

Fabrice Aimé Fernand Schurmans

O Trágico do Estado Pós-Colonial
Pius Ngandu Nkashama, Sony Labou Tansi
e Pepetela

2012



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Fabrice Aimé Fernand Schurmans

O Trágico do Estado Pós-colonial
Pius Ngandu Nkashama, Sony Labou
Tansi e Pepetela

Dissertação de Doutoramento em Pós-colonialismo e Cidadania Global

Orientação: Margarida Calafate Ribeiro

Co-orientação: Roberto Vecchi

Volume 1

2012

AGRADECIMENTOS

À Prof. Doutora Margarida Calafate Ribeiro, orientadora da dissertação, agradeço o empenho e rigor com que orientou este trabalho, as valiosas sugestões e críticas, a disponibilidade, bem como o apoio e os incentivos constantes.

Ao Prof. Roberto Vecchi, co-orientador da dissertação, o meu obrigado pelas importantes apreciações críticas e sugestões e pelas palavras de encorajamento.

Aos professores do programa de doutoramento Pós-Colonialismo e Cidadania Global - Prof. Doutor António Sousa Ribeiro, Prof. Doutor Boaventura de Sousa Santos, Prof. Doutor Clemens Zobel, Prof. Doutora Maria Paula Menezes, Prof. Doutor José Manuel Mendes, - o meu reconhecimento pelos importantes ensinamentos.

Esta dissertação foi financiada graças a uma Bolsa de Investigação obtida junto da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/34543/2007), financiamento participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MCTES.



Índice de conteúdos

Agradecimentos.....	iii
Resumo.....	vii
Abstract: The Post-Colonial State Tragic.....	ix
Introdução.....	1
Capítulo I - Ciência comparativa da literatura e Estudos pós-coloniais	15
Capítulo II - «Tradução» e «Fronteira»: dois conceitos em movimento.....	35
II.1. As deslocações da tradução ou a tradução como metáfora.....	35
II.2. A «fronteira» em movimento ou a fronteira como metáfora.....	53
Capítulo III - O Estado Pós-colonial.....	75
III.1. «Et pourtant tout avait si bien commencé...» Permanência do discurso hegemónico na representação do Estado pós-colonial.....	75
III.2. «Parmi les grandes questions, il y a d'abord celle de l'État» Da «poscolónia» ao Estado pós-colonial ou a passagem da superfície do texto à densidade da história.....	101
Capítulo IV - O Trágico.....	147
IV.1. Da condição trágica ao trágico como estrutura narrativa.....	147
IV.2. O senso comum e o trágico.....	154
IV.3. O trágico como categoria filosófica	167
IV.4. O trágico como estrutura narrativa.....	188
Capítulo V - O Trágico do Estado pós-colonial.....	215
V.1. Tragédia e Trágico no Sul	215
V.2. Transformação de um percurso em tragédia: senso comum e sentido literário do trágico no Sul.....	217
V.3. Rerler e reescrever os clássicos a partir do Sul	220
V.4. Une saison au Congo: tragédia do Estado pós-colonial e transformação de Lumumba em personagem trágica.....	225
Capítulo VI - Sony Labou Tansi e Pius Ngandu Nkashama: o Estado pós-colonial como fonte do mal	237
VI. 1. Importância do paratexto em Sony Labou Tansi e Pius Ngandu Nkashama	241

VI. 2. Estética e efeito de campo.....	244
VI. 3. Pius Ngandu Nkashama: revolta e fracasso da personagem trágica.....	248
VI. 4. Bonjour Monsieur le Ministre! Um Estado pós-colonial grotesco.....	265
VI. 5. Sony Labou Tansi: carne, corpo, terror e tragédia.....	271
VI. 6. La Parenthèse de sang: o corpo desmembrado da personagem trágica e o trágico ontológico.....	277
VI. 7. Je, soussigné cardiaque: um trágico da inexistência.....	285
VI. 8. Antoine m'a vendu son destin, Moi, veuve de l'empire, Une chouette petite vie bien osée: a possibilidade de uma tragédia do poderoso	292
Capítulo VII - Pepetela. A biografia do Estado pós-colonial.....	303
VII. 1. A Gloriosa Família – Uma arqueologia do Estado pós-colonial.....	306
VII. 2. Subversão dos códigos genéricos e representação do Estado pós-colonial em Jaime Bunda, agente secreto e Jaime Bunda e a morte do americano	321
VII. 2. 1. Um romance policial clássico?.....	321
VII. 2. 2. Duplicidade – Ambiguidade – Ambivalência.....	322
VII. 2. 3. Personagens.....	326
VII. 3. Predadores ou a possibilidade do desfecho da circularidade trágica.....	337
Considerações Finais.....	355
Bibliografia.....	367

RESUMO

A leitura de vários autores do Sul levou-me a supor estar perante obras que evidenciavam um trágico com características intrínsecas, um trágico que surgia em parte como fruto do encontro colonial. A condição trágica de várias personagens parecia também dever-se ao contexto social representado nessas obras, o que gostaria de chamar, com o estatuto de hipótese provisoriamente não errada, de trágico do Estado pós-colonial. A escolha da preposição («do») é deveras relevante, pois remete já para o campo da representação e não da experiência/realidade social que seria conotada por uma preposição de lugar. De facto, o meu projeto ocupa-se de representações literárias e não da análise sociológica de uma dada realidade.

No entanto, socorrendo-me de Bourdieu e Said, parto do princípio de que muitas obras mantêm laços complexos, alguns evidentes, outros menos, com as sociedades nas quais nasceram. Ou seja, se um romance ou uma peça oferece um fecho de significações mais ou menos óbvias, é ao mesmo tempo um bem simbólico cuja riqueza polissémica se entende através de uma leitura articulada. Os significados de um texto – entendido no seu sentido mais lato: romance, peça, filme... – encontram-se na articulação, ou junção, entre estudos literários e estudos do discurso, história, ciência política... Este tipo de abordagem talvez seja mais pertinente num contexto onde os próprios autores relacionam, em boa parte, a sua produção com a sociedade na qual é produzida (mesmo quando os lugares da ficção nos remetem para um referente fictício). Se certos textos refletem, mais do que outros, uma dada sociedade, não deixa de ser errado considerá-los um objeto meramente social, que supostamente cristaliza um momento no *continuum* histórico de uma determinada sociedade. Pois, se a obra é, em parte, um reflexo, é, antes de mais, um objeto estético, que veicula as suas significações através de estratégias discursivas e retóricas.

Reuni um *corpus* para análise composto por textos literários de três autores oriundos de três países da África equatorial que evidenciam, na minha hipótese, o trágico do Estado pós-colonial: 1) Sony Labou Tansi (República do Congo): *Théâtre 2* (1995), *Antoine m'a vendu son destin* (1997), *Théâtre 3* (1998), *La parenthèse de sang* e *Je, sousigné cardiaque* (2002), *Cercueil de luxe* e *La peau cassée* (2006); 2) Pius Ngandu Nkashama (República Democrática do Congo): *L'empire des ombres vivantes* (1991), *May Britt de Santa Cruz* (1993), *La rédemption de Sha Ilunga*

(2007), *Bonjour Monsieur le Ministre!* (2007); 3) Pepetela (Angola): *A Gloriosa família* (1997), *Jaime Bunda, agente secreto* (2001), *Jaime Bunda e a morte do Americano* (2003), *Predadores* (2005).

Os quatro primeiros capítulos correspondem a uma reflexão de alcance teórico relativamente a diversos conceitos utilizados no decorrer da dissertação. Em primeiro lugar, analiso as possíveis conexões entre a literatura comparada e as teorias pós-coloniais (capítulo I). Em segundo lugar, estudo os conceitos de tradução e de fronteira, que uma certa teoria pós-colonial celebra sem, contudo, questionar os limites do seu alcance heurístico (capítulo II). No terceiro capítulo, examino o conceito de Estado pós-colonial. Num primeiro tempo, tento demonstrar que parte do senso comum e do mundo académico analisa o Estado pós-colonial como sendo falhado por natureza, sem articular o seu suposto fracasso com uma série de fenómenos: Estado colonial, neocolonialismo, lugar ocupado no sistema-mundo, etc. É para justamente contextualizar o dito Estado que recorro a textos de historiadores, geopolitólogos e sociólogos que ajudam a compreender o fenómeno em questão. Apresento este Estado como uma macro-estrutura que funciona para uns (os cidadãos) e não para outros (os sujeitos), uma macro-estrutura que determina a vida destes últimos ou melhor que pesa nas suas vidas e que, nos textos do *corpus* desta dissertação, funciona como força trágica. O capítulo IV examina justamente o conceito de trágico nos seus diversos sentidos: senso comum, sentido filosófico e categoria literária. Tento aí demonstrar que este conceito dinâmico circula com facilidade de Norte a Sul, analisando em que medida críticos, pensadores e escritores das Áfricas o recuperaram nos seus diversos significados.

Os últimos capítulos são dedicados à análise dos textos literários do *corpus* numa perspetiva comparatista. Releio-os à luz dos conceitos forjados e analisados na parte teórica para evidenciar o modo como as peças e os romances representam justamente o Estado em questão como macro-estrutura e força trágica sobre os destinos das personagens representadas.

ABSTRACT: THE POST-COLONIAL STATE TRAGIC

The main hypothesis of the present dissertation is the following: the literary work by several authors from the global South is structured around a very specific kind of tragic, whose origin is partially to be found in the colonial encounter. To some extent, the tragic condition of several characters also relies on the social context of those particular representations. This specific kind of tragic will be called, trusting this premise not to be false, the Post-colonial State tragic.

The present dissertation deals with literary representations (novels, plays) and not with social experiences. Nonetheless, on the steps of Bourdieu and Said, it is assumed that literary representations keep close ties, some more obvious than others, with the societies in which they were written, i.e., if a novel or a play, or even a film, displays a cluster of more or less obvious meanings, such works must be simultaneously regarded as symbolic goods whose polysemic nature might be better understood through an interdisciplinary reading (Literary Studies, Sociology, History, Geopolitics...). If some novels or plays reflect a very particular society more than others, it would be a flawed stance to consider them as a true mirror of a given society, or simply as a social object. In fact, if a representation is partly a social reflection, it is also an aesthetic object whose set of meanings come to light through discursive and rhetoric strategies.

For the *corpus* of the present dissertation several plays and novels by three authors from Equatorial Africa were selected, which illustrate what is here meant by the Post-colonial State tragic: 1) Sony Labou Tansi (Republic of Congo): *Théâtre 2* (1995), *Antoine m'a vendu son destin* (1997), *Théâtre 3* (1998), *La parenthèse de sang e Je, soussigné cardiaque* (2002), *Cercueil de luxe e La peau cassée* (2006); 2) Pius Ngandu Nkashama (Democratic Republic of Congo): *L'empire des ombres vivantes* (1991), *May Britt de Santa Cruz* (1993), *La rédemption de Sha Ilunga* (2007), *Bonjour Monsieur le Ministre!* (2007). 3) Pepetela (Angola): *A Gloriosa família* (1997), *Jaime Bunda, agente secreto* (2001), *Jaime Bunda e a morte do Americano* (2003), and *Predadores* (2005).

The first four chapters deal with the set of conceptual tools on which the analytical part of the dissertation relies. First, I analyze possible links between compared literature and post-colonial approaches (Chapter I). Secondly, I examine the concepts of «translation»

and «frontier/border», which have been used, and perhaps excessively celebrated, as powerful metaphors by several post-colonial theoreticians (Chapter II). Chapter III focuses the concept of Post-colonial State. In the first sub-chapter, I draw on the common sense meaning of the Post-colonial State which is shared by part of the academic world: a *per se* failed State. At this point, I intend to deconstruct this problematic concept by pointing to the fact that it rarely takes into account the phenomena in which this perspective is rooted: the colonial State, Neocolonialism, the place of the so-called “failed States” in the world system, among others. In the following sub-chapter, I bring to the fore other texts and voices from a set of disciplines – History, Sociology, Geopolitics – which help deconstructing the concept and promote a more effective and sophisticated understanding of the Post-colonial State.

In the novels and plays at the core of this dissertation, the Post-colonial State is represented as a macro-structure that works for the benefit of a few (the citizens), while excluding the vast majority (subjects). As a burdensome macro-structure that determines the destiny of some characters, it works as a tragic force in the literary texts of my *corpus*. Chapter IV is precisely about the several meanings of this complex notion of tragic, understood here in its common sense notion, as well as in its philosophical and literary elaborations. I intend to shed light on the dynamic dimension of this concept by stressing how it has been crossing borders in the North as well as in the South. In the process, I pinpoint critics, writers and theoreticians from the Africas who got familiar with the concept of “tragic” through colonialism and/or education, for instance, and used it and reworked it as a powerful analytical tool.

The last chapters consist of textual analyses of the *corpus* from a comparative perspective. I call upon the concepts developed in the theoretical part of the dissertation to stress how the selected literary texts represent the Post-colonial State as a tragic force for many of its subjects.

INTRODUÇÃO

O conceito de Estado pós-colonial presente no título da minha dissertação, e das interrogações a ele associadas, emerge da leitura das obras do *corpus* literário sob análise nesta tese, bem como da literatura crítica que utilizo.¹ Uma análise mesmo que superficial de alguns textos - romances, peças de teatro, contos - revela que o Estado em questão surge sobretudo através de algumas das suas componentes (forças de segurança, presidente-ditador, partido único...) que apontam metonimicamente para a sua presença. Uma abordagem empírica depara-se pois com um conceito que se pode entender como globalidade ou como fenómeno somente apreensível através das suas manifestações. A própria ciência política na sua análise ao Estado tem oscilado, numa tensão nunca resolvida totalmente, entre ambas as concepções: necessita do conceito global como objeto de estudo, mas geralmente só o apreende através de algumas das suas manifestações (Linhardt e Moreau De Bellaing, 2005). Parece portanto tratar-se da representação de um fenómeno homogéneo encarado como globalidade.

