traduz-se em inúmeros registros, desde os dos livros de bordo até os da agenda de bolso, desde os de relatos de venturas, livros de memórias, gestos, até os versos pintados com força poética em que tal sedução poderá se consignar.

Se apelarmos, então, para as literaturas sobre viagens, encontraremos, em nossa memória, uma rede de motivos que sempre organizam a simbologia de alguma busca: busca de paz, de verdade, de progressão de conhecimento, de ascensão espiritual, de um mundo "outro", onde o horizonte das mais diversas aspirações venha a se abrir.

A rede de motivos, o leque de pontos de vista com os quais se tecem as malhas do signo viagem podem ser tão variados como o que vai das famosas epopeias – de Homero, Dante, Camões ou Pessoa – até as versões mais intimistas, as que correm atrás de um caminho de mudança interior. É bom lembrar que Baudelaire chamava de "verdadeiros viajantes" aqueles que partem por partir, modalizando-se assim, a viagem como signo e símbolo da necessidade de experiências novas, mais do que de um deslocamento físico propriamente dito.

Posto isso, proponho que nossa palestra hoje alcance o seguinte sentido: passados quinhentos anos desde as experiências feitas dos descobrimentos portugueses – com os dividendos científicos, econômicos e políticos das novas rotas estabelecidas – que, na esteira dessas rotas, ponhamo-nos nos caminhos da escrita por onde vieram a efetuar-se alguns percursos culturais entre Por-

tugal, Brasil e certa África, nos tempos modernos; percursos que poetas da língua portuguesa cumpriram com seus próprios equipamentos nas águas do território textual.

Nossa rota será, então, a seguinte: partiremos com o poema de um poeta brasileiro, Manuel Bandeira – em sua viagem imaginária a um ponto imaginário – para ver como esse poema transitou entre as literaturas de língua portuguesa de uma forma extremamente especial: "Vou-me embora pra Pasárgada". Lembremo-nos, também, que o fato de alguns poemas retomarem outros não significa que aqueles que os retomam sejam poetas menores e nem que seus poemas fiquem piores. Mas recordemos, antes, a esse propósito, um famoso teórico da literatura, Gerard Genette, que avalia as virtualidades relacionais da obra literária, lembrando que, para Borges, como para Valéry, o autor de uma obra não exerce sobre ela nenhum privilégio, pois "ela pertence, desde o nascimento, ou talvez antes, ao domínio público e vive apenas de suas inumeráveis relações com as outras no espaço sem fronteiras da leitura. E nenhuma obra será original, porque a quantidade de fábulas, ou de metáforas de que é capaz a imaginação dos homens não é ilimitada. Toda obra será universal, porque esse pequeno número de invenções pode pertencer a todos." E na medida em que cada livro, segundo ele, renasce em cada leitura, e que o tempo das obras não é definido pelo ato de escrever, mas pela leitura e pela memória, segue-se, segundo ele, que o sentido dos livros está na frente deles e não atrás, porque "um livro não é um sentido acabado, mas uma reserva de formas que espera o seu sentido", o sentido que toda leitura encontrará. (1)

Essas ideias são incitadoras das considerações que ora aqui se farão sobre uma cadeia de leituras. Vale dizer, sobre uma cadeia de buscas, encontros de sentido, esses leitores e escritores no rastro de um dos tantos motivos itinerantes, cujo vetor de peregrinação apreendemos, partindo das águas da Literatura brasileira para as da Literatura cabo-verdiana, e para as da Literatura portuguesa. Está claro que ora não se poderia contemplar a literatura de todos os povos que são homenageados aqui nesta celebração, porque isso requereria uma extensão inviável.

Lembremo-nos, então, para começar a tratar da questão, do poema "Vou-me embora pra Pasárgada", de Manuel Bandeira, em que se contempla uma viagem imaginária, para um porto imaginário. A "Pasárgada", de Bandeira, configura-se, conforme se sabe, como um reflexo, quase simétrico, do presumido mundo real,

mas em contraponto com esse mundo, que o poema fará invertido pelo sonho, que é sonho de Pasárgada, o universo desejado.

Exceto por honrosas exceções, o mundo real fica como um pressuposto descartado por aquele do sonho que o desejo inspirou. As imagens do mundo desejado é que se alastram em toda a extensão do poema, sonegando espaço ao mundo indesejado do qual o poema vai se libertar. Por outra tomada, dir-se-á que as imagens do mundo que aí se deseja fazem-se presente, que é o presente da invenção, do qual se desalojam as outras. O mundo imaginário habitou-se, assim, pelo preenchimento de imagens espaciais surpreendentes, imprevistas, versões modernas de um mundo às avessas, mas um mundo às avessas que não quer proscrever e com o qual o sujeito do texto poético, concordando em gênero, número e grau, quer a si próprio prescrever, conceder e indicar.

No nível amplo da história geral dos fatos literários, Pasárgada se incluiria no domínio da tópica, mais precisamente a do lugar ameno, dos lugares amáveis que não servem aos fins utilitários, mas sim ao gozo, ao prazer.

Na Pasárgada de Bandeira, o que mais parece manifestar-se, como questão candente da modernidade, são suas contradições. Observe-se, entre outras, por um lado, a disposição para uma mobilidade moral. "Lá eu tenho a mulher que eu quero, na cama que escolherei". A proposta generalizada, flexibilidade nas atividades e nas relações individuais, faz lembrar, a propósito das relações amorosas e a modernidade, o que refere Henri Lefevre. Além de desaparecerem as noções de pecado e de pureza (é isso que acontece nesse poema), assume-se a dissolução entre o amor e a reprodução biológica. (2)

Mas, por outro lado, Pasárgada se enfatiza como signo de descoberta e apropriação do desejo, também de estabilidade e segurança que estão contidas nesta reflexão: "Lá sou amigo do rei". E, assim, se estabelece a contradição entre um mundo móvel, flexível e um mundo estável, conforme o poema nos sugere.

"Vou-me embora para Pasárgada" é, como se sabe, um poema de que o próprio Bandeira fez a história, remetendo às origens de sua concepção e incluindo-o, formalmente, na interminável corrente genealógica em que se inscreve a vida dos textos. Pasárgada, segundo ele, viera da lembrança imprecisa de uma famosa cidade fundada por Ciro, onde este vencera Astíages, a sueste de Persépolis. O nome Pasárgada, pelo quanto Bandeira confessou, ou ficcionalizou, surgira-lhe como um grito estapafúrdio. Para Bandeira, Pasárgada significava, então, o "campo dos persas", ou o "tesouro dos persas".

Em Pasárgada, signo do prazer sem sombras, o império ideal arquiteta-se por rarefação de compulsões, dos éditos da lógica, dos decretos da ética e dos contratempos sociais. Como se recordou, Bandeira desvela os étimos do seu famoso poema, remetendo, portanto, às suas origens, ou a outros textos onde ele se inspirou para escrever o seu. Pois aqui se poderá fazer o mesmo e sondar os intertextos que farão o futuro do texto de Bandeira, ou seja, acompanhar as viagens do sentido nos quais Pasárgada emigra, por exemplo, mais precisamente para a Literatura cabo-verdiana e para a Literatura portuguesa.

A casa literária cabo-verdiana em que Pasárgada se acolhe é, não por cabo-verdiana mera coincidência, o "Itinerário de Pasárgada", escrito em 1946, por Osvaldo Alcântara/Baltazar Lopes, republicado em *Cântico da manhã futura*, na Praia, capital de Cabo Verde, em 1986. Trata-se de cinco poemas, "Passaporte para Pasárgada", "Saudade de Pasárgada", "Balada dos companheiros para Pasárgada", "Dos humildes é o reino de Pasárgada", "Evangelho segundo o rei de Pasárgada". São cinco os poemas cabo-verdianos escritos, pois, sobre o poema de Manuel Bandeira.

É visível no transcurso da série, a escalada da cabo-verdianidade através da qual a tópica usada por Bandeira, do lugar ameno, vai nacionalizar-se no ponto de chegada de uma viagem sem escalas para casar-se em Cabo Verde com outra, quer mais próxima da tradição cabo-verdiana e do imaginário português, quer mais remota, como as da tópica mística ou profética dos textos ancestrais da civilização ocidental e cristã.

Como no poema brasileiro, manifesta-se a ênfase sobre o futuro, imanente à utopia, que está no texto de Bandeira. Através de instâncias de significação que oscilam do tom nostálgico ao contestatário, é como se o passado histórico da gente de Cabo Verde se reabsorvesse nos termos da redenção com os quais se projeta no horizonte do futuro desejado.

No domínio de Alcântara/Lopes, a zona tópica também se socializa como no de Bandeira. E em cada um dos cinco poemas, parece perseguir essas "linhas de sentido" da série. No texto denominado "Saudade de Pasárgada", a extensão do sentido opera-se com a gestação étnica, com a mestiçagem biológico-cultural:

Saudade de Pasárgada

Saudade fina de Pasárgada...
Em Pasárgada eu saberia
onde é que Deus tinha depositado

o meu destino
E na hora em que tudo morre...
Cavalinhos de Nosso Senhor correm no céu;
a vizinha acalenta o sono do filho rezingão
Toi Mulato foge a bordo de um vapor;
o comerciante tirou a menina de casa;
os mocinhos da minha rua cantam:
indo eu, indo eu,
a caminho de Viseu...
Na hora em que tudo morre,
esta saudade fina de Pasárgada
é um veneno gostoso dentro do meu coração.

Com traços evidentes de relação também com "Evocação de Recife", o poema de Alcântara/Lopes manifesta que o autor cabo-verdiano faz uma "leitura com" Manuel Bandeira, de franca adesão, ao comprazer-se na fruição do lugar ameno, denunciado na nostalgia que não trava, entretanto, a marcha da consciência ao reconhecimento da sedução de evadir.

Uma das possíveis leituras é a de que se pode ver, no "Itinerário de Pasárgada" cabo-verdiano, uma inversão capital de significação, de modo a entender-se o conjunto de poemas como aquém da modernidade, que caracteriza o poema de Bandeira.

De um lado, não só por não se recusar a estética da imitação, como também por até evocar a velha prática poética de mote e glosa ajustada, então, à proposta de cindir a cadeia de motivos associados no poema brasileiro. Esse itinerário, portanto, distancia-se do culto do novo, que na alvorada pré-modernista se anunciou. De outro lado, na série Alcântara/Lopes, faz-se como assepsia ética, com relação ao poema de Bandeira, que é um poema libertário, como se sabe. No texto cabo-verdiano promove-se uma espécie de recristianização, exaltada no clímax, de efeito retroativo, sobre tudo o que do reino se imaginava, e consoante com os tempos pretéritos, por onde revalidar e "dar a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus".

Mas a rota de Pasárgada pela leitura cabo-verdiana não se fará por um único diapasão, por uma nota só. Terá seus momentos de rejeição nas páginas de outro poeta, de Ovídio Martins, que faz uma leitura "versus" Pasárgada, num poema chamado "Anti-evasão":

Pedirei
Suplicarei
Chorarei

Não vou para Pasárgada

Atirar-me-ei ao chão
e aprenderei nas mãos convulsas
ervas e pedras de sangue

Não vou para Pasárgada

Gritarei
Berrarei
Matarei

Não vou para Pasárgada.

De fato, a retomada de Pasárgada, por Ovídio Martins, resulta num rito, de exorcismo naturalmente, à retomada da utopia. E, num silêncio de sonegação de espaço à evasão, opera-se uma síntese importante para inverter apenas a seta de direção do sentido, para trocar enfaticamente o sinal positivo de evadir, pelo sinal negativo, de não evadir. É proclamação de uma vontade política, no tom exaltado da voz passionária como um gesto de defesa, de quem quer ser inacessível à evasão.

A viagem de Pasárgada a Portugal estará devidamente ilustrada pelos poetas da Távola Redonda, a conhecida revista de 20 fascículos publicados de 1950 a 1954, em cujo número 9 aparecem poesias diretamente ou indiretamente inspiradas por poemas de Bandeira. Recorde-se que a denominação "Távola Redonda", sugerida por Antônio Manuel Couto Viana, seria indicativa do espaço plural, livre, porque, para Couto Viana, a poesia "era e é uma "Távola Redonda" com pão e vinho para todo o povo". Neste domínio estético de franquias democráticas também a poesia de Bandeira se alastrou. Num texto de David Mourão Ferreira, escrito em prosa, esse contexto português colocava-se para além dos limites pontilhados de Pasárgada, no extra-muros do território ideal de Bandeira. Note-se, a partir do título de David Mourão Ferreira, "Nos arredores de Pasárgada", o território ideal de Bandeira, cujas pontes levadiças parecem defender do indesejado.

Num poema de Antônio Manuel Couto Viana, "O calcanhar de Pasárgada", como o título indica, a retomada da tópica, com os sentidos investidos por Bandeira, faz-se por outro viés, como se poderá ver. Diz ele:

Vou com asas de cera
– Que um sol de inverno me acompanha, frio e vago –
Outros vão de avião em plena primavera:
chegam depressa e chegam sem estrago.
(Não – nunca tive alguém a minha espera:
Ali, o meu lugar é só e amargo).
Fujo aos divertimentos mais bravios.
E só de ouvir o rimanceiro, junto a margem
Dos rios,
As asas ruflam línidas, na aragem.
(Para aspirar a flor destes poemas idos,
Vale a pena a viagem).
O rei mal me conhece mal-me-quer.
Há quem me queira ver na divisão dos éticos,
Mas em Pasárgada – sabeis! – ninguém me fere: vivo longe
Rótulos dos práticos.
(Uma coisa, porém, me faz doer: os telefones automáticos!
Os te-le-fo-nes au-to-má-ti-cos!) (3)

A leitura que Couto Viana faz sobre Pasárgada revela-se de tensão, é como se apontasse as suficiências e as insuficiências da versão utópica de Bandeira. Visto de outra maneira, "Vou-me embora para Pasárgada" apresenta-se no poema de Couto Viana com as comportas do sentido abertas, por onde um novo sentido, o do próprio texto português, poderá se infiltrar. No poema de Couto Viana, a alusão enfática, ao calcanhar de Aquiles, naturalmente, em última instância, metaforiza, também, através do ponto frágil, a vulnerabilidade do universo do sentido à penetração, até fatal, de outros lances de significação, a cada leitura, a cada tempo. O ponto frágil do universo moderno, o dos telefones automáticos, passa a ser significado como alvo de recusa, no poema de Couto Viana. O suporte mitológico, a alusão às asas de cera remontando ao mito de Ícaro, a substituição da "mãe d'água", de Manuel Bandeira, que conta histórias, pelo "rimanceiro junto à margem dos rios", são índices de uma diferença de lugar, do ponto diverso do qual emana a fala do locutor do novo texto, da aclimatação temática que se operou.

Mas é oportuno procurar, também, o reverso, isto é, como a poesia portuguesa chega à poesia de um poeta brasileiro. Trata-se de um poema de João Cabral

de Melo Neto, que é, segundo ele, dedicado à usina de açúcar e a Sofia de Melo Breyner Andresen. O poema de João Cabral é assim:

> O engenho banguê (o rolo compressor,
> mais o monjolo, a moela de galinha,
> e muitas moelas e moendas de poetas)
> vai unicamente numa direção: na ida.
> Ele faz quando na ida, ou ao desfazer
> em bagaço e caldo; ele faz o informe;
> faz-desfaz na direção de moer a cana,
> que aí deixa; e que de mel nos moldes
> madura só, faz-se: no cristal que sabe
> o do mascavo, cego (de luz e corte).
>
> Sofia vai de ida e volta (e a usina);
> Ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima,
> E usando apenas (sem turbinas, vácuos)
> Algarves de sol e mar por serpentinas.
> Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal,
> Em cristais (os dela, de luz marinha). (4)

Assim como em outro poema seu, "Pernambucano em Málaga", o ponto de referência brasileiro para a comparação, a cana, o engenho banguê, descreve-se na primeira estrofe, mas este referente nacional brasileiro vai se rarefazendo do sentido da engenharia canavieira, ao tornar-se, na segunda estrofe, uma metáfora da engenharia poética de Sofia de Melo Breyner. Por substituição da matéria-prima, que passa a ser "algarves de sol", em vez de serpentinas e mar, a poesia de Sofia rubrica-se pelas origens da escritora, pelo seu próprio, que é o *made in* Portugal. Nesse intercurso luso-brasileiro consuma-se o reconhecimento do processo poético português, figurado, assim, no interior do processo poético brasileiro.

Considerem-se, agora, mais dois poetas, propostos para representarem a prática de trocas culturais nesta instância luso-brasileira. Do lado do Brasil será, então, Estela Leonardos, num poema, com que ela faz a partida, a sua partida, em direção ao Brasil, como se reproduzisse o primeiro trajeto histórico, o trajeto do primeiro contato entre Portugal e o Brasil; depois, e finalmente, um poeta português que fará o mesmo, evidentemente, com as características peculiares da poesia de cada país.

O poema de Estela Leonardos está em seu livro *Amanhecência*. Na primeira parte do livro, ela faz um percurso pela poesia portuguesa, terminando com este poema que se chama "Navegar é preciso", com o qual ela faz uma ponte de passagem para a poesia brasileira. Revelando um domínio, de leitora familiarizada com as duas literaturas, como que se apropria das tônicas pelas quais cada poeta que escolhe se identifica e assinala um ponto chave na trajetória da literatura portuguesa e da literatura brasileira. No poema referido, ela retoma, então, "Os Lusíadas", de Camões, como se pode ver:

"Mas ca onde mas se alarga, ali tereis
Parte também co pão vermelha nota,
De Santa Cruz o nome lhe poreis,
Descobrida hão primeira vossa frota."

Camões

Navegar é preciso

Revejo a grande terra que continua
Vai de Calisto ao seu contrário pólo.
Na meta de meus antes ilumina
mais que o metal da cor do louro Apolo.

Reluz o verde meu – almada mina
e um ver de novo sol me alumbra o solo.
Na voz que inovo há nau de alma Cristina
e novas ondas e ondes onde rolo.

Renasço e morro da saudade aquela
que crucifica lusos mas que é luz
Me alço no alvor da viagem de alta vela

timbrada pelo rubro de árdua cruz
Adeus, avós! Entregue a caravela
a Deus, de novo ruma a Santa Cruz. (5)

O título do poema já anuncia que o processo de construção do lírico vai instaurar-se sobre um compacto épico, como faz crer a sobreposição de Pessoa em Camões.

O soneto brasileiro mostrará também que a intertextualização não se fez só com os quatro versos camonianos citados na epígrafe. Os dois quartetos

estruturam-se, mesmo, com segmentos da estrofe anterior, da estrofe 139, de "Os lusíadas".

A conversão do épico ao lírico começa pelo sujeito em primeira pessoa, pelo "eu" em cuja subjetividade se sedia a prevalência da emoção propicia ao êxtase.

Conforme convém ao texto de viagem, a despedida e a separação transcodificam-se em renascer e morrer; no momento limite, que é o momento da partida, se impregnam da dor de o ultrapassar, contida na palavra-chave de um sentido que deixou de ser só português, porque se irradiou até onde a palavra "saudade" pôde além-mar chegar, ou seja, até nós.

Em "Navegar é preciso", o imaginário do mar não foi delegado a uma Estela Leonardos de perspectiva ingênua. Nesse soneto, arquitetado nos moldes clássicos de continência e conveniência, não há, até por isso, derramamentos passionais. Mostra-se, portanto, a coragem decidida de "cortar o cordão umbilical" desta outra navegadora liberta, serena e firme, simbolicamente pela gente brasileira, ao reencontro de seu próprio destino, a "sua" Terra de Santa Cruz. Neo-navegadora, Estela parte de lá pra cá, mas em viagem de ida sem volta. Competente poeta, sabe dar a volta por cima, e revisar, à luz deste fim de século, uma experiência que, da história de seu povo, irreversivelmente constará. Mas há, ainda, e finalmente, os viajeiros por rotas e ritos de reconhecimento, como o que se apresenta nos *25 poemas brasileiros*, uma saga lusitana do poeta Rui Rasquilho. Na inviabilidade de examinarmos todos, que se opte por um, tão pertinente para "acender as velinhas" do dia 21 de abril do ano 2000. Tem por título "1500" e traz a versão fina, penetrante, de um novo viajeiro de ofício que redescobre o Brasil de Caminha, acenando ao futuro de construção desse país. Diz o poema:

No poente do mundo
O homem
Esculpe no ruído das ondas
O romper da manhã
Há pássaros azuis
No verde das árvores
E corpos nus tangidos de vermelho

Subitamente
A vela do lado do sol
E o espanto

Cascos de naus e caravelas contra o rio
Homens estranhos pela praia
Na bordadura do mar

Então
As gaitas e os corpos
Provocam os homens
Erguem a festa
Em Cabrália em frente ao mar
Na orla da floresta
Há uma dança interminável
Uma alegria de guizos e manilhas

Depois
Em Lisboa em frente ao Tejo

D. Manuel irá guardar um papagaio colorido
Por entre aromas de gengibre e noz moscada
Mais tarde
Outras marinhagens
Outras singraduras
Outros homens
Construirão o Brasil. (6)

Como se vê, o poema estrutura-se por segmentos de um percurso transculturalista, no qual não há sujeitos ativos "versus" sujeitos passivos, configurando, assim, com pertinência histórico-antropológica, as duas mãos de transfusão de culturas com que se alcança a plenitude do processo de transculturação.

Obviamente Rui Rasquilho não está para o descobrimento do Brasil assim como Pero Vaz de Caminha o consignou, mas cuja carta de achamento (de 1500) é, entretanto, geratriz de seu texto poético que agora estamos a examinar.

Sob a extraordinária atualização de perspectiva de Rui Rasquilho – que toma forma poética depurada, comovida e comovente e por um novo viajeiro de ofício – faz-se a celebração do encontro remoto de dois povos, projetando no horizonte sem fim do futuro que aos dois povos, português e brasileiro, caberia inventar.

O poema de Rui Rasquilho deixa a impressão análoga à de uma rajada de ar, fresco e puro, a cair sobre páginas de óticas cansadas, sucatas de signos que se acumulam desde os quinhentos anos dessa inesquecível iniciação, do contato do povo português com os povos do Brasil.

Do escrivão da esquadra de Pedro Álvares Cabral, Pero Vaz de Caminha, ao atual representante português para os assuntos culturais em terras do Brasil, Rui Rasquilho, há uma distância de visões que faz pensar na extensão do mar que nos separava e, afinal, nos uniu.

Finalmente, desta rápida passagem pelas literaturas de língua portuguesa – e na esperança de que tenham ficado simbolicamente lembradas neste evento – , pode ficar uma mensagem:

Quinhentos anos depois, os povos de língua portuguesa podem celebrar um intercâmbio em saudável maioridade cultural, através de suas literaturas, pelas quais é possível imaginar e construir um futuro onde o conjunto das culturas luso-afro-brasileiras ocupe um singular espaço internacional.

Notas:

1. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p.127-9.
2. *Introdução à modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969, p.223.
3. Távola Redonda. Folhas de poesia, fascículo 9.
4. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1968.
5. *Amanhecência*. Rio de Janeiro: Ed. Aguilar – MEC, 1974, pág.108.
6. *25 poemas brasileiros*. Brasília: Thesaurus Editora, 1997, p. 12-14.

Texto publicado nos Anais do III Encontro Luso-afro-brasileiro de Língua Portuguesa, Literatura e Comunicação Social. Volume I. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

3. A ÁFRICA EM FOCO

Resistência cultural africana: perfis femininos

...o grande pensador político A.I.Herzen já afirmava, em meados do século XIX, a importância que teria uma história do riso para a compreensão adequada dos fatos da cultura...
Boris Schnaiderman

Tratar de resistência na literatura é percorrer um caminho que começa em sua configuração conceitual, em uma ideia esquemática, em um esboço literário que leve ao tratamento poético final, que capte esteticamente.

Quando se internaliza na obra literária, *resistência* traz de fora, evidentemente, os sentidos do mundo, desde o de propriedade física, de capacidade de uma matéria, de um objeto, de um corpo não ceder aos efeitos da ação exterior. No rastro dessa medida incorporam-se mais sentidos oriundos de muitas fontes: Psicologia, da Sociologia, da História, da Política, das estratégias bélicas e outros.

> **Alfredo Bosi toma resistência**
> como um conceito ético e não estético, [...] seu sentido mais profundo apela para a força de vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à forças alheias. O cognato próximo é in/sistir; o antônimo familiar é de/sistir. (1996, p. 10-11)

Pelas percepções de in/sistir, de não de/sistir é que se verão as personagens e ações, procuradas para entender a resistência.

Os exemplos que passarão a ser vistos, vêm de diversos autores e obras onde a resistência se internaliza. Tomá-la como tema foi um recurso não para suprimir a diversidade das literaturas em que as obras desses autores se incluem, mas para observar de que modo se estruturam suas diferenças, em torno de um motivo comum.

Foram escolhidas personagens femininas, menos lembradas mas não menos importantes, para observar em países de recente libertação, a dupla face que resistir tem entre as mulheres.

Na literatura de Angola

De dois textos da literatura angolana, postos em confronto, resultaram estas reflexões. Realizou-se um exercício de comparação, com o menor número de obras que essa natureza de trabalho exige. Foram escolhidas, para isso, duas obras de ficção, *Nga Muturi*, de Alfredo Troni, e "Estória da galinha e do ovo", de José Luandino Vieira. Tendo sido anteriormente examinadas, cada uma por si, chamaram ao desafio de serem cotejadas na medida em que seus índices de analogia relevavam os outros, de sua diferença.

Por menor que o conjunto seja, proporciona uma forma programada de intervir na recepção por re-direcionar a atividade do leitor, modificando o horizonte de expectativas (da qual trata Jauss) que a leitura unitária lhe teria originado/proporcionado.

Vários poderiam ser os critérios de seleção de obras para esse fim: fama, perfeição artística, função ideológica, ou até utilidade pedagógica, entre outros.

No caso, a decisão foi ditada pela conveniência de melhor entender o processo de evolução de uma literatura, ainda pouco estudada pelo quanto merece e deverá ser.

A obra de Troni e de Luandino Vieira são de períodos literários distintos e distantes entre si.

Os períodos, assim como os gêneros, formam marcos conceituais, dentro dos quais ou desde os quais o leitor ou o crítico notam os dados básicos que se pode analisar. Mas, tratando-se de períodos de literatura, não só os marcos conceituais mudam, como a própria determinação dos elementos básicos que depende das noções que o formam. O horizonte de expectativas intervém na leitura de uma obra e é por ela alterado no tempo, em um movimento constante de ação e reação. Por outro lado, a experiência da unidade de qualquer marco conceitual ou da totalidade de marcos conhecidos em certo momento, é sucedida pela percepção da diferença, atualizando ou até questionando nossa visão unitária do nível.

Assim, estas obras sintomáticas de períodos re-visitados, não só facultam a apreensão da diferença pela perspectiva do nosso aqui, agora, como retiradas do isolamento de seu ciclo, convergem para um contexto novo gerado do confronto entre elas que assim se procura e quer explicar.

Conforme foi previsto, aqui se trata de obras escritas na época colonial, isto é, antes da emancipação política de Angola.

A tomar por base um critério de periodização largo e prático, com duas instâncias-mestras, *Nga Muturi* (1882) poderia situar-se na primeira delas, ou seja, numa instância embrionária que vai até meados do século atual. A outra, a "Estória da galinha e do ovo" de *Luuanda* (1972), caberia na segunda delas, isto é, naquela em que a Literatura Angolana ingressaria em sua fase decisiva de expansão.

Embora desemparelhadas, do ponto de vista de ciclos literários, as duas obras contribuem, cada qual a seu modo e no âmbito de seus respectivos limites de contenção literária, para a edificação da Literatura Angolana, a partir de escritores/pensadores paralelamente construtores de um novo poder político que no futuro haveria de triunfar. Assim terá sido com Alfredo Troni, *Nga Muturi*, e foi com José Luandino Vieira, da "Estória da galinha e do ovo".

Troni que dirigiu periódicos, destacando-se na prática do jornalismo luandense, ocupou também importantes cargos públicos na África então portuguesa e, segundo citação de Carlos Ervedosa, haveria aí:

> adquirido larga notoriedade, pelos seus sentimentos humanitários combatendo a escravatura e defendendo os indígenas e como autor dos regulamentos da lei que declarou definitivamente extinto o estado de escravidão. Eleito deputado por Angola em 1878, conforme refere o mesmo Ervedosa, por uma extraordinária maioria dos votantes, porque personagem política de pouco agrado do governo teve anulada sua eleição. Ao ser, pela mesma razão, transferido para Lourenço Marques, demitiu-se imediatamente de suas funções e, montando banca de advogado, fixou residência em Luanda onde morreu em 1904. (1979, p. 29)

Pelos impulsos de outra conjuntura, Luandino, de naturalidade portuguesa como Troni, também assinalou sua biografia pela concomitante militância de escritor e político insubmissos, com uma conhecida larga folha de registros na vida pública angolana. De ajudante de mecânico a diretor de empresa e trabalhador na barragem de Cambambe, transitou para as práticas culturais da Associação dos Naturais de Angola e para o MPLA de que lhe valeram as prisões sucessivas (1959, 1961, 1964), o exílio, e só poder retornar à sua prática dileta em 1974. Com obras importantes publicadas desde 1960, Luandino é o marco de contraponto nas correlações a serem estabelecidas com Alfredo Troni.

Nem a Luandino, tão distanciado da situação social e política de *Nga Muturi*, mas também nem a Alfredo Troni do período de fundas marcas da dependência cultural, são aplicáveis as ponderações de Manuel Ferreira, quanto à literatura que cataloga como:

> colonial de fechada perspectiva eurocêntrica, onde o homem negro aparece como que por acidente, por vezes visto paternalísticamente, em que a norma é a sua marginalização ou coisificação [e na qual] o branco e elevado à categoria de herói mítico, de desbravador de terras inóspitas (FERREIRA, 1987, p. 11)

Troni não estaria, pois, no caso daqueles para os quais a história será de uma severidade implacável e sua obra não se arrumará, então, no discurso da ação colonizadora ou no nacionalismo imperial, saudosista e deslumbrado (1987, p. 11).

Nga Muturi, tomada de um contexto que já se chamou de vertente colonialista, deixa, entretanto, de corresponder à estreita expectativa de época, pelo desvio que dela é.

Todos estes primeiros dados, rarefeitos do muito a dizer sobre os autores em questão, destinam-se a esboçar o lado aparentável deles e das obras que serão objeto do cotejo, nas quais, entretanto, acabará por ficar ressaltado o que em cada um e em cada uma é inconfundível.

Posto isso, há a reiterar que também não é por decorrência do uso do mesmo idioma que os dois escritores se considerariam fatores da mesma literatura, pois não é pelas tintas e pelos pincéis que se avaliam as pinturas, como bem viu José Craveirinha. Sem seguir ortodoxamente esse raciocínio, aqui também se entenderá que efetivamente a angolanidade de cada um dos textos a se compararem terá de ser buscada num nível que transcende o plano estrito da língua portuguesa em que ambas foram escritas.

Finalmente, cabe esclarecer o motivo pelo qual se propõe tratar de resistência e de resistência feminina.

Entre as várias formas de adesão ou de recusa aos paradigmas culturais estrangeiros, de prática mimética da conformidade ou do inconformismo, decidiu-se verificar os níveis de resistência naquelas em que o modelo social ou a causa do colonizador, apresentando-se como forçados, permitiam acompanhar a resistência, pelas gradações nas atitudes solitárias ou solidárias das mulheres, diante da ordem repressora, imposta de fora.

Quanto à escolha de estórias de mulheres, dois estímulos foram determinantes. O primeiro vem do interesse pelos estereótipos literários femininos, à imagem e semelhança de seus correspondentes extra literários: aqueles de não legitimação da mulher ao nível do homem no sistema econômico-social, os da práxis doméstica desvalorizada porque fora do cômputo das atividades rentáveis, ou pelo menos sem a retribuição social que ao homem é concedida no sistema de produção.

O segundo decorre dos efeitos literários empolgantes que elas podem gerar pelo quanto surpreendem como mais, ou menos transgressoras de um sistema, ou como fundadoras de um novo patamar também para si, mulheres, enquanto quota sua na transformação do sistema vigente que constrange. O que pareceu mais empolgante/instigante foi apreender essas mulheres pelo viés de sua luta paralela ou marginal à dos homens, através da qual elas mesmas ensaiam sua específica escalada no processo da emancipação. Sobre tudo isso, elas também se aparentavam como membros da família literária feminina, vista pela perspectiva masculina condescendente, permissiva antes que paternalista, e que as focalizava como fáceis do humor, na ordem social em que elas, contudo, com pouca ou muita eficácia, protagonizam, afinal, a subversão.

Da comum genealogia das mulheres que convidam à aventura dos caminhos cruzados com a paródia e o mundo do riso, mas produzidas em tempos ímpares e distanciados da história de Angola, revelavam, entretanto, marcas de diferentes ciclos da literatura Angolana que importava distinguir.

Na primeira das obras a que se vai retornar, *Nga Muturi*, a narrativa começa com a apresentação da personagem transposta para o discurso indireto, onde sua nova auto-identificação se faz pela negação de suas origens, logo a seguir referidas. E, desde então, já se tem o primeiro dado: Nga Muturi assim surpreendida a reconsiderar-se na idade da prudência e do caldo da galinha, deixa entrever seu percurso de mulher, já versada no que era e versada no que devia parecer. Visto que emudece se a humilham pelas categorias de sua etnia, ela acaba por anunciar-se, então, pelos atributos dos estereótipos alheios, ou por silenciar. Clichês de discriminação, postos linearmente na relação de causa e efeito, identificam-na por isso, como mulher, como mulher angolana.

Eis como na proposta literária desta novela e através dos móveis femininos refletem-se também os conflitos alimentados nas sociedades onde se instaura o processo de colonização. Nestas, a introjeção de um sentimento de inferioridade

em relação ao colonizador é forma de abalar a resistência do colonizado, sob a pressão de preconceitos que facilitam o efeito estabilizador sobre o sistema em imposição.

Na sequência da apresentação, seu passado se recorta esgarçado pelos fiapos das lembranças que remontam à vaga recordação de outros tempos, numas terras muito longe, de onde a trouxeram quando era pequena, sinalizando sua idade da inocência como quase plenamente obliterada pela segunda natureza, pela fase da suspeita e dissimulação que pouco daquele passado deixa emergir. E é nesse passe que Nga Muturi, ou Nga Ndreza, resgata na memória seu momento decisivo, do rito de passagem, assinalado pelos gestos iniciáticos que simbolizam a troca da vida existencial e essencial de seu mundo, do mundo de sua etnia, pela participação em outro, em que está determinada a sua condenação pelo quituxi (crime do tio). A estória registra que a mandaram lavar e desmanchar-lhe o lindo penteado seguro pelo "ngunde" e "tacula" que lhe fizera a "mama", tirando-lhe as miçangas e os búzios e todos os efeitos (TRONI, 1973, pp. 32-34).

O processo de enquadramento na nova sociedade onde seu futuro se forjará é, entretanto, pontilhado por outros marcos de acesso, onde ele paga o preço das duras penas para vislumbrar, pouco a pouco, o microcosmo fechado e sistemático da cultura estranha, da qual muitos preceitos ela absorverá. Na progressiva perda de identidade original pelo percurso em que vai de mucama a Senhora Viúva e finalmente, comerciante e agiota, Nga Muturi determina, então, sua ambígua jornada: enquanto a outra do muari a quem serviu, ocupando, ao final, o espaço masculino por ele deixado; consumando-se na boa cidadã incorporadora de uma ideologia de classe, de uma ideologia estrangeira, com a corrosão dos valores nacionais. Na medida do desempenho que decorre do próprio sexo, seu percurso é de cambiantes: entre o da mulher como construção e objeto de desejo do homem e como abjeção, pela forma como é por ele descartada a outros títulos.

Um texto com essa natureza de conflitos poderia provocar o impacto próprio do trágico, não fora a ironia, ou mesmo a comicidade até rasteira que advém do desempenho ambíguo da personagem, no emaranhado do processo de permuta cultural onde as sobrevivências da cultura sotoposta enfatizam desajustes e incompatibilidade com a que se está a se defrontar. Note-se o risível nas contradições nas quais se enquadra a figura feminina, bifronte: ora muito séria, portando-se bem – segundo a conveniência ditada pelo modelo de dama da sociedade a que a foram atrelar – ora em contraste, à luz dos sincretismos culturais, onde sua

cultura de origem emerge. É pela tenacidade dessas forças naturais (rezar em Mbundu, ou socorrer-se de Nossa Senhora da Muxima e fazer mandinga para engravidar; danças as sembas (umbigadas), nas festas de aniversário de óbito do muari) que Nga Muturi resiste ao curso avassalador da cultura que se lhe impõe.

Mas é também da colagem da solenidade convencional da cultura segunda, à informalidade ou espontaneidade da cultura original. Daí resulta o efeito paródico de sua imagem, sobre o quanto ela deixa transparecer como automatismo nos gestos da cultura que imita e da dissimulação com que ela, como pessoa e, por extensão, a sociedade que vem a condicioná-la, querem fazer-se passar pelo que não são.

Assim, pela perspectiva da recusa a uma outra cultura e ao esvaziamento da cultura de origem, segundo a visão em que os fatos se assentam, deduz-se que na obra de Troni é inconformista a posição do parodiador. Não por assumir ou rejeitar especificamente uma ou outra das culturas, mas pelo fato de que o contato entre elas obedece ao princípio de sufocamento de uma pela outra, exercido com mais facilidade sobre a mulher, convencionalmente o sexo frágil em qualquer instância. O cômico na apreensão da figura feminina não apaga o caráter de denúncia ou de preocupação com a rasura no lastro cultural autóctone, pelo flanco convencionalmente mais vulnerável, ou de menor resistência de uma sociedade ao que a outra obriga ingerir e que nem sempre, como neste caso, dela é o melhor.

Troni não teria o propósito de sugerir soluções. O veio paródico que explora não se pressupõe como recurso retórico para encaminhar a uma proposta de nivelamento com povos em situação de confronto cultural. Abre, sim, a problematização, na medida em que na *mélange* então apresentada, ao desvelar-se o viés grotesco da situação de contato, sugere-se que a sobrevivência do colonizado se assegura com sua entrada no jogo do sistema colonial dominante.

Quanto à "Estória da galinha e do ovo", de José Luandino Vieira, já não apresenta uma personagem feminina destacada, ou mulher citada na sociedade em que vive, mas sim um grupo que se recorta e desnuda no anonimato dos musseques, no meio da população indistinta da periferia urbana, lançada à sua própria sorte. E, neste caso, é por mulheres que se tramam os incidentes comunitários do musseque, cuja direção será a de transformarem-se, de objeto em sujeito, num quadro social que, graças a isso, elas contribuem para mudar.