O Estado que atravessa os textos do meu *corpus* emerge como fenómeno dinâmico que se revela ou reifica pelo recurso a agentes diversos, do soldado ao ditador, do lado opressor, do funcionário à criança de rua, do lado oprimido, com figuras intermédias como o próprio funcionário, ou ainda o soldado desmobilizado que pode oscilar entre a posição de agente opressor e a de agente oprimido. É este Estado que tem sido alvo das mais variadas interpretações, desde as mais conservadoras que reproduzem a doxa colonial sobre a incapacidade dos Africanos em organizar e gerir o Estado – o que tem como corolário a premência num certo discurso do conceito de Estado falhado –, até às mais matizadas que têm em conta a multiplicidade de fatores que explicam as suas características: origens coloniais, neocolonialismo, dependência organizada e promovida a partir do Norte, lugar ocupado no sistema-mundo.

¹ Eis o que constata, por exemplo, um dos historiadores das literaturas africanas de língua francesa: «Il faut bien admettre que la représentation du pouvoir, de ceux qui l'incarnent comme de ceux qui le combattent et ses modes de fonctionnement, occupe dans la littérature contemporaine une place prépondérante.» (Chevrier, 2006: 87).

O capítulo III da presente dissertação será dedicado precisamente a uma abordagem do Estado pós-colonial entendido como fenómeno polimorfo e dinâmico, presente tanto no Sul como no Norte (pois países como a Bélgica, a França e Portugal também são Estados pós-coloniais). Como veremos, várias “fronteiras” percorrem este Estado que funciona consoante a posição que ocupa um indivíduo, de um lado ou do outro da fronteira. Esta divisão entre uma minoria de cidadãos e uma maioria de sujeitos, com raízes no Estado colonial (Mamdani, 1996), parece assim desenhar os contornos de um Estado heterogéneo (Santos, 2003).

No entanto, assim apresentado, o Estado parece antes de mais uma espécie de motivo recorrente, que um estudo temático permitiria apreender nas suas diversas facetas. Ou seja, tratar-se-ia de uma representação suscetível de ser descrita na sua totalidade através de personagens-chaves, de fenómenos (por exemplo, a violência), de símbolos ou de metáforas (por exemplo, a do corpo monstruoso do potentado), etc. Por útil que seja esta descrição, faltar-lhe-ia a possibilidade de ler o Estado pós-colonial como força estruturante dos percursos de várias personagens. O ponto de partida deste trabalho reside na hipótese de poder ler o fenómeno dinâmico “Estado pós-colonial” como uma estrutura que atravessa os textos literários estudados nesta dissertação, determinando os percursos de algumas personagens como uma espécie de trágico.

O conceito de trágico será por isso objeto de estudo no quarto capítulo desta dissertação. Note-se desde já que encontro no trágico um dinamismo algo semelhante ao do conceito de Estado pós-colonial. Longe de o considerar um conceito homogéneo, circunscrito a uma prática literária (a tragédia), a alguns momentos da história do teatro (a tragédia grega, Shakespeare, os trágicos franceses), bem como a uma zona geográfica exclusiva (Europa), uma vasta produção teórica recente vê nele um fenómeno dinâmico, em evolução constante, alvo de interpretação/reescrita fora do seu lugar matricial. Nesta perspetiva, parece-me cada vez mais difícil falar de um trágico, a não ser como hipótese heurística, enquanto conceito suscetível de descrição exhaustiva. Por um lado, a partir de finais de século XVIII, tem sido maciçamente comentado por filósofos europeus que encontram progressivamente no trágico um conceito que supostamente descreveria algo da nossa condição. Este trágico filosófico que se enraíza em leituras dos trágicos gregos ganha lentamente a sua autonomia para conseguir com um Maeterlinck (1896) ou um Chirpaz (2010) pensar o trágico da existência sem passar por uma releitura de Sófocles. Nesta cisão

no seio do pensamento filosófico do trágico é visível algo desse dinamismo que apontava há pouco.

Por outro lado, o trágico também pode ser lido como estrutura narrativa, uma espécie de sintaxe, entendida de modo metafórico, com momentos recorrentes (a advertência inicial, as advertências intermediárias, a palavra que compromete a personagem trágica, etc.), independentemente do género praticado, pois esta sintaxe encontrar-se-ia nesta hipótese tanto numa tragédia como num romance ou ainda num filme. É o que Aristóteles parece sugerir na sua *Poética* ao descrever concretamente não só os mecanismos que estruturam uma boa tragédia bem como os efeitos que favorecem o aparecimento e o fim do trágico como efeito. Rer a *Poética* para entender parcialmente o que possa vir a significar o trágico do Estado pós-colonial poderá ajudar a desenhar os novos caminhos do trágico. A partir deste ponto de vista, o trágico permite focar a estrutura profunda de muitas obras, entender parte dos significados que nelas circulam, evidenciar um elemento próprio do texto que favorece o seu entendimento. Esta atenção à estrutura do texto remete para uma abordagem filológica, próxima da de um Szondi, por exemplo, no seu trabalho sobre *Édipo* (2003: 81-87).

Esta necessidade de centrar-se no texto, de tentar encontrar nele parte das soluções para os problemas que coloca não impede, como veremos, uma certa articulação com o social, o que é diferente da conceção do texto como espelho de um contexto social particular. Aproximo-me assim de Bollack relativamente à interpretação textual. O que este especialista e tradutor dos trágicos gregos diz da análise de Eurípides poderá certamente ajudar a entender esta conceção do trabalho hermenêutico:

Les contradictions se découvrent à mesure que l'on lit, les impasses ou les apories se résolvent, approfondies par l'interrogation, puis par la réflexion qu'elle suscite. L'énigme déposée dans la matière du texte fournit la seule clé, avant le jeu lui-même. (Bollack, 2005: 6)²

No caso dos trágicos gregos, acrescenta o mesmo autor, não são raras as tentativas de ver nas peças meros documentos que supostamente refletiriam, por exemplo, a

² Do ponto de vista do recetor, Jean-Marie Schaeffer, especialista em estética e teoria das artes, advoga no mesmo sentido uma ficção que parece existir como um sistema autocontido, um todo auto-suficiente: «Une fiction artistique [...] est activée sur le mode de l'immersion: elle est «vécue», et elle est stockée dans la mémoire du lecteur ou du spectateur comme univers virtuel clos sur lui-même et se suffisant à lui-même, quitte à ce que ses traces mémorielles soient réactivées plus tard dans des situations réelles par le biais d'une dynamique associationniste.» (Schaeffer, 2005: 24).

conceção religiosa dos Gregos antigos. Importam-se então ferramentas antropológicas e históricas para atribuir, a partir de fora, significados ao texto: «Le texte est alors transformé en document – à moins que la documentation qu'on en tire ne serve simplement à déterminer le sens» (Bollack, 2005: 7). O trabalho filológico é então tido como secundário: «l'analyse du tissu est dogmatiquement écartée. L'herméneutique littéraire n'a plus de place» (Bollack, 2005: 7). Bollack não nega a necessidade de recorrer a outras disciplinas, mas sempre em articulação com, ou sem perder de vista, a abordagem filológica. Encontro aqui ilustrada a perspectiva que será a minha no decorrer desta dissertação: ler atentamente um texto com a consciência das especificidades do texto literário, sem contudo ignorar o contexto em que foi escrito.

Por fim, o trágico, além das duas aceções filosóficas e estéticas expostas, é também incontornável no senso comum, não só, no seu uso adjetivado, como sinónimo de terrível ou de patético para qualificar a essência de um acontecimento, mas também de um modo mais fundamental para tentar desvendar as origens de tal acontecimento. O que a leitura de uma certa imprensa evidencia é o recurso, mais ou menos consciente, ao trágico como efeito de “sintaxe” e a transformação do acontecimento numa espécie de tragédia, com personagens, cenários, reflexão sobre a origem da desgraça. Para além disso, este senso comum utiliza muitas vezes o trágico a propósito de um acontecimento terrível quando procura as razões do mal que assola a(s) vítima(s), o que, de maneira mais ou menos consciente, permite voltar a uma das questões que a filosofia colocou no âmbito da sua reflexão sobre o trágico: qual é a origem do mal ou do sofrimento que assola um ser humano, e, mais precisamente, a origem do mal sem razão aparente.

Porém, o que torna a questão do trágico ainda mais premente são as suas presenças no Sul, pois neste outro contexto colocam-se à categoria perguntas heurísticamente estimulantes. Ultimamente não têm faltado diversas abordagens às presenças do trágico e das tragédias no mundo pós-colonial. Destaco assim brevemente o volume *Classics in Post-Colonial Worlds*, organizado por Hardwick e Gillespie e publicado em 2007, no qual encontramos ensaios sobre as releituras de clássicos gregos no Sul ou as possíveis ligações entre Antígona e as suas congéneres africanas. Noutro volume coletivo dirigido por Rebecca W. Bushnell (*A Companion to tragedy*, 2005), Reiss interessava-se pelos usos subversivos das tragédias por escritores do Sul, nomeadamente Césaire («Using Tragedy against its Makers»). Num número recente de *Research in African Literatures* (2011) inteiramente dedicado a Chinua Achebe, Kwaku Larbi Korang dedica um longo ensaio ao

romance *Things Fall Apart*, interpretado como sendo uma tragédia («Making a Post-eurocentric Humanity: Tragedy, Realism, and *Things Fall Apart*»)³ No capítulo V desta dissertação, relativo às presenças do trágico no Sul, dedicarei também a minha atenção a um dos textos de referência na articulação do trágico nas suas componentes com as suas adaptações nalguns escritores africanos: a coletânea de ensaios de Wole Soyinka *Myth, Literature and the African World* (1976).

É justamente da Nigéria que vêm algumas das atualizações mais estimulantes tanto na ficção (e.g. *Tegonni: An African Antigone* de Femi Osofisan, 1999), como na reflexão teórica. Assim, Ato Quayson – cujas reflexões teóricas pontuarão este trabalho – permitiu-me articular o trágico do senso comum com o trágico literário no Sul, pois, num importante ensaio intitulado «African Postcolonial Relations through a Prism of Tragedy» (2003), evidencia a pertinência do trágico para analisar as origens do mal que assolou o escritor Ken Saro-Wiwa.

Esta alusão à notável produção teórica relativa ao trágico permite-me realçar outro ponto de destaque do meu trabalho. Perante um objeto de estudo que coloca certas perguntas à abordagem tradicional das literaturas (nomeadamente à ligação moderna entre nação, língua e literatura), julguei importante, por um lado, insistir na centralidade da reflexão teórica num campo que não para de procurar novos conceitos e de pensar a partir do recurso à(s) metáfora(s) - daí o forte cunho teórico desta tese - e, por outro lado, situar e justificar a perspetiva comparada aqui adotada.⁴ Assim, se os estudos pós-coloniais têm recorrido, em nome de uma comunidade de condição (a condição pós-colonial, noção problemática como veremos no primeiro capítulo), a uma perspetiva *naturalmente* comparada da literatura desde a obra programática de Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2002), considereei importante interrogar a natureza desta relação (capítulo I), para se perceber o lugar matricial das reflexões oriundas da ciência comparativa da literatura nas teorias pós-coloniais da literatura.

No segundo capítulo da dissertação, retomo numa perspetiva crítica dois conceitos centrais em ambos os campos, o de «tradução» e o de «fronteira». Ser-me-ão úteis para

³ Destaco ainda outra interpretação do mesmo romance como tragédia: Quayson, Ato (2009), «Transitive Measures: Tragedy and Existentialism in African Literature», *Arvades*, Stanford University. <http://arcade.stanford.edu/transitive-measures-tragedy-and-existentialism-african-literature>.

⁴ Jean-Marc Moura via na reflexão teórica uma das características *sui generis* do pós-colonialismo (o singular é do ensaísta francês): «La théorie est l'alpha et l'oméga du postcolonialisme au sens où il commence par désigner les présupposés ethnocentriques de la critique et de l'histoire littéraire occidentales, et se développe en réfléchissant sur ses propres pratiques et sur les modalités de production du sens et de la valeur qui les caractérisent.» (Moura, 2007^a: 12).

tentar organizar o lugar a partir do qual se possam ler textos que, numa tensão nunca resolvida, significam local e globalmente. Contudo, se o pensar na “fronteira” se tornou numa certa reflexão pós-colonial (e.g. Mignolo, Sousa Santos) lugar de uma revolução epistemológica, parece-me igualmente existir perante o pensamento «fronteiriço» um deslumbramento que deverá ser questionado, pois em certas circunstâncias nem a “tradução” nem a “fronteira” servem a emancipação.

A necessidade da perspectiva comparada surgiu cedo nas hipóteses de trabalho por várias razões. Em primeiro lugar, a necessidade da perspectiva comparada emergiu da leitura de historiadores e de geopolitólogos que estudavam o colonialismo (os primeiros) e o Estado pós-colonial (os segundos). A geopolitologia utiliza a perspectiva comparada como algo supostamente natural, encarando os Estados de grande parte da África subsariana como produtos de um Estado colonial deficiente. É o que acontece, por exemplo, com Mwayila Tshiyembe em *Géopolitique de paix en Afrique médiane. Angola, Burundi, République Démocratique du Congo, République du Congo, Ouganda, Rwanda* (2003) ou com Léonard Moïse Chiadjeu Jamfa em *Comment comprendre la «crise» de l'État postcolonial en Afrique? Un essai d'explication structurelle à partir des cas de l'Angola, du Congo-Brazzaville, du Congo-Kinshasa, du Liberia et du Rwanda* (2005).

Como se vê, nestes dois trabalhos, Angola, a República do Congo e a República Democrática do Congo aparecem como sendo suficientemente próximos para serem comparados, apesar de terem sido colonizados por três países diferentes. Porém, a possibilidade de aproximação entre os três foi-me sugerida antes de mais por um longo estudo do historiador congolês (RDC) Elikia M'Bokolo na sua contribuição para o *Livre noir du colonialisme XVI-XXI siècle: de l'extermination à la repentance* (Ferro, 2006). Em «Afrique centrale: le temps des massacres», descreveu a influência desempenhada pelo Congo Leopoldino nas duas colónias vizinhas. De acordo com M'Bokolo, perante os grandes lucros do Estado Independente do Congo, franceses e portugueses teriam importado os modos de exploração desenfreada ali aplicados. Segundo as fontes analisadas no capítulo dedicado ao Estado pós-colonial, a utilização da violência como modo de gestão e de resolução dos conflitos na colónia explicaria em parte a sua reprodução nos três Estados pós-coloniais (Mabeko-Tali, 2005).