À volta do julgamento da pendência entre duas delas, criada, como já se

anuncia no título do conto, em torno da galinha e do ovo, no espaço estrito de seu quotidiano, é que as mulheres vão instituir e consolidar as regras do jogo em sua comunidade, resistindo na preservação de padrões consuetudinários. Assim, se terá a micro-amostragem de que é no desempenho solidário do grupo que está a salvaguarda de sua autodeterminação.

Como sabem os leitores de Luandino, a tensão cresce, de início, com a dificuldade de encontrar solução, declarada pela mais velha do musseque, com a delegação unânime do grupo para proceder ao julgamento. Passam assim, a apelar para uma presumida competência, que se busca fora do grupo. As sucessivas interposições brancas que elas pleiteiam, acabam por fazer fracassar a ação mediadora: todos os interpositores aos quais se transferia a função de terceiro imparcial no litígio, por suposto determinados a fazerem justiça, paradoxalmente desempenhavam outro papel, isto é, o de tirar proveito próprio. Contrariavam, portanto, o desejo das mulheres.

Conforme se deduz, esta história luandina move-se sobre o eixo central de um estereótipo: o das sociedades africanas tradicionais – ditas primitivas, arcaicas – como sociedades estacionárias, sem História. Ditas assim no discurso colonialista, sobre elas se assentou a falácia da competência enquanto privilégio das chamadas sociedades progressivas, modernas. Estas, sim, teriam chegado a formas superiores de desenvolvimento.

Pois as mulheres luandinas, ao cabo da "Estória da galinha e do ovo", contrariando este clichê da repetição e da passividade, provocam a desordem que subverte a regra do passivo da história colonial africana.

Na escola da vida, em que se converte então o musseque, a lição da práxis ditará a lógica das ações para que o desfecho se faça por uma conciliação interna à qual as mulheres chegam, convalidando o princípio da solidariedade como garantia do sistema pelo qual o grupo, uno e coeso, mantém sua aliança para resistir, em situação de confronto com o antagonista comum, no quadro das tensões coloniais.

Os vários mediadores que aparecem como mais adiantados e para bem julgar sobre o destino do ovo cuja posse as duas mulheres insistem em disputar, instituem o que se poderia chamar de paródia da justiça *civilizada*.

Até mesmo através de fragmentos e corruptelas da retórica convencional dos tribunais na linguagem dos interlocutores brancos, em contraponto com a linguagem espontânea das mulheres em português de musseque, desenha-se

a imagem de inautenticidade da justiça institucionalizada, versus a de autenticidade dos aprendizes, informais mas dispostos à prática da verdade, com que fazer justiça.

Daí decorre que o discurso que os interpositores tentam reproduzir já não se acate na comunidade como se emanasse de uma entidade neutra e superior, conforme se pressupõe que deva ser recebido – ainda que mediatamente – o que flui do estado e do poder.

Neste ponto é que, também eficazmente orquestradas pela extraordinária competência do criador desta estória, as imagens da fala angolana pelo contraponto com a do outro, levam ao clímax do cômico de palavras e de situação que a rigidez mecânica, de que falava Bergson, vai propiciar e que, neste caso, se representa na linguagem oficial, intransitiva, inoportuna na hora e da vez em que se vai aplicar.

Cumpre aqui ressaltar o desempenho das mulheres luandinas no espaço atravessado pelo discurso de autoridade e ao longo dos contrastes entre as falas da autenticidade e as falas da dissimulação. No transcurso dessa interlocução elas realizam o fazer da resistência angolana, invalidando os esforços de deslocamento cultural, impedindo o enfraquecimento da coesão do grupo, através do sentimento comum de insubmissão do colonizado a preceptivas forasteiras. Contraria-se, então, a expectativa de os colonizados não se livrarem do sentimento de inferioridade e consequente abalo da força de resistência que, mais uma vez, assegurariam o seu êxito.

Este ensaio feminino converte-se, pois, numa forma bem humorada de sublevação na classe dominada, pela reação das mulheres através da qual se constrói um ponto de vista comum implicitamente decorrente do exercício coletivo de autodeterminação.

Se uma obra de ficção pode facultar uma lição de vida numa lição de estética, a "Estória da galinha e do ovo" é uma exemplar produção literária enquanto mimesis bem realizada, por dramatizar, com êxito, a relação entre cultura popular e cultura erudita, contributo para a relação que Gramsci já creditava à dinâmica do processo social. Pela convergência das visões diversas que acorrem para o caso, para a pendência das mulheres, o que estava confuso clareia-se na interlocução sempre estimulada, na estratégia verbal em que a verdade progressivamente leva a melhor.

As mulheres da "Estória da galinha e o ovo" são apreendidas às voltas com

o que está mais ligado às funções naturais, como a alimentação e a reprodução, sem que sua imagem se reduza ao grotesco popular. Bakhtin, a propósito, já estimava que justamente "essa relação com as funções naturais é o sinal infalível da saúde popular, um instinto de renovação simbolizado pelo motivo de morte--renascimento." (1993, p. 264)

É, pois, pelo *feeling* na defesa de suas necessidades básicas como as de sobrevivência e de continuidade da espécie, que as mulheres luandinas rompem com a tradição da busca enquanto privilégio masculino e patriarcal. Na "Estória da galinha e do ovo", tateando a realidade da conjuntura que vivem, elas estão na demanda de suas procuras, descobrindo, por poder de achar, o poder de julgar.

As figuras femininas da "Estória da galinha e do ovo", como *Nga Muturi*, encarnam a mulher em face do mundo e sintomatizam o tempo em que seu espaço já não se pode conceber como o da margem, o da periferia do processo social. É a sua hora de cair em cheio na vida e a moral da estória nos textos que elas animam é a de que, para elas, viver é tanto ou mais perigoso do que uma voz masculina reiteradamente proclamava em Guimarães Rosa.

Já não é mais prioritária, nem no caso de *Nga Muturi*, nem no caso da "Estória da galinha e o ovo" aquela recorrência literária do jogo amoroso no sentido de exercício a dois. Nas obras que nos propusemos rever, a literatura passa a ocupar-se delas com ênfase em outro tipo de parceria com o homem, o da co--aprendizagem no jogo bruto da sociedade em geral.

Vale dizer que, tanto no caso *Nga Muturi*, como no caso das protagonistas da "Estória da galinha e o ovo", à imagem da articulação das linhas no espaço geométrico, a questão afetiva, ou da relação homem/mulher é como a tangente que intercepta a secante do processo social global.

Na primeira das obras retomadas, a prescrição do dever fazer imposta à mulher acaba por induzi-la, também, a transgredir.

Mas a transgressão não chega a consumar-se, entretanto, como um valor para subverter a sociedade em que se dá. Será sua meia-derrota, sob a meia-vitória feminina de alcançar o jogo do poder dos tempos coloniais.

Quanto às mulheres luandinas, elas tendem já para o estágio de organização que a rede informal da aliança tácita entre elas vai anunciar.

Se Ngá Mutúri logra entrar para as estruturas de poder da sociedade colonial, as mulheres luandinas de longe a ultrapassam, na medida em que, iluminadas, se mobilizam não só para atingir as estruturas do poder, mas para as transformar.

Na literatura de Cabo Verde

Não posso deixar de registrar, sobre o dever, o prazer de inscrever-me, para apresentação do terceiro livro de contos de Orlanda Amarílis, *A Casa dos Mastros*, editado em 1989, na sequência, portanto, iniciada com *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974) e *Ilhéu dos Pássaros* (1983) e quando, então, ela já completa quinze anos de produção literária.

Trata-se de um prazer suscitado pelo próprio magnetismo de sua obra, como se ela constituísse uma parte da força da gravidade pelo seu poder de atração.

Antes de chegar até *A Casa dos Mastros* refiro-me à sua anterior experiência de escrita, de forma a relevar esta que agora se vai examinar.

No passado literário de Orlanda, a vivência do ato comum, de cada dia, é açambarcadora, como que a sugar todas as suas energias de atenção e reflexão. *Cais-do-Sodré té Salamansa* é ilustrativo dessa solicitação veemente do cotidiano, do ato de sociabilidade em relação às normas da práxis, nos trâmites dos acontecimentos experimentados pela maioria, na luta do ganha-pão e do espaço social aspirado ou aspirável.

De Portugal a Cabo Verde – ou o contrário –, as vidas aí geradas pela pena de Orlanda de início embrionárias, depois alcançaram a dimensão plena de uma gestação.

Em *Ilhéus dos Pássaros*, Orlanda começa a soltar as amarras da imaginação, no rumo do fantástico, para enriquecer o real com mil e uma hipóteses de reflexão, ultrapassando o que é pelo que poderia ser. Chegava o seu momento de investir no vago, no impreciso, no não-dito ou cogitado, de modo a esquadrinhar os aspectos noturnos da vida e do mundo, como caminho da especulação sem limites a que a fantasmagoria possibilita acessar.

Em *A Casa dos Mastros*, já se tem uma Orlanda virada pendularmente para o lado oposto do realismo rudimentar ou de superfície e passa, efetivamente, para a banda onde se implantam bem as precauções existenciais. Os grandes signos humanos – vida e morte – são, então, polos de articulação de seu processo de criação ficcional.

Mas não seria correto dizer-se que o cotidiano foi posto de lado, foi descartado.

É o mesmo cotidiano que reaparece e por onde transitam pessoas comuns do povo na demanda de sobreviver que a autora focaliza em todos os tempos.

Neste livro reforça-se, por outros veios do cotidiano, o assentamento literário de uma práxis cabo-verdiana às vezes quase impactante, pela diferença cultural

com que se define, em relação a outras séries literárias.

Para essa marca de origem as mulheres são, novamente, agentes privilegiados. Uma coerência, entretanto se vislumbra em toda a sua trajetória. Orlanda parece, decididamente, não inclinar-se para os privilegiados do mundo.

Mas, o que agora se procura trazer à baila são as prováveis relações dessa dimensão humana, da rotina e do lugar recorrente com outra que dessa extrapola na procura de uma lógica existencial em que, sem incoerência com o passado de sua escrita, irá chegar a uma maneira de re-ver o mundo que vem, afinal, de seu existir, em caboverdianidade.

Os novos contos de Orlanda oferecem outra via de especulação por uma perspectiva que se contrasta dos padrões cristalizados da cultura ocidental.

Nos seus últimos contos, o binômio vida/morte alarga-se numa pluralização que opera transformações de sentido, trata-se, agora, de vidas e mortes cuja sucessão infinita indica uma concepção circular contrária a perspectiva linear da existência humana, dados que os espíritos continuarão e sempre presidindo à organização de novas formas, diferenciadas e em progressão de aperfeiçoamento.

Veja-se o conto "Laura". Através da sequência de incorporação ou materialização do espírito, dito inicialmente de Laura e, depois, re-denominado segundo subsequente materialização, a alegoria dessa escalada, se configura em cada nova forma em que um mesmo espírito se projeta, entretanto com novos sonhos, novos desejos consubstanciados em outro projeto de vida a realizar-se.

Vida/Morte, pluralizadas, não só sugerem uma versatilidade do ser humano, como acabam por ser conceito que se relativizam, na medida em que deixam de ter conteúdos estanques.

Na escalada de aperfeiçoamento que se realiza com as sucessivas incorporações, os espíritos vão se qualificando.

É de registrar-se, em "Laura", uma categorização deles, pelas esferas onde se situam, à semelhança das categorias dantescas, mas com outro cariz mítico, evidentemente.

Assim, a trajetória das diversas personagens que intitulam quase todos os contos, Rodrigo, Jack-Pé-de-Cabra, Laura, I Tosca, Maira da Luz, parece ser a de um segmento (ou mais), da série de possíveis incorporações, sem a ideia, portanto, de começo e de fim absolutos.

O que a narração persegue é, assim, o espírito das pessoas, como o dos lugares e das coisas.

A Casa dos Mastros apresenta, em cada conto, uma súmula que prepara a entrada do leitor na saga da leitura, saga que não é, entretanto, a da travessia pelo macabro, porque as vidas são também temperadas com o senso de humor, de piada ou até de ironia.

Em *Ilhéus dos Pássaros* já apareciam as variantes do fantástico ou maravilhoso.

Abria-se um novo caminho que se ancorava, também, no impreciso, no excepcional, no não cogitado segundo uma convenção figurativa estrita ou de superfície. Abriam-se as fronteiras, os domínios do paranormal que, em se aceitando o tipo de pacto com o leitores agora proposto pela Escritora, podem ser traduzidos como domínios de uma mundivivência plausível, que em outras culturas são os normais.

Nessa linha de considerações pode-se mesmo entender que os recentes contos de Orlanda oferecem mais uma via de questionamentos, como um convite a novo olhar, re-formulador, liberado de preconceitos, para ultrapassar padrões tópicos da cultura dita ocidental.

A tomar como ponto de referência o conto "Laura", onde esse exercício da Contista vai mais longe, pode-se perceber um jogo reiterado que se estabelece já não com um singular ou uma Joana d´Arc a um Padre Vieira. Depois de seu completo percurso pelos contos de *A Casa dos Mastros*, o leitor pode dar-se conta de que a proposta de "Laura" produz um efeito de extensão de sentido com dupla direção: aos contos precedentes e, aos subsequentes, de modo que, em qualquer das outras histórias seja visível, e com a hipótese de lhes haver sido mostrada alguma das instâncias da série de vivências que todo ser poderia experimentar, e enquanto acompanha o foco da narração, que perseguiria iluminar os espíritos das pessoas, dos lugares, das coisas enfim.

O correlativo tipo de discurso, para os contos de nova modalidade, reserva também surpresas a assinalar. Cada conto desta antologia faz-se preceder de uma espécie de súmula, como a introduzir o leitor no percurso da correspondente unidade narrativa.

Desde logo as súmulas constituem-se um anúncio do que se vai ler a seguir e, por conseguinte, estimulam a curiosidade, criam expectativas, determinam um espaço geratriz de significado, linhas desde o qual as histórias se enovelarão.

Por outro lado e como uma espécie longínqua de transformação das formas ritualizadas da oratura, são um posto de contato preliminar entre o suposto receptor do texto e o sujeito do relato deixando entrever, assim, a distância que

este assumirá em relação aos fatos a narrar e ao presumível leitor a quem os vai endereçar.

O leitor terá de estar atento às vozes audíveis no transcurso da história, como a de Laura, pois algumas chamadas o confundirão porque talvez não encontre correspondentes corpos para certos espíritos dos quais elas provirão.

O mundo muito peculiar da escrita de Orlanda Amarílis se ressalva do peso de certas atmosferas cinzentas que temáticas como esta poderiam gerar. E assim logrou ser, talvez por obra e graça também de um ludismo de *puzzle* com bom senso e bom gosto que a Autora soube montar. Aí está uma maneira de ver o mundo que vem das entranhas de existir em caboverdianidade.

Retorno, por fim, a Alfredo Bosi, de "Narrativa e Resistência", para refletir sobre o conceito originariamente ética de resistência, "mas que pode passar por uma translação de sentido para a esfera estética, quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus valores." (1996, p. 13)

Nada mais pertinente para encerrar este percurso em torno da resistência cultural, entrevista nos pontos de vista sob os quais se desenharam perfis femininos, na prova de ficção angolana e cabo-verdiana. São de mulheres emblemáticas que, em situação adversa, preservam um fundo de cultura, de suas origens étnicas ou culturais, sem de/sistir. Com a força de vontade de insistir,

Bibliografia

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: EdUnB, 1993.

BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência, *Itinerários*, n. 10, Araraquara, 1996.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*. 2.ed. Lisboa: Edições 70, 1979.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão portuguesa*. São Paulo: Ática, 1987.

TRONI, Alfredo. *Nga Mutúri: cenas de Luuanda*. Lisboa: Edições 70, 1973.

VIEIRA, José Luandino. "Estória da galinha e do ovo". In: *Luuanda*. Lisboa: Edições 70, 1972.

Texto publicado no livro *Paralelas e tangentes entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

O tema da dispersão africana na poesia de Angola

"Eu vos sinto
negros de todo o mundo
eu vivo a vossa dor
meus irmãos"

Agostinho Neto

O tema da dispersão africana que se pretende ver na moderna poesia de Angola terá sido um dos mais fortes e pungentes na literatura dos povos da África, desbaratados, no arrastão da escravatura, pelos caminhos do mundo.

A via de acesso a um conjunto de poemas que oferecesse, do ponto de vista quantitativo e qualitativo, um quadro temático satisfatório para primeiras sondagens foi a antologia *No reino de Caliban II*.

E, na oportunidade de repassar essa poesia angolana colecionada por Manuel Ferreira, não será impertinente dar ênfase, mais uma vez, ao préstimo que tiveram as antologias na recolha ou registro das literaturas africanas de língua portuguesa.

Com edições precárias, esporádicas e desaparecidas, é por parcelas que se foi mantendo a presença dessa produção literária, através de sucessivas antologias que se constituíram, mesmo, a certa altura, a única forma viável de agrupar e divulgar escritores africanos.

Sujeitas às vicissitudes de publicação assistemática, escassa já em seus países de origem, com a difusão embargada por situações da crise dos povos politicamente emergentes, as literaturas africanas de língua portuguesa abrem possibilidade a uma tentativa de visão panorâmica, ainda hoje, pelo quanto ficaram representadas nas antologias, embora estas se ressintam, como micro mostragens, das lacunas inevitáveis, decorrentes das exigências de rigorosa triagem, a critério do compilador. *No reino de Caliban* será – tanto quanto se pode deduzir das notícias diretas ou indiretas que aqui aportam – uma das iniciativas mais abrangentes, quer do ponto de vista do número e variedade de obras/autores incluídos, quer

da perspectiva de soma das informações biobibliográficas apresentadas ao leitor.

Por tal razão, presta-se, também, entre outras finalidades, a este exame preliminar dos temas diletos da lírica africana os quais se constituíram, com certeza, um dos critérios determinantes de sua organização.

No tocante à literatura de Angola, entre os motivos que a irmanam às do Continente, vê-se logo o da dispersão africana, nas variantes que se tentará reproduzir.

Como o leitor observa que a questão da diáspora africana está articulada, por razões de causa e efeito, a outras peculiarmente correlatas, parece adequado um exame através de pares temáticos para a formação dos quais concorre ou de sua associação com outro(s) motivo(s).

Assim, estas breves considerações foram distribuídas em tópicos, de forma que apontassem, nas duplas temáticas diferenciadas, as combinatórias mais frequentes da referida motivação.

1. Ser negro, ser disperso. Ser disperso, ser escravo

Ao percorrer-se o grupo de poemas de Ernesto Lara Filho, depara-se com um veemente propósito de naturalizar-se africano pela adesão étnica, inscrita em "Sinceridade".

"Sou sincero/Eu gostava de ser negro/vivendo no Harlem,/nas plantações do Sul/trabalhando nas minas do Rand,/cantando ao luar de Massangarala/ou nas favelas da Baía." (p. 215)

Quando isso proclama, abrindo as portas de seu poema, Lara Filho reúne os homens símbolo da negritude, espalhados de Norte a Sul das Américas que levantaram o brado ancestral, do Harlem à Baía jungidos no holocausto da raça.

Dircionados do Atlântico de lá para circunscreverem o Atlântico de cá, estes versos anunciam os signos em que se confundem africanidade e dispersão, colados aos de cor da pele, completando a liga da plena identidade angolana expressamente assumida pelo Poeta.

Nesta aspiração do Escritor fica implícita sua opção pela cidadania artística do negro, no laço de familiaridade com um Armstrong ou um Césaire. E nota-se o gesto de adesão ao dos poetas de raízes africanas, já detectado por Sartre e anotado no *Orfeu negro*: O de lavarem-se de uma "brancura" sobressalente, postiça, para o posterior salto de imersão na negritude.

Com tal consciência da africanidade diluída pelo exílio é que a poesia de

Henrique Guerra se propõe, também, a retomar um espaço concedido à dispersão poética, como fica patente em seus versos:

> Aprenderei a ouvir o povo das sanzalas,
> Dos dongos dos rios, das canoas do mar,
> Nos musseques e no morro da Maianga
> As velhas contando coisas doutras eras."
> .....
> "Que me interessa saber a língua de Voltaire
> de Goethe e Shakespeare,
> Se não sei o cantar das glebas negras?
> (p. 223)

A profilaxia de europeísmos como esse tem continuidade no desejo de filtrar, de depurar de outro malefício, o do cativeiro que se atrela ao da dispersão. Quando Alexandre Dáskalos compõe um poema a partir da diáspora de seu povo,

> ah, Angola, Angola, os teus filhos escravos
> nas galeras correram as rotas do Mundo",

encaminha-se da invocação para esta exortação:

> "Ah, vem, vem, numa força hercúlea
> gritar para os espaços"
> .....
> "Não sou cativo !"
> .....
> "Ah, mata no teu sangue
> o presságio das galeras! (pp. 266-267)

A mesma postura terá Jofre Rocha, em "Cânticos da alforria". Na organização literária do ciclo do degredo africano, perfazem-se os vários segmentos, desde a saída para o "roteiro amargo de peregrinação" que se consigna nos códigos do ritual de holocausto negro: "carne da nossa carne/sangue do nosso sangue disperso pelo Mundo" –, até o regresso, no fecho de redenção:

Vem, irmão, seca as lágrimas nas pupilas
toma a minha mão amiga
percorramos o mesmo trilho batido do fundo da floresta
na jornada de regresso que nosso povo não caminhou
e à volta da árvore milenar à beira do caminho
saudemos a alforria ansiada pela nossa geração.

No percurso poético de Jofre Rocha articulam-se a imitação verbal da ação ancorada nos dados da História e a e a imitação verbal do pensamento antiescravista. Ou seja, a escravidão da "práxis" e a ideologia anti escravatura que o Poeta esposa conjugam-se para estabelecer, pela função poética do texto, as duas expressões do dramático: o problema e o "pathos", orientado contra o que é, impulsionado pelo que deverá ser. E, assim, à questão objetiva do exílio escravo inflecte-se o significado emotivo do padecimento, perfazendo-se, então, o efeito de convencer e o de comover:

Vem, segura a minha mão/
iniciemos um roteiro amargo de peregrinação:
pelo trilho batido do fundo da floresta/
partamos até o mar cruel/
o mar sem fim, veículo da nossa servidão.

À Castro Alves, recuperando emotivamente as instâncias históricas do degredo de seu povo, a voz do Poeta alonga-se para alcançar o que foi ficando nas sombras da memória dos homens: as cinzas das vítimas que as Américas tragaram, causticantes, no entanto, em sua consciência de africanidade:

> "Virgínia/ Alabama/ Mississipi/ sangue vermelho/suor de negro branqueando algodão/ Cuba/ Brasil/ Martinica/ mais sangue vermelho/ suor de negro movendo engenhos de açúcar"... (p. 386)

2. Exílio da pátria, exílio de si mesmo

O motivo do degredo pode surgir, como na poesia de Manuel dos Santos Lima, traduzido, a princípio, nos termos daquela "ideação vaga" de que falava Fernando Pessoa, quando o vago não está no confuso, mas sim no difuso objeto do poema, difícil de reproduzir logo por inteiro no mesmo golpe poético. O Poeta tenta, nesse caso, apreender o estado de degredo a partir da sensação direta ou imediata de um desamparo, que se vai desdobrando em outras sensações opres-

sivas de solidão e perplexidade, contidas em enumerações que mais intensificam do que alargam a primeira sensação:

> Os homens acharam-se de peito/ao relento,/
> sem terra,/sem caminho,/ sem destino.

E chegará então, ao poço da alma africana, submetida ao acaso da História, às eventualidades de "condenados da terra":

> homens de peito/ ao relento,/ quissanges dispersos/ nas insônias do mar (p. 279)

Outras vezes, o tema da expatriação aparece esfumado, apenas em apelo de evasão ou em voz de predestinação no espírito do navegador-legatário do povo português das sete partidas, conforme se observa na poesia de Geraldo Bessa Victor:

> "Eis-me navegador. Um sonho abarco./
> A vida é Mar, a Vida é toda um Mar."/
> .....
> "Eu tenho a fé e o sonho de Cabral/
> em busca do Brasil do meu anseio!" (p. 60)

Neste caso, a voz de argonauta, confinando-se às sugestões de um mundo luso-afro-brasileiro onde pode localizar, sua Pasárgada, em que se deposite o seu estado de graça, edénico, faz lembrar certas propostas típicas do terra-longismo cabo-verdiano.

A memória da diáspora africana pode, ainda, estar sediada na imagem materna, conforme se verifica na poesia de Viriato da Cruz. Receptáculo e matriz da vida, aqui entendendo-se em africanidade, a mãe-símbolo de uma comunidade de raça, ou modelo das possibilidades contidas em certo estado de existência, aparece como umbigo do mundo dos angolanos, desde o qual se desenham as linhas centrífugas da rosa-dos-ventos dos negros de África, abrigando, no entanto, os signos de uma ambivalência: os da discriminação e os da comunhão humana:

Tua presença, minha Mãe – drama vivo duma Raça/ drama de carne e sangue/ que a Vida escreveu com a pena dos séculos/.../ Pela tua voz/ vozes vindas dos canaviais dos arrozais dos cafezais dos seringais dos algodoais/.../ Vozes das plantações da Virginia/ dos campos das Carolinas/ Alabamas/ Cuba/ Brasil..."/ / Pelos teus olhos, minha Mãe/ Vejo oceanos de dor/ Claridades de sol posto, paisagens/ roxas paisagens/ dramas de Cam e Jafé...

mas vejo também que a luz roubada a teus olhos, ora esplende/ demoniacamente tentadora – como a Certeza.../ cintilante firme – como a Esperança.../ em nós outros teus filhos,/ gerando, formando, anunciando/ – o dia da humanidade/ O DIA DA HUMANIDADE... (p. 173-174).

Se no poema de Viriato da Cruz a unidade dramática da expatriação dos africanos se diversifica na pluralidade eventual, pela transposição poética de situações históricas várias que fazem coro à realidade extraliterária, outros casos se registam nos quais o desterro se traduz na paisagem interior do poeta, quando ele se identifica como um estranho a si próprio, um exilado de si mesmo. Será assim nos versos de Antero Abreu, sobre "A alienação e as horas":

> Por aqui andamos como folhas secas/ não sabemos bem se vivos ou se mortos/ Por aqui andamos/ cumprindo o fado que não entendemos/ uma vida que não é nossa/ com um fato que pomos sobre o corpo nu. (pp. 122-123).

Na dispersão íntima em que, estranhando-se, se reconhece o Poeta, as alternativas acabam por desaguar em soluções alienantes, denunciadas no próprio título do poema: "lançar uma/bomba de S. João/ e pensar que se mandou o mundo aos ares /.../ ir descobrir o Brasil/como se não estivesse descoberto há/ quatrocentos e tal anos".

A implosão e/ou exploração que venha a instaurar em si o novo, ou restaurar "o outro", são as vias de acesso subjetivo do Escritor à esperança "africana" entrevista na objetividade de um devir.

3. Pátria deixada, terra trazida

O primeiro passo do real percurso de retirada da pátria, a "hora di bai", de tão reiterada presença nas Letras cabo-verdianas, é assíduo também na motivação da poesia angolana.

O mesmo Antero Abreu, numa retórica característica das canções de exílio, bem o ilustra em seu "Poema da hora da partida". Em contraposição à viagem interior que o poema antes mencionado realiza, neste se vela a emoção pela ausência efetiva da pátria, sob a euforia que a convicção prévia de voltar inspira. O futuro votivo constrói-se, assim, sobre a decisão consciente do retorno, amparada na vontade forte em que se define a carga revolucionária do poema:

> "E olhando aqueles/ que não puderam voltar,/ Porque nunca

puderam partir,/ Gritarei: Irmãos!/ a nossa terra é farta!.../ Da nossa terra grande, façamo-la maior/ Irmãos!/ Vamos lutar,/ Lutar cantando,/ Lutar morrendo/.../ Quando eu voltar,/ Vereis do que sou capaz." (pp.120-121)

O tema da nostalgia, ou da ausência da terra natal, manifesta-se em muitas variantes. Assim, na "Canção do exílio", de David Mestre, a saudade da pátria adoptiva, como motivo preponderante da composição poética, atrai outros secundários ou adjacentes para organizar uma constelação de signos evocativos que chega a meio caminho do processo de "tensão de palavras-coisas, no espaço--tempo", proposto pela poesia concreta. E nesta linha moderna de desintegração sintático-semântica, com substituição de pontuação por indicações de pausa e ruptura visuais, as palavras postas em liberdade, insubmissas à ordem silogística, estabelecem o jogo poético aberto, com as pluri sugestões de relação entre elas, enquanto respingam africanidades no espaço gráfico do poema:

escrever-te-ia um poema/ não/ o vento vai entre o medo e o verde/ noite/ dir-te-ia África dir-te-ia uma rosa/ medo/ escrever-te-ia um poema longe/ exílio/ violão corpo feito de negro/ amor/ a dor dada na razão/ separação" (p. 392)

Já na poesia de corte acadêmico de Maria Eugénia Lima "Baía de Luanda", sua consciência dividida de poeta entre dois mundos, rememorativa do que ficou aspira à síntese com o que encontrou: "Nostalgia de Baía/ mas feitiço do Tejo/ e de Lisboa/ em mim, saudosa ingrata". (pp. 326-327)

É que o poeta-imigrante, no mais das vezes involuntário fogo, diante de uma das saídas viáveis em terra alheia: assimilar liricamente outros mundos, como prescreve o "Coração transplantado", de Mário António, e se enfatiza em "Rosto de Europa": "Eis que te aprendo,/ Europa,/ Eis que te aprendo." (pp. 157-158)

Como quer que seja, entretanto, a atitude do escritor angolano é, em regra, a do Cidadão que transporta a sua cidadania sempre acordada no peito, como Manuel dos Santos Lima, intensamente defendida no poema "América". Aí, as vicissitudes da sorte, a inelutabilidade do destino social do africano em expiação pelo mundo, ressoam na voz grupal do Poeta que assinala as estações do martírio de sua gente, no sobressalto contínuo:

"E arrastei os meus grilhões de desespero
por todo o Mississipi, Kentucky, Alabama,
Georgia, Carolina, Louisiania,
onde cada gota de suor germinou
um Estado
um verdugo."
.....
"Aqui aparece a cruz
Klu-Klux-Klan,
Labareda de racismo"
.....
"Klu-Klux-Klan,
Veneno carregado de fúria americana"
.....
"punhal sangrento sobre o meu Povo
gemente in United States of America"
(pp. 283-284)

São ecos de uma voz como essa que se vê repercutir, do "Tempo angolano" de Costa Andrade "em Itália" sobre "Mulato" que conduz as aspirações últimas de África, nos limites do concebível, do desejo liberto de ansiedades e frustrações presentes a serem ultrapassadas, em termos sartrianos como o tempo fraco de uma progressão dialética, e já superáveis, por antecipação, no universo do imaginário poético que cabe inteiro dentro do Poeta-imaginador:

"pertenço à geração que há-de vencer
e tenta abrir novas estradas sobre o mundo."
.....
"Mas sou apenas Homem
Igual a ti irmão de todas as europas
e a ti irmão que transpareces
as áfricas futuras." (pp. 208-209)

Assim como o voo da imaginação, que pode alcançar antes, por suposição, o que a ciência vai atrás demonstrando, estas palavras poéticas/proféticas também começam a realizar-se no traçado caprichoso da História, onde acabará fechando-se de vez, a duras penas, o ciclo de flagelação dos itinerantes de Angola.

Enraigada na memória das gerações, essa tragédia entretanto ainda emerge com a força acumulada no tempo, num contexto como o que o próprio Costa Andrade descortinava, de amarguras centenárias não decantadas as quais haveriam de mobilizar a consciencialização africana que, então, o Poeta anunciou:

CONTRATADOS
À hora do sol posto
as rolas traçam
desenhos de feitiços sinuosos
caminhos sob a calma das mulembas
e abraços de segredos e silêncios.
... longe... muito longe
um risco brando
acorda os ecos dos quissanges
vermelho como o fogo das queimadas
com imagens de mucuisses e luar.
Canções que os velhos cantam
murmurando
"...e nos homens cansados de lembrar
a distância vai calando mágoas
renasce em cada braço
a força de um secreto entendimento".
(pp. 210-211)

Texto publicado na *Revista África – Literatura, Arte e Cultura*, vol. 1, n. 8, ano II. Lisboa, abril/junho, 1980.

O encanto da poesia no canto de Agostinho Neto

O tema deste trabalho sobre a obra poética do angolano Agostinho Neto, nasce, mesmo, nas entranhas de outro.

Nasce nas entranhas de um tema tido como fundamental, na lógica da criação literária. Um tema que não é outro senão o da tensão conceitual entre criação literária e realidade e que, explícita ou implícita, sempre serve de base às considerações da teoria literária.

Já se disse que todos os movimentos literários discutiram suas pretensões de reabilitar a realidade. Se tomarmos teorizadores dos subsequentes movimentos literários a partir do século passado – para não ir mais longe – , de teorizadores de movimentos literários não rubricados como realistas, pode-se ver, o *Préface do Cromwell* (1827), de Victor Hugo, até os doutrinários do *Nouveau Roman*, como Michel Butor, passando por simbolistas como Jean Moréas (1886) e surrealistas como André Breton, quanto é generalizada e constante a preocupação com distinguir as relações entre a arte e a vida.

Parecem um pressuposto básico em todos os casos, os conceitos já firmados na antiguidade helênica sobre a arte como *mimesis*, como representação da realidade, realidade que, em cada caso, assume peculiaridades marcadas, mas sempre ponto de referência do qual não se faz abstração, ao tratar-se da atividade de criação artística.

Verifica-se, pois, que a situação de cada obra no respectivo contexto literário acaba por caracterizar-se: segundo as oscilações ou cambiantes em torno de um ou de outro conceito relativo às vinculações da arte com a vida; segundo a perspectiva ou ponto de vista acerca de determinada realidade, entendida e eleita como objeto de representação e segundo os meios figurativos, a serem aferidos através da arte literária como processo mimético.

Por essas considerações será possível entender *realismo* enquanto categoria da história literária e que designa um estilo de época. Mas aqui se pode tomar *realismo* numa acepção mais larga ou plural, desde as práticas figurativas que

procuram fundar-se no pressuposto da correspondência equilibrada entre o escritor e sua circunstância.

Não faltaram aqueles, como Thomaz Clark Pallok, na esteira de Ogden e Richards, de *The meaning of meaning*, que procuraram explicar a natureza do fenômeno literário estabelecida pela linguagem e a partir da teoria dos reflexos condicionados, entendendo a prática estética como um complexo de respostas condicionadas a determinados contextos, ou complexo de estímulos internos ou externos ao sujeito em virtude de que a produção artística se origina, sem que sua função seja, entretanto, simples cópia da realidade que a induz.

A linguagem da arte será de natureza distinta da realidade em relação à qual ela se situará como outra instância, a de produção de significados.

No aspecto específico da poesia – a que dirá respeito este estudo – , a relação estímulo *realidade/resposta – obra poética* poderá ser entendida nos termos em que Emil Staiger explica a *disposição anímica – Stimung* – que caracteriza o estado poético. Originalmente, diz ele, a disposição não é nada que existe dentro de nós. Na disposição estamos maravilhosamente fora, não diante das coisas, mas nelas e elas em nós. A disposição apreende a realidade diretamente melhor que qualquer instituição ou qualquer esforço de compreensão. Estamos dispostos afetivamente, quer dizer, possuídos pelo encanto da primavera ou perdidos no medo do escuro, inebriados de amor ou angustiados, mas sempre tomados por algo que especial e temporalmente – com estrutura corpórea – acha-se em frente a nós – *gegenubersteht*. É, portanto, lógico que a língua fale tanto da disposição da noite como da disposição da alma.

Colocados estes pressupostos mínimos acerca da arte e da realidade, sobre que se rebate a poesia e sua práxis em Agostinho Neto, cabe, mesmo sumariamente, distinguir o *corpus* literário a que ela pretende se circunscrever, na obra desse escritor.

Vale lembrar que a poesia de Agostinho Neto, recolhida com o título de *Sagrada esperança* abrange um total de 51 poemas que se escreveram dos anos 40 aos anos 60, estes os já do período de início da luta armada pela emancipação de seu país. A poesia de Agostinho Neto surge, portanto, no embalo dos movimentos pela independência das nações africanas e no calor da afinidade e solidariedade dos povos negros do mundo, embalo e calor que recrudesceram no contexto de países respingados pelo sangue da 2ª Grande Guerra, desde a qual os problemas de sócio econômicos intimavam a deixar para trás os propósitos da arte segundo

uma perspectiva intimista ou solipsista.

No Brasil, ou mais genericamente na América e na Europa em que a moderna literatura russa alcançara propagação, difunde-se um surto literário que assentava no materialismo dialético sua forma de apreensão dos desajustes sociais do mundo capitalista, ideologia através da qual se canalizava uma determinação artística que buscava substituir o peso do fatalismo sociológico pelo levantamento de consciência das classes desfavorecidas, como alavanca de transformação do mundo moderno.

Justifica-se assim, numa primeira instância, a proposta de focalizar a obra de Agostinho Neto pelo viés de *O encanto da poesia, no canto de Agostinho Neto*, através de um roteiro de quatro instâncias que pareciam pertinentes:

poesia e constatação;
poesia e contestação;
poesia e aspiração;
poesia da realidade e realidade da poesia.

O primeiro patamar dessa escalada temática, *poesia e constatação*, estabeleceu-se em torno de um grupo de poemas, constituído segundo a prevalência dessa relação.

Trata-se da poesia de Neto da qual a leitura transmitia mais marcadamente a sensação do olhar do Poeta desafiando o discurso, com a demanda pragmática e a demanda estética a disputarem, palmo a palmo, o espaço da criação.

Nessa poesia as cicatrizes das marcas históricas da travessia angolana parecem sangrar reiteradamente a memória da diáspora, onde a nostalgia do exílio, quer objetivamente considerado como a imposta ausência da Pátria, quer como exílio de si mesmo, psicológica ou emocionalmente experimentado. Articulando-se com uma rede de sub ou supra-motivação que vai do paradoxo do homem disperso ao absurdo dos fatores da dispersão, tonaliza-se pela significação emotiva infletida tanto sobre a luta, quanto sobre o próprio medo nascido da discriminação e repressão, conforme se ilustra no poema "Consciencialização".