Nota-se ainda que a comparação entre estes três Estados pós-coloniais permite evitar um dos erros de paralaxe de muitos comentadores, como notava Chabal (2002: 19ss.) relativamente ao suposto fracasso do Estado pós-colonial. Temos aqui regimes apoiados

em três partidos únicos estatizados, sendo dois Estados oficialmente revolucionários e socialistas (República do Congo e Angola) e um oficialmente na órbita liberal (Zaire), ou seja, radicar as razões principais da crise dos dois primeiros na ideologia marxista não permite compreender as crises que atravessaram os Estados em questão. Daí a proposta de integrar o estudo dos Estados pós-coloniais, nomeadamente os oriundos das colónias portuguesas, numa perspetiva comparada ao nível do continente (Chabal, 2002: 28).

Em segundo lugar, a perspetiva comparada fazia parte dos possíveis procedimentos de análise apontados já em *Orientalism* (Said, 1978), em *The Empire Writes Back* (Ashcroft *et al.*, 2002) ou em *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (Moura, 2007). Para os primeiros, já que os países em questão viveram o colonialismo, deviam existir pontos em comum (e.g. a presença da casa degradada, a utilização da ironia). Ou seja, a recorrência de temas semelhantes, de estruturas similares ou ainda de formas parecidas não era «um acidente» (Ashcroft *et al.*, 2002: 28). Além das especificidades de cada região ou país, haveria ainda uma comunidade de condições «psíquicas e históricas» (Ashcroft *et al.*, 2002: 28) que não só assemelha as literaturas pós-coloniais como torna pertinente a perspetiva comparativa. Por fim, todas revelariam uma relação com o antigo centro imperial e, ao mesmo tempo, um projeto de recolocação da língua imperial num contexto diferente.

Em terceiro lugar, independentemente da origem do colonizador, da língua utilizada, das especificidades inerentes a cada situação, a leitura de textos oriundos de Angola, da República do Congo e da República Democrática do Congo convenceu-me de que a representação do Estado pós-colonial ocupava o cerne das preocupações de vários escritores. Sony Labou Tansi, Pius Ngandu Nkashama e Pepetela⁵ não só encenavam o dito Estado como o articulavam com a sua matriz colonial, sem perder de vista o seu modo de inscrição no sistema-mundo. Entre outros possíveis, escolhi estes três autores, em primeiro lugar, por serem contemporâneos⁶ e terem experimentado na infância e adolescência – fases essenciais para a futura obra de muitos escritores – o que significava viver em situação colonial; em segundo lugar, por terem produzido uma obra significativa parcial ou totalmente num campo literário dominado por um Estado pós-colonial; por fim, por terem uma extensa produção literária na qual é possível operar cortes pertinentes.

⁵ Eis o *corpus* da dissertação: de Sony Labou Tansi (República do Congo): *L'anté-peuple* (1983), *Moi, veuve de l'empire* (1987), *Cercueil de luxe* e *La peau cassée* (2006), *La parenthèse de sang* e *Je, soussigné cardiaque* (2002), *Théâtre 2* (1995), *Théâtre 3* (1998), *Antoine m'a vendu son destin* (1997); de Pius Ngandu Nkashama (República Democrática do Congo): *L'empire des ombres vivantes* (1991), *May Britt de Santa Cruz* (1993), *La rédemption de Sba Ilunga* (2007), *Bonjour Monsieur le Ministre!* (2007); de Pepetela (Angola): *A Gloriosa família* (1997), *Jaime Bunda, agente secreto* (2001), *Jaime Bunda e a morte do Americano* (2003), *Predadores* (2005).

⁶ Sony Labou Tansi (1947-1995), Pius Ngandu Nkashama (1946), Pepetela (1941).

Além disso, tanto no teatro de Tansi e de Nkashama como nos romances do primeiro e de Pepetela, estas representações do Estado pós-colonial parecem recorrer ao trágico para o transformar em superestrutura na qual se origina a desgraça de algumas personagens. Daí a hipótese principal deste trabalho: a possibilidade de interpretar numa perspetiva comparada os modos de representação do trágico do Estado pós-colonial.

A partir deste ponto de vista, o lugar de interpretação desloca-se, afasta-se do local em direção à “fronteira”, onde poderá ser objeto de uma operação de “tradução”. Como em qualquer operação translatória, algo de que o original significava localmente poderá perder-se, mas em contrapartida novos significados, novas redes insuspeitas de sentidos também poderão emergir. Não se trata aqui de escolher uma das leituras possíveis de um texto literário em detrimento de outras, mas, pelo contrário, de entender que esta tensão entre o local e a fronteira é própria da atividade crítica. Como apontava Inocência Mata relativamente às literaturas africanas de língua portuguesa (2006), o mais importante nesta deslocação consiste em não perder de vista as características próprias de cada sistema literário, as suas histórias e trajetórias sem contudo esquecer o que há de comum, num jogo de tensão assumido. Eis a consequência para quem se debruça sobre o que se escreve nas Áfricas: «é possível uma abordagem conjunta e generalizante, não homogeneizante» (Mata, 2006: 339).

Pretendo tornar claro ao longo desta dissertação em que medida a maior parte dos textos do *corpus* significam localmente, mas rapidamente migram para a “fronteira”, onde dizem algo de fundamental não sobre o ser congolês ou angolano, mas simplesmente sobre o ser humano. Por outras palavras, os desgraçados ou condenados, personagens trágicas nas obras analisadas, comovem o leitor à distância porque algo no seu sofrimento é antes de mais humano.

Neste aspeto, os três autores parecem pertencer à «Literatura-mundo», na qual se reveem muitos escritores das Antilhas e das Áfricas (recorrerei a vários textos incluídos no livro-programa: *Pour une littérature-monde* organizado por Michel Le Bris e Jean Rouaud, publicado em 2007), ou seja, pertencem a uma literatura que, embora nalguns casos enraizada num contexto concreto, fala do ser humano, dos seus problemas fundamentais, circula, viaja e, ao fazê-lo, enfraquece a realidade das fronteiras nacionais na literatura. Mesmo um Pepetela, que não para de encenar a história de Angola, de mapear tanto o

campo literário angolano como o do próprio país,⁷ criou uma obra lida em várias línguas e percebida, com perdas e ganhos mais uma vez, tanto na Alemanha como no Brasil.

Neste aspeto partilho o que dizia o escritor da Martinica Patrick Chamoiseau a propósito do grande livro (a expressão é do autor) que dorme à espera de um leitor, um livro que afastado no tempo e/ou no espaço comove o recetor longínquo:

Il n'est d'aucun âge ou d'aucune histoire; du temps de sa conception, du pays de son apparition, on ne trouve que quelques écailles qui enracinent la vigueur de son être. Mais, souple, ouvert, riche d'une ambiguïté transversale, il lui arrive de résonner dans les urgences, dans les blessures, les âges, les histoires. (Chamoiseau, 1997: 30)

Assim, ao se afastar do seu contexto inicial, o texto, começa a adquirir outros significados, a suscitar outras leituras noutros contextos sociais, sem dúvida porque mantém a sua ambiguidade matricial. Nota-se que Bakhtine colocava esta virtude no âmago do romance, um género, dizia o teórico russo, que inevitavelmente está sujeito a um processo de “reacentuação”. Com a distância espaço-temporal, as *nuances* de facto começam a atenuar-se, o dialogismo e a alusão tendem a desaparecer. É neste momento/lugar diferente que o romance pode perder um certo significado e ao mesmo tempo ganhar outro. Esta reacentuação significa algo de fundamental para o meu trabalho sobre representações literárias oriundas das Áfricas: o romance pode ser assim objeto de uma tradução/translação (a expressão é de Bakhtine), uma personagem sendo, por exemplo, retomada e analisada noutro sentido por um romancista ou um crítico longínquo. A transformação/atualização em questão não é artificial, acrescentava Bakhtine, pois já existia como virtualidade no romance, virtualidade que um olhar diferente acentua numa outra direção:

Dans certaines limites, la réaccentuation est inévitable et légitime, voire productive, mais ces limites sont faciles à franchir quand l'œuvre est loin de nous, quand nous commençons à la percevoir sur un fond qui lui est complètement étranger. [...] La vie historique des œuvres classiques est, en somme, un processus ininterrompu de

⁷ Mata insistiu várias vezes na importância da relação entre literatura e história em vários escritores africanos de língua portuguesa e em Pepetela em particular. Como mostrou esta especialista do escritor angolano, num contexto marcado pela censura, pela quase ausência de historiografia, a literatura desempenhava uma função de informação bem como de interpretação crítica das biografias dos Estados pós-coloniais. Em parte, visava igualmente dar voz aos que tanto o Estado colonial como o Estado pós-colonial tinham deixado de fora do quadro oficial.

leur réaccentuation socio-idéologique. Grâce aux virtualités des intentions qu'elles portent en elles, elles peuvent à chaque époque, sur un fond nouveau de dialogues, révéler des aspects sémantiques toujours plus nouveaux. Leur corps sémantique continue, à la lettre, à grandir, à se recréer. (Bakhtine, 1978: 231-232)⁸

Mais uma vez, não se trata aqui de nos deslumbrarmos, ou de nos iludirmos com os encantos da interpretação na “fronteira”, pois assim perder-se-ia algo desta tensão entre leitura local e global. No entanto, um romance ou uma peça de teatro, por causa das suas características intrínsecas e dos seus códigos, consegue quase de imediato ganhar significado para o leitor longínquo apesar de eventuais problemas que possam advir do vocabulário ou de algumas estruturas sintáticas. Se, por um lado, o hermeneuta precisa de entender o que pode significar, por exemplo, o Estado pós-colonial relativamente ao contexto de referência, por outro lado, talvez não precise exclusivamente de instrumentos analíticos locais. É uma pergunta que colocou Maria Benedita Basto num ensaio publicado em 2006 nos *Cahiers d'Études Africaines*: será necessária uma poética intrinsecamente africana? Através da leitura atenta de vários teóricos africanos, entre os quais Abiola Irele, que defendem a necessidade de uma teoria literária africana que supostamente daria melhor conta de uma especificidade literária africana, Basto constata que o modelo esboçado se torna rapidamente prescritivo, pois selecionam-se os textos que respondem à definição prévia da identidade africana para excluir em nome dos mesmos critérios os que não seriam genuinamente africanos (Basto, 2006: 180).⁹

Este tipo de postura que, consciente ou inconscientemente, remete para uma postura ideológica, leva alguns críticos a cometerem erros de paralaxe. Como veremos na análise aos textos de Sony Labou Tansi, por exemplo, é recorrente a interpretação das especificidades do teatro do autor como sendo uma rutura relativamente a uma norma

⁸ Não será por acaso que um autor contemporâneo da receção de Bakhtine em França insistiu igualmente neste aspeto dinâmico do texto literário, sempre a ganhar significados em função do contexto de receção afastado no tempo e no espaço. Roland Barthes, já que é dele que se trata, apontou também para a plurivocidade inerente ao texto literário: «Chaque époque peut croire, en effet, qu'elle détient le sens canonique de l'œuvre, mais il suffit d'élargir un peu l'histoire pour transformer ce sens singulier en sens pluriel, et l'œuvre fermée en œuvre ouverte. La définition de l'œuvre même change: elle n'est plus un fait historique, elle devient un fait anthropologique, puisqu'aucune histoire ne l'épuise.» (Barthes, 1966: 50).

⁹ Os critérios utilizados (a geografia, a raça, a cultura, a tradição) por uma certa crítica, diz Basto, remetem em última instância para uma essência que permitiria avaliar o grau de africanidade e assim servir para a legitimação de alguns textos em detrimento de outros. Porém, como o defende, apoiando-se noutros teóricos africanos, o continente é feito de paradoxos, de contradições, de múltiplas distâncias: «D'où l'intérêt de s'interroger sur ce qui délimite ou contre quoi se délimite l'expression «littérature africaine». Qu'est-ce qui est circonscrit à l'intérieur et laissé à l'extérieur de cette expression, non seulement dans l'espace mais aussi dans un espace-temps?» (Basto, 2006: 182).

linguística (o francês padrão) assim como a uma estética tida como dominante (o teatro da ilusão). As características do seu teatro são então lidas como inovadoras, inequivocamente congolêsas ou africanas, evidências da afirmação definitiva do escritor congolês face ao ex-centro colonial. Porém, esta questão da relação do escritor de língua francesa não francês com o centro é comum a outros campos literários contíguos, ou não, ao campo literário francês. Talvez a relação de Tansi com a língua ganhe outro significado se a analisarmos numa perspetiva institucional e sociológica. Mais talvez do que outras literaturas escritas em línguas imperiais europeias, a literatura francesa caracteriza-se pela sua extrema centralização: as editoras e as principais instâncias de legitimação e de consagração estão concentradas em Paris. É sempre relativamente a este centro que os escritores francófonos não franceses têm de se situar, nomeadamente no que tem a ver com a relação com a língua.

Como demonstrou Klinkenberg (2010), esta relação com o centro induziu várias atitudes nas periferias francófonas, desde o mimetismo com que a margem considera o francês clássico até ao barroquismo e aos jogos com a língua, ambos os polos podendo ser interpretados como marcas do fenómeno de insegurança linguística¹⁰ que caracteriza as margens. Esta situação do escritor das margens relativamente ao centro guiará as suas escolhas estéticas, não só para se situar relativamente a este, mas igualmente para atrair as suas atenções já que em última análise é ele que reconhecerá, enquanto fonte de legitimação, a pertinência da escolha em questão. O mesmo centro, através do seu vasto aparelho crítico, classifica e hierarquiza muitas vezes os escritores das margens em função justamente de um critério estético: a qualidade da língua literária.