É nesse ponto de reunião de instâncias históricas do povo angolano que a poesia de Neto pode ser compreendida e avaliada em suas aberturas para o narrar e o descrever, segundo a convergência de duas diferentes fontes conceituais.

Por um lado o analista pode compreender e avaliar, na medida em que se remeta às próprias fontes conceituais da cultura ocidental, mais precisamente ao próprio velho Aristóteles, cuja *Poética* pontificava que o poeta deve ser mais

efabulador que diversificador, porque ele é poeta pela *mimesis* e a *mimesis* é ação. Mesmo acontecendo de fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixaria de ser poeta, pois nada impede que alguma das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza verossímeis e possíveis, e, por isso mesmo, venha a ser o poeta o autor delas.

Por outro lado – como se trata de uma obra angolana – o analista vê-se chamado a considerá-la, sem fazer abstração das vertentes de sua origem que remontam à poesia-práxis da oralidade, quando praticar literatura se incluía literalmente na vivência de outros segmentos fundamentais da experiência humana, como os do nascimento e da morte, do trabalho e da folgança, da guerra e do amor.

Mas será importante registrar neste passo da *poesia e constatação* que, se o poeta inventaria os fatos marcantes da vida angolana – que sua memória recupera e costura – , o tênue fio de narrar, nesse conjunto de poemas, mesmo com objetos e espaços naturais ou sociais, é por narrar destinos humanos.

O *homo-efabulador* está aqui sempre às voltas com a sorte da humanidade, uma humanidade de que ele é sempre parte. Nesse aspecto, a obra de Neto manifesta, na poesia, a força que corresponde àquela expressa pelo diário, na prosa: a força de efeito da ação que é tanto referida como experimentada. É nesse quadro de analogia que se pode incluir também a proximidade que no diário se estabelece entre aquele que se auto-testemunha e os outros que o rodeiam.

Veja-se no poema "Mussunda amigo" como a própria vocação procura esquivar-se a ser solitária, e passa a ser desejada como um processo a dois, ou a muitos, na compartilha do quanto se vai constatar.

E até a esperança se constrói num vir-a-ser associado, para mais de um, para muitos ou para todos, como em "Mãos esculturais", onde seu alcance se projeta no largo círculo da africanidade, ou, como em "Bamako", no horizonte de toda a humanidade.

Daí a esperança nunca se articular com segregação, mas sempre suscitar a ideia de comunhão, como nas memórias das "Noites de cárcere:"

> Quem dormirá
> quando assiste ao enlouquecer do melhor amigo
> ali na cela ao lado
> morto o espírito pela tortura?
>
> Por vezes
> lembra-se desse magnífico sorriso de Marina

e também do olhar ingênuo
do jovem barbado Fidel
que fala com banga para as nuvens

No silêncio sepulcral
das quatro paredes sem sol
lê na Bíblia
oferta de esperança de sua mãe:

Bem-aventurados os que têm fome
e sede de justiça...
porque deles será a pátria
e o amor de seu povo.

Em todo ponto do discurso poético a constatação nunca se fecha em um singular. Mesmo quando o locutor de primeira pessoa se apresenta ou se identifica, é pluri-representativo, via de regra como o rapsodo, porta-voz de seu povo.

Veja-se, por exemplo, a natureza plural do resgate que a memória opera em "Massacre de São Tomé", ou o preenchimento da solidão com outra ou várias presenças, sempre previsíveis ou conclamadas pela imaginação do poeta, como em "Kinaxixe" se verifica.

Deste patamar de apreensão da poesia de Agostinho Neto pelo eixo de *poesia e constatação,* uma inferência se imediatiza: o discurso desafiado pelo olhar do Poeta que esquadrinha o presente e seu passado, como que se esquiva da arbitrariedade de direção e de expansão que o território livre da escrita plenamente lhe concederia, porque parece gerir-se por uma determinação que está fora dela: a determinação do referencial.

Essa terá sido a opção de Neto por enraizar o poético no real, com os procedimentos retóricos cuja inspiração não levaria, em tese, ao corte radical com o discurso de outro gênero, o da História, para encurtar o passe entre a realidade e a ficção.

Na escala seguinte, que se qualificou como *poesia e contestação,* outro conjunto de poemas ancorou as observações acerca da obra de Neto que mais marcadamente sublinham a sua visão de mundo como a de um mundo às avessas, subvertido, onde a proclamada especularidade da arte reflete os contrassensos de conjunturas históricas em que o homem se ressente de o ser, em face do que de anti-humano outros possam ter instituído pela prepotência e discriminação.

No caso deste novo grupo de poemas é palpável a ultrapassagem da constatação, pela contestação. A poesia então endurece com o inconformismo que se manifesta no sujeito do discurso poético e, sobre a motivação dele próprio, convoca-se outra: a de seu receptor virtual a quem expressamente se dirige e com quem a produção estética parece eminentemente preocupar-se.

Ao valer-se do assunto da "partida para o contrato", reiterativo na totalidade da obra de Neto, o sofrimento da amada pela separação de seu amante conduz ao protesto: até quando?

A interrogação irá substituir-se depois, no poema "Crueldade", pela exclamação que institui a marcação de estilo irônico, na inconformidade com o menosprezo que se pressupõe na discriminação racial, ou irá permutar-se, ainda, pelas reticências, nas quais se remata a insatisfação com o preço do progresso, ou o seu sobre-custo que recai nos mesmos que o constroem, sem a contrapartida de uma honra e glória, mas como o holocausto ou sua imolação.

Nesta ordem de poemas, a poesia da solidariedade trama-se com as criaturas esmagadas pela engrenagem social, como "Quitandeira", "Saudação", "A reconquista", "Assim clamava esgotado", "Aqui no cárcere", "O içar da bandeira", e "Desterro".

E assim o fio destes destinos erige caminhos de miséria e servidão numa sociedade dividida entre explorados e exploradores. A imagem do mundo é, então, rejeitável, símbolo de degradação à espera de redenção, de desumanidade que o poeta procura sublinhar com a fidelidade do documento. O real então como que se basta a si próprio, suficientemente forte para levar ao extremo a tensão entre a vida e a arte, a verdade e a ficção.

Neste quinhão da obra de Neto mais se releva que ela não se completaria somente pelo efeito de plenitude com o estado no qual seu receptor virtual se sentiria tão intimamente ligado à destruição do Poeta; ou ao destino de suas criaturas, perdendo a consciência de que aquele destino não é o seu. Se assim fosse, seu leitor, pelo efeito catártico, ficaria purificado de seus sentimentos de inferioridade ou de um mal-estar que tivesse experimentado em face do desconhecido, ou de sua própria alienação.

O que essa poesia de Neto parece querer alcançar é a arregimentação de sua vontade pessoal de luta como a de suas personagens invocadas, e também, ou sobretudo, a vontade de luta potencial de outros, pela agudização dos complexos, da necessidade de liberação exacerbada.

É a poesia que se remete para além do observar, para o excitar, como obra

literária cujo efeito fosse trans ou extra literário; isto é, sobre o fazer ver claro, estimular a vontade de ação.

Mas há, ainda, outra possível reunião de poemas que se identificariam pelo privilégio da articulação entre *poesia e aspiração*. Trata-se de um bloco de poemas que se podem aproximar pelo tom votivo sobressalente à motivação que apresentam. Para aproveitar a própria deixa de Neto, do poema "Dois anos de distância", são poemas nos quais o estado de ânimo mais enfaticamente oscila entre o sonho e o desejo, ou, entre o imaginário do futuro e a vontade de o realizar.

A leitura desses poemas deixa de quem os escreve a imagem do poeta-cidadão, do produtor de poemas em quem se investe uma aura carismática, desde a qual uma liderança possível se viabiliza. É a poesia que se constrói de signos de futuro e imagens da certeza: o amanhã, que surge para o reencontro da africanidade, como "Na pele do tambor", ou "Havemos de voltar", ou "Adeus à hora da largada"; o amor que se odiou, enquanto um tempo perdido que se quer recuperar, como em "Caminho do Mato", a glória que há de chegar, como em "Sinfonia", "Não me peças sorriso"; a paz, ou concerto universal, que os homens procuram encontrar, como em "Pausa", "O caminho das estrelas", "Criar", "Luta".

Há que destacar, nesse grupo de poemas, aquele que se intitula "Sombras", onde os desdobramentos sucessivos encaminham a uma ideia-chave para a intelecção dos poemas votivos de Agostinho Neto. É onde se manifesta o seu desejo de ser onda que remete a uma mitologia das origens, de início de vida, de movimento que alicerçaria a ideia de construção, de reorganização do universo.

Mas o que então atinge a poesia de Neto é o paradoxo do homem moderno que daí também poderia surgir: o paradoxo do homem moderno, por conceber-se a si próprio como fundamento do mundo, quando, entretanto, se vê como ser por essência em mudança, "perpétuo chegar a ser jamais se alcança a si mesmo e que cessa de transformar-se apenas para morrer", como assinala Octavio Paz em *Os signos em rotação*.

A hora apocalíptica da poesia moderna, que ela abre ao cantar de seu próprio ser, chega, entretanto, a alguns textos de *Sagrada esperança*. Dois poemas constituem-se, deliberadamente, o espaço meta poético para esse cantar. Trata-se de "Para além da poesia" e de "Poema". São efetivamente dois textos que só à primeira vista instituíram um contraponto. No primeiro deles, "Para além da poesia", o Poeta parece fazer consumar-se a aspiração utópica de a poesia transcender a fatalidade de sua própria condição. Todo o espaço do texto se pre-

enche com imagens da realidade africana que se desejaria por ela própria tocar. Por outras palavras, é como se o poema de Neto pretendesse anular-se como *médium* para a própria realidade assumir-se *in praesentia,* no lócus do cantar.

"Para além da poesia", problematiza, então, a ilusão referencial de que não pode se descartar e que é o máximo de realização a que a literatura pode aspirar: como obra de ficção, não pode fugir à contingência de sua natureza de artifício, portanto, de signos, de imagens e símbolos que são nela a representação do real, a fim de este significar o mundo fictício: que, no caso, a poesia é. Na proposta de "Para além da poesia", o discurso formaliza o desejo impossível de deixar de o ser e, portanto, de irrealizar o mundo que é objeto de seu canto.

Essa mesma aspiração do silêncio, de calar-se a poesia pela eloquência da realidade, aparecem em "Poema". E novamente se levanta a utopia do poema sem letras, ou o desejo de optar pela natureza-poema, construída literalmente na síntese de sangue e de flores, de ódio e de amor.

Mas, sob os protestos de não escrever, o poema se escreve e sobre a decantada poesia da realidade, o domínio implacável da realidade da poesia consuma seu passo inaugural. Pelo encanto da poesia, o canto de Agostinho Neto se consuma afinal.

Bibliografia

Aristóteles. *Art rhétorique et art poétique*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. Viseu: Moraes Editora, 1969.

BUTOR, Michel. *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1969.

HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris, Garnier Flamarion, 1968.

NETO, Agostinho. *Ainda o meu sonho*. Lisboa: Edições 70, s/d.

_____. *Sagrada esperança*. São Paulo: Ática, 1985.

MOREAS, Jean. *Vanguarda europeia e modelo brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 1972.

PAZ, Octávio. *Os signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1972.

Texto publicado na *Folha de Linguística e Literatura* n. 6 da Universidade Eduardo Mondlane (Maputo) em outubro de 2003.

No velho ninguém toca – sobre o teatro de Costa Andrade

Depois de uma produção artística já significativa – que vai de *Terra das acácias rubras* até *O caderno dos heróis* – a mais recente obra de Costa Andrade, por um lado, responde às expectativas dos que vêm acompanhando a trajetória do Poeta; seria mais um estágio previsível em sua evolução poética através das várias fases da literatura angolana, em que contribuiu para a embalada do movimento nacionalista desde o grupo "Cultura".

Por outro lado, surpreende, na medida em que, desta vez, descarta convencionais poéticos anteriores, em favor de erigir, agora, um "poema dramático" que ele rotula como *No velho ninguém toca*.

De facto, esta obra avizinha-se dos textos especificamente destinados à representação teatral, a transformarem-se em leitura dramatizada, jogralizada, dado que se constitui, por excelência, uma encenação de debate político que faria relembrar – ressalvadas as longas distâncias de matéria e forma – o que de extrato teórico sustenta certos dramas, como os estáticos de Fernando Pessoa.

Este texto ultrapassaria, assim, o limite das figurações comuns ou exclusivas da Literatura, como que a requisitar, para além dela, a presença visual e auditiva de cena e de atores ou declamadores. Ou seja: propõe-se como texto da família de figuração das artes visuais, pelas imagens e palavras que interpretem uma experiência. Há uma correlação gestos/fala para tecer-se uma imagística, os papéis desempenham-se num cenário nitidamente localizado, passado e presente ligam-se num vínculo tenso, por curto espaço de tempo de desenvolvimento do assunto.

A situação dramática proposta incorpora as vozes dos diálogos nas personagens interligadas e prováveis decorrências, em circunstâncias políticas decisórias. A fala toma muitas formas, na medida em que se ajusta a gestos distintos. E, porque a linguagem é diferentemente exercitada, nas várias (muitas) vozes, sob a influência de posições ou manifestações de vontade conscientes ou lúcidas, as falas funcionam como agente da ação ou de tensões bem determinadas. Mas,

como o sentido de urgência emocional que suscita o drama aparece codificado na expressão de pensamentos controlados, como fruto de experiências vividas, o que caracteriza os participantes de cena é o tom de militância e/ou de lideranças política e os grupos distintos de personagens, pelo traço de organização, como representativos de posturas tácticas diferentes.

No caso, pois, as aparências sensoriais são aliadas a posicionamentos políticos e o texto, como poema dramático e não especificamente peça teatral, facilita um distanciamento entre a personagem e o presumível ator ou declamador, o que estimularia mais prontamente o ouvinte ou espectador a absorver ou aceitar compromisso com uma ordem social a ser dominante, aí proposta,

O drama envolve um número elevado de participantes, dado que há cinco categorias de protagonistas-símbolo (Jika, a Dor e o Amor, Terra, Água, Ar e Fogo, o Tempo e a Vida) e uma tríade de tipos humanos, ou seja, vinte e cinco homens divididos em três grupos que a caracterização inicial identifica por traços visuais, como sejam: o primeiro, o mais velho, sóbrio e sereno, vestido de safari cinzento, enquanto os outros cinco do primeiro grupo, também sóbrios e sisudos, mostram-se, entretanto, com diferentes safáris. E há outro bloco de jovens trajados com simplicidade, de barbas ou cabelos crescidos, em número de quatro, aos quais se reúnem mais quatro jovens, porém fardados, militares. Finalmente, num último grupo, juntam-se cinco homens arrumados segundo a tradição europeia (fato, gravata, dois até de chapéu) a outros dois, nomeados como "pioneiros".

O espetáculo prevê, também, a participação de oito tocadores e dançarinos de makopo, instrumentos e apoios.

Nesta predisposição dos elementos constitutivos do "Poema dramático com Jika", Costa Andrade anuncia a natureza do espetáculo político. Todos os símbolos personificados, juntamente com todos os protagonistas, estarão vinculados a duas personagens que constituem o ponto de aglutinação: o Velho, apenas arrolado no decorrer das cenas como o intocável, e Jika, cuja morte, lamentada inicialmente por uma das quatro mulheres que representam a Dor e o Amor, é convocada para o grande discurso avaliatório do texto e reenviada a um plano mítico, de imortalidade de heroica, definida na oitava e última cena: "Nem a terra, a água, o ar/o fogo, os homens reunidos/podem reivindicar Jika/Jika pertence a Hende/a Che Guevara/pertence aos escolhidos definitivamente/pela unânime inteligência/de renovação da vida".

O Velho, grande ausente da representação direta, é, por sua vez, a figura máxima, na medida em que essa própria elipse se torna o registro significativo de que está para além (acima) do círculo então reunido.

Os demais protagonistas, como se viu, distribuídos em grupos específicos, qualificam a discussão política, sugerida, então, como desenvolvendo-se entre quadros de linhas diversas, ou até de posições tribais específicas, a julgar pela pormenorização inicial dos diferenciados safáris.

No poema dramático de Costa Andrade, o eixo central parece ser o de agonia da passagem de um estado de revolta ao de revolução. À medida que se estabelece toda a dialética da revisão de posições e atos consumados, se chega à necessidade de "reajustar", a ser equacionada, encaminha-se o debate para um próximo passo que as palavras de Jika podem caracterizar: "cada nova partida/ é um recomeço/ sobre a dor dos que ficaram/ para permitir o adiante".

E, nesse esquema, pelo discurso de Jika, no sexto e sétimo quadros, em linhas e entrelinhas, na análise da estratégia para chegar ao objetivo deduzido, assinala-se a função da personagem como a daquele que, num determinado momento da ação, aparece, corporifica-se para sustentar, na forma peculiar da situação, a mística do herói. Na medida em que Jika propõe a longa enumeração do que é necessário erradicar, erros ou equívocos – desde "abater a demagogia e o calculismo", até "aprender modestamente/ humildemente/ aceitar humildemente/ fraternalmente/ povo e povo/ mãos apertadas/ na argamassa da liberdade/ no prumo da independência" – é, à imagem do Velho, proposta a unificação, deste "bater a intriga e a divisão tribal", "sepultar o racismo", até os demais fatores de desagregação.

O herói é, assim, símbolo de experiência sobre a realidade opressora que a todos atinge.

Os grupos vários, através de seus componentes, ora este, ora aquele, sustentam o diálogo cujo curso põe em questão diferentes visões de encaminhamento de uma luta. Desse modo, a fórmula de superação do problema levantado pelo texto – e que é indiciada num momento em que todos os integrantes da cena pronunciam-se unanimemente – parece girar em torno de um ponto de convergência: "Partir das massas para/regressar a elas/é o princípio aceite!"

Encaminha-se, pois, o enfoque da questão para o plano de classes, provavelmente como saída para a superação das divisões, desde tribais.

A figura do Velho, assim à distância invocada, tem uma função política cumprida: a da importância da liderança preservada num determinado momento de organização do povo.

Os elementos simbólicos, como a Dor e o Amor, dão amplitude de dramaticidade e emoção às instâncias da luta, sobre o preço das quais se levanta o momento decisório presente, de passagem a outras seguintes.

Os elementos, como a água e o ar, estabelecem uma espécie de dialéctica natureza/sociedade, vinculados aos grupos de personagens as quais, reunidas à volta do fogo, situam-se no espaço metafórico do calor revolucionário.

Instrumentos e apoios, dos quais constam tocadores e dançarinos de makopo, a percussão do ngoma, enfim música e dança – que contribuem para marcar, "angolanamente", os impulsos da ação em direção de seu clímax de unanimidade final ("O ngoma bate forte e todos os figurantes, à exceção do nº 1, entram na roda do makopo e dançam com entusiasmo"), somados aos recursos das próprias inflexões musicais do texto poético, oferecem a imagística sonora de apoio às falas, fortalecendo, portanto, os climas de variação pertinentes a alcançar o ponto eufórico da escalada final.

Em resumo, *No Velho ninguém toca*, pelo diálogo unificatório que apresenta, parece corresponder a mais um gesto poético de Costa Andrade em rumo nacional, percurso que Mário de Andrade bem evidenciou, no prefácio que escreveu para *Poesia com armas*, ao delinear o caminho literário do Poeta, no escopo da angolanidade que "requer o enraizamento cultual e totalizante das comunidades humanas, abarca e ultrapassa dialeticamente os particularismos das regiões e etnias, em direção da nação. Ela opõe-se a todas as variantes do oportunismo (com as evidentes implicações políticas) que procuram estabelecer uma correspondência automática entre a dose de melanina e a dita autenticidade angolana. Ela é pelo contrário, linguagem de historicidade de um povo".

Apresentando-se como poema dramático, o texto de Costa Andrade, graças ao contágio dos recursos teatrais, na criação simultânea de retrato e linguagem, oferece, na atualidade, um aspecto da própria vida angolana, a um tempo pré e pós linguístico.

E se imanta da magia da arte dramática que, na visão de Ronald Peacock (*Formas da literatura dramática*) "será então um quadro e uma música; uma imagem e um ritual; uma iluminação e um catarse, uma excitação diante da vida e uma serenidade acima dela; uma revivência em sentido e uma liberação em ideia."

Texto publicado na *Revista África – Literatura, Arte e Cultura*,
vol. II, n. 9, ano II. Lisboa, julho/setembro de 1990.

Prosa de ficção cabo-verdiana e caminhos identitários: imprevisíveis e intermináveis

Ler e reler livros que sempre vêm à baila no espaço de trabalho, de (in)formação, de reflexão e de produção em que resulta a convivência com a Literatura, incentiva a descartar certas utopias. Uma delas seria, talvez, a de imaginar fins e veredas de percurso à frente, ou, mais pontualmente, de levantar hipóteses futurológicas sobre a vitalidade e vetores de determinadas linhas temáticas e de procedimentos literários, sobretudo quando, nos estreitos limites de breve incursão a ficcionistas cabo-verdianos como é esta, o objetivo consiste em apenas apontar uma linha relevante e reconhecida, na série literária a que pertencem.

Essa ideia ocorre ao rememorar agora o trajeto da prosa de ficção identitária em Cabo Verde e pensar nas distâncias e veredas que esse viés literário percorreu entre aproximadamente os anos trinta do século XX e a atualidade.

Que o leitor da Literatura Cabo-Verdiana não se lembra, por exemplo, desde prosadores marcantes do movimento da Claridade, como Baltasar Lopes e Manuel Lopes, passando por tantos outros que se seguiram, até os de memória mais recente, ou agora atuantes como Germano Almeida que pode remeter saudosamente a outro ficcionista de um passado menos distante, Manuel Ferreira, e, por razões que serão mais adiante expostas, estimular a uma aproximação de dois notáveis personagens, o Senhor Napumoceno Silva Araújo, do conhecido *Testamento*, e Nhá Joja, de *Voz de prisão*?

Quando se trata de obras como *Chiquinho* e *Os flagelados do vento leste*, recorda-se como os escritores da Claridade empenharam-se em retomar motivos muito próprios da vivência cabo-verdiana, então não tomados sob uma perspectiva ufanista ou narcísica, nem muito menos segundo uma óptica evasionista ou alienante. "Caboverdeanamente" implicava, então, em problematizar dados e fatos que se marcavam pela força conflitiva e por decorrências de maquinação do poder com as quais o cabo-verdiano estava cotidianamente a defrontar-se. As inclemências naturais e sociais, os agravantes da repetência de fenômenos cíclicos da natureza e de males endêmicos da sociedade, oponentes ao bem-estar

na vida das ilhas, o limite estreito de alternativas de solução, os indícios das forças e anseios de libertação a fermentar, é que se faziam transparentes, sem ocultar, por outro lado, a "morabeza" cabo-verdiana, a solidariedade entre os desprivilegiados sociais e até entre diferentes estratos da sociedade nacional da época. As iniciativas de ficcionar esse quadro como caracterizador de um povo em determinada conjuntura histórica, visto por si próprio em pauta realista, mostram variantes da prosa literária como um conjunto de re-iluminações e de complementaridades, indicando a fecundidade e multiplicidade de associações da temática identitária. No conjunto das variantes endossa-se o ponto de vista de que identidade é categoria em permanente construção e que, nessa específica instância – dos anos 30 para a atualidade – , múltiplos olhares de e para Cabo Verde a conceberam numa linha análoga de convicções que então pontualmente a sedimentavam. Chiquinho, como José da Cruz, mesmo com a destinação oposta que na história de vida de cada um se construiu, acabaram por simbolizar a capacidade de resistência cabo-verdiana, o apego telúrico, a fidelidade cabo-verdiana ao chão de nascença como referência inarredável, ainda que reiteradamente, como se releva em Chiquinho, exposta aos apelos contrários de ir/ficar, ao dilema de amar/deixar a terra de origem. Nos dois casos, se mostra a evolução de uma consciência nacional dos protagonistas, embora Chiquinho ainda se defina por não poder sobreviver ao imperativo pessoal ou social de emigrar, atando as pontas de sua experiência a uma tradição que, com ele, preservou-se na manutenção do "status" de uma família-símbolo no estrato social que ele representou.

O incentivo para aproximar Nhá Joja, de Napumoceno Silva Araújo, talvez derive, em última instância, das sugestões de Northrop Frye, acerca da "analogia da experiência". Esboça-se em Manuel Ferreira e aprofunda-se em Germano Almeida uma perspectiva calcada na ironia com que se percebem e retratam personagens em situações.

Manuel Ferreira, luso-caboverdiano como é sabido, vem de uma experiência literária ligada à dos neorrealistas portugueses. Com *Grei* e *A casa dos Motas*, tão casado estava às referências efetivas de seu país quanto à vanguarda neo--realista: Alves Redol, Manuel da Fonseca, Carlos de Oliveira, Fernando Namora ou Cardoso Pires. É um veio lusitano da ficção de Manuel Ferreira que não se pode esquecer, até para confrontar com seu posterior engajamento com a causa cabo-verdiana. Será bem lembrado pensar em *Morna* (1948) e *Morabeza*

(1958), obras com as quais ele emigra, implanta-se no contexto cabo-verdiano, um caminho sem volta, como também ao longo do tempo se revelou.

Como foi próprio de Baltasar Lopes e Manuel Lopes, Manuel Ferreira adotou causas/temáticas típicas cabo-verdianas, como o sentimento de insularidade e o consequente desejo de evasão, a seca, a fome, a decadência do Porto de São Vicente, a família cabo-verdiana sob o risco permanente da dispersão, a miséria como agente de desagregação social. Passam pelas páginas de Manuel Ferreira, maturando em *Hora di bai* (1962), quando se arrisca, portanto, na aventura de escrita mais temível, de operação mais extensa e multifacetada de imaginação e de retórica. Como comporta também lembrar, é um romance escrito sob a motivação explícita de textos cabo-verdianos e traz, como portal, uma dedicatória à ficcionista Orlanda Amarílis que sela a sedutora escalada para a cabo-verdianidade: "A minha mulher: a quem, ao longo destes anos, fui surrupiando, às vezes traiçoeiramente, muita da matéria desta narrativa, quem sabe se impossibilitando-a de um dia torná-la sua..."

Pode-se verificar como *Hora di bai* inspira-se em textos cabo-verdianos dos mais decantados e, manifestamente prezados, portanto, por Manuel Ferreira, como as letras de mornas de autoria de Dante Mariano, o poema do livro *Caminhada*, de Ovídio Martins, a *finançon*, batuque da terra, da revista Claridade, que não se desfizeram no novo texto. Resguardaram-se, apropriados com o lastro de sentidos da origem, para valerem como um substrato etnológico e etimológico, como raízes de motivação cabo-verdiana que movimentam, enquanto núcleos temáticos que passam a ser, o romance que gira em torno do eixo querer ficar/ ter que partir. Por um lado, apreendido pelo foco lírico das mornas por onde vaza a amorabilidade do ilhéu, mas, por outro lado, temperando-se com a sabedoria e senso de humor do povo, para dar volta às questões locais colocadas: "O macaco mora na rocha/O negro no funco/ O mulato na loja/ O branco no sobrado/ Um dia virá que o macaco corre com o negro do funco/ O negro corre com o mulato da loja/ O mulato corre com o branco do sobrado/ O branco foge para a rocha e cai no mar." (1972: 233).

Não se tratará, aqui, de analisar *Hora di bai* e sim de encaminhar à aproximação de duas obras com traço comum já referido, *Voz de Prisão* (1971) e *O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo* (1989), de que se cuidará mais adiante.

Mas, desses poucos dados preliminares sobre a obra de Manuel Ferreira, é, por fim, importante evocar o fato de que, ao reunir os contos de *Morna* e *Morabeza*

para uma edição conjunta, o fez com o título de *Terra trazida* (1972), batismo que talvez possa dar mais clareza e ênfase à sua reiterativa adoção.

Quanto a Manuel Ferreira, há, assim, de partida, um dado extra literário de particular interesse pelas razões de sua projeção na visão que se imprime aos fatos narrados. Seria presumível que o foco narrativo derivasse de uma óptica portuguesa; no entanto, mais se apresenta como um olhar de desvio em relação a tal ponto de vista, vincado por uma adesão programática, por uma perspectiva implantada no universo de Cabo Verde, o que distingue essa obra de tantas leituras e interpretações exógenas do universo cabo-verdiano.

No tocante ao romance de Germano Almeida, vale a pena conjeturar sobre a focalização de um legado que não se configura apenas com haveres materiais, mas que incidiria sobre uma herança de ancestralidade cultural de geração ambígua, que ultrapassa a de vivência íntima das ilhas e deixa em aberto, como se pairasse sobre os fatos e personagens, a pergunta desconfortante sobre o desdobramento de quais fundações éticas se apoiaria o desempenho do protagonista.

A começar por *Voz de prisão*, a estória está em correspondência com um ciclo de vida histórico que já não é o dos primórdios da conspiração pela independência. Da consciência social agudizada pelos problemas de carências básicas e discriminações da sociedade de classes, os africanos então transitavam no campo da consciência política, da luta de libertação que atingia a extensividade e intensividade em manifestações também ostensivas e, desde os anos 60, de luta armada pela descolonização.

Este romance, assim como *O testamento*, constrói-se a partir de uma personagem: Nhá Joja, cabo-verdiana sexagenária integrada na Metrópole. De exuberante vitalidade, entretanto, melhor se configura pelos estados de euforia de mulher afinal bem sucedida na ascensão de patamares sociais, estado que lhe empana a visibilidade para novos valores aos quais se abre Vítor, que ela tem como filho e cujo desempenho, de início vacilante, acabará por constituir-se anti-modelo das convenções que ela própria assimilou, acabando por alinhar-se na luta de resistência que uma voz profética antecipa acabar em "voz de prisão".

O que faz Nhá Joja crescer, arredondar-se como personagem, é o amplo lastro de suas vivências que resulta em oferecer, do cabedal da memória, um fluxo vigoroso de lembranças de contatos humanos, de conhecimento de casos, um rico arquivo de pessoas/situações de que se tece o cotidiano de Cabo Verde. Amante da vida, extrovertida, Nhá Joja é o tipo adequado a ser campo magné-

tico da "confraria" cabo-verdiana em terra estrangeira, sempre na iminência de diásporas que a ameaçam. Bem falante, de tudo contar "com lábia" como reza a estória, alimenta cerrado diálogo à sua volta, onde vêm à baila presentes e ausentes, num desfile de tipos, ora bem transculturados, como o filho Rolando, ora ainda genuinamente das ilhas, como Pidrim, e outros, evocados com a graça da oralidade, na frescura das manifestações espontâneas. Esse aproveitamento do "papiar" em cenários domésticos é a via própria de Manuel Ferreira penetrar no que é mais recôndito, de desvelar um leque de intimidades da vida dos cabo-verdianos, de aprofundar-se nos seus modos de ser, de ver o mundo.

A multiplicação e diversificação das reuniões permite articular, pela palavra dos interlocutores, um rol de práticas cabo-verdianas: do humor das coladeiras, a que nem os velhos resistem, ao grotesco, do enterro de Nhô Lúcio Alfama; do épico das causas africanas, como as lembranças próximas do Capitão Ambrósio a outras mediatas, de Lumumba, Fanon, Senghor e Sartre, ao lírico, como o poema "Sô Santo", de Viriato da Cruz. Incluem-se nesse rol as crenças, as experiências de ordem mística das sessões espíritas, ou das interpretações pela óptica dos "cangados de espírito", como é a da agressão de Pidrim. Também não se deixa de tratar dos conflitos políticos da independência e da questão racial e não faltam alusões a vizinhos culturais, como o Brasil.

O recurso de situar um círculo cabo-verdiano fora dos limites geográficos de Cabo Verde parece favorecer a operacionalização desta postura de narrar, na obra de Manuel Ferreira. Viabiliza a convergência de uma seleção de tipos e de feitos mais adequados a comporem-na na plenitude desejada. Consuma-se, afinal, fórmula possível de mimetizar o auto-reconhecimento que se apreende num foco de fulguração onde a atualidade se sustenta.

A leveza ou flexibilidade dessa solução literária é que parece suscitar no leitor a sensação de ter escapado da "fixidez e do fetichismo de identidades no interior da calcificação de culturas coloniais", como viu Homi Bhabha, delineando *O local da cultura* (1998: 29).

Retomando *O testamento do Sr. Napumoceno da Silva Araújo,* é sedutor o desafio de repensar, nas opções por gêneros, em que implicou essa escolha de Germano Almeida.

A primeira pista que ocorre é a da visível atração do romancista pela estética do riso que tem relevo em outras obras suas e o fato é que se convertem em formas de dar, entre outras oportunidades, a de navegar nas águas do conhecimento

praticando o que se diz ser privilégio de espécie, do homem como o animal que ri.

Vale dizer que é um percurso que requisita afastar detritos de um preconceito que atravessou os séculos, o de entender a arte do riso como arte menor. Prisioneiros desse julgamento e de dogmas que o justificam, certamente inúmeros leitores terão deixado de abrir sua percepção para casos imperdíveis dessa via literária eficaz de olhar o mundo e assim o compreender.

Entre os livros de Germano Almeida, o que pode mais imediatamente levar o leitor brasileiro a estabelecer analogias com um perfil literário já para ele familiar é *Dona Pura e os camaradas de Abril,* embora seja, pelo quanto aqui se sabe, dos menos comentados.

Ocorre que esse livro pode desencadear uma relação quase "pavlóvica" entre uma de suas figuras, o primo Natal, e a célebre personagem do passado da Literatura Brasileira, o Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias.* Ou seja, o primo Natal pode enquadrar-se na dialética da malandragem, em que Antonio Candido situou a personagem de Manuel Antônio de Almeida, cuja obra mencionada Alfredo Bosi, na *História concisa da literatura brasileira*, inclui entre as que "estão isentas de qualquer traço idealizante." (1980: 145-146).

Como se pretende, porém, aproximar *O testamento* da memória de leituras vêm à tona testamentos burlescos, como os da Idade Média, ou o testamento cômico, como o do final do *Pranto de Maria Parda*, de Gil Vicente, o que não implica em excluir o sentido do ato jurídico pelo qual alguém dispõe de seus bens para depois de sua morte, ou faz saber suas últimas vontades. Mas não só. Ouviu-se contar da tradição jurídica romana, das Ordenações do Reino, das variações sucessivas do código civil pelo qual essa questão se rege na vida extra literária. Enfim, a leitura do livro de Germano Almeida desencadeia a memória de ideias feitas que se acumulam ao longo da práxis, por onde tem passagem quase universal essa prática. Mas o confronto das noções que baseiam essa aprendizagem não são de peculiaridades coincidentes com o que foi imaginado no testamento literário.

O testamento do Sr. Napumoceno parece conceber-se à imagem dos testamentos antigos que informava sobre a vida familiar e as preferências espirituais do testador, com minuciosa relação e distribuição do legado e até predisposição do ritual fúnebre.

Das "387 laudas à máquina e as restantes manuscritas com caneta de tinta permanente", tem-se notícias esparsas do testamento, organizadas pelo narra-

dor que de tudo dispõe da literatura que uma tarde inteira consumiu e levou o notário a "desabafar" que, de fato, "o falecido, pensando que fazia um testamento, escrevera antes um livro de memórias." (1989: 9).

Assim, o narrador se instala soberano na casa da ficção; nela faz rir, pelas marcas do protótipo que o "testamento" vai acrescentando com quebras de linearidade da narrativa, por inserções da voz de quem narra e faz contraponto com a voz de sua personagem posta no discurso indireto livre, onde se perfaz aquilo que a personagem não diria de si própria.

Correm, assim, em paralelo e como numa forma de acareação, dois juízos avaliatórios: o do testador e o do narrador e outros interlocutores aos quais recorre o narrador.

No espaço estreito dessas reflexões, considera-se importante dar vez a formulações do riso, por entender-se essa marca distintiva e de originalidade de Germano Almeida como responsável pela inclusão, em sua série literária, do senso de humor com que se molda o universo cabo-verdiano, mesmo com os riscos de redução que uma opção como essa pudesse causar.

Há, de fato, uma habilidade de fazer, do sério, o jocoso neste livro de Germano Almeida, a começar do velho sério, no cômico de situações de que se imantam os próprios objetos de referência, gerando riso em cadeia, como ocorre no erro de um zero na encomenda dos mil guarda-chuvas para venda em Cabo-Verde, pela graça contagiante que transita do comerciante aos dez mil guarda-chuvas recebidos e à surpresa das chuvas na estiagem que leva a esgotar o hilariante estoque pronto a encalhar, passando pelas formulações da carta de protesto ao caixeiro-viajante, em radicais deslocamentos de registro de linguagem: "Pensou Exmo. Senhor, cortou, qual Exmo. Senhor! Ele merece mesmo é meu filho da puta, meu sacana de merda, aldrabão de um raio a enfiar a um pequeno comerciante no início de vida um empate de dez mil guarda-chuvas que não serão vendidos nem à razão de 5 por ano." (p.62).

O mesmo pode-se dizer dos "clássicos" que se fazem ridículos na contextualização, como o quadro da Monalisa defronte da mesa de trabalho do velho lascivo e comerciante mesquinho e a marcha fúnebre de Beethoven diante da reação da banda para a executar, porque o chefe "vendo o djosa assim renegado e aviltado, murmurou amuado que qualquer dia apareceria um defunto a pedir se calhar Roberto Carlos ou algum reggae ou qualquer coisa assim."(p.17).

No próprio resumo de situações se instauram modulações do grotesco, con-

forme é possível aferir: "porque quem na verdade alguma vez sonhou que Napumoceno da Silva Araújo poderia ser capaz de aproveitar das idas da sua mulher de limpeza ao escritório e entrar de amores com ela pelos cantos da divisão e por cima da secretária, ao ponto de chegar ao preciosismo de lhe fazer um filho, melhor dizendo uma filha, em cima do tampo de vidro!" (p.12).

Para além de outras virtualidades de um testamento, como sejam as de fonte para o conhecimento do passado, do papel da família e da mulher, das estratégias das famílias na concentração ou na distribuição da riqueza e outras, há neste caso o exercício detetivesco de usá-lo como artifício de descobertas, como são as de uma efetiva identidade que se oculta sob as máscaras sociais, assim como são as de Napumoceno da Silva Araújo.

Se, por um lado, as verdades se ocultam até o fim de uma história de vida e só emergem na abertura póstuma de um inventário, essas verdades levantam-se com a revelação de que numa sociedade de normas sociais flutuantes, onde imperativos morais não se aplicam com equanimidade, o vezo de Napumoceno é amostra também de certo tipo fino de malandragem que os mais privilegiados têm como esconder nas dobras do prestígio que se concede incondicionalmente aos que acumularam fortuna na família sócio econômica dos aureolados com o *self made man*.

É interessante constatar que a "moral da história", até por isso mesmo, se projeta no plano universal que a comporta: "E o Sr. Armando Lima, com o seu rigor de contabilista aposentado, precisou que a luz" – "sobre a vida e pessoa do ilustre extinto" – "parecia total. E andando ao lado do Sr. Fonseca ia filosofando que nenhum homem poderá alguma vez pretender conhecer outro em toda a extensão e profundidade do seu mistério." (p.12).

Por fim, os dois livros ora considerados levam à memória de outras reflexões que se associam à de sua leitura e a relativizam: de *O local da cultura*, já referida, no que concerne a questões como essa, da singularidade dos textos que foram aproximados: "O estudo da literatura mundial poderia ser o estudo do modo pelo qual as culturas se reconhecem através de suas projeções de alteridade" (p.33), que bem se casa com outra, *Pela mão de Alice – O social e o político na pós-modernidade*, de Boaventura de Sousa Santos, que alerta para a flexibilização conceitual e o bombardeio das significações pelo qual o signo "identidade" passa. E enfatiza o sentido de processo, enquanto "substantivo" na atual concepção de identidade, terminando pela dedução de que identidades "são, pois, identificação em curso." (1995: 135).

Mas as ponderações aqui feitas restringem-se à literatura de um povo africano determinado, que então emerge em outro processo, o de emancipação política e, por decorrência também cultural, num estágio de re-definição onde e quando essas formas de re-conhecimento ganham ampla pertinência e consequência.

As obras ora consideradas nem por isso deixam de mostrar alteridades na alteridade, isto é, de dar a conhecer como vivem pessoas e grupos de pessoas, gostos, preferências, enfim, estilos de vida que se cruzam no plano geral de sua diferenciação conjunta.

Longe de estimularem qualquer exercício analítico anacrônico, favorecem, além de tudo o mais, com o contributo de, em última instância, exercitar também a convivência com as diferenças tão próprias do hibridismo das culturas de lá e de cá.

Texto publicado na *Revista Via Atlântica* n. 10. São Paulo, Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 2006.

Literaturas africanas, no presente: o romance

Ao apresentar, sumariamente, estas impressões de leitura resultantes de aproximar alguns romances que se inscrevem nas atuais literaturas africanas ditas de língua portuguesa, devo desde logo esclarecer que tais impressões produziram-se sob visíveis ressonâncias da sedução pelo livro de Homi K. Bhabha, *O Local da Cultura*.

Literatura de povos cuja trajetória histórico-literária na pré e pós-independência vem se delineando, elas apresentam marcos e marcas de um percurso que passa, como se sabe, pelo registro ou resgate histórico e pelas formas através das quais estão a identificar-se em suas respectivas diferenças culturais.

Os "Locais da Cultura", capítulo inicial de *O Local da Cultura*, já convidariam a um revisão de pensamentos antes formulados sobre tais romances, isoladamente.

Assim, começo por mencionar dois pontos fundamentais dos que aí foram abordados por Homi K. Bhabha. O primeiro diz respeito *a uma consciência das posições do sujeito – de raça, gênero, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual – que habitam qualquer pretensão à identidade no mundo moderno (1998:19-20).*

Ao propor o conceito de entre-lugares para a emergência dos interstícios nos domínios da diferença, Bhabha adverte sobre a redutividade resultante de ler *apressadamente* a representação da diferença *como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição* (1998:20).

Neste capítulo, o Autor lembra que os próprios conceitos de culturas nacionais homogêneas, a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas orgânicas – enquanto base do comparatismo cultural – , estão em profundo processo de redefinição (1998:24).

O que ele admite como significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os limites epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas.(1998:23-24).

O segundo ponto a que quero me referir é relativo à pergunta formulada por Bhabha:

> De que modo chegam a ser formuladas estratégias de representação ou aquisição de poder (empowerment) no interior das pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável? (1998:20).

Afinal, questionando os conceitos tão arraigados de culturas nacionais homogêneas e de transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou de comunidades étnicas orgânicas, que romances minha memória de leitora, depois da leitura de *O Local da Cultura*, poderiam levar imediatamente a aproximar?

O primeiro romance a que me vou referir é *Nosso Musseque*, de José Luandino Vieira, recentemente publicado embora escrito há quarenta anos no pavilhão prisional da PIDE em São Paulo, de Angola, um livro que se poderia dizer matricial da bibliografia do Autor, dado que vai estabelecendo contornos de bairros então periféricos de Luanda, dos musseques, onde suas muitas histórias haveriam de sucessivamente enfeixar-se.

É importante esse dado da obra de Luandino, de uma obra de ficção que incorpora e vai centralizar, por excelência, um espaço excêntrico da realidade extra literária: o dos bairros emblemáticos da exclusão social.

Mesmo não sendo correspondente ao do campo, de onde teoricamente deveria provir, em última instância, seu contingente populacional maior, é um espaço em que se abrigam os alienados dos bens fundamentais da cidadania. Como se sabe, é, entretanto, o lugar onde as relações sociais primárias se implantam bem, por intensificação dos contatos de parentesco, amizade ou vizinhança, favorecidos pela situação comum das privações experimentadas.

Nesse aspecto, o livro de Luandino privilegia o recorte pelas maiorias que são, no entanto, minorias enquanto contingentes humanos aquém da efetiva comparticipação cidadã. A visão que se projeta desse espaço é decorrência do nicho de miséria onde se elabora sem, contudo, prejudicarem-se os valores da vida privada pelos quais a vida comunitária dos musseques angolanos vai se identificando.

A cidade, em torno da qual os musseques gravitam, então, muito mais que um espaço de aglutinação, conforma-se como território de segregação.

Assim, muito mais do que apontar genericamente para uma sociedade de classes – onde não há espaço que não seja hierarquizado, que não exprima as hierarquias e as distâncias sociais, como diria Bourdieu (1993:160) – o musseque de Luandino leva a refletir sobre como isso é apreendido no âmbito estrito de um determinado bairro de exclusão e, em decorrência, no dos leitores e no da própria literatura.

O viés de perspectiva que se manifesta neste romance revela, nas micro amostragens do segmento social, como, entre os sujeitos do mesmo musseque, podem ocorrer diferentes aferições de valores e projeções de futuro destoantes, no caso entre subsequentes gerações.

Não é sem razão Homi K. Bhabha deduz que *as culturas "nacionais" estão sendo produzidas a partir da perspectiva das minorias destituídas (1998:25)*.

Veja-se um momento decisivo da trama de Nosso Musseque, em que se abre uma alternativa consequente para vetorizar a narrativa ao seu desfecho, representada pela divergência entre filha, Carmindinha, e pai, capitão Bento de Jesus Abano:

> – Antigamente, como eu dizia, a gente podia exigir, a gente podia reclamar justiça! Nossos filhos do país eram instruídos, se cultivavam, elevavam-se. Os seus cidadãos tinham-lhes respeito, o povo tinha os seus chefes, eram reconhecidos... Não havia discussão.
>
> E agora?...
>
> .....
>
> – Sim! E agora, pai? O que sucedeu nessa gente? Escrever, falar, só eles é que sabiam?... Os que vieram depois não prestam, todos são burros, matumbos?
>
> .....
>
> Isso tudo já morreu, Senhor Capitão! Está morto, não serve para nada papá!... Agora não é hora de esperar que o Zeca vai-se instruir, que eu vou m'instruir, todos são educados e vamos fundar nossa associação literária! E virou voz mesmo de fazer pouco: – Agora sim!
>
> Com esses respeito que eles vão ter por nós vão deixar de bater nas portas para a gente abrir, para deitar com os batalhões, dar porrada no doceiro porque não tem troco...Morreu! Não presta, poça! (2003:178-179).

Evidentemente se trata aqui de momento memorável, direcionando para diante, entre outros fatos triados das memórias infanto-juvenis que compõem a história deste romance de José Luandino Vieira e que acaba por remeter, mais uma vez, a Homi K. Bhabha e sua proposta de retroatividade, *uma foram de reinscrição cultural que se move de volta para o futuro... a que ele denomina passado projetivo (1998:349)*.

Assim se tem aqui, dramatizada, a percepção do tempo em função de um antes e um depois que, entretanto, não se limitam à oposição presente/passado, pois aí se acrescenta a terceira divisão, o futuro, e que Jacques Le Goff bem ligou àquela divisão já apontada por Santo Agostinho, nas *Confissões*: só vivemos no presente, mas um presente com várias dimensões,... *o presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes, o presente das coisas futuras (1996:204)*.

Este momento memorável parece epifânico. Traduzido na fórmula de singeleza da comunicação, coerente com o perfil dos sujeitos das falas citadas, operacionaliza o provérbio em quimbundo, posto como epígrafe do livro: *O corvo não sabia ser esperto: uma coisinha de nada é que o despertou*. A argúcia, como traço de perfil dos futuros e multiplicados luandenses de Luandino, já neste livro vai, assim, se revelar.

Em *Nosso Musseque*, manifestam-se marcas que seriam recorrentes em toda a obra do Autor, desde a fidelidade deste criador à concepção de criaturas dos extratos mais pobres, dos sobreviventes das ondas de instabilidade e insegurança social, como os eventualmente empregados, os desempregados, as mulheres de dupla ou ingrata jornada, as prostitutas, as crianças à mercê das migalhas da quase nenhuma prodigalidade dos extratos sociais mais aquinhoados. Neste romance se mostra, pois, que as memórias de Luandino datam de um tempo em que a transculturação já fora mais operativa em favor da amnésia da vida tradicional angolana e que a fuga os espaços naturais para a periferia urbana facilitou. É uma população esvaziada de seus legados culturais mais remotos, por preenchimento do quotidiano com a prevalência das práticas sociais forasteiras que irradiam da cidade, da novidade urbana, degradadas, entretanto, pela miséria oriunda da sociedade de classes em que se conformando irreversivelmente.

O próprio musseque, espaço em princípio mais modelizado pela vida espontânea e, assim, mais propício à dinâmica das sociedades autóctones, não escapa ao transbordamento dos princípios que norteiam a práxis urbana na sociedade de classes. A história de *Nosso Musseque* apresenta as coordenadas

onde se aponta para o devir de seus habitantes: seu destino continua a ser o da periferia, na medida em que os interesses crescentes de propriedade na ocupação do espaço urbano lhes impõe o progressivo afastamento, conforme se observa nesta passagem:

> E essa paz que não sabíamos e que vinha, no cacimbo, com as manhãs orvalhadas e no calor com o sumo dos cajus em dezembro, que voava em bandos de gungos e januários e nos rodeava no capim das primeiras chuvas, começou a ser falada com saudade e com medo na hora que, pela Ingombota acima, telhados vermelhos de casas começaram espreitar o nosso musseque com olhos invejosos. Muitos papéis da Câmara tinham sido entregues nas pessoas lá para os lados do Braga e a gente soube, meses mais tarde, que o tractor veio com os serventes e deitou abaixo as casas, alisando o terreno (2003:72).

Descreve-se no texto, como se vê, o olhar para o passado até um ponto que não é o das origens últimas, ou uma visão que se reportaria a um tempo vago como o das cosmogonias mas a que, então, esse ponto se substitui por um tempo histórico, datável. A história de *Nosso Musseque* integra-se, então, na vida de Angola, segmentarmente identificada nesse território onde se inscreve uma – ou algumas – de suas particularidades.

Nga Muturi – Cenas de Luanda

Para os que nos iniciamos no estudo da literatura angolana embalados pelo eco das vozes ardentes da negritude que incendiaram as consciências neste século, é surpreendente deparar com uma obra como *Nga Mutúri*, a noveleta de Alfredo Troni, tão discretamente empalhada com a produção literária oitocentista de cujas sombras lograria sair pela republicação, em 1973 (1), ou seja, quase cem anos depois de ter vindo à luz no *Diário da Manhã* e no *Jornal das Colónias*, em 1882.

A história da menina, negra fula, cujo tio a vendera, por motivo de crime, ao negociante branco – conforme determinação de práticas locais –, para tornar-se, então, a "buxila", escrava e/ou concubina e, finalmente, sua "viúva", a *Nga Mutúri*, deixa-nos a impressão de um "gens" literário que iria reaparecer na geração dos Soromenhos, dos Luandinos e outros de nossos dias.

O discurso narrativo, nesta noveleta, montando-se sobre o recurso de enclave do passado no presente, quebra-se em duas linhas temporais, como segmentos diegéticos delineadores de paralelismo por contraste entre uma primeira fase cronológica – a dos idos da personagem em sua sociedade nativa, vagamente localizada ("numas terras muito longe") – e a segunda, com transcurso na sociedade citadina de Luanda.

A primeira instância centra-se, pois, na força dramática do "quituxi" que orienta o destino da personagem, quer dizer, movimenta-se sobre a tónica dos usos nativos. O primeiro grupo social de *Nga Mutúri*, antes Nga Ndreza, parece reproduzir um sistema de organização similar ao que José Redinha indica como característico do quiocos, apresentando relações com o regime de matriarcado antigo da África Austro-Central, contaminado por influências dum patriarcado de que seriam testemunho numerosas máscaras-masculinas participantes de ritos sociais (2). A entrega tácita da menina, feita pela "mama" ao tio, põe-se, assim, como decorrência de uma imposição do direito consuetudinário (3). E do "quituxi" se executa, então, o primeiro passo do rito sacrifical a que não falta a

cerimônia de última ceia, os prantos de um "tambi" – óbito –, segundo a voz do narrador (4), sacramentado, depois, na presença do soba, sob a grande árvore no meio do largo da "libata", cuja importância nos atos decisórios tribais será tão pormenorizadamente reproduzida na obra de Castro Soromenho (5).

A segunda instância liga os três compassos da vida da angolana em contato com o branco e que a promovem, sucessivamente, de "buxila" a "mutúri"; antes, o de desligamento de seus costumes primitivos, concretizado nos gestos de desfazer-se do penteado e das vestes da longa viagem de entrega, acompanhados do banhar-se – como que em águas lustrais de um baptismo estrangeiro –, com as quais se despe de sua identidade de origem; depois, o da definição de seu "status", em que ela se reconhece, junto ao negociante – como que de equivalência, na nova sociedade, ao de uma "muata muari", principal companheira do chefe na organização tribal; por fim, no processo de sua emancipação – de que consta, inclusive, a tentativa de adultério –, a liberdade definitiva, com a morte do branco, quando ela assume, "sui generis", as funções do falecido, como "senhora viúva", negociante e, mais, usurária.

Esta sequência narrativa, como por força motriz, ainda, do espírito sentencioso-judicioso do nativo que deflagra as ações/situações da personagem, parece estruturar-se pelo princípio organizador do que está cristalizado na opinião popular da gente da terra, em um dos provérbios da extensa coleção do filosofar angolano, conforme o registam os pesquisadores da matéria: "U hiza bu hanguene, u tambugila qu`himbil`ê", constante do levantamento efectuado por Henri Chatelain e analisado por Geraldo Bessa-Victor que o traduz por: "Quem vai a casa estranha, responde ou faz coro, não canta" e que teria seu correspondente europeu em "se fores a Roma, faz-te romano" (6).

Se *Nga Mutúri* é, assim, ao nível da narração, o objeto de comparações instituídas pelo paralelismo que se desdobra do "flash-back", será, ao nível da diegese, subsequentemente, o objeto sujeito das transformações operadas pela dupla correlação homem-mulher, adventício-nativa, equacionada na servidão/dissimulação que dinamiza a segunda instância, diferenciada da primeira pela ingenuidade/liberdade que lhe é motivadora.

A inteligência, a astúcia que constituíram "predicados secundários" na psicologia nativa da personagem (7), serão, progressivamente, tornados fundamentais na segunda.

A armadura da narração, *Nga Mutúri*, presta-se, então, a um cotejo praticamente didático de personagem-ações/situações, de forma a que, sobre criar-se

a imagem de um processo de aculturação, se converta num símbolo do que resulta do encontro das culturas. Neste topar de virtualidades nativas e adquiridas empenha-se uma operação de desmascaramento sócio-psicológico, própria das literaturas ditas de compromisso, já que a comparação das instâncias conduz a um símile do antropofagismo: o trajeto das poucas escolhas a que a menina, negra fula, é submetida, aponta para a direção de ser culturalmente tragada pelo homem-civilização branca que aí se atravessa: subjetividade tende a permutar-se, nela, por objetividade; razão intuitiva, por calculo; olhos da alma, por olhos da razão.

São indiciais, nesse aspecto, as falas avaliatórias do narrador, quanto à consumação do percurso descrito pela personagem:

Nga Mutúri nunca mais tornou a dançar nos batuques"; "muito séria e portando-se bem"; "desconta às vezes os recibos aos amanuenses com um juro que brada aos céus, empresta sob penhores, não só às amigas, mas até as pessoas graúdas"; "não gosta de emprestar aos brancos desde que o Juda Abimelech lhe empenhara sete varas de grilhão de ouro, que afinal era latão galvanizado"; "E assim, como serenamente desfia aas suas rezas em *mbundu*, vão-lhe correndo os dias da vida sossegados e bons. Está muito gorda"; "É uma boa cidadã, paga bem os impostos.

E o balanço judicioso do narrador encaminha a estória ao seu desfecho, onde está também o momento capital de definição do estilo de Alfredo Troni:

E como a experiência da vida vai bem, e compara a sua existência na libata com a que leva agora, diz de si pra si que a terra do *Muene Putu* é muito melhor do que o mato.

Para concluir, manda a verdade que se diga que às vezes quando come cola e gengibre, entra muito pela genebra.

Fica animada, com os olhos brilhantes, fala muito e tem freqüentes arrotos ruidosos.

Então volta-se para a gente e diz:

Isto são *falatos*. (8)

Nesta tirada à Eça de Queirós (9) – de quem Troni, diga-se de passagem, terá sido contemporâneo em Coimbra –, como em outras que cruzam o relato, se assinala o parentesco entre a obra dos dois escritores, de um lado pela adesão clara à literatura como inquérito experimental das sociedades e, do outro, pela ironia como imunidade ao sentimentalismo.

Na fala do narrador, que se ilustra e arremata na complementaridade de sua heroína, ao impacto da comicidade rasteira com a qual se alcança o topo da escalada de ironia nesta narrativa, podem reconhecer-se transformações de enunciados queirosianos. Neles, a essência do cômico deriva menos da vulgaridade de protagonistas-ações/situações que do risível dos automatismos de imitação, no caso, de hábitos estrangeiros como que ainda indigestos na personagem "inflada".

É lembrar que a Eça também lhe repugnava – e disso é testemunho seu depoimento sobre a questão brasileira – a cópia europeia, como o documenta a carta veemente a Eduardo Prado: "Percorri todo o Brasil à procura do novo e só encontrei o velho, o que já é velho cem anos na nossa Europa – as nossas velhas ideias, os nossos velhos hábitos, as nossas velhas fórmulas, e tudo mais gasto, gasto até ao fio, como inteiramente acabado pela viagem e pelo sol" (10).

Das qualidades tipificadoras da ironia de Eça são, pois, aquelas do tónus narrativo que traduz em caricatura a impressão burlesca das coisas e em vozes de irreverência a alergia pelas convenções sociais, as que matizam, embora mais discretamente, a novela de Troni.

Em *Nga Mutúri*, Troni se vale do modelo europeu, para forjar o cômico da "reprise" que dá o tom paródico aos gestos imitados (11), graças à parcela de desadaptação particular, remanescente no comportamento da personagem transplantada, como, de resto, nos gestos coletivos; onde o casamento das culturas deixa, ainda, espaços de desajuste e incompatibilidade.

À guisa do exemplo, note-se o cómico da personagem – ação/situação. Quando, por não ter um filho com que prendesse seu homem branco e respectiva herança, Nga Ndreza, entre optar pelo socorro de Nossa Senhora da Muxima e a mandinga, delibera rechear o colchão do "muari" com pés, ossos, cabeça de galo com crista e penas com as decorrências grotescas da descoberta pelo negociante. O risível do feitiço decorre, então, do contraste entre uma lógica particular da nativa e outra universal. Digamos, que se lhe opõe.

Os episódios funerais, do óbito e das missas, como largas catálises para o magro corpo diegético, produzem o efeito irônico análogo ao que resulta das reuniões sociais lisboetas que ponteiam a novelística de Eça, como uma espécie de réplica da sociedade colonialista de Luanda, em fins do século passado, com sua graça peculiar, emanada do sincretismo, em que o caráter de artifício das transfusões culturais ainda não está devidamente obliterado.

O rito, sem gala, das missas de "réquiem" católicas mestiçado pelo festivo remanescente da práxis de cerimônias locais, empresta ao conjunto ritual, o toque de humor (12).

O mesmo efeito produzem as "sembas", umbigadas entre Serra e Nga Mutúri, nas festas pelo aniversário do óbito.

Mário Antonio aponta, em Nga Mutúri, um exemplo de crioulidade cultural, não biológica (13).

Por um lado, entretanto, a perspectiva da mestiçagem biológica parece-nos implícita no projeto falhado da heroína de ter um filho do branco, ou na delegação dessa função a Bebeca, a quem trata como filha e que só quer ver amigada com "branco do putu para arranjar uma buxila" (14) e, ainda, sugerida, nas "filhas naturais do tenente-coronel Fontoura, que tinha morrido no Golungo Alto" e que comparecem às festas de aniversário do óbito "com suas exageradas *quindumbas*" – cabelos levantados (15).

A novelística de Castro Soromenho parece mais próxima herdeira de Alfredo Troni do que a ficção de Luandino Vieira. Não obstante as histórias de Castro Soromenho estarem deslocadas para a Luanda, a sociedade angolana ai "mais simples", "menos difusa, mais explícita na rede estrutural que configura o núcleo organizatório" – conforme assinala Fernando Mourão (16) – parece sugerir-se o símile àquela luandense imaginada por Alfredo Troni que também lhe dá como núcleo tensional um ângulo da defrontação branco x negro em seus graus de integração na sociedade colonial.

Quanto a Luandino Vieira, se é possível caracterizá-lo como "anti-apartheid" como faz José Martins Garcia (17), porque sua obra "não consente" o "desenvolvimento independente de duas comunidades de pigmentação diferente, na ignorância voluntária das relações que o trabalho estabelece entre essas comunidades", tem ele, também, em Alfredo Troni um percursor, já que a sua noveleta nem relega a questão da cor da pele a segundo plano, nem exclui entre o branco e o negro, o confronto de situações que instaura a imagem da sociedade mestiça. Luandino elegeria, predominantemente, entretanto, para população de seus romances, a camada de mais baixa extração social, sobretudo a dos musseques, como "pivot" de suas intrigas, o que lhe enseja abrir as portas da ficção angolana ao que chamaram de "crioulidade", com as personagens-ações/situações já marcadas pelos traços resultantes da ultrapassagem do encontro das culturas que, então, se desfiguram, na imagem "nova" do africano (18), como elemento, portanto, "culturalmente distinto".

Nga Mutúri tem, assim, sua importância relevada nos primeiros passos da moderna literatura africana, conforme registram a história e a crítica literária. Basta verificar-se a ênfase que lhe é dada por Manuel Ferreira, por Carlos Ervedosa, por Salvato Trigo, entre outros (19).

O seu papel de precursora pela "sensibilidade voltada já para os dados do mundo africano", "nessa época recuada", contribui, ao lado do romance de Pedro Félix Machado, *Cenas d`África,* e do de Assis Júnior, *O segredo da morta*, para formar uma trilogia pioneira na fase que, pelo aparecimento, também, da imprensa angolana (em que Troni desempenha importante função), se caracteriza como de "sentimento nacional" (20), do qual o leitor já encontra índices flagrantes nos transbordamentos emocionais das personagens em versão da língua nativa (21). Registra, assim, aquele momento de influência da cultura europeia sobre a africana que nesta acabará por despertar a consciência de si mesma, para levá-la, como assinala Janheinz Jahn, depois do choque da dominação, a conseguir a segurança de si mesma que tornaria sua subsistência e renascimento espiritual (22).

Se historiadores e ensaístas que se dispuseram a analisar o desempenho político-social de Portugal na África manifestam perceber um desinteresse dos portugueses para compreender os africanos e suas culturas (23), o mesmo já não se ajustará aos artistas da literatura, como seria o caso de Troni, ou de Nga Mutúri.

Mário Antônio vê no Escritor, na obra, "um estranho examinando uma sociedade exótica, a caricatura oferecendo-se-lhe como instrumento de abordagem fácil" (24).

Efetivamente, a caricatura, quer aplicada ao nativo, quer aplicada ao estreito mundo oficial (que também comparece para o risível dos atos públicos), é recurso básico da sátira à sociedade aí figurada. Quanto a criar-se a imagem de um observador "estranho", diante de uma sociedade "exótica" no relato desta aventura angolana, ela talvez decorra da própria "insensibilidade" que acompanha costumeiramente a caricatura, já que o riso não tem maior opositor do que a emoção, geradora de outro efeito, o da piedade. O cómico demandaria essa "anestesia momentânea do coração", de que fala Bergson, para produzir sua eficácia, que solicita a inteligência pura (25).

Para finalizar estas observações, caberia acrescentar que *Nga Mutúri* é, então uma obra "acadêmica", presa à convenção de representação e comuni-

cação, à causalidade sócio-psicológica e – excetuando-se o artifício narrativo do entalhe do primeiro segmento cronológico no segundo – às categorias da temporalidade referencial, respeitadas em cada uma das instâncias em que o "flash-back" decompõe o relato.

Ressalvada sua concisão, as exigências de economia da narração, pelo encaixe de determinadas unidades narrativas altamente funcionais – veja-se, como exemplo, aquela em que se encerram as "veleidades" amorosas de Nga Mutúri com a qual se procura o passe para o desfecho (26) –, abrem-se os espaços somatórios, ora para a descrição – como a do óbito e das missas –, ora para digressões anedóticas – como a da história do grilhão, da trapaça contada pelo Sola ourives (27) –, e que, sobre serem propícios ao cômico, à "malícia subtil", no entender de Manuel Ferreira (28), prestam-se a gerar o que se chamou de "ilusão referencial" (29).

Pela sinédoque da diegese, do microcosmo pelo macrocosmo social, consumam-se representação e questionamento do representado; parodiando Maurice--Jean Lefebvre (30), dir-se-ia que a obra se constitui na "verdade" dos "erros" que reproduz.

Notas:

1. Edições 70, pref. de M.António.
2. Cf.: *Aspectus sociais e económicos da vida quioca*. Lobito, Capricórnio, 1975, p.8.
3. Conforme Redinha, "o chefe da família extensa é o irmão mais velho" (avunculato) e as irmãs da mãe têm uma idêntica consideração e designação. Os irmãos do pai são designados por pai. A composição deste tipo de família abrange a mãe e seus irmãos uterinos, os sobrinhos, sobrinhas e primos, filhos respectivamente de irmãs uterinas e dos irmãos uterinos da mãe. O tio, chefe e *pai* é o representante legal da família, reconhecido pelo direito consuetudinário", obr. cit., p.8.
4. p. 32.
5. Como registra, por exemplo, "A árvore sagrada", em *Rajada e outras histórias*. Lisboa, Portugália, s.d., pp. 71-80.
6. Cf,: *Ensaio crítico sobre a primeira colecção de provérbios angolenses*. Lisboa, Enciclopédia, 1975, p.157.
7. Indicados por Óscar Ribas, transcritos por Carlos Ervedosa, em *Itinerários da literatura angolana*. Luanda, Culturang, pp. 13-14
8. p. 64.
9. Esta observação é coincidente com a que aflora na *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa,* de Salvato Trigo. Porto, Brasília, 1977. p. 39.
10. Eça de Queirós – *Obra completa*. V. I. Rio de Janeiro, Aguilar, 1970, p. 228.

11. Segundo Bergson, "imiter quelq´un, c'est dégager La part d'automatisme qu'íl a laissée s´introduire dans sa personne. C'est donc, par définition même, le rendre comique, et il n'est pas étonnant que l'imitation fasse rire." *Le rire*. Essai sur la signification du comique, Paris, Press Universitaires de France, 1975, p. 25.
12. "Quanto mais movimentado", diz o angolano Óscar Ribas, "seja em passatempos, seja em comezainas, mais leveza para a alma, mais bem-estar em seu mundo". *Usos e costumes angolanos*. Centro de Estudos Orientais da Universidade da Bahia, 1964, p. 51.
13. Cf.: "Prefácio" a *Nga Mutúri,* p. 20.
14. p. 62.
15. Obr. cit., p. 53.
16. *A sociedade angola através da literatura*. São Paulo, Ática, 1978, p. 91.
17. "Luandino Vieira: o anti-apartheid" *Colóquio Letras* , nº 22, 1974, p. 50.
18. "Africano", na mesma acepção proposta pro Mário António e retomada por Ervedosa. Obr. cit., p.23.
19. Cf. Manuel Ferreira – *Literatura africanas de expressão portuguesa*. V.I. Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977, pp. 17 e segts. Carlos Ervedosa – Obr. cit., pp. 23 e segts. Salvato Trigo – Obr. cit. p. 39.
20. Cf.: Manuel Ferreira – Obr. cit., p.17.
21. Note-se o reparo de Sartre, quanto ao facto de que "os traços específicos de uma sociedade correspondem exatamente às locuções intraduzíveis de sua linguagem". "Orfeu negro", em *Reflexões sobre o racismo* Trad. de J. Guinsburg. São Paulo, Difusão Européia, 1968. p. 98.
22. Cf., *Muntu: las culturas de la negritud*. Trad. de Daniel Romero. Madrid, Guadarrama, 1970, p.275.
23. È neste sentido a reflexão de James Duffy: "Contrary to their many pronouncements on the subject, the portuguese have never made great efforts to understand the African or his cultures." *Portugal in Africa*. Baltimore, Penguim Books, 1962, p. 125.
24. "Prefácio", em *Nga Mutúri*, p. 20.
25. *Le rire*, p. 3-4.
26. p. 57.
27. pp. 58-59.
28. Obr. cit., p. 20.
29. "O efeito de real" em *Literatura e semiologia.* Trad. de Célia Neves Dourado. Petrópolis. Vozes, 1976, p. 36.
30. "Assim, a arte é a verdade de nosso erro". *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra, Almedina, 1975, p. 267.

Texto publicado na *Revista África Literatura Arte e Cultura*,
vol. 1, n. 9, ano I. Lisboa, julho/setembro, 1980.

4. PERCURSOS INTERPRETATIVOS: PORTUGAL, BRASIL E ÁFRICA

Textos em contexto luso-afro-brasileiro

Terá sido obra e graça da geração romântica, sem dúvida, o grande impulso de afirmação das peculiaridades nacionais, em consonância ou sincronia com a intensificação de relações entre as várias literaturas.

Terá sido, também, entre os incansáveis viajeiros românticos, no alvorecer de uma consciência cosmopolita, que se haveria de preparar, consequentemente, o mais propício abrigo para se forjarem e desencadearem as tendências comparatistas no estudo de tais literaturas. (1)

Viajar não implicava estritamente, para os espíritos românticos, "procurar deslumbrantes imagens, passear sob céus diversos uma sensibilidade ávida de apreender as suas próprias alterações", segundo crê Paul Hazard (2); tratava-se, pelo menos, de *comparar* os costumes, os princípios, as filosofias, as religiões; de chegar ao sentido do relativo; de opor, duvidar".

A abertura do *viajar* para o *comparar* encontrava respaldo correspondente no campo das operações literárias, graças à compreensão da literatura universal não enquanto um conceito então genericamente redutivo de sinônimo de literatura européia, mas enquanto "concerto" no qual poderiam afinar-se todas as literaturas nacionais, segundo a proposta de Goethe, como numa "grande fuga em que vão entrando, umas após outras, todas as vozes dos povos". (3)

Na esteira do pensamento romântico, a "filosofia" do viajar para comparar não só sobreviveu, mas refundiu-se, amplificou-se.

E, no mundo de hoje, a Europa, por ter nele exercido um forte poder político, transportando seus idiomas e exemplos a distantes povos, criando as bases para novas literaturas escritas que vieram a servir de receptáculo às tradições autóctones, poderá oferecer seus padrões literários como ponto de referência para muito comparar. Mas, o comparar já será com literaturas nacionais cujas identidades não mais se demarcam pela simples identificação com línguas europeias e sim por tradições específicas fundadas num "passado utilizável" (4) dos legados culturais extra-europeus dessas literaturas.

No contexto de literaturas de língua portuguesa, o comparar será operar, então, com textos literários aproximados *a priori* pela identificação idiomática da comunidade linguística na qual surgem, mas que facultariam, nas respectivas falas, enfatizar a sua especificidade enquanto produto das literaturas nacionais onde se inscrevem.

A preocupação inicial, no caso, seria a de compor um *corpus* adequado a tal tipo de trabalho.

Selecionaram-se assim, fragmentos de três contos, visto as narrativas breves oferecerem, já por princípio, certos requisitos de atração sobre o leitor, segundo a doutrina do conto moderno muito bem sublinha. Dado seu efeito poético ser análogo ao da simultaneidade de percepção que suscita uma obra de arte musical, ou plástica com sua duração limitada por necessidade orgânica da forma, a assegurar-lhe, conforme já vira Poe, uma harmonia formal minuciosa e (porque sua leitura ou audição não fica fragmentada) um efeito não cumulativo mas unitário, tais narrativas conquistaram tão largo terreno entre os cultores da ficção, que ensejam ao observador literário de hoje as mais vastas possibilidades de escolha.

Se o princípio desta "economia" engendradora de resposta afetiva unitária é válido, os incidentes inventados pelo escritor para elaborar o efeito unitário representariam, no elenco das sequências, amostra das mais eficientes para aferir alcance literário de obra dessa natureza.

Escolheu-se, assim, o fragmento de um conto de Luandino Vieira, da "Estória da galinha e do ovo" (5) constante de *Luuanda,* – coletânea premiada pela Sociedade Portuguesa de Escritores (1964); a sua aproximação foi feita ao fragmento de uma estória brasileira, "A hora e a vez de Augusto Matraga"(6), que figura entre os contos de *Sagarana*, de João Guimarães Rosa, e a outro português, extraído de "Eu conto" (7), que constitui o segundo capítulo de *Casa da Malta*, de Fernando Namora, ou seja, de uma obra que, não obstante tratada como romance, apresenta a estrutura de um painel de contos da "malta" da "casa".

As justificativas para apoiar a seleção de tais fragmentos estariam no facto de se aparentarem pelo denominador comum dos motivos que presidiam à elaboração das três sequências escolhidas.

Da "Estória da galinha e do ovo", a sequência marcada foi a que se retirou de uma instância dos sucessos relativos à atuação do "tribunal" totalmente improvisado de mulheres do musseque, às voltas com julgar a pendência da "proprie-

tária" da galinha, de cujo ovo a "posse" " ou "usufruto" é discutido, com a outra, no quintal de quem fora botado, em face da recusa da segunda em restituí-lo à primeira, à "legítima" dona, portanto, da galinha e do ovo.

Com referência ao fragmento de "A hora e vez de Augusto Matraga", foi pinçado da cena insólita em que, promulgando Joãozinho Bem-Bem o "decreto" jagunço de pena de morte pelo assassinato, à traição, de Juruminho, homem de seu bando, é atravessado no projeto de infligir a pena, pelo interdito de Augusto Matraga, de quem era chagada a hora e a vez.

O trecho de "Eu conto" é aquele no qual Ricocas, aí personagem central, cuja estória se relata, é julgado, em virtude do furto de coelhos e posterior desacato à autoridade policial, "delitos" que à "corte" semi-improvisada, embora "oficial", cabe apreciar.

Nos três casos a ação dos protagonistas, "réus" que não negam o "crime" de um lado e respectivas "vitimas" de outro, fundava-se no eixo coação-proteção, como elemento conceptual do direito subjetivo. E, em cada caso, mediava-os uma "jurisdição cuja *causa finalis*, como pressuposto, seria a composição "justa" do litígio: no texto de Namora, era do próprio juiz, representando a tutela jurídica do estado; no de Guimarães Rosa, a do mandado "místico" do mesmo Augusto Matraga; no de Luandino, em que à função judicativa se deslocava para sucessivos intermediários – a mais velha das mulheres, o rendeiro, o dono das cubatas onde elas moravam, o sacristão, o ex-ajudante de notário, a polícia por fim – tratava-se daquela do ex-ajudante de notário, imantado, ainda, de toques de "legalidade" do *ex*-ofício.

As interposições tinham, em todos os textos, também como pressuposto, a função de reguladoras das auto-relações intersubjetivas que estavam na substância do conflito de interesses: caberia aos interpositores, assim, a função de substitutos das partes em conflito, no sentido de atribuir a cada uma o que lhe fosse devido, solucionando o conflito.

Em todos os casos haveria, por eles consentida, a atribuição especial de administrar "justiça", restrita, porém, de facto, no texto brasileiro e no texto africano: a poder conhecer a questão ("notio") (8), a formar discussão ('judicium"), recusando-se-lhes a competência de sujeitar às regras "legais" o objeto da questão e as pessoas que dela participavam ("coercio", principal determinante do fracasso das interposições, no texto de Luandino), a delegação do poder de julgar ("imperium" que se faz, no texto de Rosa, o obstáculo a ser vencido, por-

tanto o agente dramático), o poder de fazer cumprir "sentenças" ("executio", que no texto de Namora, onde todas as instâncias são intimativas às partes, dado o caráter oficial do interpositor, abre a alternativa consequente para o desfecho dramático da estória, enquanto termo de uma correlação que se fecha no clímax).

A ênfase, nos três textos, recai sobre a falência dos interpositores no cumprimento da função de terceiro imparcial, no litígio, já que passam a proceder, também, como parte e não como instância decisória neutra, objetiva, que seria o pressuposto da sua ação.

Parecia, pois, ficar configurada a analogia dos textos na própria estrutura da diegese, quando os três autores se propunham estabelecer, com julgadores e julgados, paralelismos de contraste entre ações e móveis, obstáculos e personagens, visões do mundo, ideologias, ao deslocarem o interesse do "suspense" contido, da dilucidação propriamente da prática do ato "ilícito" – que é o princípio de organização da novelística do crime –, para seu questionamento enquanto tal, convertendo-o em valor autônomo.

Em correspondência com esse paralelismo, por contraste no plano de cada texto, e por similaridade entre os três textos, no nível diegético, os textos exibiam uma atraente prática semiótica a ser examinada.