Este fenómeno não é exclusivo do escritor africano de língua francesa. Por exemplo, os escritores suíços de língua francesa tiveram sempre de se situar, assim como de justificar as suas escolhas estéticas, relativamente a Paris. Às vezes, as suas estratégias relembram as dos seus congéneres africanos. No século XIX, Töpffer, por exemplo, faz acompanhar a edição francesa do seu romance *Le Presbytère* (1845) de um vasto aparelho de notas de rodapé destinadas a explicar o vocabulário bem como as estruturas sintáticas próprias da Suíça francófona. Se, num primeiro tempo, a crítica rejeita o romance por estar “mal escrito” (Meizoz, 1996), é o mesmo centro que através de Sainte Beuve, uma das opiniões de maior prestígio na época, acaba por reconhecer o afastamento relativamente à

¹⁰ Eis como o autor define o conceito: «Il désigne le produit psychologique et social d'une distorsion entre la représentation que le locuteur se fait de la norme linguistique et celle qu'il a de ses propres productions» (Klinkenberg, 2010: 28).

norma como um efeito de estilo, ou seja, se Töpffer é aceite como escritor talentoso, tanto em França como na Suíça, é porque a certo momento foi celebrado como tal pelo centro (Meizoz, 1996: 102).¹¹

Na primeira metade do século XX, outro escritor suíço, Charles-Ferdinand Ramuz teria uma relação semelhante com o centro. Rejeitado num primeiro tempo em nome do mesmo critério estético, a sua escrita, tentativa de tradução do francês oral da sua região, acabaria por ser recuperada pelo mesmo centro e legitimada em nome da sua originalidade. O exemplo de Ramuz interessa no contexto desta dissertação, pois o que era tido como sendo uma característica inovadora na altura, a tentativa de traduzir algo da oralidade na escrita, faria mais tarde parte das estratégias escolhidas por outros escritores das margens Sul das francofonias (por exemplo, Kourouma, Labou Tansi).¹² Esta rápida análise institucional aponta para uma certa proximidade entre escritores das margens no que tem a ver com o seu posicionamento relativamente ao centro e esclarece numa outra perspetiva, mais alargada, as razões possíveis de certas escolhas estéticas. Terei a oportunidade de voltar a este ponto mais à frente no capítulo dedicado à análise dos textos de Labou Tansi.

Para terminar, ao interpretar os textos a partir do conceito de trágico do Estado pós-colonial, remeto para a perspetiva metodológica inovadora presente nos estudos literários pós-coloniais. Ao falar de “trágico do Estado pós-colonial” não falo somente de procurar um conceito heurísticamente estimulante, mas, na perspetiva teórica em questão, de cruzar diferentes disciplinas – análise do discurso, filosofia, poética, geopolítica, história –, para conseguir uma descrição mais matizada do próprio conceito. Note-se bem que não se trata de negar a existência de fronteiras entre as disciplinas, mas de procurar os pontos de passagem, as zonas de contacto entre elas. Como veremos com as presenças do trágico

¹¹ Mafalda Leite aponta para um processo semelhante por parte da crítica hegemónica do Norte relativamente às produções literárias africanas. Quando o crítico desvaloriza uma narrativa africana socorrendo-se de critérios estéticos, «procura a reprodução dos seus próprios modelos» e acaba por privilegiar os autores africanos que escrevem *bem* (Mafalda Leite, 2004: 27).

¹² Nesta perspetiva, o que diz Meizoz do trabalho de Ramuz sobre a língua poderia, sem grandes alterações, ser retomado a propósito de Sony Labou Tansi: «Tout en renonçant à faire usage des mots locaux, il a cherché dans une intense élaboration syntaxique à tirer le meilleur parti expressif des inflexions et rythmes de la langue parlée [...]» (Meizoz, 1996: 103). O que parece estar em jogo aqui é a relação do escritor com uma língua literária, o Francês, numa situação de plurilinguismo, pois no caso suíço, como aliás no caso belga (Klinkenberg, 2010; Quaghebeur, 1997), o Francês está sempre em contacto com uma ou mais línguas para não falar das variedades do Francês utilizadas no dia-a-dia. Para dizê-lo de outro modo, a relação com a língua francesa para um escritor oriundo das margens é muitas vezes problemática. Eis o que dizia Jacques Chessex, outro escritor suíço, a propósito de Ramuz: «Les écrivains français, Gide, Mauriac, ne se sont pas posés la question de la légitimité du langage. Ils avaient une langue de droit divin. Ramuz a été très contesté. Il lui a fallu trouver sa langue» (Chessex *apud* Lindon, 2009: 30).

no Sul, esta maneira de interpretar textos e trajetórias não só abre novos horizontes como torna algumas fronteiras mais porosas. E é nelas que tudo se decide.

CAPÍTULO I - CIÊNCIA COMPARATIVA DA LITERATURA E ESTUDOS PÓS-COLONIAIS

Como vários autores já apontaram, os Estudos Pós-coloniais agregam sob a mesma etiqueta uma variedade de abordagens e de práticas.¹³ Para me cingir aos estudos literários, existem duas áreas principais:¹⁴ primeiro, na esteira do trabalho fundador de Said (1978), a análise dos discursos (literários, mas não só) produzidos por um certo Ocidente e que contribuíram, por um lado, para a elaboração das representações hegemônicas dos Outros (Orientais, Ameríndios, Africanos, etc.) e, por outro lado, em certa medida, para a reificação destas numa realidade imutável (O Índio, o Africano, etc.). Na segunda parte (sobre o Estado pós-colonial), terei oportunidade de analisar o discurso veiculado por três textos contemporâneos que perpetuam as representações coloniais sobre o continente africano. Nesta primeira área, o pós-colonial teria mais a ver com a retoma de Textos (quaisquer que sejam: romances, filmes...) e a sua releitura, isto é, com uma análise – que é igualmente postura/empenhamento – de um vasto *corpus* produzido maioritariamente no Norte.

A outra grande área é a dos estudos das literaturas produzidas nos antigos países colonizados e que uma certa crítica agrega no conceito de literatura pós-colonial. Confrontados com uma produção literária consequente e com características próprias, as instâncias académicas (no Norte como no Sul) desenvolveram novas maneiras de ler, novos instrumentos, em princípio mais adaptados ao seu objeto de estudo. Na maior parte dos casos, a perspectiva adotada foi a da ciência comparativa da literatura, pois, aos olhos de

¹³ Entre os autores que estabeleceram a genealogia dos Estudos pós-coloniais, Lazarus (2004) oferece uma síntese crítica pertinente. Destaca, por exemplo, o momento a partir do qual «pós-colonial» passou de um simples indicador cronológico a um conceito teórico que remete tanto para as releituras do Texto colonial, como para as literaturas produzidas por autores oriundos das ex-colônias, ou ainda para certos contextos sociais e políticos objeto de estudos alternativos. Por outro lado, como é sabido hoje, uma das características de um certo pensamento pós-colonial - propor uma (re)leitura alternativa das literaturas oriundas dos países ex-colonizados – tem a sua origem na corrente pós-estruturalista francesa. Gikandi (2004), por exemplo, apontou de maneira rigorosa para o enraizamento das teorias pós-coloniais do discurso num terreno meramente europeu.

¹⁴ Smouts (2007) e Santos (2006) fazem parte dos raros teóricos que reconhecem a importância dos estudos literários e da análise do discurso nos estudos pós-coloniais. Muitos outros (e.g. Amselle, 2008) associam-nos à Sociologia e à História e citam, *en passant*, os trabalhos fundadores de Said ou de Mudimbe, com o duplo efeito de reduzir a sua importância ao campo em questão e, consciente ou inconscientemente, de desprezar o contributo das ciências humanas para os estudos pós-coloniais.

uma certa crítica, os textos pós-coloniais ofereciam quase que naturalmente afinidades tanto do ponto de vista da forma (por outras palavras, uma poética intrínseca que se manifestaria independentemente dos contextos) como do conteúdo (a crítica do colonialismo numa primeira fase ou dos problemas sociais em certos contextos numa fase mais recente, por exemplo).

Vejo nesta última abordagem dois problemas principais. O primeiro situa-se a um nível ético e político, tendo a ver com a homogeneização de contextos e práticas (o que no discurso se traduz pelo recurso à generalização abusiva) ou, para dizê-lo de maneira mais concreta, ao agregar contextos espaciais e temporais diferentes, não se dá conta das relações de força dentro e fora dos sistemas contemplados. O segundo problema tem a ver com a metodologia, pois, ao adotar *naturalmente* a perspetiva comparativa, não se coloca a questão das especificidades da disciplina, o que tem como corolário uma ausência de reflexão sobre a natureza do fenómeno literário. Assim sendo inviabiliza-se uma articulação estimulante entre a literatura comparada e as teorias pós-coloniais. E de facto, como o tentarei demonstrar mais à frente, ambas têm muito em comum: partilham conceitos, preocupações, a recusa de sistemas fechados, o modo de pensar metafórico, etc.

O primeiro problema, a tendência homogeneizadora, surge logo numa das obras fundadoras e estruturantes do campo em questão. De facto, *The Empire Writes Back* (1989, 2002) não só participou na criação de uma teoria que supostamente dava conta de práticas literárias inéditas, como estruturou, ou melhor mapeou, o campo nascente pela sua escolha de obras e de conceitos. Acrescenta-se que até certo ponto se institucionalizou e ganhou um capital simbólico consequente, a julgar, pelo menos, pelo número de universidades que utilizam o texto nos seus programas (Smouts, 2007). Uma rápida análise evidencia uma conceção totalizante, homogeneizadora, do conceito de «literaturas pós-coloniais», o que, como que por uma espécie de contágio, afasta de vez o potencial heurístico do substantivo pós-colonial. Para dizê-lo por outras palavras, onde um Mbembe vê «pensée éclatée» ou ainda «enchevêtrement et concaténation» (2006^a) ou ainda polissemia e heterogeneidade (2006^b), Ashcroft, Griffiths e Tiffin veem espaços e textos, apagando diferenças e sutilezas. Tanto na primeira edição como na segunda, onde tentam responder às críticas de que foram alvos, defendem esta perspetiva sobre as literaturas pós-coloniais:

We use the term ‘post-colonial’, however to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process

initiated by European imperial aggression. We also suggest that it is most appropriate as the term for the new cross-cultural criticism which has emerged in recent years and for the discourse through which it constituted. In this sense, this book is concerned with the world as it exists during and after the period of European imperial domination and the effects of this on contemporary literature. (Ashcroft *et al.*, 2002: 2)

Em primeiro lugar, ao vermos contempladas no mesmo conceito¹⁵ as diversas culturas afetadas pelo colonialismo,¹⁶ estaríamos logicamente à espera de ver tratadas as literaturas metropolitanas como sendo também pós-coloniais, pois tanto o Norte como o Sul foram afetados pela experiência colonial. Em segundo lugar, como o apontou Shohat (2000: 130), em termos geográficos os autores aglutinam uma área vasta e com características diferentes, e até divergentes. Deste modo, as relações desiguais de poder, assim como as tensões que lhes subjazem, tendem a desaparecer tanto ao nível nacional¹⁷ como internacional.¹⁸

Além disso, existe nesta definição de pós-colonial outro problema decorrente da generalização em questão: a delimitação temporal não só faz coincidir o início do pós-colonial com o começo do colonialismo como o sobrepõe a todas as fases pelas quais este passou. E como os autores falam da «agressão imperial europeia» – num livro que analisa somente as literaturas pós-coloniais escritas em espaços que foram colonizados pelo Reino Unido –, um leitor falsamente ingênuo poderia questionar se os autores situam o início do pós-colonial em finais do século XV, com as conquistas portuguesas e espanholas, ou no século XIX, com a corrida para a África. De um ponto de vista teórico, o que me parece acontecer aqui é, por um lado, a transformação da multiplicidade em essência imutável e, por outro, a redução dos Outros a uma condição, à condição pós-colonial, cujos termos

¹⁵ A utilização do adjetivo indefinido *all* impede simultaneamente, de início, qualquer possibilidade de *nuance* e remete para a principal característica discursiva do livro, ou seja, a generalização abusiva.

¹⁶ Santos (2006: 214-215) foi um dos autores que insistiu na necessidade de falar no plural, pois se, por um lado, o fenómeno colonial possui uma série de características que se encontram independentemente dos contextos (como a subalternização das populações indígenas qualquer que seja o colonizador, o que se encontra bem ilustrado nas contribuições do livro dirigido por Ferro, 2006), por outro lado, houve experiências particulares ou adaptações do fenómeno em função dos contextos.

¹⁷ Qual será a literatura pós-colonial nos Estados- Unidos, a produzida pelos descendentes de colonos ingleses ou a produzida pelos ameríndios e negros descendentes de escravos? Ao aplicar a definição de Ashcroft deveríamos considerar ambas pós-coloniais, mas nesse caso as tensões entre os grupos (encaradas tanto de um ponto de vista diacrónico como sincrónico) tendem a ser produzidas como não existentes.