Como bem aponta Julia Kristeva, o texto é um "aparelho translinguístico que redistribui a ordem da língua, relacionando uma palavra comunicativa, que visa a informação direta com diferentes enunciados anteriores ou sincrónicos". Assim, a seu ver, o texto seria uma "produtividade", o que implica: 1º) que a "sua relação com a língua de que faz parte é redistributiva (destrutivo-construtiva), sendo por conseguinte abordável através das categorias lógicas mais do que puramente linguística"; 2.º) que seja "uma permutação de textos, uma intertextualidade: *no espaço de um texto, vários enunciados, vindos de outros textos, cruzam-se e neutralizam-se* ". (9)

A reflexão de Kristeva, para o caso dos textos em pauta, abria perspectivas para a análise intertextual, com a aproximação dos três textos, a partir do questionamento de cada qual enquanto espaço de intertextualidade. Em todos eles tratava-se de um diálogo entre interpositores – investidos da função, portanto de julgar – e litigiantes – partes interessadas –, para promover-se o "judicium", isto é, a discussão através de que havia de estabelecer-se o esclarecimento da pendência, a elucidação da "verdade". É, então, que se pode registar, na organização textual, dois tipos de enunciados a atravessarem os textos, montados

por códigos diversos e paralelos, por via dos quais, na fala "egoísta" das partes, para a tentativa de imposição do interesse de uma com o sacrifício do interesse da outra, e na dos interpositores, pretendidamente "altruísta", ou "neutra", formalizam-se concepções diversas de "juris dictio".

No texto português, a fala "oficial" do juiz orientava o processo no sentido de velar a insignificância da infracção, para agravá-la conceptualmente, insinuando-se, até, uma caracterização do "delito" como quase-estelionato, enquanto a fala do réu, e mesmo das testemunhas, documentava o irrisório factual sobre que se erigia o ato do julgamento.

É flagrante a disparidade no registro das falas, a protocolar da "corte" julgadora construída sobre *clichês* retóricos dos tribunais dessa natureza, e a do réu, mais testemunhas, mais gestos, inteiramente "a quo", em relação aos cânones de linguagem na práxis da acareação judicial, cujo desencontro gera o cômico, como revelam os gestos da assistência.

A flagrante aliança cômico-sério provoca os efeitos da narrativa picaresca. A depreciação do convencional, através da contestação implícita de um código (o do réu) a outro (o do rito oficial), através da dualidade intencional de tons do diálogo, desmistifica a típica ilusão do rigor que caracteriza, nas estórias do crime, a função dos juízos indutivos na arguição do criminoso.

No texto de Guimarães Rosa, os enunciados diversos apontam as linhas discursivas, "veredas" por que se formalizam as categorias antropológicas de "bem" (fala do mediador) e de "mal" (fala do proferidor da sentença condenatória) (10) em função arquetípica do herói, agora, não mais exercida pelas partes em litígio como no texto de Namora, mas pelo próprio interpositor.

No domínio da violência do universo jagunço, em que a raiva e o ódio "aceites como sentimentos axiologicamente positivos atingirão a própria aceitação da morte violenta por assassínio ou vingança como normal e moral", (11) o código de Joãozinho Bem-Bem sustenta-se na atualização dos signos primitivos do "oculum pro óculo, dentem pro dente" da Lei do Talião, (12) ou seja, de extração das Velhas Escrituras, enquanto o do interpositor, o de Augusto Matraga, vazados sobre as leis do Novo Testamento, em prol da absolvição do "réu", consumam, na contestação deste àquele, o mito do renascimento do herói, para a afronta que levará à morte "em graça" tanto o próprio interpositor como o autor da sentença impugnada.

Neste julgamento paradoxal, (13) entre infratores da "lei", os enunciados

pelos quais se distinguem as falas do "juiz" e do interpositor – como, de resto, ocorre com as respectivas variantes nos demais textos examinados – instituem uma relação dialética entre os sistemas de que se originam tais códigos, aqui o da justiça comutativa, da lei mosaica, de mão própria, "primitiva", e o do "tertius inter partes", cristã, indulgente, instauradora da crise, abrindo, no texto de Rosa, à solução na síntese resultante da própria relação dialética reproduzida.

No conto de Luandino Vieira, no diálogo entre as litigiantes – elas próprias ou sua porta-voz, Vavó Bebeca – e o ex-ajudante de notário, Sô Lemos, a distância entre os enunciados que se atravessam na narração é a mais acentuada, tanto no espaço de contextualidade da própria obra, como no nível de intertextualidade dos três fragmentos examinados.

Posto isso, o fragmento da "Estória da galinha e do ovo" desafiava a um exame mais pormenorizado.

O enunciado em que se perfazem as falas do ex-ajudante de notário, do interpositor, constrói-se pela estilização flagrante de códigos linguísticos marcados de contextos precedentes, enquanto imitação temático-formal da solenidade convencional e bem pensante/falante dos discursos oficiais dos julgamentos, em frontal oposição ao do enunciado relativo às falas-gestos das mulheres, marcadas pela oralidade, que surtem o efeito de enunciado performativo:

(I-1) "– Pelos vistos e ouvida a relatora e as partes, trata-se de litígio de propriedade com bases consuetudinárias."

(I-2) "– Diz a senhora que a galinha é sua?"

(I-3)" – Tem título de propriedade?"

(I-4) " – Título, dona! Título de propriedade! Recibo que prova que a galinha é sua!"

(I-5) " – De compra, mulher! Para provarmos primeiro que a galinha é tua!"

(M-1) "– As mulheres olharam-se espantadas, mas ninguém disse nada."

(M-2) "– Sim, sô Lemos."

(M-3) "– Ih? Tem é o quê?"

(M-4) "– Sukuama! Ninguém no musseque que não sabe a Cabíri é minha, sô Lemos. recibo do quê então?"

(M-5) "– Possa! Esse homem... Compra? Então a galinha me nasceu-me doutra galinha, no meu quintal, como é vou ter recibo?"

Afere-se nas falas, 2, 4 e 5 do interpositor, correlatas das falas-gestos 1 e 3 das mulheres, o evidente propósito de "traduzir" seu próprio código das respectivas falas anteriores, da mesma maneira que se nota decorrerem por exigência de "tradução" do seu código "estrangeiro", indicada na impossibilidade de descodificação que as falas 1 e 3 das mulheres mostram.

O código do enunciado que cobre a participação do interpositor, na função eventual da mediação jurídica do Estado, vale como trama de significantes ecos no confronto com o das mulheres, fruto de uma práxis ética aquém das normas cultas da convenção dos institutos judiciais.

É de notar-se a presença dos recursos paralinguísticos com os quais se supre a fala do musseque, diante do "impasse" da comunicação provocado pela defectividade de seu código diante do outro, como registo do estranhamento desse mesmo código ao que com ele polariza.

O sistema de contraponto ("punctum contra punctum") instituído, pois, pela oposição das falas e apoiado no motivo remoto do etnocentrismo linguístico, indicia, também, o projeto de *superpor-se* o código do mediador ao das litigiantes, ao provocar o distanciamento do outro, *para impor-se* como código "mais culto" ao "menos culto', provocando, ironicamente, uma inversão final, quando *é sotoposto* pela linguagem gestual das mulheres ("Uma grande gargalhada tapou-lhe as últimas palavras"), naufragando, pela impertinência, na onda pragmática do discurso delas (Sô Lemos: "– Eu levo o ovo, levo-lhe no juiz meu amigo e ele fala a sentença..." – Nga Zefa: – O ovo, no olho!").

Se no diálogo se abalam os fundamentos da "comunidade idiomática", (14) constituída pelo conjunto de falantes da cena, ao "estranhamento" dos códigos dos dois enunciados, sistemas de extratos de cultura diversa, o efeito cómico (15) projeta-se, do confronto e respectivo desfecho, sobre o código que é "estrangeiro" no musseque.

Organizado, então, com os estereótipos da linguagem jurídica do ex-ajudante de notário, despojado já de qualquer gesto que, segundo Blackmur, é nativo na linguagem e que, se dela eliminado, a terá deixado petrificante, (16), o antitético das mulheres, cuja eloquência gestual lhe aponta o congelamento, fá-lo cumprir, com eficácia, a sua função paródica. (17)

Assim, aplicado pelo interlocutor das mulheres, para exercer função análoga à que exercera nos contextos precedentes de que provinha, acaba, inócuo no contexto de contraponto do diálogo, a provocar o efeito de evocação trocista

do estilo e do conteúdo dos discursos oficiais, no texto da "Estória da galinha e do ovo".

Em suma, no nível diegético, os três textos erigem uma figura comum: a figura que Lefebvre denomina "da máscara", isto é, do equivoco (18) sobre a *qualidade* (no texto brasileiro, também a *identidade*, no tema do *duplo*, ou do desdobramento da personalidade) das personagens interpositoras, para encaminhar as estórias, através das respectivas instâncias de julgamento, a promover o *reconhecimento* (nos termos aristotélicos) delas com que se dá a inversão das situações inicial e final. E tal *inversão* teria correspondente, no plano ideológico dos textos, na figura da *permuta* que a ironia ou a paródia facultam: acabam por ressaltar, da diegese, uma visão contrária à de equidade que é pressuposto básico na convenção de "jurisdictio", na ação de administrar justiça, por constatar-se, conforme o "reconhecimento" revela, a supressão da função de imparcialidade, nas interposições.

Enfim, no contexto de contos, onde, conferindo aos textos um sabor popular, a sensibilidade anedótica dos escritores pode, por excelência, realizar, através da exposição "verista" de sucessos quotidianos, o trajeto de uma epifania, os três fragmentos desnudam significados velados e elementares de vivência.

Os diálogos pelos quais, sobretudo, se opera a diegese, como já se demonstrava na prática literária da antiguidade clássica (19) enquanto via epistemológica de descoberta de uma "verdade", prestam-se, aqui, a reforçar os contrastes éticos das faixas de cultura das sociedades em que as respectivas figuras se movem, ironicamente pelo pluristilismo dos enunciados das suas falas a espionarem-se, em suspeita.

No texto português, o confronto dos enunciados remete a ênfase para o desgaste do código "oficial" do interpositor que funciona, na correlação com o outro, à moda do que Barthes propôs para o "vocabulário oficial dos assuntos africanos", não como um valor de comunicação, mas de intimidação, enquanto "uma linguagem encarregada de realizar uma coincidência entre as normas e os factos, e de dar a um real cínico a caução de uma moral nobre" (20): no texto brasileiro, os enunciados inter contestatórios das leis de homens, ironicamente, fora da "Lei", terão relevado, no entrecruzamento dos códigos de estratos culturais diversos, a mestiçagem, síntese da "brasilidade" conforme a entendeu o próprio contista, aí com o renascimento, pela linguagem, na "sabedoria" "diferente da lógica", desencadeada "do coração" (21); no texto africano, o contraponto sublinha a

cómica intransitividade do código da cultura adventícia. A propósito, valeria evocar a velha *Corte na aldeia*, de Rodrigues Lobo, apresentada por Afonso Lopes Vieira: "Obra de arte e de política estabelece uma corte no país que não a tem e prepara para cortesãos do futuro os que ao tempo não tinham um rei para servir" (22). "Mutatis mutandis", aí estão os luandenses de Luandino a iniciar-se, com sagacidade e graça menineira de cultura emergente, como corte de julgar.

Notas:

1. "Com o romantismo pela primeira vez, a afirmação das originalidades nacionais coincide coma intensidade das relações entre as várias literaturas. Compreende-se que Villemain Ampère, Quinet, grandes cosmopolitas, sejam também os primeiros comparatistas, mas falta-lhe um método". M.F. Guyard, *A literatura comparada*. Trad. de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1956, pp. 11-12.
2. *A crise de consciência europeia*. Trad. de Óscar de Freitas Lopes. Lisboa: Ed. Cosmos. 1934, pp. 32-33.
3. J. Jahn. *Las literaturas neoafricanas*. Trad. de Daniel Romero. Madrid: Ed. Guadarrama, 1971, p.16.
4. "La primera ruptura del princípio de la classificación linguística de las literaturas ocurrió necesariamente por el desarrollo especial de la literatura norteamericana em lengua inglesa" "Los mismos americanos, a pesar de la grande popularidad de los autores locales, se sometieron durante mucho tiempo al juicio europeo: necessitaron decenas de años para descobrir paulatinamente en siglo XX que su literatura poseia uma tradición propria um *pasado utilizable*, como lo expressa Van Wyck Brooks. Solo gracias a este pasado utilizable, a esa tradición poética no basada em la Europea — procedente de acontecimentos específicos o de legados culturales e extraeuropeos — surge una literatura transatlântica independiente, a pesar de que se sirva de una lengua europea." J. Jahn, op.cit., pp.17-18.
5. "Pois nessa hora, quando Vavó já estava para desistir, é que viram mesmo sô Artur Lemos e correram a lhe chamar: o homem, com sua experiência de macas, ia talvez resolver o assunto. Avisando Beto e Xico para não adiantarem xingar o velho, Vavô com a ajuda das interessadas, expôs os casos.

   Parecia uma vida nova entrava no corpo estragado do antigo ajudante de notário. O peito respirava mais direito, os olhos não lacrimejam tanto, e, quando mexia até a perna nada que coxeava. Abriu os braços começou a empurrar as pessoas; tu para aqui, tu para ali, fica quieto, e, no fim, com vavó Bebeca na frente dele, pondo Bina na esquerda e nga Zefa na direita, coçou o nariz, começou:

   — Pelos vistos, e ouvida a relatora e as partes, trata-se de litígio de propriedade com bases consuetudinárias...

   As mulheres olharam-se, espantadas, mas ninguém que disse nada; Vintecinco

linhas continuou, falando para nga Zefa:

— Diz a senhora que a galinha é sua?

Sim, sô Lemos.

— Tem título de propriedade?

— Ih? Tem é o quê?

—Título, dona! Título de propriedade! Recibo que prova que a galinha é sua!

Nga Zefa riu:

— Sukuama! Ninguém no musseque que não sabe a Cabiri é minha, sô Lemos. Recibo de quê então?

—De compra, mulher! Para provarmos primeiro que a galinha é tua!

— Possa! Esse homem... Compra?! Então a galinha me nasceu-me doutra galinha, no meu quintal, como é vou ter recibo?

Sem paciência, sô Lemos faz sinal para ela se calar e resmungou à toa:

— Pois é! Como é que as pessoas querem fazer uso da justiça, se nem arranjam os documentos que precisam?

— Coçando outra vez o nariz, olhou para nga Bina que sorria satisfeita com essas partes do velho, e perguntou:

— E a senhora pode mostrar o recibo do milho? Não? Então como é que vou dizer quem é que tem razão? Como? Sem documentos, sem provas sem nada? Bem...

Olhou direto na cara das pessoas todas; virou os olhos para Beto e Xico abaixados junto do cesto da galinha e recebeu o ovo de vavó Bebeca.

— A senhora, dona Bina, vamos pôr queixa contra sua vizinha por intromissão na propriedade alheia com alienação de partes da mesma... isto é: o milho!

Nga Bina abriu a boca para falar, mas ele continuou:

— Quanto à senhora, dona Zefa, requerimentaremos sua vizinha por tentativa de furto e usufruto do furto !... Preciso cinco escudos cada uma para seu papel!

Uma grande gargalhada tapou-lhe as últimas palavras e, no fim do riso, vavó quis lhe arrancar a resposta:

— Mas, sô Lemos, diz então! Quem é que tem a razão?

— Não sei, dona! Sem processo para julgar não se pode saber a justiça senhora! Fazemos os requerimentos...

Toda a gente continuou a rir e Beto e Xico aproveitaram logo para começar a fazer pouco. Derrotado pelo riso, vendo que não ia conseguir esse dinheiro para beber com os amigos, sô Lemos, empurrado por Vavó quase a chorar com as gargalhadas, tentou a ultima parte:

— Oiçam ainda! Eu levo o ovo, levo-lhe no juiz meu amigo e ele fala a sentença...

— O ovo, no olho! — gritou-lhe nga Zefa. O tempo tinha passado, conversa, conversa e nada que resolveram e, com essas brincadeiras assim, muitas vezes a saliente da Bina ia chupar-lhe o ovo.

Da rua ainda se ouvia a voz rouca de sô Lemos zunindo pedradas em Beto e Xico que não o tinham largado com as piadas. Levantando o punho fraco , o velho insultava-lhes:

— Maliducados!, Vagabundos! Delinqüentes!

Depois, parando e enchendo o peito de ar, atirou a palavra que lhe dançava na cabeça, essa palavra que estava nos jornais que lia:

— Seus ganjésteres!

E, feliz com esse insulto, saiu pelos tortos caminhos do musseque, rebocando a perna inchada." Lisboa. Edições 70, 1974, pp. 162-165.

6. "Fazer parte do bando do seu Joãozinho Bem-Bem! Mas os lábios se moviam –talvez ele estivesse proferindo entre dentes o creio-em-deus-padre –, e por fim, negou com a cabeça, muitas vezes:

— Não poso, meu amigo Joãozinho Bem-Bem!... Depois de tantos anos... Fico muito agradecido, mas não posso, não me fale nisso mais...

— E ria para os chefes dos guerreiros, e também por dentro se ria, e era o riso do capiau ao passar a perna em alguém, no fazer qualquer negócio.

Está direito, lhe obrigar não posso... Mas pena é...

Nisso fizeram um estardalhaço, à entrada.

— Quem é?

— É o tal velho caduco, chefe.

— Deixa ele entrar, Vem cá, velho.

O velho te chorava e tremia, e se desacertou, frente às pessoas.

Afinal, conseguiu ajoelhar-se aos pés de seu Joãozinho Bem-Bem.

— Ai, meu senhor que manda em todos... Ai, seu Joãozinho Bem-Bem, tem pena !... Tem pena do meu povinho miúdo... Não corta o coração de um pobre pai...

— Levanta, velho...

— O senhor é poderoso, é dono do choro dos outros... Mas a Virgem Santíssima lhe dará o pago por não pisar em formiguinha do chão... Tem piedade de nós todos, Seu Joãozinho Bem-Bem !...

— Levanta, velho! Quem é que teve piedade de Juruminho, baleado por detrás?

— Ai, seu Joãozinho Bem-Bem, então lhe peço pelo amor da senhora sua mãe, que o teve e lhe deu de mamar, eu lhe peço que dê ordem de matarem só este velho, que não presta pra mais anda... Mas que não mande judiar com os pobrezinhos dos meus filhos e minhas filhas, que estão lá em casa sofrendo, adoecendo de medo, e que não têm culpa nenhuma do que fez o irmão... Pelo sangue de Jesus Cristo e pelas lágrimas da Virgem Maria !...

E o velho tapou a cara com as mãos, sempre ajoelhado, curvado, soluçando e arquejando.

Seu Joãozinho Bem-Bem pigarreou, e falou:

— Lhe atender não posso, e com o senhor não quero nada, velho.

É a regra... Senão, até quem é mais que havia de querer obedecer a um homem que não vinga gente sua, morta de traição?...É a regra posso até livrar de *sebaça*, às vezes, mas não posso perdoar isto não... Um dos dois rapazinhos seus filhos tem de morrer, de tiro ou à faca, e o senhor pode é escolher qual deles é que deve

pagar pelo crime do irmão. E as moças ... Para mim não quero nenhuma, que mulher não me enfraquece: as mocinhas são para meus homens...

— Perdão, para todos nós, seu Joãozinho Bem-Bem. Pelo corpo de Cristo na Sexta-Feira da Paixão!

— Cala a boca, velho. Vamos logo cumprir nossa obrigação...

Mas, aí, o velho, sem se levantar, inteiriçou-se, distendeu o busto para cima, como uma caninana enfuriada, e pareceu que ia chegar com a cara até em frente à de seu Joãozinho Bem-Bem. Hirto, cordoveias retesas, mastigando os dentes e cuspindo baba , urrou:

— Pois então, satanás, eu chamo a força de Deus — p´ra ajudar a minha fraqueza no ferro de tua força maldita !...

Houve um silêncio. E, ai:

— Não faz isso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, que o desgraçado do velho está pedindo em nome do Nosso Senhor e da Virgem Maria! E o que vocês estão querendo fazer em casa dele é coisa que nem Deus não manda e nem o diabo não faz!

Nhô Augusto tinha falado; e a sua mão esquerda acariciava a lâmina da lapiana, enquanto a direita repousava despreocupada, no pescoço da carabina. Dera tom calmo às palavras, mas puxava forte respiração soprosa que quase o levantava do selim e o punha no assento outra vez. Os olhos cresciam, todo ele crescia como um touro que acha os vaqueiros excessivamente abundantes e cisma de ficar sozinho no meio do curral.

— Você está caçoando com a gente, mano velho?

— Estou não. Estou pedindo como amigo, mas a conversa é no sério, meu amigo, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem.

Pois pedido nenhum desse atrevimento eu até hoje nunca que ouvi nem atendi!...

O velho engatinhou, ligeiro para se encostar na parede. No calor da sala, uma mosca esvoaçou.

— Pois então... — e Nhô Augusto riu, como quem vai contar uma grande anedota — ...Pois então meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, é fácil...Mas tem que passar primeiro por riba de eu defunto...

Joãozinho Bem-Bem se sentiu preso a Nhô Augusto por uma simpatia poderosa, e ele nesse ponto era bem assistido, sabendo por instinto as grandes coisas. Mas Teófilo Sussuarana era bronco excessivamente bronco, e caminhou para cima de Nhô Augusto. Na sua voz:

— Epa! Nomopadro filhos pritossantamein! Avança cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez.

E a casa matraqueou que nem panela de assar pipoca, escurecida à fumaça dos tiros, com as cabras saltando e miando de maracajás, e Nhô Augusto gritando qual um demônio preso e pulando com dez demônios soltos.

— Ó gostosura de fim de mundo!...

E garrou a gritar as palavras feias todas e os nomes imorais que aprendera em sua farta existência, e que havia muitos anos não proferia. E atroava também, a voz de seu Joãozinho Bem-Bem:

— Sai, Cangussu! Foge, daí, Epifânio! Deixa nós dois brigar sozinho!

A coronha do rifle, no pé-do-ouvido...Outro pulo...Outro tiro...

Três dos cabras correram, porque outros três estavam mortos, ou quase, ou fingindo.

E ai o povo encheu a rua à distância, para ver. Porque não havia mais balas, e seu Joãozinho Bem-Bem mais o Homem do Jumento tinham redado cá pra fora da casa, só em sangue e em molambos de roupas pendentes. E eles negaceavam e pulavam, numa dança ligeira, de sorriso na boca e de faca na mão.

— Se entregue, mano velho, que eu não lhe quero matar...

— Joga a faca fora, dá vida a Deus e corre, seu Joãozinho Bem-Bem.

— Mano velho! Agora é que tu vai dizer: quantos palmos é que tem do calcanhar ao cotovelo!...

— Se arrepende dos pecados, que senão vais sem contrição e vai direitinho p´ra o inferno, meu parente seu Joãozinho Bem-Bem!...

— Ui, estou morto...

A lâmina de Nhô Augusto talhara de baixo para cima, do púbis à boca-do-estômago, e um mundo de cobras sangrentas saltou para o ar livre, enquanto seu Joãozinho Bem-Bem caía ajoelhado, recolhendo os seus recheios nas mãos.

— Aí o povo quis amparar Nhô Augusto, que punha sangue por todas as partes, até do nariz e da boca, e que devia estar pesando demais, de tanto chumbo e bala. Mas tinha fogo nos olhos de gato-do-mato, e o busto especado, não vergava para o chão.

— Espera aí, minha gente, ajudem o meu parente ali, que vai morrer primeiro... Depois, então, eu posso me deitar.

— Estou no quase, mano velho... Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que eu já conheci!... Eu sempre lhe disse quem era bom mesmo, mano velho... É só assim que a gente como eu tem licença de morrer...

Quero acabar sendo amigos...

— Feito, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem. Mas, agora, se arrepende dos pecados, que é para a gente poder ir juntos...” Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1967, pp. 360-363.

7. “O réu, do seu lugar, teve um encolher de ombros para qualquer recomendação cochichada pelo oficial de diligências e correu pela sala um olhar humilde de rafeiro, que logo se tornou flagrante de rebelião. A voz do juiz fê-lo recompor no banco. O juiz desenrolara um dos papéis ao acaso, se leu em voz alta o nome do Sr. Lucas, que sorriu como mártir, indo ocupar o seu posto de advogado de defesa, apoiado pelo murmúrio galhofeiro da assistência. Mas esse ar brincalhão de galeria desagradou-lhe; por isso, quebrou repentinamente a expressão lastimosa

e, muito digno e perfeitamente à vontade, embalou a caneta no estilo precioso do seu tempo de ajudante de notário e escreveu qualquer coisa, decerto muito pertinente, no papel. O rapaz do comércio considerou que essa qualquer coisa devia fazer parte do ritual e que, se fora ele o escolhido, teria feito má figura .

— Como se chama?

— Ricocas.

— Isso é nome de gente?

— È o meu.

— Não Bse faça esperto — ameaçou o delegado do seu lugar. Eram horas de ir para a tertúlia da farmácia já lá não encontraria o Dr. Esteves e esta farsa não passava de uma trivialidade reles e aborrecida. Mais valia meterem o homem na cadeia sem outas maçadas.

— Profissão? — tornou o juiz.

O réu não respondeu. Olhava o chão de madeira, roto nalguns sítios, noutros com as tábuas despregadas, rangendo ao peso do oficial de diligências, e não saberia dizer-se se estava amedrontado ou se pensava noutra coisa enquanto o juiz lhe berrava a pergunta.

— Ouviu?

— Estou a ouvir bem.

E levantando uns olhos claros, quase infantis, para a mancha crua e quente do céu lá de fora.

— Responda! — insistiu o delegado, impaciente

— Alfaiate

O homem não erguia o rosto.

— Tem sido sempre alfaiate?

Lucas cruzou um olhar malicioso com o juiz, via-se logo que o réu era um valdevinos.

— Estou desempregado há seis meses.

O médico ia comentar a resposta, mas arrependeu-se e apurou o ouvido.

— Onde mora?

O réu não respondeu.

— Onde mora? Ou prefere que lhe faça espevitar a língua?...

—Agora... não tenho residência.

— Não tem residência... Já alguma vez esteve preso ou respondeu?

— Duas vezes.

Desta feita. Lucas, provadas as suas razões, sorriu com os dentes podres para o grupo do médico.

— ... De que crime?

— Crime de furto.

— Que é que furtou?

— Uns coelhos

— E que mais?

— Umas garrafas de vinho. Mas foi porque me mandaram. Estava numa taberna e taberneiro disse-me: "Se tens fome, sei de uma capoeira bem boa e sem cão" "Sem cão", disse eu. "Sim, sem cão. Vai lá e fazemos uma patuscada. Eu dou o vinho."

Na assistência acharam graça. Ele enfrentou, com espanto ou malícia, as pessoas que riam e o juiz bateu com o punho na mesa.

— Basta. E hoje porque está aqui?

— Aqui?

— Sim, aqui: a responder perante este tribunal.

— Por me virar a uma autoridade. — O juiz ia a abrir a boca para falar, mas o homem, com uma tranqüilidade que tanto parecia inconsciente como audaciosa, concluiu: — E ele a mim.

— Porque fez isso?

— Para ele se virar a mim primeiro.

O delegado tinha estado meio sonolento e nessa altura abriu muito os olhos, espertou-os com as pontas dos dedos e riu um riso claro, sem ruído. Tinha perdido a conversa do Dr. Esteves, mas o mariola do réu dispunha bem.

O homem, como ninguém lhe fazia mais perguntas, tomou entusiasmo para prosseguir:

— Eu estava esquinado. mal disposto. Vomitei e fiquei mal disposto. Depois o polícia virou-se a mim.

O juiz consultava o processo.

— Então ele não lhe deu conselhos e o senhor não agrediu por isso?

— Se ele me deu conselhos, não me lembro.

— Tanto lembra que está aqui escrito! — E deu uma palmada violenta sobre um maço de papéis. As sobrancelhas uniram-se, ferozes, e o juiz, por momentos, como antes o oficial de diligências, descarregou a tempestade nos curiosos que, aqui acolá, tinham risinhos de mofa.

— Mas é que eu, conselhos daqueles, dispenso.

— Sente-se — O juiz tinha perdido a paciência, e Lucas, do seu lugar, imitava-lhe a expressão sombria." Lisboa, Publicações Europa-América,1965, pp. 115-119.

8. Quanto à acção de administrar justiça, os conceitos expedidos fundam-se em "Jurisdiação", por De Plácido e Silva, in *Vocabulário Jurídico. V. III*. Rio de Janeiro/São Paulo, Edit. Forense, 1963, p.897.
9. "O texto fechado". In: Roland Barthes et alii – *Linguística e literatura*. Trad. de Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70. 1976, p. 209 (grifo nosso)
10. Riobaldo, o herói-jagunço do *Grande Sertão: veredas*, assim reflete: "Que Deus existe, sim devagarinho, depressa. Ele existe – mas quase só por intermédio da ação das pessoas. O grande sertão é a forte arma. deus é um gatilho?". Rio de Janeiro: José Olympio,1965, p. 260.

Em "A hora e a vez..." Deus e o Diabo aparecem antropologicamente configurados nos protagonistas em luta. Veja-se como o velho responde à sentença condenatória de Joãozinho Bem-Bem:

"— Pois então, satanás, eu chamo a força de Deus pra ajudar a minha fraqueza no ferro de tua força maldita."

11. Álvaro Martins de Andrade – *Universo, processo e ética no grande Sertão: veredas*. Tese policopiada, apresentada à disciplina de Filosofia, na Faculdade de Filosofia , Ciências e Letras de Assis, 1973, p. 525.
12. Cf.: "Êxodo", XX, 22-25. In: *A Bíblia Sagrada*. Trad. segundo a vulgata Latina, por Antônio Pereira de Figueiredo. Lisboa, 1913, p. 85.
13. No *Grande Sertão: veredas*, ocorre, também, um julgamento, aí "pleno", entre os jagunços, depois da batalha entre os homens de Joca Ramiro, vencedor guindado a juiz no "tribunal" instituído a pedido do próprio vencido, Zé Bebelo, e para julgá-lo, e acerca de que se pronuncia depois o narrador Riobaldo: "O julgamento? Digo: aquilo pra mim foi coisa séria de importante. Por isso mesmo é que fiz questão de relatar tudo ao senhor, com tanta despesa de tempo e minúcias de palavras – O que nem foi julgamento legítimo nenhum: só uma extracção estúrdia e destrambelhada, doideira acontecida sem senso, neste meio do sertão... – o senhor dirá. Pois: por isso mesmo. Zé Bebelo não era réu no real!

    Ah, mas no centro do sertão, o que é doideira às vezes pode ser a razão mais certa e de mais juízo!" Op. cit., p. 216-217.
14. Note-se como o interpositor, após o papaguear jurídico, recupera (ou procura recuperar) a eficácia da comunicação, como que à força de "intercourse", abandonando as particularidades do falar anterior, ao ser apeado de suas funções de tutela jurídica, entrando pela aculturação, pela fala mestiça do musseque, ao ameaçar os moleques que fazem coro à caçoada das mulheres: "Maliducados! Vagabundos! Delinqüentes – Seus ganjésteres".
15. O riso advém, segundo Bergson, ao contemplar o mecânico ou o rígido inserto no vivo (que é fluente mobilidade), sempre que não percamos consciência de que afetivamente se trata de algo vivo. Cf: *Le rire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p.8.

    Um desenho seria, assim, cômico em proporção à nitidez e descrição como que nos faz ver no homem um "fantoche" articulado. Cf: op. cit., p. 23.
16. Cf: *Language as gesture*. N.York, Harcourt-brace, 1952, p.4.
17. Entender-se-ia por paródia na narrativa, quando se trata de mimese, "Quer dizer, a evocação trocista do estilo ou do conteúdo de outras obras..." Maurice Jean Lefebvre – "As figuras da diégese". In: *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1975, p. 219.
18. Cf.: op.cit., p.238.
19. Bahktine observou: "Le dialoque socratique usait principalement de la syncrèse et de l´anacrése. La syncrése était la confrontation de divers points de vue sur um sujet donné. dans le dialogue socratique, on attachait une extreme importance à

la technique de ce ressemblement de differents mots-opinions sur um objet, ce qui dècoulait normalemente de la nature même de cer genre. On entendait par anacrèse lês moyens de faire naître, de provoquer le discours de l'ínterlocuteur, de l'obliger à exprimer son opinion et le pousser celle-ci jusqu'á ses limites. Sócrates était um grand maître de l´anacrèse. Il savait faire parler lês gens, lês amener á couter dans dês mots leurs pensées, souvent préconçues, obscures mais obstinées, á lês éclairer par le discours et, de ce fait, á démasquer leur inexactude, leurs failles; it savait faire apparaître sous leur véritable jour lieux comuns". "Les particularités de composition et de genre dans lês ceuvres dês Dostoievski". In *La poétique de Dostoievski*. Trad. de Isabelle Kolitcheff. Paris: Èdition Du Seuil, 1970, pp.155-156.

20. "Gramática africana". In: *Mitologias*. Trad. de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo; Rio de Janeiro: Difusão Editorial, 1975, p.85.
21. "O importante para a compreensão de brasilidade é, antes de tudo, que se aprenda a reconhecer que a sabedoria é algo diferente da lógica. Sabedoria é saber e prudência que vem do coração." Cf: Günter Lorenz – *Literatura deve ser vida. Um diálogo de Günter W. Lorenz com Guimarães Rosa*. Trad. de Jehovasura Fuchtner e Crysostomo de Sousa. In: "Exposição do novo livro alemão", 1971, p. 304 (Col. Institutos Culturais Brasileiro-Alemães).
22. "Prefácio". In: *Corte na aldeia*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1945, p.XVI.

Texto publicado na *Revista África – Literatura, Arte e Cultura*, vol. 1, n. 4, ano I. Lisboa, abril/junho, 1979.

Ecos do Modernismo brasileiro (entre africanos)

Se a "Semana de Arte Moderna" e todo o largo leque do modernismo brasileiro já têm sido bem avaliados entre nós, suas repercussões nas outras literaturas de língua portuguesa ainda não estão devidamente ponderadas.

Quanto ao estímulo de modernismo brasileiro para o embalo das contemporâneas literaturas africanas de língua portuguesa, anunciam-no praticamente em unanimidade os depoimentos dos escritores cabo-verdianos e angolanos, alguns dos quais aqui se arrolarão. E de testemunhos publicados pelos próprios escritores de Cabo Verde e Angola irradia-se o assentimento prazeroso quanto a essas aproximações, como se instauradoras de uma confraternização literária entre povos que, então, já não chegavam apenas à catarse da ânsia de libertação nacional, mas que encontravam sua hora de se exorcizarem da dependência de colonizados.

Amílcar Cabral, nos "Apontamentos sobre poesia cabo-verdiana", editados pela primeira vez no Boletim de Propaganda e Informação em 1952 (1), registrou a importância do momento em que a intelectualidade cabo-verdiana, ao passar de São Nicolau para a cidade de Mindelo – São Vicente, à beira do porto Grande, punha-se em contato mais amplo com o mundo, de cujas mudanças pôde melhor dar-se conta. E, a propósito, comenta a transformação operada no seio dessa *inteligenzia*, admitindo que teria resultado principalmente de tal contato, em especial com a literatura metropolitana e brasileira, influência que se constituía em "mudar as diretrizes da poesia cabo-verdiana. O poeta, em vez de olhar para as nuvens", deveria "buscar o sentido da sua poesia na realidade em que vive".

Por sua vez, o prosador Antônio Aurélio Gonçalves, ao tratar dos "problemas da literatura romanesca em Cabo Verde", buscando explicação de "certos traços da fisionomia das letras de Cabo Verde", anunciou o fato de que o modernismo brasileiro aportava lá. E, como ponto de vista da maioria, acerca de origens das experiências de uma literatura que tentava os primeiros voos, manifesta crença

de essas origens estarem situadas na descoberta de certos valores, "no sentido de personalidades, tanto como no de ideais estéticos" da geração de escritores brasileiros, que conta os nomes de José Lins do Rego, Jorge de Lima, Érico Veríssimo, Jorge Amado e outros romancistas e poetas" (...) "O seu porta-voz tem sido a tão falada revista *Claridade*. Esta é a receptora imediata das sugestões brasileiras, afirmação que pode ser comprovada, principalmente com o conteúdo dos seus três primeiros números. Para sua saída, concorreu, sem dúvida, o entusiasmo despertado pelas inovações dos brasileiros da década dos novecentos e trinta." (2)

Outro ensaísta e ficcionista, além de historiador e antologista, Manuel Ferreira, ao tratar da fase de auto afirmação da Literatura Cabo-verdiana, não só entendeu sua ligação com o Brasil porque país semelhante a Cabo Verde "nas estruturas", "na sua formação social", "no seu contexto racial", como também porque "já com vários romancistas poetas, sociólogos capazes de servirem de capitalizadores às energias acumuladas pelos intelectuais cabo-verdianos mais atentos e dispostos à reformulação cultural" (3). E quando analisa *A Aventura crioula*, detém-se no exame das relações entre a revista *Claridade* (4) e a Literatura Brasileira, rememorando, inclusive, as declarações do poeta e romancista Baltasar Lopes sobre o rodízio dos livros brasileiros que chegavam às mãos dos escritores cabo-verdianos: os de Jorge Amado, de José Lins do Rego, de Amando Fontes, de Marques Rebelo. Baltasar Lopes revelara como em "poesia foi um *alumbramento* a "Evocação do Recife", de Manuel Bandeira, que, salvo em um ou outro pormenor", o escritor cabo-verdiano "visualizava com as figuras dramáticas" na "vila da Ribeira Brava". Outro *alumbramento* lhe teria sido Jorge de Lima da "Negra Fulô", do "Menino impossível", da "Túnica inconsútil". (5)

Dessa aferição histórica à prática poética de Baltasar Lopes, não vai diferença. Entre os poemas que publica com o pseudônimo de Osvaldo Alcântara, aparece o "Romance de São Tomé", onde o poeta regressa às origens, às raízes cabo-verdianas, pela recuperação do passado como o Manuel Bandeira do poema de suas simpatias, ou mesmo pela pronta transposição empática do lirismo brasileiro, nos versos em que cantou "A serenata":

"Vestida de gemidos de bordão,/lancinâncias de violino,/na noite parada/ vem descendo a serenata./Sumiu-se a cidade barulhenta/inimiga das crianças e dos poetas.// Uma voz canta sentimentalmente um samba.//Os cavaquinhos desmaiam de puro sentimento,/ a cidade morreu lá longe,/ e a lua

vem surgindo cor de prata.//Nessa história de amor todos são iguais,/ até rei volta sua palavra atrás...// O meio tom brasileiro deixa interrogativamente a sua nostalgia...//..."Passa a serenata./Mas no coração dos que temem a primeira luz do dia que vai chegar/ficam os gemidos do violão e do cavaquinho,/vozes crioulas neste noturno brasileiro/ de Cabo Verde." (6)

Da mesma maneira que Osvaldo Alcântara/Baltasar Lopes, outro cabo--verdiano poeta, Jorge Barbosa, iria ensaiar seus passos literários na redescoberta das raízes nacionais e não sem antes ter navegado pelos mesmos mares poéticos em que se transportava, há séculos, a cultura do colonizador para o colonizado, da Europa às ilhas solitárias do médio Atlântico. Cruzara seu caminho, entretanto, José Osório de Oliveira que, de passagem por Cabo Verde vindo do Brasil, daqui levava uma bagagem especial, arrumada em sua convivência com os paulistas de 22. Jorge Barbosa lera para José Osório um poema a que dera o título de "O banho de Diana". E José Osório, surpreendido, confessava: "Eu olhava em volta, e via as montanhas nuas como ossos, aquela terra que grita de sede desde o dia em que surgiu das entranhas do globo, e, em face, o mar como um apelo a gentes condenadas. E falei ao poeta, pouco mais ou menos assim: Então você é filho de Cabo Verde; vive aqui, neste pedaço doloroso da terra; nunca viu delícia do mundo que é o Mediterrâneo, nem sabe o que é a doçura de uma fonte, e põe-se a cantar esse tema, tratado por tantos poetas e que só por sugestão literária pode sentir, quando tem aqui, a seu lado, uma paisagem e um povo cujo drama está a pedir uma voz que o interprete para se fazer escutar!" (7)

Não foi em vão a interferência de José Osório, embora tonalizada por uma perspectiva ainda europeizante: o cabo-verdiano Jorge Barbosa, como os brasileiros de 22 e seus continuadores, acabou por exercitar a leitura da realidade cabo-verdiana com lentes próprias, pelo corte arqueológico das camadas culturais de seu país, revolvendo os escaninhos da memória nacional. Como testemunho dessa visão liberada pelo menos dos toques do maravilhoso e do exótico, típicos da literatura dos viajantes com passaporte europeu e fruto da surpresa, do estranhamento de sua cultura às culturas africanas, Jorge Barbosa apresenta, em 1935, os poemas de estreia na demanda de uma poesia nacional, com o título de *Arquipélago*. (8) A estes se seguiram os de *Ambiente* e, por fim, os de seu último livro, *Caderno de um ilhéu* no qual chega a compor um poema – "Carta para Manuel Bandeira" e dois outros congêneres para o Brasil, o primeiro ao cuidado de Gilberto Freire e o segundo com carga para Ribeiro Couto (a quem o cabo-

-verdiano Manuel Lopes, de *Crioulo e outros poemas*, também ofereceria dois).