¹⁸ Escritas em contextos sociais diferentes, as literaturas pós-coloniais oriundas do Sul encontram-se numa situação de desigualdade perante o Norte do ponto de vista institucional, pois, como é sabido, as instâncias de legitimação e de consagração mais poderosas encontram-se maioritariamente nas antigas metrópoles coloniais.

foram definidos através de um discurso com pretensões hegemónicas.¹⁹ Nas suas «Notas sobre o pós-colonial», Shohat não hesitou em estabelecer um paralelismo com um certo discurso colonial:

The unified temporality of postcoloniality risks reproducing the colonial discourse of an allochronic other, living in another time, still lagging behind us, the genuine postcolonial. The globalizing gesture of the postcolonial condition, or postcoloniality, downplays multiplicities of location and temporality as well as the possible discursive and political linkages between postcolonial theories and contemporary anticolonial or anti-neocolonial struggles and discourses. (Shohat, 2000: 131)

De um ponto de vista literário, este tipo de discurso deixa de lado uma outra multiplicidade, a de textos e autores que se encontram em temporalidades diferentes, que até reivindicam vivências temporais diferentes do que se tem considerado como o paradigma e a referência. Assim, o escritor haitiano Lyonel Trouillot, numa contribuição para o volume *Pour une littérature-monde*, recusava a noção de *littérature-monde en français* no singular para defender o plural, por remeter para a diversidade do mundo em questão, nomeadamente no que toca à variedade de tempos que coexistem:

Il n'y a pas de tronc commun, une seule lecture à faire de tout le réel. Et aucune société n'a le droit d'imposer son âge comme la norme. Et aucun écrivain digne de ce nom ne peut se laisser piéger par l'illusion d'un âge qui serait l'âge du monde et déterminerait les choses à dire. Les littératures, dans leur saisie du référent, ne disent que des parcelles du monde, sa fragmentation. (Trouillot, 2007: 201)

Esta homogeneização de um conjunto de experiências, espaços e tempos díspares leva os autores de *The Empire Writes Back* a adotar uma perspetiva comparativa (falam, e o adjetivo é aqui essencial, de «inherently comparative methodology», 35). Já que todas as literaturas pós-coloniais são o resultado/produto da experiência colonial, então torna-se igualmente legítimo, em primeiro lugar, colocá-las ao mesmo nível e, em segundo lugar, compará-las para evidenciar o que se anunciava nas premissas, a saber, a partilha de uma poética, de uma relação particular com a língua do colonizador, de uma ligação própria ao lugar, etc. Num tom muito assertivo que, como tal, impede qualquer possibilidade de

¹⁹ Balandier sublinhou recentemente esta tendência de uma certa corrente teórica pós-colonial oriunda do mundo anglo-saxónico para apagar as diferenças: «Si l'on parle d'univers postcolonial, il faut mettre l'expression au pluriel – univers 'postcoloniaux' –, refuser le cléralisme d'un univers postcolonial unique et considérer le 'multi postcolonial'» (Balandier, 2007: 20).

matizar, os autores afirmam assim que todas as literaturas pós-coloniais teriam seguido o mesmo padrão de desenvolvimento (da literatura produzida pelos colonizadores²⁰ às literaturas produzidas nos países independentes, passando pela fase intermédia da literatura escrita por sujeitos locais sob o controlo das autoridades) e, por conseguinte, evidenciariam uma proximidade evidente, que bastaria ao crítico descrever, apoiando-se, independentemente dos contextos, nos mesmos instrumentos.

É assim que, em nome da suposta comunidade de condições psíquicas e históricas (Ashcroft *et al.*, 2002: 28), da recorrência de temas semelhantes ou ainda da presença de estruturas similares em textos oriundos de países diferentes, os autores acham evidente o recurso à hibridez e ao sincretismo para descrever de maneira satisfatória as literaturas pós-coloniais. Além de serem traços distintivos para estas, ambos os conceitos serviriam ainda para a teoria pós-colonial – o singular é dos autores – como solução para ultrapassar uma conceção de identidade baseada no nacionalismo ou numa suposta pureza pré-colonial. A sua visão teleológica aparece mais uma vez neste salto perigoso da análise do texto pós-colonial para a reflexão política:

Both literary theorists and cultural historians are beginning to recognize cross-culturality as the potential termination point of an apparently endless human history of conquest and annihilation justified by the myth of group ‘purity’, and as the basis on which the post-colonial world can be creatively stabilized. (Ashcroft *et al.*, 2002: 35)

É conhecida a particular apetência de uma certa teoria pós-colonial pelo conceito de hibridez. Para vários teóricos, esta seria a característica mais importante de um mundo definitivamente pós-colonial. No entanto, apresentar a hibridez como o estado último do desenvolvimento humano traduz também, por um lado, uma falta de perspetiva histórica e, por outro, uma conceção exclusiva e essencialista das sociedades assim como das relações que se tecem entre elas. Assim Amselle (2008) tem a certeza de ter encontrado no conceito

²⁰ As afirmações perentórias teriam, tarde ou cedo, de levar os autores a cometer erros na sua leitura do vasto texto colonial. Assim, quando dizem que a suposta objetividade deste último na sua descrição das realidades locais só servia para esconder o discurso imperial que o sustentava, parecem ignorar a característica essencial do texto colonial: a sua transparência. Como o demonstrou Said (1978), de facto este texto não esconde nada, evidencia a sua ideologia com recurso a ferramentas discursivas e retóricas reduzidas, que circulam facilmente de uma ocorrência a outra. A sua contribuição para a impregnação colonial das sociedades metropolitanas baseia-se numa estratégia assaz evidente: retomar e repetir os mesmos temas apoiando-se na metonímia para convencer o leitor de que um traço num lugar vale sempre pelo todo do continente. Nota-se ainda que, com esta conceção de um desenvolvimento teleológico das literaturas escritas nas ex-colónias, se torna impensável a possibilidade de a literatura colonial continuar para além do fim do colonialismo político. Ora, basta um exame superficial de um só exemplo, o do Ruanda, para constatar a profusão de textos pós-independência que perpetuam a visão colonial.

de hibridez a principal aporia das teorias pós-coloniais. A falha num certo raciocínio teórico pós-colonial seria a seguinte:

L'inconvénient majeur de ces concepts d'hybridité, de créolisation et de parodie, c'est qu'ils supposent au départ, à l'instar de celui de métissage, des espèces végétales, animales ou culturelles 'pures' ou 'authentiques', espèces destinées à donner, à l'issue du processus de croisement, des entités mêlées et, à ce titre, considérées peu ou prou comme inauthentiques. (Amselle, 2008: 23)

Este tipo de postura equivale de facto a entender as sociedades contemporâneas como inautênticas por oposição a sociedades anteriores cunhadas pelo selo da autenticidade e da homogeneidade. Segundo Amselle, nunca houve homogeneidade nas sociedades pré-coloniais, pelo contrário, existiram entre elas muitas conexões, ou para utilizar um conceito forjado por Amselle, «branchements», que se traduziram na emergência de culturas em contacto.²¹ Não hesita neste ponto em falar de fobia pós-colonial da mistura:

Comme si les différentes cultures du monde n'avaient pas été sujettes, dès le départ, à toute une série de métissages ou d'hybridations. Mettre en avant l'hybridation actuelle des cultures du monde, c'est refuser l'ouverture potentielle de chaque culture à l'autre, et donc refuser toute possibilité de communication entre elles au cours de l'histoire. (Amselle, 2008: 23)²²

Numa reflexão sobre as modernidades e as suas múltiplas localizações, Friedman chega a conclusões semelhantes às de Amselle, a saber que a conexão e a interligação de uma pluralidade de centros sempre fizeram parte das histórias das sociedades humanas. Segundo a autora, julgar que houve só uma modernidade (a europeia) que se dissiminou

²¹ É o que Pepetela retrata em parte em *Lueji*. Aqui todas as «fronteiras» (sociais, culturais, etc.) são apresentadas como porosas, abertas, negociáveis. É o caso quando Lueji propõe casamento a Ilunga. Assiste-se a uma dupla transgressão de «fronteira». Em primeiro lugar, é ela que assume a dupla ação de escolher (um marido) e de propor (o matrimónio ao homem escolhido); em segundo lugar, casa com um estrangeiro, ou seja, mistura-se, mestiça-se e mestiça a sua linhagem. Trata-se de uma duplicidade que se encontra novamente nas suas motivações, onde se misturam o íntimo (o amor) e o coletivo (evitar a guerra, pois Tchinguri teria assim medo de entrar em guerra com um herdeiro do trono dos Luba) (Pepetela, 2003: 351-352).

²² Esta será uma das suas principais críticas ao pensamento de Mignolo, que Amselle acusa de essencialismo ao construir o objeto “Cordillère des Andes”, com os seus corolários “pensamento” e “razão andina”. O facto de associar os fenómenos de hibridez às épocas moderna e contemporânea levá-lo-ia a negar ou minorar qualquer possibilidade de conexão entre culturas pré-colombianas. É o mesmo tipo de crítica que se encontra na leitura que Balandier (2007) faz da propensão de uma certa teoria pós-colonial para falar de hibridez: «On parle beaucoup d'hybridation, d'imbrication, de métissage; je tiens donc à rappeler que le fait métis est une donnée générale des sociétés et des cultures. Il n'y a pas de produit 'pur' en ce domaine, et les produits supposés 'purs' sont ceux que créent, par des artifices funestes et la violence, les régimes totalitaires» (Balandier, 2007: 23).

pelo mundo inteiro é errado. Houve «modernidades policêntricas» (Friedman, 2008: 15) e não uma modernidade eurocêntrica. Para entender esta passagem do um ao múltiplo, é preciso também passar de uma abordagem exclusivamente temporal a uma abordagem espacial, assim como ter uma leitura pluridisciplinar das modernidades em questão (do ponto de vista metodológico, o entrelaçamento entre ciências sociais e humanas relembra mais uma vez a abordagem pluridisciplinar da literatura comparada). Este olhar descentrado ajuda a entender que a Europa não foi o centro a partir do qual se difundiu a modernidade, mas que ela foi o espaço onde nasceram as narrativas que constituíram a Europa no centro em questão. Esta passagem do singular ao plural, da univocidade à plurivocidade, do homogêneo ao heterogêneo, explica a perspectiva adotada por Friedman: «a polycentric approach that sees multiple and distinct centers that interacts with each other on a global landscape» (Friedman, 2008: 17). Tal pressupõe, sem dúvida, a existência de fronteiras muito mais porosas, moventes, entre espaços mas igualmente entre tempos e culturas. Voltarei mais à frente a esta questão da «fronteira» (Capítulo II.2), mas retenhamos por enquanto que noções como hibridez, fluidez, mobilidade, etc. são marcas que caracterizam as sociedades ao largo da sua história e não características supostamente intrínsecas aos tempos pós-coloniais.

Ao trabalhar sobre as Américas Latinas, o historiador Serge Gruzinski deparou-se assim com fenómenos de mestiçagem e de mobilidade no México do século XVI tanto no polo indígena como no polo europeu. Em *La Pensée métisse* (1999), considerava uma realidade plural num espaço determinado. Dois anos mais tarde, desejoso de ultrapassar um estudo local, «quase microscópico», segundo os seus próprios termos, defendia que o pensamento mestiço teria de ser tido em conta a um outro nível. Num longo artigo publicado na revista *Annales*, achava ter encontrado na «Monarquia católica» (1580-1640) o espaço que traduzia melhor a globalidade do pensamento mestiço. A partir do seu trabalho sobre as Américas, constata que em numerosos domínios (literatura, ciências naturais, mercadorias, homens) houve sempre circulação e conexões entre mundos (Península, Américas, Índias, Áfricas) que foram tidos como estanques por grande parte da historiografia ocidental. Na esteira de *La Pensée métisse*, estuda os fenómenos de hibridez – a regra e não a exceção nas sociedades humanas – a vários níveis (ciente da tensão entre local e global), cruzando várias disciplinas (ciências sociais e humanas), num momento de mudança radical.

O seu século XVI não corresponde a um século de ouro, a um século espanhol ou português, ainda menos a uma epistemologia eurocêntrica, pois o espaço contemplado, o da «Monarquia católica», traduz uma multiplicidade de centros e de perspectivas. Ultrapassando os quadros nacionais (a «fronteira» da história nacional, entre outras), Gruzinski procura reencontrar as conexões («branchements») desconhecidas ou esquecidas ²³ num fenómeno que não corresponde a um sistema ou a uma civilização que bastaria circunscrever e descrever, mas antes a um espaço de múltiplas facetas, sem fronteiras fixas onde homens e mercadorias circulam incessantemente:

Elle recouvre un espace qui réunit plusieurs continents, met en rapport ou télescope des formes de gouvernement, d'exploitation économique et d'organisation sociale, confronte parfois très brutalement des traditions religieuses que tout oppose. En ce sens, la monarchie n'est pas une 'aire culturelle', elle en rassemble de multiples. (Gruzinski, 2001: 91-92)

A «dilatação planetária dos espaços europeus» provocaria uma mudança de escala sem precedentes, cujas consequências se encontram numa multiplicidade de centros onde literatura, urbanismo, pintura, etc. circulam, modificando-se no contacto com outras culturas. Entre outros exemplos, Gruzinski descreve a emergência de um público ao nível global: os livros impressos na Península encontram-se em poucas semanas nas costas africanas, americanas e asiáticas, mas começa-se também a imprimir fora da Península, traduz-se em línguas indígenas e, ainda mais importante, comentam-se autores europeus a partir dos novos centros da «Monarquia».²⁴ A circulação assim descrita fez-se em ambos os sentidos, de Norte para Sul, de Sul para Norte, com saberes, línguas, produtos, homens que participam na miscigenação da Península. De facto, não é erróneo dizer que a redução das distâncias favoreceu uma revolução epistémica: «l'inconnu devient familier, l'inaccessible devient disponible et le lointain relativement proche» (Gruzinski, 2001: 94).

²³ Gruzinski, à semelhança de Amselle ou de Detienne, ao qual dedicarei alguma atenção mais à frente (cf. *infra...*), retoma a metáfora da conexão ou da tomada eléctrica para descrever o seu objecto de estudo bem como o papel do historiador: «Face à des réalités à saisir obligatoirement sur des échelles multiples, l'historien devrait se transformer en une sorte d'électricien capable de rétablir les connexions continentales et intercontinentales que les historiographies nationales se sont longtemps ingénieuses à débrancher ou à escamoter en imperméabilisant leurs frontières» (Gruzinski, 2001: 87).

²⁴ Alguns anos mais tarde, o filósofo argentino Enrique Dussel (2008) reinterpretou também o século XVI como sendo o de uma dupla modernidade, uma primeira que emerge fora da Europa, nomeadamente nas Américas, e uma segunda, com Descartes, que produziria a primeira como não existente. Dussel destaca assim a importância das leituras feitas nas margens, tanto geográficas como filosóficas. Dussel nunca considera o fenómeno da «Monarquia católica», mas a sua releitura dos textos filosóficos produzidos nos novos centros ilustra assaz bem o propósito de Gruzinski.