Na "Carta para Manuel Bandeira", Jorge Barbosa, declarado leitor de um só poema do escritor brasileiro, aspira a resolver a tensão poética instaurada por Bandeira, a encontrar um epílogo feliz para o percurso do mano-poeta na busca de sua estrela da manhã, como a querer consumar na poesia de lá o que não se solucionasse na poesia de cá.

Na "Carta" de cabo-verdiana morabeza "para o Brasil", em que o poeta de lá se apresenta, via Gilberto Freire, aos do atlântico de cá, instituem-se os pontos de referência por ele imaginados no Brasil, para a comparação por similaridade com Cabo Verde. Ou seja, por analogia com Cabo Verde, desenha-se um Brasil que o poeta cabo-verdiano pressupõe só alcançar liricamente, onde localizaria o Ribeiro Couto das cidadezinhas do interior, sediaria o Manuel Bandeira para uma fala de poeta (cabo-verdiano) a poeta (brasileiro) e encontraria o Dr. Jorge de Lima para a consulta de poeta (cabo-verdiano) e receita de poeta (brasileiro).

Fica, assim, selada uma correspondência em estima literária, entre Cabo Verde e o Brasil, pelo correio diplomático-poético dessa forma inaugurado.

Enquanto Jorge Barbosa adere, sem restrições, à postura de Bandeira, outro poeta de Cabo Verde, Ovídio Martins, se manifestaria, depois, em resistência, numa coleção de poemas juntados com o título *gritarei berrarei não vou para Pasárgada* (9)

Em franca alusão ao poema brasileiro, situa-se, como outros poetas cabo--verdianos, numa linha de defesa, anti-evasionista.

O poema-baliza dessa antologia, "Anti-evasão", é breve, enxuto, no ritmo discursivo de uma profissão de fé:

"Pedirei/Suplicarei/Chorarei/não vou para Pasárgada//Atirar-me-ei ao chão/ e prenderei nas mãos convulsas/ervas e pedras de sangue//Não vou para Pasárgada//Gritarei/Berrarei/Matarei//Não vou para Pasárgada". (10)

Trata-se, então, de um texto que se defronta com o outro texto, organizado numa relação de intertextualidade programada com o Bandeira. Enquanto se preserva o significado do grande elemento recorrente – Pasárgada –, que carrega, pois, para o contexto do cabo-verdiano a conotação do brasileiro, inverte-se, porém, a relação poeta-Pasárgada; troca-se o sinal de bem-humorada complacência, aposto por Bandeira, pelo de excitada recusa de Martins, no afã de descartar qualquer abertura de espírito ao cerco da consciência vigilante.

A mesma ponte literária que se observou para Cabo Verde ver-se-á reco-

nhecida e assumida entre os escritores negros, ou brancos e mestiços que, em 1948, fundariam o movimento "vamos descobrir Angola!", como o que ocorrera no Brasil de 22.

Mário de Andrade, o angolano, ao sumariar os objetivos do movimento, apresentou-os num discurso que faz lembrar outros, como os desencadeados na esteira do Mário de Andrade brasileiro:

"O movimento incitava os jovens a redescobrir Angola em todos os seus aspectos através de um trabalho coletivo e organizado; exortava a produzir-se para o povo; solicitava o estudo das modernas correntes culturais estrangeiras, mas com o fim de repensar e nacionalizar as criações positivas válidas; exigia a expressão dos interesses populares e da autêntica natureza africana, mas sem que se fizesse nenhuma concessão à sede de exotismo colonialista. Tudo deveria basear-se no senso estético, na inteligência, na vontade e na razão africanas."

Ao reproduzir esse projeto, em seu *Roteiro da Literatura Angolana*, Carlos Ervedosa o complementa, com o balanço sobre as ressonâncias do Modernismo de cá, sobre as nascentes literaturas de lá. Os jovens talentosos e cultos espalhados por Luanda e pelos centros universitários de Lisboa e Coimbra "sabiam muito bem o que fora o modernismo brasileiro de 1922. Até eles havia chegado, nítido, o grito do Ipiranga das artes e letras brasileiras e a lição dos seus escritores mais representativos, em especial Jorge de Lima, Ribeiro Couto, Manuel Bandeira, Lins do Rego e Jorge Amado, foi bem assimilada." (11)

Mais recentemente, Costa Andrade, prosador, poeta e ensaísta angolano, ao cuidar da "Literatura angolana: uma visão sócio-histórica", recorda, também a receptividade da literatura vanguardeira do Brasil modernista, entre os angolanos:

"Se na fase clandestina a expressão poética escrita em português foi buscar formas do outro lado do Atlântico, a Pablo Neruda, Nicolas Guillén, principalmente, e a prosa a Jorge Amado, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, a fase de apelo e de protesto, que viu ainda em Neruda, Lorca, em Paul Èluard e Maiakovski fontes de forma e estilo, libertou-se pouco a pouco. Hoje na fase de independência, neste cinco anos, assiste-se a uma literatura de afirmação da angolanidade como estádio da cultura nacional, onde, como influência externa, podemos individuar esse monumento linguístico-literário que é o brasileiro Guimarães Rosa". (12)

No plano da efetivação literária a decantada aproximação à literatura brasileira confirma-se desde logo, entre os vanguardeiros "descobridores de angolas". Assim é Maurício de Almeida Gomes, de "É preciso inventar a poesia de

Angola" que toma como mote estes versos ancorados na perspectiva literária do Modernismo que se irradiava no Brasil:

EXORTAÇÃO
Ribeiro Couto e Manuel Bandeira,
poetas do Brasil,
Do Brasil, nosso irmão,
disseram:
– É preciso criar a poesia brasileira,
De versos quentes, fortes como o Brasil,
Sem macaquear a literatura lusíada.
Angola grita pela minha voz
pedindo a seus filhos nova poesia!" (13)

São nítidas, portanto, as afinidades da Literatura Angolana com a Brasileira; estão declaradas aponto de um poeta angolano, Mário Antônio, "dialogar em um dos seus poemas com *Jubiabá* e do ficcionista Luandino Vieira, 'com a influência dos macunaímas e sagaranas', afirmar, em seu 'angolanês', o caráter de ruptura com a linguagem metropolitana." (14)

Em resumo, o denunciado intercâmbio modernista, da Literatura Brasileira com as africanas de língua portuguesa está à espera dos que queiram juntar informações, levar o exame até a maior intimidade dos textos literários, documentos legítimos para atestar mais esta fecundação cultural entre os povos-parentes de lá e de cá.

Notas:

1. "Boletim de Propaganda e Informação", Ano III. nº 28, Praia, 1/1/52, republicados em Amílcar Cabral – *Obras escolhidas*, V.I, Lisboa. Seara Nova, 1978. pp.25-29
2. Em *antologia da ficção cabo-verdiana contemporânea*. Sel. de Baltasar Lopes, Introd. de Manuel Ferreira e Coment. de A. A. Gonçalves. Praia (Cabo Verde), Ed. Henriquinas. 1960, pp. XXVIII-XXIX.
3. *No reino de Caliban,* I. Lisboa, Seara Nova, 1975. p. 86.
4. Lisboa, Plátano. Ed., pp. 253-254
5. Em Manuel Ferreira – *No reino de Caliban*, I, p.87
6. *No reino de Caliban,* I. pp.115-116
7. "Apresentação", em *Poesia de Cabo Verde*, Lisboa, Agência Geral das Colônias, 1944.
8. *Arquipélago*, São Vicente (Cabo Verde), Ed. Claridade, 1935. *Ambiente*, Praia,

Minerva de Cabo Verde, 1941. *Caderno de um ilhéu*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1956.

9. Na mesma linha de Ovídio Martins aparece em Louvain, Ed.V. Westra, uma antologia intitulada *Renunciando Pasárgada*, de poemas cabo-verdianos, precedidos de um ensaio do mesmo nome e de autoria de Francisco Fragoso no qual este autor também considera a influência da Literatura Brasileira sobre a de Cabo Verde.
10. Rotterdam, Ed. Caboverdianidade /1973/ p.20.
11. Ed. da Sociedade Cultural de Angola, s.d.; p.72.
12. Em *Literatura Angolana* (opiniões). Lisboa: Ed. 70, 1980, p.54.
13. Em Manuel Ferreira, *No reino de Caliban II*, Lisboa, Seara Nova, 1976, p.85.
14. Marlisa Pimentel Quaye, "Africanidade: consciência e expressão", em *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, 42, I. jan. a março de 1981, p.42.

Texto publicado em *Africanidade – contornos literários*.
São Paulo: Editora Ática, 1985.

João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira, criadores de linguagens

O tema que norteou essas considerações não é de causar qualquer surpresa aos leitores de João Guimarães Rosa, de José Luandino Vieira, ou de ambos.

Os descodificadores dos textos de um ou de outro, portanto usuários ou conhecedores da língua portuguesa em que estão escritos, experimentaram, entretanto, por certo, o efeito de estranheza com relação às singulares através das quais os escritores comunicaram mensagens singulares.

O desafio à critica, porém, é codificar este efeito de estranheza, sobretudo quando se trata de apresentá-lo a outro universo, também de singulares: o dos arquileitores de João Guimarães Rosa e, eventualmente, de José Luandino Vieira.

É evidente que, num círculo de especialistas, imagina-se o porte do desafio e se avaliam os obstáculos que se atravessam no processo de desenvolvimento da proposta cujo objetivo não é mais do que contribuir, de alguma forma, para a compreensão de Guimarães Rosa e de Luandino Vieira, criadores de linguagens, de universos acentuadamente peculiares.

Posto isso, será conveniente quebrar o feixe de problemas que esta proposta contém, para viabilizar seu equacionamento, dividindo-o em duas partes, segundo sua diversa natureza: a primeira parte, onde se trate sumariamente das questões gerais pelas quais se caracteriza a obra dos dois escritores; a segunda parte que concerne a um quadro teórico restrito ao qual a proposta remete, para demonstrar, também sumariamente, o que se programou.

As afinidades de João e José

O início mais fácil para as primeiras questões pode ser por lembrar que João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira têm um relevo equivalente, na história literária e na cultura de seus respectivos países.

Na fortuna crítica de ambos registram-se coincidências que, se não vêm ao caso para servir especificamente à análise de suas obras, também não desservem, na medida em que pontos comuns, onde se afundam suas especificidades, vão

sinalizar, para os analistas, as marcas de sua imagem de rapsodos, de mensageiros, cada qual de seu povo, que fizeram por se constituir.

Mas, que coincidências cumpre aqui evocar?

Tanto João quanto José foram reconhecidos como exímios contistas e, enquanto tal, sempre celebrados. E não é sem razão que o conto foi, efetivamente, um gênero que, por excelência, se prestou à eficácia para os dois escritores.

Relembre-se que a extensão reduzida característica do conto está relacionada também com suas origens sócio culturais e com as circunstâncias pragmáticas que envolvem a sua comunicação narrativa, conforme ponderam os estudiosos da narratologia.

Segundo estes, o conto é legatário de uma tradição que tem, na chamada *forma simples,* seu traço de parentesco com o mito, a lenda, a saga cujas origens remontam, portanto, aos processos da oratura, quando o ritual de contar histórias era indutor de motivação e envolvimento de uma comunidade.

No caso de Guimarães Rosa, esta sobrevivência de *gens* da narrativa oral pode ser entrevista nos próprios textos antepostos aos contos de *Sagarana*, nos quais o construtor de linguagens reproduz cantigas, de matrizes sertanejas ancestrais, como são: aquela que ele chama de *velha* e *solene* da roça, para "O Burrinho Pedrês"; a de *batuque*, para "A Volta do Marido Pródigo"; *a mais alegre, de um capiau beira-rio,* para "Sarapalha"; *a de treinar papagaios*, para "Minha Gente"; a de *espantar males*, para "São Marcos"; *a de roda*, para "Corpo Fechado"; *a do coro de boi-bumbá*, para "Conversa de Bois"; *a cantiga*, para "A Hora e Vez de Augusto Matraga". Registrem-se, também, as alternativas em que os contos pré-apresentam-se por fragmentos-síntese de uma história, como em "A Volta do Marido Pródigo", ou de uma *conversa*, como em "Duelo".

Assim, o *Era uma vez* – com que se instaurava a atmosfera meio-mágica do conto, em suas origens – transforma-se, em Guimarães Rosa, com a substituição pela epígrafe da narrativa escrita, por textos *passepartout* do sertão que impregnam de familiaridade o clima para o relato da gente sertaneja.

Pode-se dizer, até, que estes pré-textos contenham, para além da sugestão lúdica, função pedagógica ou moralizante que sobrevive das origens sociocul-turais e pragmáticas da oratura, ou das narrativas elementares.

Quanto a Luandino Vieira, os sinais da ancestralidade do gênero manifestam-se por outra via de linguagens. São notáveis exemplos de rituais da oratura, Oe epílogos para as histórias dos três contos de *Luuanda*.

No desfecho do primeiro conto, "Vovó Xixi e Seu Neto Zeca Santos", o ator/regulador da narrativa ainda nãos e identifica como tal, mas se denuncia pela forte manifestação empática com o herói da história:

> Depois, nada mais que ele podia fazer já, encostou a cabeça no ombro baixo de vovó Xixi Hengele e desatou a chorar um choro de grandes soluços parecia era monandengue, a chorar lágrimas compridas e quentes que começaram a correr nos riscos teimosos as fomes já tinham posto na cabeça dele, de criança ainda (1972:59)

Na tradução da amorabilidade angolana, a regulagem *post hoc ergo propter hoc* da sequência narrativa consuma-se pela linguagem de supressão de interrupções, num *continuum* onde a sintaxe local dispensa conectivos explícitos, facilitando fluir o curso da significação emotiva, em que o narrador faz lembrar o envolvimento de um *griot* africano, com aquilo que está a relatar.

No final do segundo conto de *Luuanda*, o ator/regulador da narrativa apresenta-se como fiador da verdade de suas criaturas, ambiguamente reais e de papel: e isto é a verdade, mesmo que os casos nunca tenham passado.

Além deste *compromisso* confessado, o narrador advoga a causa de suas personagens em julgamento. Põe-se na defesa de suas outras verdades, as verdades das carências sociais em razão das quais interfere no que conta. Como se fosse num contar-viver que caracteriza as práticas da oralidade:

> Mas juro que contaram assim e não admito ninguém que duvide de Dosreis, que tem mulher e dois filhos e rouba patos, não lhe autorizam trabalho honrado; de Garrido Kam'tuta, aleijado de paralisia, feito pouco até por papagaio, de Inácia Domingas, pequena saliente, que está pensar criado de branco é branco – m`bika a mundele, mundele uê ; de Zuzé, auxiliar, que não tem ordem de ser bom; de João Via-Rápida, fumador de diamba para esquecer o que sempre está a lembrar; de Jacó, coitado papagaio de musseque, só lhe ensinam asneiras e nem tem poleiro nem nada (1972: 148).

No bojo da prestação de contas com um sugerido auditório, o contador também não se esqueceria de sua mensagem, algo como uma entrega estética ao público destinatário: *Minha estória. Se é bonita, se é feia, os que sabem ler é que dizem.*

A seguir no encerramento do terceiro conto o jogo da verdade, soa como *bluff* travesso: *Eu só juro não falei mentira e estes casos passaram nesta nossa terra de Luanda* (1972: 188). O narrador apostou tudo, fazendo remontar ao que Roland Barthes, a propósito, referiu: "a escritura não está a serviço de um pensamento, como cenário realista perfeito que se justapusesse à pintura de uma subclasse social; ela representa, [...] na apreensão de linguagens reais, [...] o mergulho do escritor na opacidade pegajosa que este descreve." (Barthes, 1971: 99).

Assim, pelo *antes* – como em Guimarães Rosa – e pelo *depois* – como em Luandino Vieira –, ecoa a memória do contato comunitário da oralidade, a fala *in praesentia* dos primórdios do contar.

A coincidência a que aqui se apela é a do privilégio concedido pelos dois escritores, preferência que afina no conjunto de outras opções que ambos revelaram: a do brasileiro, pelo seu sertão, de conhecida plenitude; a do angolano, pelo seu musseque, os bairros vermelhos de Luanda, contextos sócio culturais que têm por denominador comum habitantes de faixas populares de raiz interiorana. Nessa plausível espontaneidade de manifestação os dois escritores encontrariam um modelo de universo experimentado e no qual é natural a emergência de um lema como *a linguagem é vida*, declarado por Guimarães Rosa no *Diálogo com Günter Lorenz*.

Com sua pá de razões, Guimarães Rosa sublinha, no mesmo *Diálogo*, que *os homens do sertão são fabulistas por natureza e que desde pequenos estão constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, afora criarem-se num mundo que às vezes pode se asssemelhar a uma lenda cruel. (1995:33).*

A escolha de contos com base nos quais pontualmente se elaboraram estas considerações sustenta-se no fato de que também com Luandino Vieira o espaço sócio cultural dos musseques – assim como o do sertão para Guimarães Rosa – serviu a aquisição de valores culturais africanos, valores populares angolanos, que a margem africana da cidade estava elaborando, conforme disse ele, no Encontro de Abril de 1977, a Michel Laban.

Esta referência à margem social é elucidativa por representar as franjas, as faixas excêntricas da sociedade luandense, como uma espécie de território à parte, onde se favorece a fermentação dos processos de cultura com base na preservação/atualização endógena, ou seja, da(s) maneira(s) africana(s) de existência, em paralelo com o que se registra nas formulações do sertão roseano.

O desafio e seus contornos

Como em outras circunstâncias análogas, a análise literária pode aqui beneficiar-se com as produtivas indicações que faz Iuri Lotman, sobre *A Estrutura do texto Artístico.*

Recorde-se que, ao considerar a arte como linguagem, Iuri Lotman enfatiza o quanto o discurso poético é consideravelmente mais complexo, em relação à língua natural.

A observação pode parecer trivial, se não for pensada no contexto das não menos complexas estimativas, nas quais, entre outras questões, Lotman começa por propor que:

> Se o conjunto da informação contida no discurso poético e no discurso usual fosse semelhante, o discurso poético perderia todo o direito à existência e desapareceria. Assim uma estrutura artística complexificada, elaborada a partir do material da linguagem, permite transmitir um conjunto de informações, cuja transmissão é impossível com os meios de uma estrutura elementar propriamente linguística. O pensamento de um escritor realiza-se, portanto, numa determinada estrutura artística de que ele é inseparável. (1978:35)

Em acréscimo a essa observação, Lotman refere o que Tolstói escreveu sobre a ideia-chave de Ana Karenina onde está outro dado, fundamental do todo de sua teoria sobre *A estrutura do texto artístico*: seria uma aberração procurar ideias isoladas, numa obra artística. Seria, sim, necessário que os leitores se guiassem incessantemente "no labirinto infinito dos encadeamentos, nos quais consiste a essência da arte e segundo as leis que servem de fundamento a esses encadeamentos."

Posto isso, via pensamento de Tolstói, Lotman apresenta tanto um conceito de linguagem – que ele resume como *o sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular* –, quanto põe em evidência as indescartáveis relações entre o sujeito que produz o texto artístico, ou o emissor de determinada mensagem, e seu correspondente receptor.

Estas ilações remetem à questão de que "a linguagem da arte é, ela própria, uma hierarquia complexa de linguagens inter-relacionadas mas não semelhantes". Mas, para que o ato de comunicação artística se processe, será indispensável que o código do autor e o código do leitor formem conjuntos de elementos estruturais

que se cruzem – diz Lotman – e que *por exemplo, o leitor compreenda a língua natural em que o texto está escrito*, para adentrar, pelo processo das relações entre ambos, o problema das significações.

Finalmente, para os contornos do desafio que o presente trabalho constitui, é importante o suporte teórico de Iuri Lotman no que diz respeito às vias pelas quais a estrutura do texto artístico porta informações, como sejam: a possibilidade de que o autor do texto tem de escolher a linguagem com que constrói seu texto; o texto pertencer a duas (ou várias) linguagens simultaneamente; o autor valer-se de um importante meio de dinamismo que é a transgressão (o texto artístico não é só a realização de normas estruturais, mas também a sua transgressão); cada tipo de cultura caracterizar-se por um determinado conjunto de funções que são servidas por: objetos da cultura material que lhes correspondem, por instituições nacionais, por textos etc.

> A simultânea inclusão do texto artístico em numerosas estruturas extra-textuais que se interceptam reciprocamente, a entrada simultânea de cada elemento do texto em numerosos segmentos da estrutura intratextual, tudo isto torna a obra artística portadora de numerosas significações que estão entre si numa extraordinária complexidade. (1978: 478)

Este exercício teórico de Lotman é plenamente compatível com o exercício prático de leitura da obra dos dois autores aqui considerados, como se fossem não uma dedução do leitor, mas uma indução às formas de criar, para Guimarães Rosa e Luandino Vieira.

Todas essas considerações de Iuri Lotman poderiam, entretanto, ser lançadas no horizonte da problemática maior que Júlia Kristeva abordou. Ao resumir, na confusão para a sua *História da Linguagem*, as etapas de representações e teorias da linguagem por ela estudadas, estabelece um pressuposto que não abre nenhuma segurança para quem, se mete no *imbroglio* de desvendar o texto literário, principalmente em casos como o dos escritores em questão. É, pois, de Kristeva este juízo (apocalíptico?) final:

> O predomínio dos estudos linguísticos e, mais ainda, a diversidade babiloniana das doutrinas linguísticas foi baptizada com o nome de crise [...] indicam que a sociedade e a ideologia modernas atravessam uma fase autocrítica. O seu fermento terá sido esse objeto sempre desconhecido – a linguagem. (1988: 375)

Uma vez que a linguagem seja tida por uma linguista, com reconhecida competência, como *objeto sempre desconhecido*, o desafio desta proposta, embora sedutor, enquadra-se num horizonte teórico que, antes que assegurar certezas, semeia inseguranças.

De qualquer maneira, os dados de Iuri Lotman orientam no sentido de abrir o flanco das obras escolhidas, pelo lado de que nestas constroem-se linguagens que operam pelo que se poderia chamar de forma revolucionária, sobre a língua natural comum aos dois autores considerados.

Recorde-se que essa operação linguagem/língua, mesmo que não fosse rigorosamente programática, teve, pelo menos, o controle consciente de Guimarães Rosa, conforme se pode deduzir das declarações, já mencionadas, a Günter Lorenz, segundo as quais *o caráter do homem é seu estilo, sua linguagem,* considerando o idioma como metáfora da sinceridade. Sinceridade e capacidade de sentir como o homem seriam os fundamentos da sua fé no futuro de seu país: "O brasileiro, até mesmo no sentido filosófico, fala com sinceridade. Ele ainda deve criar sua própria linguagem. Isso também o obriga a pensar com sinceridade." (ROSA,1995: 42).

Prepare-se, também, que Luandino Vieira, manifestando a funda impressão de leitura que lhe causara *Sagarana*, declarou a Michel Laban, no *Encontro* já referido, que Guimarães Rosa foi quem lhe ensinou que "um escritor tem a liberdade de criar uma linguagem que não seja a que seus personagens utilizam. Ou melhor: que tinha a aprender do povo os mesmos processos com que ele constrói a sua linguagem" (1980: 27-28), o que deveria levá-lo a utilizar os mesmos processos, conscientes ou inconscientes de que o povo se serve para utilizar a língua portuguesa, quando as estruturas linguísticas dos locutores de suas histórias seriam outras.

Recorde-se que Luandino Vieira é assim citado, numa entrevista a Antônio Hohlfeldt que participou com ele do júri do prêmio Literatura Brasileira da Casa das Américas:

> Depois comecei a aprofundar a questão, porque então me dei conta de que iria julgar textos exclusivamente brasileiros. Seria legítimo a um angolano fazê-lo?
>
> Acabei pensando que sim, já que a base, anto da literatura brasileira quanto angolana, é uma língua portuguesa muito próxima, e,

além do mais, ambas as culturas possuem elementos africanos muito semelhantes, os que nos torna familiares.

Por outro lado, no período do pós-guerra, entre os anos 40 e 50, a literatura brasileira influenciou muito a produção literária angolana, especialmente o romance realista nordestino: líamos as crônicas de Raquel de Queiróz, na revista *O Cruzeiro*, e sabíamos muito mais do Brasil do que de Portugal. Pessoalmente há muito leio literatura brasileira [...] (1987:8).

Levando em conta a postura dos escritores diante da questão principal que aqui se coloca, tal postura certamente constituirá construtiva advertência para a observação de dois contos, um de cada escritor, na releitura que agora focalize o tema proposto.

Sejam estes "A Hora e Vez de Augusto Matraga", de *Sagarana* (1937), e "O Fato Completo de Lucas Matesso", de *Vidas Novas* (1962), como se vê dois dos mais celebrados contos, respectivamente de João Guimarães Rosa e de José Luandino Vieira.

Nos dois casos, embora pródigos em peripécias, nota-se um impulso singular de encadeamento das ações, uma tensão unitária no percurso dos heróis que gera, por decorrência, um efeito trágico preciso e determinado que vai se tornando previsível, dada a irreversibilidade da situação criada.

Protagonistas pertinazes, tanto o Augusto Matraga de Guimarães Rosa quanto o Lucas Matesso de Luandino Vieira, fortalecem-se no aprendizado da coragem que não é uma virtualidade inata, mas construída na luta contínua contra a malfeitoria instalada. E salvam-se, quando pareciam inteiramente perdidos, mesmo que seja pela única saída, a da alternativa-limite da morte.

Augusto Matraga e Lucas Matesso encaminham-se para a fatalidade do fim em desgraça sob pressão da violência que caracteriza, por causas diversas, o universo de ambos: a das leis internas do sertão roseano e a de demandas forasteiras no universo luandense de Luandino.

Tome-se o segmento do clímax da história de Guimarães Rosa onde se dá o reconhecimento, entendido nos termos aristotélicos da *verdade* a revelar-se.

Neste segmento, Nhô Augusto atravessa-se na decisão seu Joãozinho Bem-Bem, de vingar a morte de um jagunço de seu bando, o Juruminho. Encadeada no círculo de *vendeta* em que se estrutura a narrativa, a cena de violência final acaba por deslocar-se para a esfera de dois protagonistas que, afinal, manifestavam recíprocas afinidades:

– Não faz isso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, que o desgraçado do velho está pedindo em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria! E o que vocês estão querendo fazer em casa dele é coisa que nem Deus não manda e nem o diabo não faz!

Nhô Augusto tinha falado; e a sua mão esquerda acariciava a lâmina da lapiana, enquanto a direita pousava, despreocupada, no pescoço da carabina. Dera tom calmo às palavras, mas puxava forte respiração soprosa, que quase o levantava do selim e o punha no assento outra vez. Os olhos cresciam, todo ele crescia, como um touro que acha os vaqueiros excessivamente abundantes e cisma de ficar sozinho no meio do curral.

– Você está caçoando com a gente, mano velho?

– Estou não. Estou pedindo como amigo, mas a conversa é no sério, meu amigo, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem.

– Pois pedido nenhum desse atrevimento eu até hoje nunca que ouvi nem atendi!...

O velho engatinhou, ligeiro, para se encostar na parede. No calor da sala, uma mosca esvoaçou.

– Pois então... – e Nhô Augusto riu, como quem vai contar uma grande anedota – ... Pois então, meu amigo seu Joãozinho Bem-bem, é fácil... Mas tem que passar primeiro por riba de eu defunto...

Joãozinho Bem-Bem se sentia preso a Nhô Augusto por uma simpatia poderosa, e ele nesse ponto era bem-assistido, sabendo prever a viragem dos climas e conhecendo por instinto as grandes coisas. Mas Teófilo Sussuarana era bronco excessivamente bronco, e caminhou para cima de Nhô Augusto. Na sua voz:

– Epa! Nomopadrofilhospritossantamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez !...

E a casa matraqueou que nem panela de assar pipoca, escurecida à fumaça dos tiros, com os cabras saltando e miando de maracajás, e Nhô Augusto gritando qual um demônio preso e pulando como dez demônios soltos.

– Ô gostosura de fim-de-mundo!...

E agarrou a gritar as palavras feias todas e os nomes imorais que aprendera em sua farta existência, e que havia a muitos nãos não

proferia. E atroava, também, a voz de seu Joãozinho Bem-Bem:

– Sai, Canguçu! Foge, daí, Epifânio! Deixe nós dois brigar sozinhos!

A coronha do rifle, no pé-do-ouvido... Outro pulo... Outro tiro...

Três dos cabras correram, porque outros três estavam mortos, ou quase, ou fingindo.

E aí o povo encheu a rua, à distância, para ver. Porque não havia mais balas, e seu Joãozinho Bem-Bem mais o Homem do Jumento tinham rodado cá pra fora da casa, só em sangue e em molambos de roupas pendentes. E eles negaceavam e pulavam, numa dança ligeira, de sorriso na boca e de faca na mão.

– Se entregue, mano velho, que eu não quero lhe matar...

– Joga a faca fora, dá viva a Deus, e corre, seu Joãozinho Bem--Bem...

– Mano Velho! Agora é que tu vai dizer: quantos palmos é que tem, do calcanhar ao cotovelo!...

– Se arrepende dos pecados, que senão vai sem contrição, e vai direitinho p`ra o inferno, meu parente seu Joãozinho Bem-Bem!...

– Ui, estou morto...

A lâmina de Nhô Augusto talhara de baixo para cima, do púbis à boca-do-estômago, e um mundo de cobras sangrentas saltou para o ar livre, enquanto seu Joãozinho Bem-Bem caia ajoelhado, recolhendo os seus recheios nas mãos.

Aí, o povo quis amparar Nhô Augusto, que punha sangue por todas as partes, até do nariz e da boca, e que devia de estar pesando demais, de tanto chumbo e bala.

Mas tinha fogo nos olhos de gato-do-mato, e o busto, especado, não vergava para o chão.

– Espera aí minha gente, ajudem o meu parente ali, que vai morrer mais primeiro...

Depois, então, eu posso me deitar.

– Estou no quase, mano velho...

(1995:460-461).

Diante da deliberação inabalável do cumpra-se de seu Joãozinho Bem-Bem, Nhô Augusto ri e o diálogo decisivo se processa.

No diálogo, como se sabe, o pressuposto é da existência de interlocutores, nas figuras de um *eu* e de um *tu*. Assim se estabelece o que os narratologistas chamam de intercâmbio discursivo, em que cada um dos participantes atua alternadamente como protagonista da ação, enquanto o narrador se apaga, ou dissimula sua presença.

Nota-se que as passagens de voz propiciam os momentos de auto-caracterização das personagens por suas falas, pelas quais se faculta o uso peculiar da língua, modelizador dos perfis e de categorias ético-sociais, que rubricam o texto com as marcas sertanejas, do universo dos falantes.

Assiste-se, assim, ao domínio da violência do universo jagunço, completado nas interferências do narrador, onde a raiva e o ódio aceitos como positivos, levarão a aceitar a morte por assassínio, como normal e moral.

A linguagem verbal e gestual de seu Joãozinho Bem-Bem (é a regra) sustenta-se na atualização dos signos ancestrais do *oculum pro óculo, dentem pro dente*, da Lei do Talião, originária dos sistemas de código da justiça comutativa, da lei moisaica, de mão própria, primitiva que institui a articulação tensiva com a de Nhô Augusto, esta em miscigenação desconcertante com o código indulgente cristão.

O diálogo encaminha, assim, da relação dialética reproduzida, à solução na síntese que dela resulta, a partir desta fala de seu Joãozinho Bem-Bem.

> – ...Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que eu já conheci!...Eu sempre lhe disse quem era bom mesmo, mano velho... É só assim que gente como eu tem licença de morrer...Quero acabar sendo amigos...
>
> – Feito, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem. Mas, agora, se arrepende dos pecados, e morre logo como um cristão, que é para a gente poder ir juntos...
>
> (1995:461)

Neste julgamento paradoxal, porque entre infratores da *Lei*, os enunciados conduzirão, pelas falas contestadoras, ao desfecho em afronta que, afinal, levará à morte *em graça*, tanto do próprio interpositor, Augusto Matraga, como do autor da sentença impugnada e não cumprida, seu Joãozinho Bem-Bem.

Neste ponto de pico da luta, a solução para encaminhar a ação ao clímax e epílogo perfaz-se, portanto, pela forma mais mimética: de representação das vozes, isto é, pelo diálogo que se, então, faz progredir a história, configura também

um cenário de convergência e polêmica de diferentes discursos: o dos embates e confrontamentos que os dois contendores protagonizam. Eles são portadores, ou indiciadores de atributos sociais e linguísticos do universo que tipificam.

Uma observação cabe, ainda, com relação a este diálogo: no sistema das pessoas/interlocutoras funciona a oposição esperada entre um *eu* e um *tu*, postos em situação dramática de conflito.

Mas a singularidades a registrar é que as duas funções são intercambiáveis, uma vez que os dois interlocutores desempenham o papel de atacantes recíprocos. Nenhum deles assume voz defensiva, porque ambos *apostam* na ofensiva.

Pode-se deduzir que as falas, de ataque portanto, valem como variações de linguagem para representar o grau de violência do universo jagunço e a inflexibilidade dos oponentes que o determinam.

Por outro lado, a voz do narrador, por ser um *ele*, mesmo que teoricamente devesse exprimir a não-pessoa do conflito não logra ser impessoal. E lança outra variante no cenário de convergências de linguagem que aqui se constrói, a matizar diferenças de dizer, para cumprir-se a narração.

O segmento escolhido de Luandino Vieira é do conto "O Fato Completo de Lucas Matesso", como foi dito. Selecionou-se, de forma análoga, uma cena que encaminha ao clímax e ao desfecho.

Tem-se, igualmente, o pico da curva diegética realizando o que Aristóteles entendia com ideal do procedimento dramático, isto é, a coincidência do clímax com o reconhecimento.

Deve-se lembrar que, no caso dos dois contos, tem-se um equívoco, um erro ou um engano relativo ao caráter do herói ou relativo à sua ação que, então, se esclarece.

Lucas Matesso parece vencido, pela violência que se deduz nãos ser privilégio na vida unicamente de determinada(s) sociedade(s). Mas aqui o conflito político se tonaliza por não ser uma luta fratricida e sim entre naturais e adventícios num universo em que o domínio do estrangeiro está sendo combatido.

A prisão é o espaço de confinamento governado pela lei do dominador:

> Por cima dele o riso do chefe e do ajudante faziam uma mistura maluca com o ladrar dos cães e o barulho da água no balde que lhe molhou por todos os lados.
>
> Dos beiços inchados, um fio de sangue saía, mexendo-se diante dos olhos abertos, por cima do cimento vermelho do chão. Um vômito

grande encolheu-lhe a barriga mas nada que tinha comido nesses dias e só uma água verde saiu a se misturar no sangue, no suor, na água do balde.

Assim estendido, aguentando as dores dos pontapés que as botas do ajudante lhe punham nas costas, nas pernas, no peito mesmo, os olhos não queriam deixar ainda de olhar essa água diferente, de três cores, a correr, a correr...

E era ao Lukala que ele via, o rio da terra mijando a água boa nas lavras. O Lukala descendo, vagaroso e seguro, sem medo, já depois do salto do Duque de Bragança, a correr para se deitar em cima das águas do mais-velho Kuanza e, de mão dada, seguirem os dois na direção do mar.

Essa figura assim, das águas do rio e dos capins dos lados a dançar no vento, os dendéns pendurados nas palmeiras, as lavras verdes de milho e mandioca, deram berrida nas dores, não sentia mais o chicote ou vez bater e as palavras que o chefe punha, cada vez maiores, parecia ele mesmo é que estava a levar com pancada.

– O bilhete! Quero o bilhete!...

Mas qual bilhete, então? Nunca tinha lhe falado uma conversa de bilhete e agora mesmo, desde que começara, era só isso que ele queria saber ainda, eram as palavras, o ajudante também gritava com a sua voz de bode, não percebia nada.

– Não sei, nosso chefe! Não sei! Perdoa!