Poder-se-ia acrescentar a este espaço em construção a revolução epistemológica introduzida pelos gramáticos portugueses do século XVI a partir da Península. Como é sabido, estes começam a descrever a língua vernacular no contexto da sua internacionalização via a expansão marítima. Entre eles, João de Barros, numa atitude moderna *avant la lettre*, percebeu a importância deste fenómeno de internacionalização para a descrição da língua portuguesa. É certo que encarou a expansão da língua numa perspectiva imperial – à semelhança de Atenas e de Roma na Antiguidade com o Grego e o Latino, Lisboa exportou o português à medida que abria rotas –, mas, como o sublinhou Buescu (1978), constata também a inevitabilidade das trocas e influências.²⁵

Penso que a perspectiva inovadora de Gruzinski tem implicações claras para os estudos literários em geral, bem como se aproxima, consciente ou inconscientemente, dos fundamentos da teoria da literatura comparada. Entre outros exemplos, o historiador aponta para a literatura escrita durante a «Monarquia católica» como sendo o paradigma das mudanças em curso (Gruzinski, 2001: 104-105). Compara três autores publicados no México, em Sevilha e em Nápoles para mostrar que uma interpretação local, ou seja, nacional, não permite uma aproximação entre eles, enquanto uma leitura no contexto da «Monarquia» revela novas «conexões», ou melhor, permite conectá-los entre si. Dito ainda de outra maneira, o que esta leitura inovadora evidencia é a tensão crítica entre o local e o global, assim como a incompletude de uma leitura feita unicamente a partir de dentro.²⁶

Com Amselle, Friedman e Gruzinski percebe-se melhor a obsessão de um certo tempo pós-colonial por apresentar o presente como recipiente de um sincretismo encantado (o multiculturalismo), onde até as formas mais evidentes de racismo teriam desaparecido. Numa contribuição que visa desconstruir a ideia da exceção portuguesa entre os colonizadores, Ferreira aponta, através da leitura crítica de um famoso ensaio de Santos, *Entre Próspero e Caliban* (Santos, 2006: 211-255), para o perigo de um pós-colonialismo de língua portuguesa supostamente mais emancipador do que o seu

²⁵ «Esta reflexão traz-nos perante um facto porventura revolucionário dentro do conceito tradicional de vernaculidade: ao considerar o português em face das línguas exóticas, Barros admite uma reciprocidade enriquecedora da língua nacional. Encara com orgulho o facto de os povos africanos e orientais aprenderem o português e com ele a lei e os costumes. Mas também verifica, com humildade e singular abertura de espírito, que o português é alterado e influenciado pelas linguagens estranhas desses povos: “E agora, da conquista de Ásia tomamos chatinár por mercadejár, beniága por mercadoria, lascarim por homem de guerra, çumbaia por mesura e cortesia, e outros vocábulos que sam já tam naturáes na boca dos homens que naquelas pártes andáram, como o seu próprio português”» (Buescu, 1978: 70).

²⁶ Acrescentaria que, tanto durante a «Monarquia católica» como hoje, qualquer que seja o lugar a partir do qual são escritos, os textos literários sempre têm significado numa tensão entre o local e o global. Escritos num determinado contexto, põem-se logo a viajar, com ou sem traduções, a violar múltiplas fronteiras, a significar algo para recetores que leem num contexto diferente. Reencontraremos esta tensão entre o local e o global nas leituras de Tansi, Nkashama e Pepetela (Capítulo VI e VII).

homólogo anglo-saxónico. Talvez o Próspero português, por causa das suas especificidades no sistema mundo (Santos, 1994: 49-137), se tenha matizado com um toque de Caliban, mas não teria sido o suficiente para ver na maior miscigenação entre colonizadores e colonizados o cunho de um (pós)colonialismo alternativo.²⁷ O que tende a desaparecer neste tipo de perspectiva é a dimensão histórica que permite mostrar a importância da raça no passado de Portugal. Para Ferreira, o lugar de enunciação, lugar onde o intelectual global experimenta um cosmopolitismo emancipador, explica em parte este tipo de pensamento:

In a postcolonialism of postmodern philosophical contours, emanating from multiculturalist cosmopolitan sites, historical forgetfulness or selective recreation can lead to the invention of a past not marred by the racial violence that was the foundation of and accompanied histories of colonialism, including their 'post' variants. (Ferreira, 2007: 36)

É consciente destas aporias e paradoxos que abordo agora a questão da ligação *natural* entre literatura comparada e estudos pós-colónias. Vimos que Ashcroft, Griffiths e Tiffin defendiam a perspectiva comparativa como própria ao estudo das literaturas pós-colónias, mas sem nunca articular claramente esses campos. Existe de facto uma propensão de certos estudos pós-colónias para a comparação de casos, de obras, de práticas sociais. Resta saber o que a literatura comparada e os estudos pós-colónias têm em comum, mas também em certos pontos o que os distingue²⁸ para entender, por um lado, que as ligações entre campos, antes de serem *naturais*, são o resultado de uma troca/partilha de conceitos, e, por outro lado, em que medida uma certa corrente teórica pós-colonial - o próprio *Empire Writes Back*, por exemplo - se afasta de certos pressupostos da ciência comparativa da literatura.

De um ponto de vista epistemológico, é certo que a comparação, como a metáfora aliás, aparece como um recurso universal quando se trata de definir um campo novo ou uma teoria nova, ou até uma descoberta científica.²⁹ As teorias pós-colónias não escapam à

²⁷ Ferreira reconhece a importância das vozes alternativas – Santos, Mignolo, Quijano e outros pensadores –, no contexto de teorias pós-colónias dominadas pela produção anglo-saxónica. Admite que o ensaio de Santos acima referido foi essencial para a reflexão pós-colonial de língua portuguesa; no entanto, vê na sua leitura da especificidade colonial portuguesa uma possível nova versão do luso-tropicalismo: «There is the potential for another version of Luso-tropicalism in the basic argument of fluid, ambiguous, even 'complicit' relations between 'calibanized' Prosperos and 'prosperized' Calibans not apparently crossed by racism. (The gender neutrality of the Picture cannot but lead me to think along the lines of a specifically Luso-tropical homosociality)» (Ferreira, 2007: 31).

²⁸ No que tem a ver com a questão das línguas, por exemplo, a primeira reivindica uma abordagem plurilingue enquanto a teoria pós-colonial hegemónica é maciçamente monolíngue.

²⁹ Os textos clássicos europeus no Novo Mundo são um exemplo paradigmático do recurso à comparação enquanto forma de conhecimento, de tornar inteligível o que escapa aos moldes de análise de um

regra, socorrendo-se regularmente de conceitos próximos que as ajudam a delimitar o seu campo. Como é bem sabido, são assim vários os teóricos que compararam o pós-colonial com o pós-moderno a fim de tentar circunscrever melhor o primeiro (e.g. Santos, 2006; Quayson, 2000), ou ainda o pós-colonial com o pós-ocidentalismo (Mignolo, 2000). No que tem a ver com a literatura, como já o disse, a aproximação por comparação é um modo de leitura/análise assaz corrente, muitas vezes entre textos que partilham a mesma língua (veja-se, por exemplo, as contribuições para o *Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*), mais raramente entre textos que pertencem a domínios linguísticos diferentes, e muitas vezes com o inglês como língua pivô. Em geral, estas abordagens críticas optam pela abordagem comparativa em nome de uma comunidade de condição (a condição pós-colonial), de experiência (experiência do colonialismo ou do neocolonialismo, ou ainda experiência de uma ou outra forma de subalternização), ou ainda de preocupação (política, filosófica, etc.). Para Caldeira, por exemplo, tanto Morrison como Pepetela têm como pano de fundo uma história de exploração e violência, resultado das conquistas coloniais, da modernidade europeia, o que justifica a comparação:

In spite of striking differences, Morrison and Pepetela share the posture of contemporary intellectuals, politically conscious of the role as citizens each has elected to play in her and his writing, the privileged vehicle of their deeply critical view of their own societies. What they may have in common is rooted in their historical moment, but also in options and attitudes that find their proper significance within the scope of a postmodern stance. (Caldeira, 2008: 93)

Por sua vez, Moura (2001, 2007^a, 2007^b) vê na perspectiva comparativa um dos modelos mais promissores de análise das literaturas pós-coloniais, com a comparação de temas (celebração das lutas de independência, construção e demolição de prédios, etc.) e de poéticas:

Enfin, certains éléments formels semblent caractériser les littératures postcoloniales: un usage spécifique de l'allégorie, de l'ironie, du 'réalisme magique', ou de la discontinuité narrative qui permettent des études comparatives fondées sur des figures littéraires plus ou moins amples. (Moura, 2001: 156)

No entanto, se o leitor entende bem as razões evocadas para justificar a abordagem comparativa, falta uma articulação teórica clara com a teoria da ciência comparativa da

determinado grupo. A este propósito veja-se, por exemplo, o estudo de Hélder Macedo (1992).

literatura. Parece-me que essa articulação emerge em Quayson (2000) no seu ensaio sobre as semelhanças e diferenças entre o pós-modernismo e o pós-colonial. Depois de uma primeira parte mais teórica onde questiona ambos os conceitos, o autor analisa algumas representações pós-coloniais e pós-modernas, ou melhor, tenta mostrar em que medida certas representações podem ser descritas como pós-coloniais e outras como pós-modernas.³⁰ Para mostrar que as representações pós-coloniais são marcadas pelo cunho da «double consciousness», teorizada entre outros por Du Bois, opta por uma comparação entre uma peça de Kobina Sekyi (Ghana) e um romance de Toni Morrison em nome de uma semelhante experiência de violência e rejeição por parte dos negros de ambos os lados do Atlântico. A diferença em relação aos ensaios citados acima tem a ver com a consciência do efeito produzido pelo trabalho de comparação entre ambos os escritores:

The purpose of this would in my view be [...] to force the phenomenon under analysis into a mode of alienation or estrangement from itself by means of which it would be made to deliver a truth-value that ramifies far beyond its own domain of circulation. (Quayson, 2000: 106)

E, um pouco mais à frente, acrescenta:

The point of it was to estrange the two texts from their normal grids of interpretation and to show how a similarity of effects could be said to have impinged upon the formation of subjectivity in both contexts. (Quayson, 2000: 107)

É neste ponto que vejo uma articulação com a ciência comparativa da literatura, pois esta propõe também deslocar os textos, pô-los a circular fora do seu campo literário original, ou seja, fora não só dos seus circuitos de leitores mas também fora das leituras críticas próprias a um determinado campo. Para dizê-lo noutras palavras, não se trata só de ler o que se escreve do outro lado da fronteira, mas igualmente de ver como se lê do outro lado da fronteira. O efeito desta deslocação pode de facto suscitar alguma estranheza em torno dos textos em análise. No trabalho de comparação, porque se trata necessariamente de um olhar distante, algo surge dos textos que uma análise nacional, ou local, para

³⁰ Entre os críticos, Quayson tem sido um dos raros a dedicar alguma atenção às representações filmicas e televisivas como sendo veículos do pós-modernismo e do pós-colonialismo. Neste artigo faz uma leitura pós-moderna (como a série relativiza a racionalidade científica) e pós-colonial (a maneira de representar o Outro na série) de um episódio da série de ficção científica *X-files*. Ter-se-á notado que o simples facto de se interessar por uma série é em si uma postura inovadora no campo das ciências humanas. Mais uma vez, a perspetiva pós-colonial põe as «fronteiras» a mexer. O que provavelmente uma certa academia não consideraria cultura, ou digno de interesse, é aqui objeto de uma análise rigorosa.

parafrapear Claudio Guillén, ignoraria. Encontramo-nos com esta reflexão no cerne das preocupações comparatistas, pois o que os teóricos deste campo têm vindo a defender é justamente a necessidade da deslocação das obras, a impossibilidade de encaixar, ou seja, de reduzir grande parte dos escritores ao seu contexto meramente nacional. É o que Guillén analisava subtilmente numa obra de referência:

Es erróneo tener presente, como modelo o imagen del gran escritor, a quien encaja perfectamente en el homogéneo entorno cultural que le rodea, ciñéndose a una sola lengua, un sistema literario único, unos procedimientos cerrados de versificación, un círculo social suficiente. (Guillén, 1985: 22)

O que esta citação evidencia é a inevitável tensão própria a grande parte dos textos literários entre um local mais ou menos evidente (a língua de escrita, o seu contexto espacial e temporal, o seu cronotopo etc.) e um supranacional ou universal (o leitor longínquo, crítico ou não, que na maior parte dos casos entrará em contacto com a obra através da tradução). Ou seja, se uma obra diz quase sempre algo sobre o estado espacial e temporal da sociedade onde foi escrita, ou na qual se insere, significa também muito mais, significa além da fronteira onde é lida e entendida. Escrita num determinado lugar e, em parte (mas em parte só) determinada por este lugar, a obra acaba sempre por viajar, por deixar o lugar de origem. Guillén, incontornável neste ponto, defendia com justeza que muitas vezes é o próprio escritor que se afasta do seu âmbito cultural de origem (exila-se ou é exilado, por exemplo) e que procura novas formas de ver e de escrever o seu mundo em obras de colegas estrangeiros (Guillén, 1985: 22).

O que transparece aqui como noutros trabalhos críticos (Buescu, 2001; Moura, 2001; Moura, 2007^a; Moura, 2007^b) é a dialética inerente à ciência comparativa da literatura. Por um lado, perante a multiplicidade intrínseca das produções literárias, é difícil aceitar e pensar sem mais a suposta universalidade/unidade de um fenómeno dado (a tragédia, por exemplo):

No todo es devir, ni todo continuidad. Pues tratándose de literatura escrita, más que de folklore o de mitología, el saber histórico conlleva un proceso constante de diferenciación. Todos los temas – hasta el amor y la muerte – se fragmentan y subdividen. (Guillén, 1985: 31)

Os fenómenos literários mudam, mas, por outro lado, como acrescenta Guillén a seguir, se tudo (formas e emoções) mudasse constantemente, nenhum dos elementos

supranacionais que interessam (a tragédia ou o trágico, por exemplo) à ciência comparativa da literatura resistiria ao tempo. Esta tensão entre os termos (o local e o global, o uno e o diverso, etc.), que aliás atravessa o livro de Guillén, não deve ser reduzida, como em qualquer dialética, numa síntese superior onde desapareceria. Pelo contrário, é nas diversas tensões que a percorrem que a literatura comparada encontra a sua especificidade mais forte. E não é por acaso que, a determinada altura, Guillén substitui tensão por diálogo:

Diálogo entre ciertas estructuras recurrentes o fundamentales que se dan en distintas literaturas a lo largo del tiempo, por un lado, y por outro, el cambio, la evolución, la historicidad – necesaria y deseable – de la literatura e de la sociedad. (Guillén, 1985: 31)

Esta dialética assumida (até reivindicada) revela-se mais nitidamente no trabalho dos comparatistas sobre os géneros literários, um dos exercícios de predileção da literatura comparada. Por definição, os géneros não são essências fixas; possuem uma história e evoluem em permanência (daí talvez a profusão de palavras conotando a transformação em Guillén). Existem elementos que tendem para uma certa unidade, mas ao mesmo tempo outros que revelam uma multiplicidade de práticas, ou para parafrasear o teórico espanhol, um género é uno e diverso tanto numa perspetiva diacrónica como sincrónica: «Hay, pues, permanencia y alteración a la vez» (Guillén, 1985: 145).³¹

Se fizermos um corte sincrónico no género policial, por exemplo, deparamo-nos com um género dinâmico, ao mesmo tempo heterogéneo (disparidade de práticas em lugares diferentes do mundo) e homogéneo (recorrência de elementos indispensáveis, o crime, ou de personagens, o investigador, o criminoso, etc.), no qual cada novo texto confirma as características genéricas gerais ou as põe em causa, contribuindo assim para uma redefinição do próprio género. A dialética reside nesta permanência/transformação das estruturas e das regras inerentes a cada género e cabe à ciência comparativa da literatura trazer novas ocorrências que impeçam o fechamento do sistema. É precisamente o que Chevrel notava: «Une des visées de la littérature comparée est la collecte, la découverte,

³¹ Numa coletânea bem conhecida de ensaios, Todorov já insistia neste aspeto próprio ao género: questionam muitas vezes os seus limites pelo recurso à transgressão destes, transgressão que a seguir tende a se tornar a nova norma: «D'abord parece que la transgression, pour exister, a besoin d'une loi – qui sera précisément transgressée. On pourrait aller plus loin: la norme ne devient visible - ne vit - que grâce à ses transgressions» (Todorov, 1987: 29). Como veremos mais à frente, isto parece claro no caso dos romances policiais de Pepetela: transgridem a norma sem deixar de pertencer ao género, para cuja redefinição simultaneamente contribuem. Como se vê, o dinamismo e a tendência em transgredir as fronteiras são inerentes aos géneros: «c'est un système en continuelle transformation» (Todorov, 1987: 31).

d'œuvres susceptibles d'apporter des exemples nouveaux et des contre-exemples» (Chevrel, 2006: 115).

Como veremos, os dois romances da série Jaime Bunda revelam-se narrativas policiais convencionais (recorrem a uma série de temas, motivos, personagens intrínsecos - invariantes do género), mas devem igualmente ser vistos como narrativas que, por razões estruturais, questionam o próprio género e, assim, contribuem para a sua redefinição (Capítulo VII.2). Como apontaram Soullier e Troubetzkoy, é nisso que, para um comparatista, reside a principal dificuldade em definir um género, pois as modificações e as variações (muitas vezes associadas às margens) fazem parte da definição, tal como os textos de referência (muitas vezes associados aos centros). É certo que o leitor identifica sem grandes problemas os *arqui-géneros* (poesia, teatro, ficções narrativas etc.) mas permanecerão sempre uma série de aporias, de embaraços, estranhezas, pois «un genre, c'est à la fois un faisceau de traits distinctifs abstraits et un ensemble historique de textes concrets, saisis dans une évolution dialectique de dogmatisation/transgression» (Soullier e Troubetzkoy, 1997: 136).

Vejo aqui mais uma vez um ponto de encontro entre literatura comparada e uma certa teoria literária pós-colonial: é que ambas recusam a ideia de modelos e sistemas fechados. Para continuar no género policial, a diferença entre uma determinada narratologia ocidental e os olhares comparatistas (e) pós-coloniais reside na recusa da tentação totalitária da primeira em prol de uma abordagem ciente de que os seus limites correspondem ao desconhecimento da(s) obra(s) subversivas existentes algures além fronteira. Para dizê-lo de maneira mais concreta, se, como veremos mais à frente (Capítulo VII.2), Dubois (2005), com o seu quadrado hermenêutico, pretende dar conta de qualquer ocorrência no género em questão, fechando desta maneira a narrativa policial numa estrutura rígida, a perspetiva comparatista e pós-colonial confronta-o com o trabalho de um Pepetela, que impede tanto o fechamento como a possibilidade de pensar o género como imutável.

Mas há mais, uma certa narratologia ocidental - tome-se mais uma vez Dubois como exemplo - acha possível generalizar os seus modelos à escala global e integrar as novas ocorrências independentemente do seu contexto de enunciação. O que um Guillén (1985: 155) ou um Chevrel (2006: 108) mostraram, pelo contrário, é que a utilização da poética ocidental para analisar outras ocorrências (os romances policiais de Pepetela, neste caso) não deve servir para confirmar a poética em questão, ou ampliar a sua zona de

aplicação – o que equivale a globalizar um modo local de leitura –, mas para a matizar e até corrigir e modificar.

Como se vê, a perspetiva comparativa da literatura e a teoria pós-colonial da literatura articulam-se sem grande dificuldade: ambas favorecem a pluralidade de abordagens no estudo dos fenómenos literários (o que tem como corolário a recusa de uma teoria da literatura com pretensões totalizantes), a convocação e o cruzamento de saberes (todos os autores consultados insistem na necessidade tanto na ciência comparativa da literatura como no estudo das literaturas pós-coloniais da articulação entre ciências sociais e humanas³²), a recusa da ideia de fronteiras estanques, impermeáveis às influências recíprocas, tanto entre campos literários (como o dizia há pouco, as obras acabam sempre por circular) como no seio de um campo literário determinado (para ambas já não faz sentido a fronteira entre literatura de grande produção e literatura de produção restrita). São estes elementos que se encontram na definição proposta por um dos nomes de referência na área da literatura comparada:

La littérature comparée est à entendre par conséquent comme une *science comparative de la littérature*, une branche des sciences humaines et sociales qui se propose d'étudier les productions humaines signalées comme œuvres littéraires, sans que soit définie au préalable quelque frontière, notamment linguistique, que ce soit. (Chevrel, 2006: 4)

Esta reflexão sobre os fundamentos da ciência comparativa da literatura aponta para a estreita ligação entre esta e a teoria da literatura. Como o sublinhou Buescu, joga-se aqui algo de fundamental, pois é indissociável no investigador a construção do seu objeto de estudo e a reflexão sobre o ato mesmo de construir. Mais do que metodologia, pode falar-se de facto de uma reflexão de tipo epistemológico. Assim a ciência comparativa da literatura «opera não apenas sobre os objetos analíticos selecionados mas também, e de forma necessária, sobre o próprio campo cognitivo enquanto constantemente objeto de

³² Eis, por exemplo, o que dizia Moura a este propósito: «La vertu critique du postcolonialisme réside dans ses interactions avec d'autres pensées et d'autres pratiques d'études» (Moura, 2007^b: 117). A convergência entre disciplinas faz parte da definição da literatura comparada por uma das especialistas de referência: «domínio cognitivo de cruzamento interdiscursivo, interdisciplinar e intersemiótico» (Buescu, 2001: 93). Esta necessidade de redefinição das fronteiras entre disciplinas encontra-se igualmente numa contribuição que visa repensar os Estudos Culturais bem como a relação destes com os estudos literários. Ribeiro e Ramalho concebem os Estudos Culturais como «metadiscursos integrados» com capacidade para estabelecer pontos de contacto com outras disciplinas. Defendem ainda um pensamento transversal, um pensamento na fronteira, «capaz de se situar nos espaços de articulação». Tal significa que os estudos literários, longe de se diluírem no contacto com outras disciplinas, vão, em função do seu objeto, convocar uma «pluralidade de saberes» (Ribeiro e Ramalho, 2001: 74).

uma reflexão metacognitiva» (Buescu, 2001: 87). Noutras palavras, neste campo é o ato comparativo em si que interessa hoje o estudioso tanto ou mais que o objeto de estudo.

Nota-se, *en passant*, que noutras disciplinas existe a preocupação de escapar à tentação das «fronteiras» (entre nações, saberes...). Do ponto de vista heurístico, uma das propostas mais estimulantes provém de Marcel Detienne, antropólogo comparatista, que numa contribuição recente (2009) defendia a possibilidade de comparar o incomparável, de transgredir as fronteiras da ciência histórica, muitas vezes fechada dentro das fronteiras nacionais ou aberta a um comparatismo da semelhança entre países vizinhos.³³ Propõe assim a construção de «comparáveis», resultado da colaboração entre os que podem comparar no tempo (os historiadores) e os que podem comparar no espaço (os antropólogos), a partir de perguntas não demasiado gerais nem muito intrínsecas a uma cultura (entre outros exemplos, descreve o resultado de um trabalho comparativo sobre a noção de lugar: o que é um lugar? Como é que se constitui o território? Como é encarada a figura do fundador?). A seguir, em função dos conhecimentos de cada um dos membros da equipa constituída, Detienne descreve um trabalho que põe em contacto, que estabelece «conexões» (os mesmos «branchements» utilizados por Amselle e Gruzinski), entre fenómenos sociais e histórias em vários continentes, entre grupos que aparentemente nada possuem em comum, com o propósito de dar a entender, numa perspetiva assumidamente inacabada, que a perspetiva comparatista não tem de arranjar analogias para ser pertinente. Pelo contrário, elogia a «dissonância» (Detienne, 2009: 173), a aproximação dos opostos, pois é, sem dúvida, a partir desta posição menos confortável que, por um lado, surgem as múltiplas modernidades do mundo de que falava Friedman e que, por outro lado, consequência ética desta postura, se relativizam os essencialismos e as fronteiras qualquer que seja a sua natureza.³⁴

Percebe-se assim melhor por que razão os estudos das literaturas pós-coloniais se confundem, nomeadamente na França, com a ciência comparativa da literatura. O que um Moura (2001, 2007^a, 2007^b) diz a propósito da teoria da literatura pós-colonial podia quase

³³ «L'essentiel pour travailler ensemble est de s'affranchir du plus proche, du natal et du natif, et de prendre mesure très tôt, très vite, que nous avons à connaître la totalité des sociétés humaines, toutes les civilisations possibles et imaginables, oui, à perte de vue, historiens et anthropologues confondus. Oublions les conseils prodigués par ceux qui répètent depuis un demi-siècle qu'il est préférable d'instituer la comparaison entre des sociétés voisines, limitrophes et qui ont progressé dans la même direction, la main dans la main, ou bien des groupes humains ayant atteint le même niveau de civilisation et offrant au premier coup d'œil suffisamment d'homologies pour naviguer en toute sécurité.» (Detienne, 2009: 43).

³⁴ «Il ne semble pas trop présomptueux de dire qu'en construisant des comparables, plus ou moins bons, à plusieurs, entre historiens et anthropologues, l'on apprend à se mettre à distance de son soi le plus animal, à porter un regard critique sur sa propre tradition, à voir, ou à entrevoir, que c'est, vraisemblablement, un choix parmi d'autres» (Detienne, 2009: 62).

ser sobreposto às afirmações de um Chevrel ou de um Guillén. Assim, para ele, a teoria pós-colonial é aberta e inovadora, porque trata de objetos novos que põem em causa categorias antigas, o que equivale à rejeição de sistemas narratológicos cerrados:

Elle ne se ramène pas à l'énoncé *a priori* de principes disciplinaires (traditionnels ou non) issus d'Europe. Elle s'attache en réalité à l'enracinement socio-culturel de la création littéraire. (Moura, 2001: 166)

Mais tarde, voltará Moura a insistir nesta necessidade de ligação entre o literário e o social como sendo uma das marcas metodológicas da abordagem pós-colonial e comparativa. O que diz a propósito das literaturas de língua francesa oriundas das ex-colónias não diverge muito do que acontece noutros contextos, nomeadamente com as literaturas de língua portuguesa: «Une large partie des lettres francophones relèvent de dynamiques historiques coloniales dont les effets présents sont tout sauf anodins» (Moura, 2007^b: 111). Daí a necessidade de ler as obras de outra maneira, o que não significa que seja preciso considerar cada romance congolês ou angolano como um documento, um mero reflexo das sociedades onde foram escritos (perder-se-ia assim parte substancial do que é um texto literário: um objeto estético, uma criação artística determinada por um conjunto de atos e decisões mais ou menos conscientes), mas antes «d'instiller un sens politique à l'étude littéraire» (Moura, 2007^b: 111).³⁵

Esta transgressão das fronteiras por parte dos teóricos dos campos em questão terá como consequência um questionamento do conceito de literatura nacional e um enfraquecimento de um centro considerado ao mesmo tempo como norma a seguir e lugar simbólico da legitimação. Para parafrasear Moura (2007), o centro tende assim a perder importância em prol das margens, o que o próprio centro tem de admitir, embora com certa relutância. É o que Lazarus (2004: 76-77) apontava com pertinência ao falar do ensino das literaturas inglesas e francesas pós-Segunda Guerra Mundial: seria de facto «anacrónico» ignorar os escritores pós-coloniais ou questões como a descolonização ou ainda os migrantes das ex-colónias.

³⁵ Noutro lugar, Moura volta à postura do crítico pós-colonial empenhado pelo objeto de estudo. Tal como o escritor de Sartre, o crítico também está *situado* (Capítulo VII.3): «La perspective postcoloniale naît d'un sens politique de la critique littéraire, nécessaire en maintes régions du monde» (Moura, 2007^a: 13). Talvez isto faça mais sentido num contexto marcado, até estruturado, pelo fenómeno político. É o que julgava pelo menos o crítico nigeriano Chidi Amuta em 1989: «It is not possible, even if it appears convenient, to practice literary theory and criticism as an abstract, value-free and politically sanitized undertaking in a continent which is the concentration of most of the world's afflictions and disasters... It is not possible to talk of literature and beauty or even to remain intelligent and credible in any area of academic discourse without taking our bearings from these unsettling realities» (Amuta *apud* Moura, 2007^a: 14).