(1976:132-133)

Como se vê, as falas do dominado são raras e o escasso diálogo condiz com a falta da hora e vez de Lucas Matesso poder abrir-se, ao curso livre da manifestação, como Augusto Matraga.

Que ocorre, então, para que se codifique essa carência?

É pelo discurso indireto livre que o narrador assume o comando da voz, como forma supletiva de levar ao receptor/leitor a etapa do conflito que está por consumar-se.

Teoricamente se pressupõe que, no discurso indireto livre se processa a contaminação compacta da voz do narrador e da voz da personagem.

Verifica-se, entretanto, que a linguagem de que se fazem aqui as reflexões da personagem não seriam próprias dela.

Em grande parte deste segmento, a função poética sobreleva-se, predomina sobre a referencial e a fática.

Os eventos com que a diegese se elabora mais parecem tematizar estados poéticos, isto é, o estado de quem fala para ver projetada fora de si a emoção que também se significa.

Luandino parece, mesmo, haver experimentado a lição que Guimarães Rosa lhe passara, de um escritor ter a liberdade de criar uma linguagem que não seja a de sua personagem, conforme já se referiu.

A perspectiva narrativa que, no discurso indireto livre, deveria corresponder à chamada *visão com* a personagem, se distorce e o narrador mais parece falar *pela* personagem, ou, até de falar dela, por si próprio.

Criar linguagem, aqui, se faz pela auto-liberdade concedida de filtrar uma realidade, no estado poético de quem a relata.

A linguagem na qual se molda esta visão de mundo é tão caracteristicamente luandina que faz lembrar muitos de seus contatos nos quais as referências, mesmo banais, como uma nesga de sol, o rumor de um rio, a voz de uma criança e até um objeto qualquer, apreendem-se e traduzem-se sob o comando da função poética manifesta na linguagem.

Quer dizer, finalmente, do estado dos leitores, da ressonância das vozes, das linguagens que convidam e enredam, nestas cenas de sangue?

A que distância se estaria da leitura de um discurso pragmático, do discurso pragmático da História, das crônicas policiais e das pautas judiciárias de crimes e castigos?

Evidentemente muito longe, muito longe de retóricas que chamam à razão, portanto sem a luz da estesia, a beleza da epifania diante da dor e da morte.

Os caminhos sinuosos e batidos do sertão e os de curvas vermelhas dos musseques são aqui, na verdade, riscos, de bordados de signos que desenhariam as veredas e encruzilhadas da escrita encantatória.

João Guimarães Rosa e José Luandino Vieira desenham o sertão brasileiro e o musseque angolano com a competência literária de escrita que marca indelevelmente sua diferença em relação a outras competências pragmáticas de escrever, seu registro. A competência destes dois contistas não é a de um escrevente, mas de um escritor.

Com os referenciais convencionais da gente aparentemente simples, constroem essa humanidade forte e complexa por palavras que eles sabem ressignificar e encadear.

Vale voltar, para concluir, a proposições teóricas de pensadores das letras que alavancaram a introdução a estas considerações e podem fazer o mesmo para finalizar a pequena incursão feita nos contos de João e José.

Roland Barthes, quando tratou d`"A Escritura e a Fala" reconheceu que a apreensão de linguagens reais fariam da escrita um ato literário mais humano, e que uma parte inteira da literatura moderna – em que se pode incluir a obra contista brasileiro e do contista angolano – estaria atravessada por farrapos mais ou menos preciosos deste sonho: uma linguagem literária que alcançasse a naturalidade das linguagens sociais. (1971: 99)

Por sua vez, Júlia Kristeva ao falar de *Linguagem e Linguagens* e invocando Mallarmé, concluiu:

> A língua que a escrita procura encontra-se nos mitos, nas religiões, nos ritos – na memória inconsciente da humanidade que a ciência há-de descobrir um dia ao analisar os diversos sistemas de sentido. [...] A função da literatura é trabalhar para esclarecer as leis dessa língua imemorial, dessa álgebra inconsciente que atravessa a discurso, dessa lógica de base que estabelece relações. (1988: 333-334)

Ainda sob o impacto de leitura das cenas engendradas pelo contista brasileiro e pelo contista angolano é cabível, com Kristeva, buscar um selo, como ela tomou o de Mallamé dedicado ao teatro. Ou seja, retomá-lo, sugerido, neste caso, por uma cantiguinha (de João) ou uma mentirinha de embalar (de José), para servir de legenda à utopia que também teria alimentado Guimarães Rosa e Luandino Vieira:

> Creio que a literatura, retomada na sua fonte que é a Arte e a Ciência, nos fornecerá um teatro, cujas representações serão o verdadeiro culto moderno; um livro, explicação do homem, suficiente para os nossos mais belos sonhos. (Kristeva, 1988: 334)

Sonhos de criadores de linguagens, deixaram de ser futuro, uma aspiração. Estão convertidos no eterno presente das escritas consumadas.

Bibliografia

BARTHES, Roland. “A Escritura e a Fala”. In: *O grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

HOHFFELDT, Antonio (entrevistador). “A Luta e a literatura em Angola”. In: *O escritor*. n.45, p.8, jul/ago, 1987.

KRISTEVA, Júlia. *História da Linguagem*. Lisboa: Ed. 70, 1988.

LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

ROSA, João Guimarães. *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995.

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. Lisboa: Edições 70, 1972

_____. *Vidas Novas*. Lisboa: Edições 70, 1976

_____. *José Luandino e sua Obra*. Lisboa: Edições 70,1980.

Texto publicado em *Paralelas e tangentes entre literaturas de língua portuguesa*.
São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

Ficção portuguesa e brasileira, no século XX e os anos 40: literatura e história

O motivo de retornar aos anos quarenta que, na marcha inexorável da história literária teria visíveis projeções quarenta anos depois, parece-me corresponder a uma sedução por encontrar, no sentido difuso desse passado, linhas ou tendências literárias que nele se fortificaram e foram fecundas em outras décadas por diferentes formas de manifestação. Tomar os anos quarenta, ou outros quaisquer como blocos culturais não deriva de uma perspectiva ingênua. A toda essa procura, preside a consciência muito clara de que tal escolha se ancora num princípio inquietante. Joga-se com a perigosa abstração que é a da hipotética unidade de uma realidade: a da realidade dos anos quarenta cujos reflexos se veem quarenta anos depois, quando se sabe que qualquer realidade é complexa e estruturada em categorias sociais distintas, de interesses e culturas diferentes.

Para aceitar esses riscos, levei em conta uma compensação: a de colher possíveis resultados de uma busca a esses períodos, com o objetivo de identificar o trajeto de um determinado vetor que, emergindo de seu intrincado contexto factual, revelasse, por suas próprias transformações, a vitalidade de uma linha genética literária, que se tornaria outra vez predominante quarenta anos depois.

Sou também propensa a relacionar, a partir dos anos quarenta, a intensificação dos choques ideológicos que manequeizaram o universo sócio-político do século XX, com as correspondentes variantes que foram acontecendo na Literatura e relativas às concepções diversas de vínculo entre a arte e a realidade.

Posto isso, nada mais adequado do que privilegiar, entre os vetores anunciados, aqueles que mais clara ou até programaticamente se apoiou no ponto de vista de rasurar as fronteiras entre a literatura e a vida, entre a ficção e a História.

Antes de tratar especificamente das questões concernentes à relação Literatura/História, penso ser produtivo um quadro mínimo de referências com alguns dos dados relevantes que criaram o clima histórico-político e cultural desse período.

Talvez seja provocador mas eficaz, que começasse por uma pergunta devesse ser imediatamente respondida: quem se lembra dos anos 40?

Quanto a possíveis perguntados, quer se trate de sobreviventes, cuja consciência maturou nos anos 40 e que já vão rareando; quer se trate de filhos biológicos, intelectuais, artísticos dessa geração; ou quer se trate simplesmente de simpatizantes da humanidade em cuja trajetória existencial se inscreveu nesse período, com prazer ou mágoa, provavelmente todos sentirão também, de alguma forma, atração por essa década que poderia ser também entendida como a de um ciclo histórico cuja fase agônica os homens de hoje vieram a testemunhar.

Voltados os olhares primeiramente para a Europa, desde onde se definiram os rumos da página da História que agora estaria, portanto, a ser virada, em toda fiel memória ou sã consciência, estará ainda o vestígio dos rastros de sangue da marcha inexorável do exército alemão para instaurar o domínio do *Reich*, cujas insígnias fincaram-se, dos Pirineus aos Cárpatos, do Ártico ao Mediterrâneo, na ofensiva fulminante que se consumou, entre 1939 e 1941.

Por mais neutros que retro-olhares pudessem ser, não haveria, ainda, como obliterar a impressionante sequência de passos da escalada nazista que hipnotizou a atenção internacional, intercontinental: a campanha da Noruega, o ataque à Bélgica, a marcha triunfal sobre a França (1940), depois da vitória espetacular da Polônia (1939), até que o ataque à Rússia até que a política vitoriosa de terra arrasada de Stalin promovesse a reversão que acabaria por culminar na capitulação de Berlim.

Emaranhados nos eventos de largo porte, os registros dos anos 40 consignam, de um lado, tragédias que começam por ser pessoais; de outro, os pontos luminosos sobre o cinza dos desastres que pincelaram mais fortemente os cinco primeiros anos da década.

Citem-se, a esmo, desde 1940, a morte novelesca de Hitler e Mussolini (1945), ou o fim deplorável de Gandhi (1948) que remetem à memória de outras, mais distanciadas do quadro político imediato da guerra, como o desaparecimento dramático de Stefan Zweig, até bem à margem dela.

Para a finalidade de ver de que forma esse passado responde aos interesses do reconhecimento de hoje, por certo têm magna importância o ataque a Pearl Harbour, a bomba atômica sobre Nagasaki e Hiroshima, ou a eclosão da Guerra da Coréia (1950), na sequência do retalhamento da Europa de pós-guerra, da ocupação militar da Alemanha, do delineamento da união das Repúblicas Socialistas Soviéticas os desgastes ou o declínio seriam, 40 anos depois, melhores indicadores para aventar a hipótese de fim de ciclo.

Mas, para o mesmo fim não é de somenos o contrabalanço com outros fatos, caudatários ou não, do traumatismo coletivo que envolveu a primeira metade da década de 40; fatos diversos que valem para ilustrar o mosaico histórico-social, histórico-político, histórico-cultural da época: as reeleições do Presidente Roosevelt (1940-1944); a fundação da Liga das Organizações revolucionárias do Vietnã (1941); a ascensão do General De Gaule e de Perón (1946), já após a abertura do tribunal de Nuremberg (1945); a instituição do estado de Israel (1948), na sequência da implantação do Plano Marshal (1947); a organização dos Estados Americanos (1948); a proclamação da República Popular da China (1949); o pacto do Atlântico (1949); e, eventualmente, até a renúncia do Duque de Windsor ao trono de Inglaterra, o casamento de Elizabeth II com Phillip Mountbaten; o Primeiro Encontro Internacional de Mulheres em Paris.

De igual maneira, a memória tende a acrescentar exemplos da fecundidade da época, no campo do conhecimento: as descobertas científicas de Albert Einstein e Robert Oppenheimer, as metodologias de sondagem à opinião pública de Georg Gallup por ocasião da eleição de Truman; os ruídos novos da área automobilística, com Louis Renault, Ettore Bugatti e André Citroën; os sons da voz de Edith Piaf, Enrico Caruso, Benjamino Gigli, Lily Pons, e os instrumentais de Arthur Rubinstein; os reflexos no palco de Tennessee Williams, e Bernard Shaw; as imagens de *O Grande Ditador*, com Charlie Chaplin e de o *E o Vento Levou*, e o brilho das letras, com Gabriela Mistral – prêmio Nobel, Somerset Maugham, André Gide, Jean Cocteau, Bertrand Russel.

No conjunto de obras de ficção brasileira e norte-americana, desde os anos 30, o que pretendo buscar é algum vetor mais imediato e vigoroso, no Brasil e em Portugal.

Nestas literaturas, como na italiana, sobretudo, projetam-se as sequelas deixadas pela II Guerra Mundial, por desdobramento da luta que, desde 1917, travava-se entre o capitalismo e o socialismo, na versão da guerra fria que alcançaria os anos 90.

Os choques ideológicos que predominantemente maniqueizaram o universo sócio-político do século XX – conforme o cinema iria simbolizar, com brilhantismo, em *Novecento* –, as manifestações enfáticas de *As Vinhas da Ira*, *Roma, Cidade Aberta, Ladrões de Bicicletas*, entre outras manifestações culturais, repercutem nas literaturas brasileira e portuguesa, que não mais se produziam sem insumos oficiais e à revelia dos colarinhos brancos, ou sobretudo de mal com as regras do universo onde emergiram e queriam transformar.

Nessa linha pode-se inscrever a produção dos anos 30: no Brasil, com *A Bagaceira* de José Américo de Almeida (1937) que sucedeu *O Quinze* de Raquel de Queiroz (1930), *Menino de Engenho*, de José Lins do rego (1932), *Cacau* e *Suor*, de Jorge Amado (respectivamente de 1933 e 1934) e precedeu *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1938); em Portugal, *Gaibéus*, de Alves Redol (1939), *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes (1941), *Cerromaior*, de Manuel da Fonseca (1944), *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira (1943), *Casa da Malta*, de Fernando Namora (1945). Nessas obras, o vetor sócio-realista passa a prevalecer, com a força que provocará até hoje ressonâncias. A literatura passa a relevar a imagem dos desprivilegiados da sociedade, a princípio sem exuberâncias doutrinárias, mas na linha que Antônio José Saraiva definiria como a de "uma visão mais completa e integrada dos homens, a consciência do dinamismo da realidade e a identificação do escritor com as forças transformadoras do mundo." (O Comércio do Porto, 1955).

Linda Hutcheon, da *Poética do Pós-Modernismo*, ressalta, entre questões prévias, as de evidência "dos paradoxos estabelecidos, quando a autonomia estética e auto-reflexividade modernistas enfrentam – na pós modernidade – uma força contrária na forma de fundamentação do mundo histórico, social e político." (1991: 121)

Estas considerações sinalizariam para que direção este vetor literário do primeiro neorrealismo haveria de encaminhar e dar resultados em nossos dias.

A prevalência pela focalização da vida ativa, os signos do homem enquanto acessível de apreender através da lida quotidiana, na conduta de trato com o mundo circundante, no comportamento manifesto do universo dos negócios humanos, levarão, num primeiro momento, até a pontos de vista extremos: o homem será apresentado através de figuras rubricadas pela ancoragem referencial remetendo, predominantemente para um sentido pleno e fixo dos papéis, programas e empregos que chegariam, mesmo, à categoria de estereótipos.

Transparece na literatura de ficção, pela eleição dos signos narrativos, pela tessitura semântica das obras, a retórica do herói degradado, nos termos do modo irônico de Northrop Frye.

Na condição de ato de linguagem e portanto permeável, inevitavelmente, à penetração da subjetividade do sujeito da escrita, as narrativas fazem proliferar os protagonistas sob premência das necessidades primárias, por isso mesmo de imprescindível atendimento, distantes do exercício mais frequente do pensamento, quando não mesmo consciências afastadas do caminho do racional, por onde pudessem acessar a uma cidadania efetiva.

O prefácio de *Gaibéus*, de Alves Redol, já marcava no início dos anos 40, um ponto na diretriz literária que, conforme foi dito, retornará com relevo na literatura contemporânea de 40 anos depois.

Ao apresentar seu livro, não como uma obra de arte mas como um documento, Redol manifesta abertura do escritor para o sentido moderno de *documentum* já não restrito a *docere*, ao ensinar da origem latina, mas como testemunho histórico que assim se converteria, ao de monumento, por ser representativo do poder de perpetuação da recordação.

É nesse ponto de articulação e tensão entre arte e realidade, entre literatura e história que pretendo observar as obras de que tratarei.

Observe-se como Lukács, em sua *Estética*, estabeleceu duas categorias que ele chamou de reflexo científico, aludindo à História, e reflexo poético, referindo-se à Literatura, para diferenciar os reflexos da realidade.

Na própria *Poética* de Aristóteles já se consideravam fluidos os limites que na antiguidade separavam a historiografia, da conformação estética. Apontava-se a constância ou certo predomínio do estético, na agrupação e narração anedótica e novelística dos fatos, que de início prevaleciam, conforme foi o exemplo de Heródoto, pois e a constituição da História como ciência foi tardia.

A confusão de limites persiste. Persiste sobretudo quando se considera que os meios expressivos estéticos da representação são determinantes para o representado.

Se pelo lado da literatura o questionamento acalorou-se, do lado da História não foi menos.

Sem falar da polêmica de Lawrence Stone e Eric Hobsbwan sobre a questão da narrativa da História e as considerações levantadas por Jacques Le Goff, verifique-se como Hayden White, em *Trópicos do discurso – Ensaios sobre a crítica da Cultura*, ao tratar de *O Texto Histórico como Artefato Literário*, manifesta-se assim:

> Mas de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os equivalentes da literatura do que com os correspondentes nas ciências. (1994: 98)

Da mesma forma, as ponderações feitas pelos pós-modernistas – de que cuida Linda Hutcheon – instigam a uma retro-avaliação, isto é, a um novo olhar que não para nas candentes problematizações da História apenas na recente ficção.

Convida a mirar além, a buscar outras manifestações literárias de cunho realista como as que monopolizaram as atenções por volta de 1940.

Se as observações voltarem-se para a Literatura Portuguesa é logo em Alves Redol que se vê uma deliberada experiência de fragilizar os limites entre a narrativa histórica e a de ficção.

Pelas próprias declarações do Autor, no prefácio de *Gaibéus*, vê-se a preferência pelo valor do documental que a obra possa ter, pela própria vida dos ceifeiros ribatejanos e não pelos recursos inventivos da ficção sobre ela.

A narrativa, perfazendo-se em quadros sucessivos, revela uma demanda por etapas subsequentes de tensão e esvaziamento que conduzirão ao epílogo lasso.

O esforço para não efabular resulta numa tipologia de discurso que tangencia o da notícia como reportagem, o do documento como registro, o do testemunho e o do comentário como transposição crítica da realidade.

Intensifica-se, pois, a função referencial e o cunho utilitário do discurso, para gerar a ilusão de imediaticidade própria do texto jornalístico, como segmentos excepcionais em que a pena de ficcionista se desequilibra para o lado de um inevitável avanço da função poética.

Os conhecedores da Literatura Portuguesa sabem que a proposta neo-realista em que se consubstanciou *Gaibéus* é ilustradora, por excelência, do primeiro momento de manifestações dos escritores que, nesse período, revelaram sua adesão às camadas mais desprivilegiadas da organização social, aí representadas pelos trabalhadores braçais com menor qualificação profissional, ou sem alternativas no mercado de trabalho.

Sabem, também, que o neorrealismo foi um movimento que evoluiu. Por isso mesmo, acredito que se possa ver na mesma linha que quarenta anos depois o inovou, a sobrevivência dessa perspectiva.

O Neorrealismo faz lembrar, ainda, uma aptidão para as transformações, analogamente à que foi decantada na teoria da evolução das espécies: a de que a sobrevivência de determinada espécie – no caso, a sobrevivência de uma linha literária – se realiza se houver aptidão para tal.

Essa qualidade, a de transformar-se, entreviu Carlos Reis e lhe deu formulação final na "Conclusão" de seu competente e imenso trabalho sobre *O Discurso Ideológico do Neorrealismo Português*:

> A dinâmica que concretamente observamos no neorrealismo português remete para uma reflexão: diz respeito à nossa própria relação, ao mesmo tempo marcada por referências axiológicas e

> por balizas históricas, com um determinado movimento literário. Ora uma tal relação aparece-nos antes de mais nada interessada na análise crítica de uma diferença a que já aludimos: a diferença entre um corpo de doutrinas variavelmente coesas e uma *práxis* que com essa doutrinação se terá relacionado em termos eminentemente evolutivos, chegando talvez até a ruptura total. (1983: 640)

Essa dinâmica do Neorrealismo mostrou-se já ao longo da própria obra de Redol, cuja modificação progressiva na literariedade foi notória.

Voltando a *Gaibéus* pode-se verificar que praticamente se traduz num processo de dramatizar as matérias que publicou nos jornais de *Vila Franca de Xira* ou de *Vila Ribatejana* ou na *Mensagem do Ribatejo* que escrevera entre 1934 e 1939.

Sabe-se que Redol efetuou um trabalho de campo, para escrever *Gaibéus*, e que numerosas indicações sobre o cultivo do arroz constam dos apontamentos que fez em suas repetidas deslocações à lezíria ribatejana.

Mas a verdade é que a história no tocante aos ciclos de trabalho, ou o trabalho instável nessa região, *romancizou-se*, nos termos em que Bakhtin viu a agregação do romance a outros gêneros.

Será ilustrativo citar um fragmento em que o relato da colheita de arroz apresenta os índices de literariedade típicos de textos de ficção:

> Os ceifeiros abatem as partículas de arroz.
> Só os gados continuam cá fora.
> Céu cinzento e triste – os ceifeiros levam também a alma cinzenta.
> Os gados e os ceifeiros – tudo gado.
> Era preciso mais pressa – cada vez mais pressa.
> Mas, sempre mais – agora ainda mais.
> (1989: 175)

Assim, mesmo no caso de Redol – e ainda que esta não seja a tônica do discurso – a função estética sobressai: a linguagem discursiva das instâncias anteriores, mais longas, começa a amiudar-se na expressão entrecortada das primeiras frases deste fragmento. A passagem para o leito do poético é acelerada: proliferação de figuras, arranjo do discurso com medidas análogas à de versos, com cadência representativa da aceleração do trabalho dos gaibéus.

A versatilidade de Alves Redol, mesmo nesta mais ortodoxa concepção do primeiro neo-realismo, prenuncia o potencial de romancização dos escritores. À distância de hoje podem ser vistos num largo panorama de evolução. Mes-

mo com os hiatos por interferências de outras tendências literárias esse viés sobreviveu.

A obra de Carlos de Oliveira é um claro exemplo. Em *Pequenos Burgueses*, a alterações efetuadas na terceira edição resultaram em que se tivesse um novo livro. O confronto com a primeira edição revela que na história desse romance está a própria evolução do Neo-Realismo.

Na última obra de Carlos de Oliveira, *Finisterra*, a mesma paisagem de seus primeiros livros reaparece. É, entretanto, para problematizar a velha questão da mimese, da estética da representação. Por esse viés metaliterário, *Finisterra* se encaixaria até na linha de ficção avançada, do Pós-modernismo.

Quanto a Alves Redol, os que acompanharam sua produção são testemunhas, e com certeza, apreciadoras, de sua performance literária em *Olhos de Água*, ou *Barranco de Cegos*, correspondendo, exatamente, ao que Carlos Reis precisamente reuniu: "doutrinas variavelmente coesas e uma *práxis* eminentemente evolutiva." (1983: 640)

A trajetória do Neorrealismo ficou inscrita no próprio curso das obras de Carlos de Oliveira, de Vergílio Ferreira, de Cardoso Pires, por exemplo.

O que pretendo, finalmente, sublinhar é esse imaginário da terra que, nos anos 40, aparece com várias modulações que iriam desde as manifestações de apego telúrico como em *Romance do Alentejo* até as de atração da terra respaldada em ancestrais práticas da vida pastoril ou agrária que remete aos referenciais do sistema português de produção dos anos 40, onde se incluiriam *Gaibéus* e outras obras do chamado primeiro Neorrealismo.

A realidade sócio-política portuguesa em que tais obras se produziram é a que se sabe: a de um período de consolidação, ou endurecimento do regime salazarista que vigiria até 1974, quando, então, se perfaz um ciclo da vida portuguesa, marcado, sobretudo: pela hipertrofia do poder e organização das forças de censura que encontravam correspondências internacionais no sistema de governo da Espanha e nos regimes totalitários da Alemanha, da Itália, e a seguir, na política macarthista dos Estados Unidos e correspondentes desdobramentos internacionais; afinal, a de um tempo marcado pelos complicadores da agudização dos conflitos nas relações de trabalho, refletidas na literatura da época, entre as quais têm relevo, como se viu, as do campesinato e para as quais apontam os romances nos anos 40 e seu entorno. No Brasil, a situação corresponde à que se acaba de aludir: é a do *Estado Novo* (1937-1945), com todas as suas sequelas, que

não ficou fora do clima de guerra em que imergira a Europa dos anos 40. Não é sem razão que Mário de Andrade, passadas duas décadas da rumorosa semana de 1922, fazia as contas de *O Movimento Modernista* (1942) e refletia, com o balanço de que os modernistas mudavam em si mesmos, sem lembrarem-se de mudar para uma atitude interessada diante da vida de seu tempo.

É na atmosfera já de declínio do *Modernismo* que Graciliano Ramos escreveria *Vidas Secas* (1938), pouco antes de publicar-se *Gaibéus*, de Alves Redol. Nessa altura já eram de domínio do público *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934) e *Angústia* (1936).

Vidas Secas pode estar incluída na rubrica das obras realistas que lhe valeu ser enquadrada na série das regionalistas, mas, para Alfredo Bosi, com esta ressalva: "O realismo de Graciliano não é orgânico nem espontâneo. É crítico. O herói é sempre um problema; não aceita o mundo, nem os outros, nem a si mesmo." (1991: 454)

Suas personagens, Fabiano e Sinhá Vitória, ficam muito distantes da proposta de *Gaibéus*, porque não se trata de herói coletivo como o de Redol, e também pelas marcas nacionais, que, desde logo, se manifestam.

Antonio Candido, em sua *Formação da Literatura Brasileira*, considera que:

> sobretudo nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto. Daí a soberania do tema local e sua decisiva importância em tais países, entre os quais nos enquadramos. Descrever costumes, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jogo da literatura clássica – , universal, comum a todos, pré-estabelecida, demasiado abstrata – em contraposição ao que afirmava: o concreto, o espontâneo, característico, particular. (1975, V.2: 15)

A melhor forma de justificar *Vidas Secas* ao lado de *Gaibéus*, seria através da circulação de motivos entre as literaturas portuguesa e brasileira no círculo aproximado dos anos 40. Aqui implica colocar, lado a lado, duas formas de manifestação do imaginário da terra nas literaturas portuguesa e brasileira da época.

À semelhança de *Gaibéus*, em *Vidas Secas* também se trata de um livro de quadros, cujos títulos os anunciam: "Mudança", "Fabiano", "Cadeia", "Sinhá Vitória",

"O menino mais novo", "O menino mais velho", "Inverno", "Festa", "Baleia", "Contas", "O soldado amarelo", "O mundo coberto de penas", "Fuga". De "Mudança" a "Fuga" tem-se um ciclo da seca, assim como em *Gaibéus* se tem o da colheita do arroz. Pode-se dizer que são quadros de vida da família, constituída por: Fabiano, Sinhá Vitória, os dois meninos e a cachorra Baleia.

Não obstante essa sugestão de um conflito que se repete, há uma diferença, em relação a *Gaibéus*.

Há uma fresta de luz que se anuncia no fim do túnel da vivência dramática dos protagonistas. Há alternâncias de abertura, no horizonte de expectativas de todos os protagonistas. A dura realidade posta em *Vidas Secas* é entremeada de embalos de esperança num futuro que se desenha, na imaginação de cada um.

Por outras palavras, seria como se os conflitos de tal realidade pudessem ter sua ultrapassagem sustentada pela perspectiva da utopia. Caberia a *Vidas Secas* , um subtítulo como: *A realidade e os contrafortes do sonho*.

Se leveza há, neste romance, em contraposição a *Gaibéus*, ela se provoca para contrabalançar a amargura dos insucessos, como se vê mais uma fuga da seca, que é o epílogo:

> Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e à coronha da espingarda de pederneira.
>
> Não sentia a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças que empestavam o caminho. As palavras de Sinhá Vitória encantavam-no. (1965: 172-173)

Este Carrefour de Literatura e História dos anos 40, para a qual a obra de Alves Redol e de Graciliano Ramos vetorizavam, haveria de voltar a colocar-se, por ênfase e êxito da literatura renovada de trinta e quarenta anos depois.

Como viu Linda Hutcheon, "o pesadelo da história apresentado pelo modernismo é exatamente o que o pós-moderno preferiu enfrentar. O artista, a audiência, a crítica – ninguém se permite ficar fora da história, [diz ela], nem sequer ter vontade de fazê-lo. (1991: 121)

A recuperação da história e da memória, das chamadas distorções do esquecimento, ainda não assumida exatamente como tal na retórica da ficção dos anos

40, haveria de chegar, décadas depois, para problematizar desde a maneira como conhecemos o que se passou, até o estado dos vestígios que ficaram, inclusive os textuais. A produtividade das verdades e das mentiras do registro histórico e referencial, timidamente experimentada na literatura dos anos 40, serviria de lastro a um direção que, partindo de lá, maturou e frutificou até o ponto da co-apropriação do fato real, legitimado na ficção contemporânea: se o fato real existiu – antes de sua textualização na ficção ou na História – esse fato, extratextual portanto, não poderia ser privilégio da História, uma vez que "tanto a história quanto a ficção constroem, inevitavelmente, à medida que textualizam" o fato real, como Hutcheon observou.

A historiografia, para os atuais praticantes dessa linha literária, veio a parecer tão estruturada, coerente e teológica quanto a ficção narrativa; quer numa, quer noutra, seriam constituídos sujeitos, como possíveis objetos de representação narrativa. A própria convencional oposição binária entre a ficção e o fato passou a não ser relevantemente considerada, porque o que passou a importar foi o espaço entre as duas entidades (1988: 150)

O que pretendo sinalizar é que as propostas literárias dos anos 40 não podem taxar-se, com a facilidade a que se costuma assistir, de *passado morto*.

Retomo aqui a questão do risco que pode ser *evitado*, de formalizações interpretativas apressadas, como, neste caso a de descartar vetores cuja vitalidade será viável testar.

Um lançar de olhos ao que ocorre na literatura de nossos dias – basta exemplificar com Saramago – pode trazer de volta a constatação de que a experiência neorrealista evoluiu para desaguar na presente fragilização de fronteiras entre História e ficção que Doctorow acentuou, ponderando que história e ficção, uma e outra são formas de "mediar o mundo, com o objetivo de introduzir o sentido." (1983:24)

A observação da vida no Ribatejo, que Redol denunciou como antecedente de *Gaibéus*, assim como qualquer outra, no entender de Hayden White, pode ter se originado "menos da necessidade de demonstrar que certos acontecimentos se realizaram, do que do desejo de verificar o que certos acontecimentos podem significar para a concepção de um determinado grupo, sociedade ou cultura sobre suas atuais tarefas e futuras perspectivas." (1994: 98)

A linha genética que se manifestara com ênfase na literatura dos anos 40, cujas articulações com os genes da história ainda não haviam sido intensivamente

objeto de estudo e investigação, reapareceu, renovada e revigorada na pena de escritores brasileiros e portugueses como Antônio Callado e José Saramago a que a estima do público leitor contemporâneo já concedeu os títulos de aprovação e consagração.

Bibliografia

ANDRADE, Mário. *O movimento modernista em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1991.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1975.

DOCTOROW, E.L. *False Documents*. Trenner, 1983.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1994.

REDOL, Alves. *Gaibéus*. Lisboa: Europa-América, 1965.

REIS, Carlos. *O Discurso Ideológico do Neorrealismo Português*. Coimbra: Almedina, 1983.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: Edusp, 1994

Texto publicado em *Paralelas e tangentes entre literaturas de língua portuguesa*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

Mulheres e enigmas: Capitu e Blimunda

O título dado a estas considerações cria a expectativa de que o objetivo é confiná-las à costumeira oposição binária onde se inscreve o signo mulher/objeto atrelado ao correlato, homem/sujeito.

Que essa questão necessariamente se inclui no propósito, o título já não esconde até porque, de um modo ou de outro, a leitura de leitoras se faz desde o lugar onde se situam, em função de outro par: natureza/cultura em que se imprimem as categorias de gênero, ponto de partida de seu distinto olhar.

Não se cuidou aqui, também de resgatar o viés das *tradições das mulheres, ingeridas pela cultura masculina*, como sugeriria Ria Lemaire, e seria interessante fazê-lo pelo fato de ser consolidada uma versão da história da literatura ocidental com base no pressuposto de que se "compõe de uma série cronológica, ininterrupta, desde a Antiguidade grega de Homero até os nossos dias [...] quando está cheia de contradições, vazios e rupturas" (p.32), pelo quanto ficou marginalizado, inclusive das mulheres. Esse não pareceu, entretanto, um questionamento cabível nos estreitos limites de reflexões que se voltam para a definição de perfis femininos, no âmbito da relação a dois, conforme se verá.

Muito já se tem dito sobre o privilegiado horizonte para imaginar criaturas humanas, no espaço da ficção. As possibilidades incontáveis de que dispõem os ficcionistas para engendrá-las viabilizam dar aos protagonistas de suas histórias uma tal plenitude de concepção que eles passam muitas vezes, como se sabe, a ser mais exemplares e a ter maior relevância na memória das gentes, do que personalidades do próprio mundo real. Não é por acaso que os grandes clássicos modelos da Psicanálise são oriundos das páginas da invenção.

Capitu, do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e Blimunda, do romance *Memorial do Convento*, de José Saramago, podem ser incluídas na galeria de notáveis da literatura universal, já pela forma inconfundível com que se vivificam e geram, assim, a ilusão de verdade, no magnetismo com que prendem decisivamente o leitor.

Tomá-las como ponto e reflexões implica numa opção por rever o que muito foi visto e provavelmente pensado em igual proporção, o que, entretanto, não intimida: elas parecem continuar resistentes ao risco de esgotamento, ao declínio da fascinação.

Reexaminam-se, portanto, imagens femininas tão celebradas, mas que aqui se invocam enquanto frutos da concepção masculina. Isto quer dizer que então se dá vez a espreitar olhares que se lançam de um, ao outro gênero. Em especial, as duas linhas de visão masculina, sobre o relacionamento amoroso: a sedução e a da devoção à mulher, através das quais se desenha um entendimento do feminino como ponto focal destas reflexões.

Na aproximação dos dois romances, *Dom Casmurro* e *Memorial do Convento*, o que logo chama a atenção é que se está diante de obras distanciadas no espaço e no tempo, insertas em séries literárias distintas. Mas o que aqui sobretudo interessa é avaliar, para além destes dados, a singularidade do olhar, do criador para a criatura-mulher, em Machado e em Saramago, a fim re-iluminar, via diferença de perspectivas, ao fim e ao cabo, a quota que cabe aos dois romances na dimensão que a obra destes autores alcança, no quadro da literatura universal.

Preliminarmente cabe lembrar que *Dom Casmurro* é de 1899, tempos realistas em que triângulos amorosos eram surpreendentes e irreversivelmente corrosivos da aura conjugal.

As marcas realistas do romance de Machado infletem-se nessa irreversibilidade, ou no trágico do *fatum* cujo sentido já não se abebera na ancestralidade dos mitos, mas se assenta no prestígio da verdade científica para o qual as teorias genéticas viriam contribuir: a hipótese do adultério de Capitu tem seu melhor argumento na linha consanguínea que Bentinho entende identificar, por transmissão de *gens*, em Escobar-Ezequiel. Não obstante esta eficaz retórica de convencer, a ambiguidade se preserva, pelo contrapeso do argumento de fundo psicanalítico que a figura shakespeariana de Otelo vem reforçar. No prato de balança de dados a favor e contra a *infidelidade* de Capitu, o de uma eventual psicopatia de Bentinho tem sido ora mais, ora menos ponderável pelos leitores ao longo do tempo. De qualquer maneira confronta com o outro prato da balança onde o peso vem da manifestação, na prática, de uma *lei* que a teoria da hereditariedade se propôs ser. Assim, as duas probabilidades se sustentaram e vieram mantendo as incertezas dos leitores, conforme a crítica machadiana, no decurso de mais de um século, pode revelar.

De resto, neste romance de Machado, os vínculos da causalidade são devidamente avaliados, com as cabíveis correções para alinhavar uma longa preparação, que dê verossimilhança ao epílogo pelos desastres do casamento, encaixando, na medida, as justificações meta-discursivas endereçadas ao leitor:

> Aqui devia ser o meio do livro, mas a inexperiência fez-me ir atrás da pena, e quase chego ao fim do papel, com a melhor da narração por dizer. Agora não há mais que levá-la a grandes penadas, capítulo sobre capítulo, pouca emenda, pouca reflexão, tudo em resumo. Já esta página vale por meses, outras valerão por anos, e assim chegaremos ao fim (p.95).

Ou seja, muito se prepara, bem se *causaliza*, para tornar coerente o desfecho da história pela definitiva separação conjugal. Assim, a denúncia dos falsos bons casamentos, tão ao gosto da estética realista, é determinante na estruturação do romance machadiano, em que Capitu, transgressora de convenções sócio-conjunturais, recebe o troco ou pena que o contexto viabiliza atribuir.

Em resumo, Capitu não corresponde às expectativas masculinas de Bentinho. É, no par conjugal, quem teria ousado mais, com a sagacidade de dar a volta aos empecilhos superlativizada na visão de Bentinho, que faz pensar na pertinente dedução de Simone de Beauvoir, quando avalia que a representação da mulher, realizada na ficção de autoria masculina, demonstra o poder masculino e a sua fraqueza, num nível de grandeza que está além do que ela efetivamente alcança no nível sócio-histórico correspondente.

Mas, concomitantemente a este lado de mistério cujo sentido o parceiro apreende na dissimulação feminina por ele mesmo descodificada, cabe sublinhar, ainda, a percepção dos atrativos da mulher cujos efeitos apocalípticos nesta história fazem retroceder à memória do *Gênesis*, à aí dita ruína do primeiro homem, à perda do paraíso original.

É notável como a grande metáfora da sedução se funda no olhar, conforme se observa nesta instância decisiva da queda:

> – Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles "olhos de cigana oblíqua e dissimulada" [...]Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu.
>
> Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra de dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de

ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei eu fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, os braços, aos cabelos espalhados pelos ombros, mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? (p.43).

Nesse jogo de olhares, a lembrar a tradição que se cristalizou na tópica dos cavaleiros amantes medievais, o texto insinua um desfecho de batalha, com vencedora e vencido, no confronto a dois.

Vê-se, ainda, neste segmento, como na narrativa do tipo confessional, a memória processa como que uma tessitura do esquecimento, organizando os farrapos de lembranças, salvando o que em definitivo não se perdeu. E a duração da batalha se consigna no deslizar de um *continuum*, como a duração proposta por Bergson, porque aqui também se sugere que *o próprio do tempo é escapar* (p.153).

Nesta antológica passagem sobre o poder hipnótico de Capitu, o olhar masculino reconhece o desempenho de *sujeito* que a mulher pode exercer no relacionamento amoroso, através de sua arma maior, a sedução. O famoso cerco de Capitu a Bentinho, com a completa inversão das funções convencionais de agente/paciente, emblematiza, afinal, o papel tantas vezes velado que a mulher sempre exerceu e questiona a sua propalada fraqueza que a reclusão doméstica historicamente contribuiu para incentivar e enfatizar e que muito bem se pode surpreender em vozes masculinas, como a de Roland Barthes a propósito do discurso da ausência que ele considera historicamente representado pela mulher. Para Barthes, aí a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel, ela espera, o homem é conquistador, navega e aborda. Assim, todo homem que fala a ausência de outro se declararia feminino; esse homem que espera e sofre estaria milagrosamente feminizado. Um homem não seria feminizado por ser invertido sexualmente, mas por estar apaixonado.

Para o caso de Capitu a *tese* de Barthes vale como as meias-verdades, dado que, através da visão retrospectiva de Bentinho, a diegese se constrói pela figura da máscara, ao particularizar-se a sedução feminina no viés da mulher/cigana, oblíqua e dissimulada, isto é, como agente de um engano cuja descoberta promove a transformação de Bentinho no Dom Casmurro que o vai, enfim, reconhecer como tal.

Na visão de Bentinho/Dom Casmurro, a mulher pode ser sedentária, mas o homem é menos conquistador; o homem até pode navegar e abordar, mas a mulher, se espera, é, entretanto, infiel.

Quanto a Blimunda, de Saramago, é criatura de outra linhagem, na pena de seu criador.

Reitere-se que surgiu em Letras, no *Memorial do Convento* que veio à luz da imprensa em 1982 e que ganhou estatura ao lado de seu par, Baltazar, feito com ela do mesmo barro que constitui a natureza das figuras de invenção: o das palavras. A peculiaridade, como se sabe, está em que outras figuras, apropriadas da História e romancizadas pelo então denominador comum de sua natureza textual, conformam-se de modo conveniente com elas e esse novo universo se põe como aquele possível que convence, como diria o velho Aristóteles. A bibliografia sobre a obra de Saramago vem insistindo em relevar os novos sentidos que se infletem sobre fatos ou episódios cuja realização os sujeitos consagrados pela História teriam sido insuficientes para protagonizar, como no caso da edificação do Convento de Mafra onde ficou o grande vazio dos méritos olvidados pelo registro histórico. Assim, foi com os ausentados da História, as centenas de operários que carregaram as pedras e para cujas vidas se abriu espaço na ficção, finalmente, sob um olhar de empatia que os livrou do esquecimento a que os relegaram contemporâneos e pósteros.

Cabe apontar o papel que nesse episódio vêm cumprir as criaturas fictícias, Blimunda e Baltasar, como cooperantes que também faltaram na História, para a experiência, posta como *marginal*, de Bartolomeu Lourenço de Gusmão, um homem que quis botar fogo a um sonho, sob o fogo da repressão, nos tempos inquisitoriais. É com a imaginada participação solidária de Sete Luas e de Sete Sóis que se faz a História que poderia ter vindo a ser. É para a construção dessa hipótese que contribui o pensamento do protagonista da invenção, na história de um romance de descobertas que se elevam sobre a monumentalidade das edificações e que teriam ficado de leve, ou debaixo, na memória dos homens, se não fora resgatável por um padre voador pensado em Letras, com os adjuvantes de suposição que o romance criou: "O que meu for é de nós três, sem os teus olhos, Blimunda, não haveria passarola, nem sem a tua mão direita e a tua paciência, Baltasar." (p.191).

A singularidade pessoal e social, assim como a cumplicidade imaginária entre uma personagem de proveniência da História e duas outras do inteiro

domínio da invenção se define, surpreendentemente, através de referência à única das três que deriva a realidade extraliterária. É, notável, assim, a maneira de compatibilizar a convivência entre o histórico e o ficcional, quando na ficção se internaliza plenamente o que lhe fora exterior, conforma se pode aferir neste segmento-síntese exemplar:

> [...] e que seria do Padre Bartolomeu Lourenço se aqui entrassem os dominicanos que o sermão lhe encomendaram, e dessem com esta passarola, este maneta, esta feiticeira, este pregador a burilar palavras e talvez esconder pensamentos, que esses não os veria Blimunda nem que jejuasse um ano inteiro (p. 91).

Mas, o maior relevo deverá aqui caber a Blimunda, sob a perspectiva com que se vê o desempenho feminino, neste romance de Saramago e que se anuncia no segmento citado.

Como no caso de Capitu, o encantamento se processa de forma irreversível e aqui é nas dobras por variantes de cor, de estados de ânimo, de gestual com o olhar que o mistério se aninha, o saber da magia se regula, a mulher seu domínio constrói, pontualmente a mulher de "olhos excessivos, que para descobrir vontades nasceu" (p.179).

É, pois, na energia do olhar que começa, também, o fascínio feminino, como sabem os leitores do *Memorial do Convento*, o que se manifesta com o primeiro encontro, onde o parceiro já se reconhece nas malhas da rede fatal:

> Baltasar Mateus, o Sete-Sóis, está calado, apenas olha fixamente Blimunda, e de cada vez que ela o olha a ele sente um aperto na boca do estômago, porque olhos como estes nunca se viram, claros de cinzento, ou verde, ou azul, que com a luz de fora variam ou o pensamento de dentro, e às vezes tornam-se negros noturnos ou brancos brilhantes como lascado carvão de pedra [...] Não tenho forças que me levem daqui, deitaste-me um encanto[...] Quando, de manhã, Baltasar acordou, viu Blimunda deitada ao seu lado, a comer pão, de olhos fechados. Só os abriu, cinzentos àquela hora, depois de ter acabado de comer, e disse, Nunca te olharei por dentro (p.55).

Como no caso de Capitu, o encantamento desencadeia um processo irreversível e aqui é nas dobras por variantes de cor, de estado de ânimo, de gestual pelo olhar que o mistério se adensa, a força da magia se desdobra, o domínio da mulher se constrói. No texto citado, ficam explícitas as qualidades pelas quais

Blimunda é identificável ou identificada e não faltam passagens de construção de seu perfil, para mostrar, sob a imaginação de certa mulher, um ponto de vista determinante de concepção mais ampla, relativa aos gêneros.

Se Blimunda tem particularidades, estas vêm de predominância de generalidades que se atribuem às mulheres, como se deduz, num momento de interlocução a três, das sucessivas e propositivas falas de Blimunda e do padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão: "[...] E Eva não foi mais que Eva, disse Blimunda, Eva continua a não ser mais que Eva, estou que a mulher é uma só no no mundo, só múltipla de aparência, por isso escusariam outros nomes e tu és Blimunda..." (p.145).

A julgar exclusivamente pelos fragmentos citados, o entendimento sobre as mulheres poderia ser tomado como redutivo, confinado no imaginário que se funda nas Escrituras, quando em verdade pode interpretar-se como uma atualização em que se reverte o estereótipo do *passivo* feminino a um protótipo da protagonização histórica feminina:

> Quando Baltasar entra em casa, ouve o murmúrio que vem da cozinha, é voz da mãe, a voz de Blimunda, ora uma, ora outra, mal se conhecem e têm tanto pra dizer, é a grande, a interminável conversa das mulheres, parece coisa nenhuma, isto pensam os homens nem eles imaginam que esta conversa é que segura o mundo na sua órbita, não fosse falarem as mulheres umas às outras, já os homens teriam perdido o sentido da casa e do planeta [...] (p.109).

Esse radicalismo sob que se põem os femininos sujeitos é *corrigido*, logo adiante, sem prejuízo, entretanto, do já dito, mas para acréscimos cabíveis a ambos os gêneros: "Além da conversa das mulheres, são os sonhos que seguram o mundo na sua órbita" (p.115). Com isso, integra-se o geral, que comporta o *eterno feminino*, no particular dos sonhos de que se alimenta a história do *Memorial do Convento*.

A grande marca de diferença entre Blimunda e Capitu está exatamente na questão de sua fidelidade indubitável ao parceiro. O relacionamento a dois e do par com o múltiplo cumpre-se pela leal companheira, segundo o outro viés do feminino, uma espécie de sexto sentido, de premonição que leva à similaridade de sentidos com as feiticeiras.

As últimas páginas da história vazam-se na tangência de diferentes gêneros, quando à narração se confere um tom de prosa poética, pelo significado emotivo sobressalente, na visível empatia do criador que já se despede de sua criatura:

> Durante nove anos, Blimunda procurou Baltasar. Conheceu todos os caminhos do pó e da lama, a branda areia, a pedra aguda, tantas vezes a geada rangente e assassina [...] Os padres [...] mandavam-lhe recados [...] curiosos de saber que mistérios se ocultavam naquela romeira e peregrina, que segredos se escondiam no rosto impenetrável, nos olhos parados cujas pálpebras raramente batiam, e que a certas horas e certa luz pareciam lagos onde flutuavam sombras de nuvens, as sombras que dentro passavam [...] (p.354)

Entre outros recursos de transferência, note-se o da inversão de papéis, secundários e principais, de figuras periféricas e centrais, quando, na sociedade inventada, o *ex* centro ou o off centro se alteram no trânsito operado entre a História e a ficção. Registre-se como Blimunda segue, com Baltasar, o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão pela larga estrada central em que converteu o caminho à margem, dos condenados da terra que a ficção nomeou.

Os caminhos cruzados de Fogo morto

Três linhas

Fogo Morto é um romance de estrutura narrativa invulgar. Não se trata daquelas sequências tradicionais, como os acontecimentos seriados em linha cronológica por um narrador equidistante de todos os protagonistas, de início e epílogo. Exatamente porque o autor procura situar os fatos pela perspectiva de cada uma das figuras centrais do romance, compõe três segmentos narrativos, onde se fecha o seu destino. Parece, portanto, ao leitor, vê-las aí enraizadas de forma específica e acompanhá-las na projeção recíproca dos indivíduos sobre a sociedade onde vivem, com os protagonistas a ocuparem, um a um, a posição de centro de interesses.

Os três segmentos narrativos poderiam seccionar-se, emancipar-se, mas interligam-se na própria ambiência comum. O romancista salvaguarda ou assegura o prestígio dos valores, pessoais, porém os considera nas vinculações com a ordem social.

Vale dizer que não se põem barreiras entre problemas pessoais e problemas sociais, se a ordem ecológica fica ao nível da consciência de suas criaturas, sujeitas ao relacionamento dinâmico de predisposições pessoais e contexto social.

As estórias se justapõem de forma a constituírem concepções diversas de vida, em face de um mundo comum, convergindo para o epílogo conjunto. Assim, o pano dos atos desce sobre o palco onde as três criaturas, plenamente identificáveis pela sua individualidade ou até pela sua excentricidade, livram-se da atitude representativa simbólica e da defesa de teses. Criam-se para viverem intensamente condições especialíssimas de seres humanos na co-participação dum universo insulado.

Comprimindo-se num espaço, restrito, de vida pouco permeável, tipicamente sertaneja, têm, no entanto, distâncias que as separam enquanto seres humanos, de reações singulares.

Não obstante apresentem o denominador comum dos misantropos, cada uma delas o é *sui generis*, o que atesta a riqueza de potencialidade criadora de José Lins do Rego.

A narrativa tripartida conduz, nos primeiros lances, duas das personagens, uma por vez, às proximidades do desfecho, do clímax que fica em compasso de espera, até que a confluência como ponto culminante da terceira personagem, momento decisivo para o destino das três criaturas.

O foco narrativo, assim, a rigor não se desloca; a narrativa em todas as estórias está em terceira pessoa. Porém, o narrador dispõe a objetiva a centralizar, um a um, os protagonistas. O mesmo lapso de tempo, vivido em comum, flui, quer do ponto de vista qualitativo, quer do ponto de vista quantitativo; flui, então, peculiarmente a cada uma das três vidas focalizadas: na primeira estória, sob o ângulo da problemática de Zé Amaro; na segunda e terceira, da de Lula de Holanda e Vitorino Carneiro da Cunha, respectivamente. No caso de Zé Amaro, a vida se arrasta em sua tenda de seleiro, donde vê o mundo desfilar; diante das figuras que passam, a revolta face à ordem das coisas se manifesta na monotonia das batidas secas e violentas de sola, escape, portanto, de todo o seu rancor. Para Lula de Holanda, a vida corre inexoravelmente, à volta de um marco simbólico, o frontão da casa grande, registro cronológico do apogeu da Santa-Fé. Com Vitorino Carneiro da Cunha, figura de cavaleiro andante, não há um único ponto de captação do mundo. O tempo passa por Vitorino, nos caminhos; da tenda de Zé Amaro ao engenho de seu Lula ou ao Pilar, sucedem-se os pontos de referências à vida de itinerante que não se pertence, mas a esse mundo.

Os três protagonistas, por sua vez, desfilam à consideração pública no Pilar, caixa de ressonância da opinião coletiva, termômetro de toda evolução.

Por decorrência, valores humanos e sociais ganham fisionomia e relatividade, no universo criado por Lins do Rego. Os fatos alcançam o prestígio que o ponto de captação diverso lhes confere em cada um dos lances narrativos.

O romancista procura também esgotar o manancial oferecido pela visão panorâmica da vida de seus personagens para ensejar um saldo resultante de três experiências simultâneas cruzadas, no jogo dos valores relativos com que ela se põe para cada protagonista.

Em suma, a narrativa tripartida, com recolha de posições distintas em um mundo comum, transmite, pela discordância dos resultados, a sugestão de dependência de cada julgamento ao enfoque particular da mesma realidade.

A visão desse conjunto oferecida pelo cruzamento das três trajetórias vitais no espaço insulado que as constringe e entrelaça dando unidade ao romance, só pode oferecer um dado de valor absoluto: o de que não há sintonia no destino dos homens desde que o eixo da vida não seja incongruente ao eixo da vida comunitária.

Fogo Morto reúne, portanto, as estórias enredadas de cada protagonista em seus círculos estreitos de relação: a família, caudatária, sujeita a todas as injunções da estrutura patriarcalista e uns poucos amigos ou inimigos que compõem as faixas sociais, colidindo-se e constelando-se no pequeno universo, por onde estua a vida agônica da aristocracia rural brasileira, representativa ainda do ciclo da cana de açúcar no Nordeste.

Daí também a força documental, por reconstituição de uma fase econômico-social e política do Brasil, numa de suas áreas mais sofridas, com o que *Fogo Morto* se faz obra representativa da literatura regionalista.

O mesmo universo dá três estórias, pois, a Lins do Rego; o cingir das criaturas não impede a função pluri experimental de um espaço e tempo. Outras distâncias podem incumbir-se de determinar cosmovisões divergentes.

Com instrumento geográfico e distâncias psicossociais
(observação da autora: Na geometria nordestina: secantes e tangentes)

Em *Fogo Morto* é flagrante a desproporção entre a contiguidade no espaço geográfico e as distâncias por determinantes psicossociais. O cenário, demarcado entre o Santa-Fé e adjacências, e o mais próximo povoado, fecha-se praticamente à ação externa.

As mesmas criaturas cruzam-se com a frequência que o confinamento impõe, submetendo-se às influências recíprocas, que as levam às aversões e à repulsa. À força de estarem comprimidas, sujeitas aos contactos repetidos, caem numa rotina social extenuante, já que são encontros de forças em conflitos.

Cumpre relevar o empenho com que cada qual vincula o seu destino a esse universo confinado, porque aos protagonistas centrais de *Fogo Morto* parece inconcebível retirar-se do palco das lutas, com recusa a quaisquer outras solicitações. Se Zé Amaro opta pela competição, seu Lula, irredutível, deixa-se apagar aos poucos, mas com o Santa-Fé, e Vitorino Carneiro da Cunha derrotar-se-ia, se permitisse campo livre a forças adversárias; os conflitos tendem a agravar até que Zé Amaro e Lula de Holanda aniquilam-se. Só Vitorino Carneiro da Cunha tem saída pela alienação de cavaleiro andante.

As distâncias, tanto entre círculos como entre classes diversas – ao centro de cada qual figura um destes heróis – não são exatamente as mesmas.

A maior está evidentemente entre Zé Amaro e Lula de Holanda, embora não representem plenamente os extremos sociais. Lula de Holanda, apesar de ligado às "elites" caracterizadas pela posse da terra e pela prepotência sobre os que vivem à sombra dos engenhos é "camumbembe", adventício, herdeiro de homens que conquistaram e mantêm o efetivo domínio das forças da terra. A história do engenho Santa-Fé "ab ovo", vem contrapor o orgulho do Capitão Tomás – cujas raízes estão nesse domínio – ao de seu Lula que, sem a contrapartida do mesmo êxito, soa a factício. De outro lado também não está na condição humílima de trabalhador da terra, ou de jagunço, a serviço de senhor de engenho.

É consciente de uma posição assegurada pela própria natureza do seu trabalho especializado. Vitorino Carneiro da Cunha teve primo presidente da Província, é branco de olho azul, e vota contra José Paulino". (p.77)

Nome tradicional, família de "elite", não é suficiente para contrabalançar a situação de inferioridade econômica que o desloca do topo da pirâmide social, mesmo sem fazê-lo desapegar-se de orgulhos de casta. Tal desvinculação lhe enseja o livre trânsito para as áreas diversas. Dadas estas condições específicas, peculiares, dos três heróis de Lins do Rego, no seu círculo ou classe, não se perdem nem se confundem nos respectivos grupos, o que contribui para não se fazerem prototípicos, nem caírem em esquemas marcadamente simbólicos.

De qualquer forma, a acentuada desproporção entre a proximidade física e as distâncias entre os protagonistas, no quadro social, decorre de suas formas de vida, vinculadas a três fatores básicos: a propriedade, o trabalho a soldo, e uma forma intermediária, caracterizada pelo prestígio ancestral das famílias de senhores de engenho, na decorrência, porém, da perda e posse da terra. Progressivamente os grupos mais afastados caminham para a radicalização. Zé Amaro imagina-se solto no espaço, à medida que a presunção de ter a casa, o pedaço de chão, se desvanece. E a consciência dos liames do direito de propriedade com as garantias dos donos da terra, encaminha-o da insegurança para a revolta. A riqueza do Santa Rosa vai "fazer-lhe mal". (p.31)

Não deita fogo às terras do coronel Lula, porque não é solução nem mesmo provisória. A mágoa de Zé Amaro transborda ao perceber-se identificado com um ninguém, como o cego Torquato, já que da terra, do seu ponto de fixação no espaço, tanto quanto ele, poderia ser arrancado a qualquer momento, como um "pé de pau". (p.211)

Do outro lado, Lula de Holanda agarra-se ao legado do Santa-Fé, cada vez mais hostil aos serviçais e ao povo do Pilar: "Quando lhe morreu o sogro pensaram que fossem continuar a desfrutar o Santa-Fé como propriedade, a mandar pedir carga de lenha, potes de mel e tudo o mais que o Capitão Tomás dava de besta que era. Tudo ali era seu, só eu nada fazia para agradar aquele povo de pedintes. Gente ordinária". (p. 181)

A animosidade entre os grupos implica no fechamento de cada qual sobre si mesmo, em gesto de auto defesa, pela sobrevivência. Daí a aliança dos senhores de engenho quando os protetores de Zé Amaro põem em risco sua segurança, ou a solidariedade ao seleiro pela expulsão das terras do Santa-Fé, manifesta, e sem maior amplitude apenas porque o próprio feitio de Zé Amaro lhe cerceia expansões. Enfim, a força latente dos antagonismos entre grupos só carece de instrumento para a deflagração dos conflitos: cangaceiros e volantes policiais. Mas, embora a luta ostensiva se dê entre polícia e cangaço, um e outro não são mais que representação dos grupos em conflito. Antônio Silvino chega a exercer um fascínio sobre Zé Amaro, "era o seu vingador, a sua força indomável, acima de todos, fazendo medo aos grandes". (p. 210)

De outro lado, à interpelação de Quinca Napoleão – "Tenente, o que é que pode fazer um proprietário que não tem garantia?" – o policial responde: "Garantia o governo dá, Comendador Quinca". E ao retirar-se para Itabaiana, a força que ficara no mercado deixou "o povo aliviado de tantas violências". (p.229)

Como o quadro social não apresenta a complexidade dos centros urbanizados, a variedade de círculos de que os indivíduos participam se minimiza a ponto de confundir-se numericamente com as classes existentes. Esta pobreza nas formas de relação humana assume em *Fogo Morto* uma importância fundamental para o conflito. É razão para que Lula de Holanda e Zé Amaro elevem o grau de integração em seu próprio grupo ou classe, com grande relevo para o "status" de cada qual. No espaço fechado onde vivem, proliferam as oportunidades de cruzamento destes círculos, nos pontos referenciais que assinalam a posição de cada protagonista. Os contatos se fazem nas mesmas três áreas: a tenda de Zé Amaro, o Santa-Fé, o Pilar. Só excepcionalmente as ocorrências daí escapam e, se sucede, os cenários são apenas referidos, já que estão fora do "espaço vital" dos protagonistas. A tenda de Zé Amaro, caracteristicamente assinalada pela solidão do mestre, mergulha no silêncio que se quebra momentaneamente por um ou outro sinal de vida ao redor: a gritaria de Sinhá, o canto do canário, o

ruído da passagem dos comboios, as campainhas do cabriolé do seu Lula. Sós, as batidas de sola marcam o ritmo monótono das existências sombrias, enquanto a vida em torno parece também, às vezes, paralisar-se numa "vertigem do mundo" (p.13), na tenda que, agrupada na paisagem à pitombeira, acolhe os itinerantes que ligam Zé Amaro com o mundo.

No Santa-Fé, outro ponto de cruzamento, as coisas correm diversas. Se a tenda de Zé Amaro é reflexo da vida que se repete sempre igual, a cada dia o engenho de seu Lula registra, de forma trágica, a corrida do tempo: para cada adventício ou itinerante, lá está o frontão de casa grande a indicar um apogeu, no testemunho de decadência inexorável.

Vitorino Carneiro da Cunha, como elemento de conexão entre os outros círculos ou classes, registra sua mobilidade nas vozes que lhe assinalam a passagem: o "Vitorino, Papa-rabo", chacota dos moleques e negros. Carrega o orgulho do nome e da raça, elo com o mundo dos senhores de engenho, compartilha da pobreza dos que vivem a soldo, e, itinerante, embora circunscrito quase sempre à mesma estreita faixa geográfica, representa os ecos da caixa de ressonância que é a opinião coletiva. Partícipe dos dramas de todos, Vitorino é, no entanto, o único a colocar-se à margem de conveniências dos grupos ou classes, em parte porque não tivesse mais compromisso com uma, nem os assumisse com outra. Não vai, então, para as posições radicais que criam o grande conflito, a não ser por determinações ocasionais, aos ditames de sua sensibilidade, sem vinculação a qualquer plano genérico.

Em suma, dos três protagonistas centrais das estórias, os dois primeiros chegam a sentir-se integrados em seus grupos ou classes a ponto de assumirem atitudes extremadas nos antagonismos, enquanto Vitorino Carneiro da Cunha somente se guia por solicitação de seus amigos de justiça e solidariedade humana, ao sabor da fantasia cavalheiresca. A radicação social no caso dos demais protagonistas é já funda, ancestral.

Cumpre relevar, ainda, no tocante ao "status" dos protagonistas nos grupos, que há um paralelismo de situações entre o seleiro e o senhor de engenho. Nenhuma ocupa posição de liderança, ou prototípica. Cada qual é um caso à parte, inconfundível, que não se perde nunca no quadro das características gerais. Por essa razão também, os dramas propostos em *Fogo Morto* alcançam grande intensidade e condições tão particulares. Zé Amaro sofre conflitos na própria área dos homens de sua condição, pois, no âmbito emocional, a opinião coletiva

vai negar ao mestre as condições de representá-los. Zé Amaro co-participa da oposição dos grupos, sem a contrapartida do apoio pleno dentro do seu. Fecha-se-lhe mais esta porta de saída para a solução de sua problemática.

Lula de Holanda também não é o exato símbolo dos homens de sua faixa social, pelo menos naquilo com que se prestigiam na estrutura vigente; ao contrário, é sintoma de uma desagregação. O Santa-Fé não retrata a opulência dos grandes; a ruína gradual vai se aproximando, pelo contrário, o homem que possui a terra da condição de miséria de outro estrato social. Em suma, as restrições nos próprios grupos, concomitantemente às dos grupos entre si, são agente dramático nas estórias de Lula de Holanda e de Zé Amaro, embora os grupos fortaleçam os vínculos internos; existe uma sinergia a assegurar essa ordem ecológica e, assim, intensificar o drama central destas estórias de Lins do Rego.

O conflito se institui, pois, dentro dos próprios grupos, mas só atinge os limites máximos quando chegam a colidir os interesses entre eles. Zé Amaro e Lula de Holanda ilustram a predominância das interações por oposição. Ressalvados os gestos cavalheirescos de Vitorino Carneiro da Cunha, a cooperação – já pouco ponderável ao início da primeira estória – cede terreno cada vez maior à competição e culmina em conflito. Graças ao radicalismo crescente, à progressão dos fatos adversos dentro do próprio grupo e no plano geral da animosidade entre eles, os protagonistas de *Fogo Morto* se vão insulando, até à marginalização, quer no seu próprio grupo, quer no âmbito das relações entre grupos.

Cumpre relevar, também, o fato de que as forças externas (cangaceiros e volantes), incidentais, apenas concorrem para agravar o conflito; somando-se a uns e a outros nada mais fazem que acentuar tensões e fortalecer velhos antagonismos.

Resta aludir, em cada um dos três casos propostos por Lins do Rego, ao controle social exercido pela opinião coletiva, intensificado com o próprio insulamento e as diferenças psicossociais, que é de dúplice aspecto. Reveste-se de caráter emocional, se exercido pelos que não chegaram à consciência dos antagonismos de classe e se colocam, assim, no âmbito da maledicência geral. É quando a narrativa mergulha no mundo mágico – mítico da vida sertaneja, com a justificação dos fatos da realidade em forças sobrenaturais e misteriosas, eivadas de crendices e tabus primitivos. Então é fácil rotularem o comportamento excêntrico de Zé Amaro de atos de lobisomem e punirem-no pelo ostracismo, tanto quanto interpretarem as extravagâncias na casa grande do

Santa-Fé como bruxarias, pactos com o demônio. Porque Zé Amaro e Lula acabam, então, terrivelmente confinados e a opinião coletiva se denuncia, em *Fogo Morto*, como um fator de incomunicabilidade, quer do indivíduo com seu próprio grupo, quer entre indivíduos de grupos diversos. Estas qualificações de culpa e de pena ilustram o caráter emocional da opinião coletiva.

Sob o ângulo emocional, o Santa-Fé ficara "um engenho de maldição". "Por toda parte corria as rezas que seu Lula fazia em casa como marmota de feitiçaria. Ele dera para beato com intuito de iludir o povo. O negro Floripes, seu afilhado, era negro de catimbó." (p.201)

D. Amélia vê a sua família "na língua danada da canalha da rua". De Zé Amaro, por sua vez, penaliza-se a mulher de Vitorino: "Quando o povo pegava um cristão para uma coisa desta, não largava mais. Pobre do seu compadre que não teria mais descanso. Seria toda vida, até a morte, o lobisomem, o temor do mundo, o monstro que saía de noite para desgraçar os viventes. "(p.90)

Somam-se, flagrantemente, os dois aspectos da opinião coletiva, quando sobrevém o controle recíproco exercido entre os grupos antagônicos, racional, decorrente de uma consciência de classe. Tanto Zé Amaro – que se faz cercar de Alípio Aguardenteiro e do cego Torquato para obter o apoio do cangaço – como Lula de Holanda – cuja fraqueza se supre com a solidariedade dos senhores de engenhos vizinhos e a força dos volantes – , exercem o controle recíproco através da formação de dois grupos de opinião divergente.

Por fim, cumpre notar que os heróis de *Fogo Morto* reagem de forma peculiar, em suas inadequações à vida que lhes é dada a viver, sem que isso invalide um critério comum de valores a que estão sujeitos.

Qualquer dos três protagonistas manifesta anseios de autodeterminação, de não prestar-se a instrumento de ninguém. Por esse preço, Lula de Holanda recusa até honrarias. Ao convite de José Paulino, para aceitar a presidência da Câmara do Pilar, nega-se categoricamente: "Queria ter Luis César de Holanda Chacon como pau-mandado. Era o prefeito, era mandão e desejava um homem como ele para presidir o conselho municipal, para fazer figura perto dos outros senhores de engenho. Tinha o Lula do Santa-Fé, homem de bem, de boa família, de gente grande de Pernambuco, como presidente da Câmara. Estava muito enganado. Só aos pés de Deus era que ele se sentia pequeno, um nada, um pecador. O coronel José Paulino que fosse procurar outro para fazer figura". (p.195)

A Zé Amaro também repugnam as imposições: “mestre Zé Amaro não é um pau-mandado. Agora mesmo me passou por aqui um carreiro do Coronel José Paulino. Pergunte a ele o que foi que lhe disse. Não aceito encomenda daquele velho gritador. Não sou cabra de bagaceira, faço o que quero.” (p.11)

E o seu trabalho havia de ser livre como as decisões políticas: “Sou eleitor, dou o meu voto a quem quero”(p.11); é a sua declaração peremptória.

Vitorino Carneiro da Cunha, até nos momentos cruciantes de violência, é inflexível, não declina dos direitos de assumir posições pessoais, de emitir opinião: “Vitorino Carneiro da Cunha mandava no que era seu, na sua vida. As feridas que lhe abriam no corpo nada queriam dizer. Não havia força que pudesse com ele.” (p.285)

Se a submissão à vontade de outrem lhes repugna, não renunciam, entretanto, ao exercício da autoridade, ao que parece, eminentemente, pelo orgulho masculino à deriva das funções de mando. Zé Amaro é, em casa, a autoridade, porque é “casa de homem” (p.6); queria mandar em tudo, como “mandava no corpo que trabalhava” (p.8). Não lhe bastava, entretanto: queria ser delegado, meter gente na cadeia e não permitir que o senhor de engenho falasse de cima para baixo.

Lula de Holanda reza pela mesma cartilha, onde tal atributo é imprescindível ao “ser homem”, repelindo invectivas à sua autoridade: quanto à filha, “ninguém podia dar voto na criação da menina. Era só ele que sabia o que se devia saber” (p.162); a mulher o que ele queria que fizesse, fazia sem protesto; e quem mandava na sua propriedade era o senhor de engenho (p.222-223).

Na casa de Vitorino Carneiro da Cunha “manda o galo”; e havia de ir além: “um dia tomaria conta do município.” (p.285)

Na sociedade patriarcalista de *Fogo Morto*, o comando é privilégio de homem; é comovente, mesmo, a situação humílima da mulher, no mundo de Lins do Rego.

Mas é o culto da coragem a grande tônica no comportamento dos heróis de *Fogo Morto*. Estar em disponibilidade para matar ou morrer é a regra do jogo, na vida do homem; fica no capítulo dos seus direitos e deveres.

Zé Amaro derrota-se no confronto com o pai “capaz de matar, de ser um homem de coragem, de espírito pronto.” (p.85)

É uma das manifestações de inadaptação à realidade que o desafia, é para seu Lula a exigência deste tributo à bravura: “Como poderia dormir um senhor de engenho que não tinha coragem de arrancar um negro de sua senzala das mãos de um ladrão de cavalos.” (p.155)

As terríveis convulsões reincidem mesmo, nos instantes de medo incontrolável. Aniquila-o a lembrança do pai vivendo noites e dias no meio das matas de Jacuípe, "assassinado, por fim, como um bandido perigoso. Morrera pelo chefe Nunes Machado." (p.141)

Vitorino Carneiro da Cunha também declara o orgulho pelo pai: "Gosto do sertão por isto. O meu pai teve terra no Cariri, tinha trinta homens de rifle. Ali é na bala meu compadre. É do que eu gosto."(p.23). Vitorino não enjeita briga: "Se querem no pau, vamos no pau, diz ele: o capitão Vitorino Carneiro da Cunha não tem medo de ninguém."(p.23). "O que dizia a Antônio Silvino disse na focinheira do tenente Maurício. Até o apoio político era para aquele cujo pai fora homem de cabelo na venta." (p.216)

Afinal, os três heróis de *Fogo Morto* prestam-se, ainda, a ilustrar a presença da loucura na vida sertaneja, já que, reciprocamente, se parecem estranhos, no que concorda a opinião coletiva. Afora, então, os casos patológicos que emprestam o toque trágico à casa grande do Santa-Fé e à tenda de Zé Amaro, há que contar as singularidades das duas bisonhas figuras, a do senhor de engenho e a do seleiro a contracenarem com a tragicômica de Vitorino Carneiro da Cunha. Enquanto Zé Amaro e Lula se refugiam num intimismo em que os consome a solidão, Vitorino chega às situações dramáticas pela extroversão. Porém, com uma ou outra fórmula de evasiva à realidade desgastante, acabam os protagonistas centrais por se fazerem excêntricos. A problemática de Zé Amaro e Lula de Holanda é cada vez menos acessível à compreensão dos outros e o afastamento progressivo da realidade exterior dá-lhes uma fisionomia nova, que não é típica ao comum dos homens.

Acabam por compor quadros singulares, nos quais a ruína física parece decorrência, por sugestão de uma cronologia de fatos, de males físicos latentes a se desencadearem por incitação de conflitos psicossociais. Ao drama da solidão pela revolta – no caso de Zé Amaro – contrapõe-se a decadência por inaptidão para a realidade – no caso de Lula de Holanda.

Quanto a Vitorino e seu "ar de palhaço sem graça"(p.18-19 e 21), em "égua rudada" que "mostrava ossos" e "sela velha, roída, manta furada, freios de corda", "aquela vida sem rumo, aquele andar de um lado para outro, sem fazer nada, sem cuidar de coisa alguma", não sofre a ação do tempo, o processo evolutivo. A transformação não é sua, mas da opinião coletiva. Acabam por compreendê-lo e amá-lo, em flagrante contraste com o destino dos outros.

Desta forma, embora os três protagonistas de *Fogo Morto* estejam ligados a uma escala comum de valores, são cada qual um caso à parte naquele universo do qual todos, mais ou menos, discordam. Suas reações inconfundíveis deram-lhe a marca da individualidade.

Zé Amaro revolta-se porque a vida lhe parece adversa: não tivera um filho, não fora, como o pai, um homem de coragem, capaz de matar, e "aqueles meninos, aquelas mulheres, aquele Coronel Lula, todos do mundo que o cercavam eram grades de ferro que o prendiam, que faziam de um homem trabalhador como ele um monstro, um perigo, um criminoso." (p.207). Sucumbe à míngua de afetos, sem que alguém tivesse pressentido um lastro de valores implicados: a ninguém conseguiu comunicar a ternura que sepultou consigo, sem ter chegado a "uma terra que acolhesse, um povo que o amasse." (p.126). Vinga o mundo em si mesmo.

O orgulho de Lula de Holanda leva-o a esconder-se como se assim ocultasse também a inaptidão ao papel de senhor de engenho que tão mal tentava representar. Procura a auto punição, como Zé Amaro, sem ultrapassar a humilhação perante Deus; aos homens não conseguiu descer para o atestado da própria falência. Lula de Holanda e Zé Amaro sufocam sua potencialidade afetiva de forma diversa: o coronel imola ao orgulho sua ternura; o seleiro a deixa consumir-se no fogo da revolta. Tão forte é um quanto o outro sentimento. A insolvência, para seu Lula, traduz-se em termos de "fogo morto", clímax de uma omissão. Para Zé Amaro configura-se na renúncia violenta do suicídio.

Salva-se Vitorino. A cena final, em *Fogo Morto*, de lágrimas e últimos gestos de afeto pelo compadre, nos instantes da destruição de Zé Amaro e Lula de Holanda, é a da apoteose de Vitorino Carneiro da Cunha.

Enquanto se consumam os destinos do seleiro e do senhor de engenho, Vitorino sonha. Coração aberto para "aquele calcanhar-de-judas" de que haveria de fazer "alguma coisa", tem seu grande momento de visionário a compor o futuro sem prognósticos apocalípticos, nem punições e castigos, mas onde o seu pequeno mundo ideal, os homens justos nos lugares certos, tudo tão claro e facilmente exequível, se confunde com realidade. Vitorino põe e dispõe: tudo estava nele, esse mundo, então, era seu.

E a notícia da morte do compadre, que interrompe o momento fictício de justiça e de amor, vai atá-lo aos instantes concretos de ternura final.

Importa-lhe saciar-se da vida dos outros. Do seu bem e do seu mal. Dar-se-lhes; desfazer-se neles, por eles.

Caminhos Cruzados

As estórias de *Fogo Morto* são as de três destinos que se trançam de forma irreversível, fatal.

E a narrativa tripartida deste romance de Lins do Rego delineia três caminhos cruzados que diferem dos de Érico Veríssimo. No encontro dos protagonistas de Veríssimo, ao longo da existência, nem sempre está implícita a determinação do seu destino que corre à conta de eventualidades, entre as quais incluem também as responsáveis pelos rumos tangenciais de suas vidas. As de *Fogo Morto* enfeixam-se. Com indivíduos, dum lado afastados e, doutro, cingidos – à carente variedade de círculos sociais – os caminhos se cruzam, nos mesmo marcos, a cada instante, em mais alternativas. Desde que não conseguem desembaraçar-se, as criaturas de Lins do Rego estão direcionadas à insolvência. Só Vitorino Carneiro da Cunha tem o dom de ultrapassar limitações, sem, concretamente, ter que desfazer nós.

Como que captado por uma câmera de "closes", a surpreendê-las uma a uma no seu centro de gravitação, o espetáculo destas três vidas faz-se, afinal, extraordinário; reflete-as tão distintas, tão recuadas por suas singularidades e, concomitantemente, tão comprometidas pela natureza das relações a que o confinamento geográfico e as distâncias sociais as sujeitaram, cruzando seus destinos para o testemunho de uma época da vida nordestina brasileira: a do envelhecimento de nomes tradicionais, expresso nos sintomas inexoráveis dos fins de raça com o qual, à arremetida das forças novas, haveria de desaparecer a ordem da sociedade imperial. É o tempo de "fogo morto".

(Para esse estudo foi utilizado o texto da sexta edição de *Fogo Morto*, publicada pela Livraria José Olímpio Editora em 1965)

Texto publicado no *Boletim Bibliográfico* da Biblioteca Municipal Mário de Andrade. São Paulo, V. XXV, n.95, s/d.

Edições • Ediciones
BIBLIASPA
منشورات بيبليأسبا

fflch

USP