O que Lazarus não diz mas que é possível descortinar nas entrelinhas é que assim sendo se torna obrigatório adotar a perspectiva comparativa e pensar uma história transnacional da literatura de língua inglesa, de língua francesa ou de língua portuguesa. A partir deste ponto de vista, as contribuições de vários escritores (quase todos provenientes dos múltiplos «Sub» do mundo) para *Pour une littérature-monde* (2007) apontam para uma verdadeira revolução no seio da literatura de língua francesa, a saber, por um lado, a desconexão entre língua e literatura nacional e, por outro lado, a utilização do Francês como mero instrumento de trabalho³⁶ e não como portador de uma tradição literária local mas tida como universal pelo centro. Eis como Abdourahman A. Waberi, escritor de Djibouti, depois de ter criticado duramente a francofonia³⁷ institucional, resumia a nova situação: «Il s'agit de mettre en évidence que la littérature de France n'est qu'un îlot qui bruit, psalmodie et crée en français au milieu d'un archipel de langue française» (Waberi, 2007: 72). E é deste «arquipélago» que a ciência comparativa da literatura bem como as críticas pós-colônias têm, de agora em diante, de falar.

Porém, assim dito, com o recurso à metáfora marítima, poder-se-ia dar a entender que a circulação entre as ilhas não apresenta grandes problemas, que a navegação não encontrará nenhum recife e que o capitão conseguirá atracar em qualquer porto desde que esteja suficientemente a par das línguas e dos contextos com os quais se deparará. Só que, apesar da celebração da perspectiva comparativa e da abordagem teórica pós-colonial, encontro em vários autores de língua francesa (Bessière, 2001; Moura, 2001, 2007^b; Mouralis, 2001) uma aporia mal assumida: a exclusão, esperemos provisória, dos autores de língua portuguesa, já para não falar das línguas africanas e do Espanhol. É o que transparece, por exemplo, no texto de Mouralis (2001), onde, numa perspectiva *naturalmente* comparativa, esboça as três atitudes principais que distingue nos campos literários pós-coloniais em formação,³⁸ apoiando-se em autores unicamente de língua francesa e inglesa. Ora, a meu ver, só se poderá começar a esboçar modelos quando se tiver em conta autores

³⁶ É o que Mongo Beti defendia numa das suas últimas intervenções: «La langue française, selon moi, est avant tout un instrument de développement et de modernisation comme l'anglais, l'espagnol, l'italien, l'allemand, par exemple, au même titre qu'un motoculteur ou un jet ou un ordinateur» (Beti, 2007^b: 278). No caso do escritor camaronês, a defesa da língua como ferramenta/instrumento aliava-se a uma crítica feroz às políticas linguísticas da francofonia, conceito que rejeitava por mascarar o projeto neocolonial da República Francesa.

³⁷ Ter-se-á notado que Moura (2001, 2007^a, 2007^b) continua estranhamente a utilizar as expressões «francophonie» et «littérature francophone» quando grande parte dos escritores estudados as recusa. Não é por acaso que foi uma das vozes mais críticas contra o novo conceito de «Littérature-monde en français».

³⁸ 1) As obras, muitas vezes sob a forma de crónica, que retratam no presente a independência nos seus aspetos políticos e sociais. 2) As obras que representam a independência num vaivém entre o presente e os últimos anos do colonialismo. 3) O retorno ao colonial nos escritores mais contemporâneos (Mouralis, 2001: 21-23).

que escrevem noutras línguas, o português neste caso, pois tal caminho introduziria com certeza matizes, reavaliações e até interrogações sobre a pertinência do próprio modelo em abarcar todas as situações. Um *Pepetela*, por exemplo, poderia entrar nas três secções e, em cada uma, oferecer não só uma voz alternativa mas também um questionamento incessante do literário, sobre o que significa escrever num determinado contexto, o que Mouralis não parece encarar.

Nota-se de passagem que ao adotar uma comparação triangular não se pretende conceber mais um modelo totalizante, o que equivaleria a pretender a exaustividade, mas questionar, numa perspetiva especificamente comparatista,³⁹ não só o que os textos têm para dizer mas também a nossa maneira de os ler.

Em vários momentos das páginas precedentes, a floraram metáforas que tinham a ver com o domínio marítimo e da viagem ou com a noção de fronteira. Como é sabido, o recurso a esta figura tem sido muito comum entre as teorias pós-coloniais, mas igualmente no âmbito da ciência comparativa da literatura. Diversas «fronteiras» atravessam assim ambos os campos, mas igualmente «traduções», uma noção intimamente ligada à de fronteira. Numa perspetiva teórica pós-colonial e comparativa, pensar com ou através da metáfora significa muito mais do que o simples embelezamento de um texto (o que não teria razão de ser num texto de teor académico), pois implica recusar pensar nos moldes epistemológicos hegemónicos (o pensamento dialético, por exemplo⁴⁰) difundidos na Europa (via o ensino) e em grande parte do mundo (via os colonialismos nas suas mais diversas inclinações). As metáforas da «tradução» e da «fronteira», tão essenciais para muitos teóricos pós-coloniais assim como para comparatistas, tornaram-se duas das mais úteis ferramentas para uma hermenêutica das literaturas pós-coloniais. Serão objeto de análise no capítulo seguinte.

³⁹ Chevrel (2006: 42) aconselha a trabalhar com três obras oriundas de diferentes países a fim de abrir ainda mais as perspetivas.

⁴⁰ Sobre as origens e a naturalização deste modo hegemónico de pensar, ver, entre muitos outros, os ensaios de Ganguly (2004), Jewsiewicki (2001) e Santos (2006).

CAPÍTULO II - «TRADUÇÃO» E «FRONTEIRA»: DOIS CONCEITOS EM MOVIMENTO*

II.1. AS DESLOCAÇÕES DA TRADUÇÃO OU A TRADUÇÃO COMO METÁFORA

As teorias pós-coloniais têm revelado grande apreço pelo conceito de «tradução», mas uma «tradução» que dilatou as suas fronteiras semânticas de maneira a abranger novos significados, ou seja, uma «tradução» encarada de modo metafórico. Estas deslocações, por se terem tornado essenciais no campo em questão, devem ser analisadas de maneira a evidenciar o que se manteve e o que desapareceu do campo semântico original, ou, para utilizar dois verbos fundamentais na teoria da tradução, o que se ganhou e o que se perdeu. Nota-se desde já que esta evolução semântica aponta para a duplicidade do étimo latino, pois tanto *traductio* como *traducere* remetiam simultaneamente para uma ação física («levar além, atravessar») e, de modo metafórico, para a ação de fazer passar de uma língua para a outra.⁴¹ Se o verbo português «traduzir» perdeu o sentido próprio para conservar o sentido figurado, existe outro que continua a agregar ambos: «trasladar» significa tanto «transportar» como «traduzir».⁴²

O que pretendo evidenciar com este exame breve da origem etimológica da palavra é que a «tradução» possui no seu cerne semântico a «trasladação», o movimento, a deslocação de um lugar para o outro. Por outras palavras, o conceito desliza sem dificuldade e, como o demonstraram as muitas definições da tradução literária, convive

[▣] O uso das aspas servirá para distinguir a utilização literal (tradução) da utilização metafórica («tradução») de ambos os conceitos.

⁴¹ Em francês, até o século XIX, «traduire» utilizou-se também com o sentido de «transferir de um lugar para o outro».

⁴² O francês tinha igualmente «translater» e «translation» com ambos os significados, mas hoje o verbo caiu em desuso e o substantivo só remete para o significado próprio num registo literário. Foram estas duas palavras que passaram – mais uma deslocação – para o inglês, mantendo aqui vivo o sentido figurativo.

com e nutre-se do recurso à metáfora.⁴³ Desta maneira, as reflexões pós-coloniais em torno do conceito participam da evolução semântica – mais um movimento – da «tradução».

Contudo, a celebração pós-colonial da «tradução», como veremos a seguir, poderia dar a entender que o uso metafórico do conceito surge quase *ab nihilo* do pensamento dos teóricos pós-coloniais. Susan Bassnett mostrou, pelo contrário, que a metaforização do processo de translação, ou o recurso à metáfora pelo tradutor para descrever a sua atividade, vem de longe. Assim, no paratexto que acompanha o trabalho dos tradutores do Renascimento e do período moderno, não são raras as metáforas que remetem em última instância para uma concepção do mundo já marcada pelo colonialismo:

Cartografar conjuntos de metáforas em uso num dado ponto do tempo denuncia as atitudes dominantes para com a actividade de traduzir. Numa época caracterizada pelo crescimento do comércio de escravos e por uma mudança no modo como os estados europeus viam o resto do mundo, as metáforas da tradução no século XVII são extremamente reveladoras. O prefácio de Pierre d’Ablancourt à sua tradução dos *Anais* de Tácito, por exemplo, contém a asserção de que seguiu Tácito “passo a passo” e mais em jeito de escravo do que de companheiro, enquanto que a dedicatória de Dryden à sua *Eneida* afirma que “escravos somos e labutamos na plantação de outrem; tratamos do vinhedo, mas o vinho pertence ao dono.” (Bassnett, 2001: 297)⁴⁴

Proponho aqui analisar os novos semas que têm sido acoplados à palavra por alguns ensaístas e questionar a sua pertinência, a partir das teorias da tradução, para uma abordagem das literaturas pós-coloniais.

⁴³ Interessante é notar que a «metáfora» também remete etimologicamente para a ideia de movimento. De facto, o «metaphora» grego significa «transporte, mudança» e, desde Aristóteles, «mudança, transposição de sentido».

⁴⁴ Bassnett aponta também para a extrema riqueza das metáforas utilizadas: a tradução encarada como o ressuscitar de um morto, a tradução como antropofagia, no sentido que Oswald de Andrade lhe deu no «Manifesto Antropófago» (a metáfora do escritor que devora o que se origina na Europa para ficar com os aspetos positivos e deixar de lado os aspetos negativos). Para Bassnett, trata-se de uma metáfora mais tarde recuperada pelos teóricos da tradução: «Os *antropófagos* sugeriam que os modelos europeus deviam ser devorados, a fim de que as suas virtudes passassem para as obras dos autores brasileiros. Por intermédio desta imagem, a relação de poder entre as culturas europeia e brasileira transforma-se: o escritor brasileiro já não é um imitador, de modo nenhum subserviente face a tradição literária europeia. [...] No que diz respeito à tradução, a metáfora ganha uma ressonância especial, pois o tradutor devora o texto de partida e engendra-o de novo [...]» (Bassnett, 2001: 304). Mais à frente, aborda rapidamente o contributo brasileiro para a teoria da tradução: «Os novos trabalhos em estudos da tradução no Brasil caracterizam-se por uma série de metáforas físicas, muitas vezes violentas, que contrastam fortemente com a retórica mais suave que descreve a tradução como uma actividade servil» (Bassnett, 2001: 306).

Em primeiro lugar, qualquer que seja o contexto de enunciação, os teóricos a que recorri encaram a tradução num sentido lato e metafórico. Assim, Jaaware (2002) assume e reivindica um conceito extremamente aberto, um conceito cujas fronteiras ultrapassam o sentido restrito da passagem de uma língua à outra. É a partir da Índia que repensa a «tradução» como operação de trasladação não só de uma língua para a outra como de um texto para o outro e ainda de um género para o outro. Para Jaaware, alguns escritores locais «traduziram» assim o romance como género literário para, através desta apropriação ou “canibalização”, dizer o seu mundo de outra maneira. Se, para o autor, alguns críticos reduziram a originalidade dos escritores em questão a uma mera cópia de um original inglês, ele próprio defende que os autores não se limitaram a importar e copiar modelos («the model of simple mimesis cannot be used to understand them»). Segundo Jaaware, houve uma tradução da prática literária, a tradução do género romanesco, ou seja, não houve tradução de palavras ou de parágrafos de um original inglês, mas tradução de uma unidade maior. Vai ainda mais longe quando diz que até os discursos sociais podem assim ser traduzidos. Como vemos, a «tradução» abrange nesta perspetiva muito mais do que uma simples operação linguística e oferece ao hermeneuta um instrumento particularmente útil:

It should be evident that a simple notion of imitation, copying, or even plagiarism is less helpful than the notion of translation. It is necessary, in fact, to consider the possibility of translating not an individual book, but a *genre* itself. (Jaaware, 2002: 737)

O que me parece estar aqui em evidência é a importância da «tradução» numa perspetiva crítica pós-colonial. De facto, em vários teóricos, as práticas literárias pós-coloniais são interpretadas por via da «tradução». É que escrever em línguas imperiais em certos contextos assemelha-se a uma interpretação/«tradução» de outras culturas, línguas, textos, práticas sociais, ou seja, escrever em francês, inglês ou português em certas zonas do mundo significa trasladações numerosas e de naturezas diferentes de uma ou mais línguas, muitas vezes produzidas como subalternas, para uma só, com pretensão hegemónica. Gyasi (2003), que utiliza o conceito de maneira metafórica, defende justamente que a produção literária de um Chinua Achebe, de um Henri Lopes ou de um Ahmadou Kourouma pode ser interpretada como a «tradução» do conjunto de uma cultura para um certo público ocidental. A «tradução» é aqui encarada como um processo dinâmico, como uma «nova reformulação» de uma língua europeia por escritores africanos (Gyasi, 2003: 144), que permite a escritores transporem parte de uma cultura produzida como

enfraquecida («weakened») para uma cultura produzida como dominante e assim questionar os modelos desta última. Do ponto de vista linguístico, a operação de tradução tem como consequência a profunda transformação da língua imperial, pois não se trata de traduzir somente palavras mas também ritmos, sintaxes, provérbios, a oralidade da ou das línguas de origem. As palavras utilizadas pelo autor (*transportation, transformation, transmutation*) remetem claramente para o lado «criativo» do processo:

It is this transportation, transformation or, if you will, transmutation of African oral traditional elements – imagery, proverbs, wise sayings, myths, folktales, dramatic factors, and lyrical language – into the written Europhone African Literature that I wish to call creative translation. (Gyasi, 2003: 147)

A celebração do conceito, espécie de chave multiusos que serviria para a interpretação de qualquer texto africano,⁴⁵ impede Gyasi de ver as aporias do seu próprio texto. Tem certamente consciência de que a tradução foi, juntamente com o exotismo e a assimilação, uma ferramenta potente dos escritores europeus do período colonial para levar algo das culturas locais aos seus leitores, mas é dito *en passant*, sem desenvolver a ambiguidade de uma operação (traduzir) que tanto serve para a emancipação como para a submissão. É o que Jaaware tinha assinalado num contexto diferente.

Para este, a pertinência do uso metafórico da «tradução» revela-se quando o analista se detém pelo contexto social de receção de uma tradução. Dito por outras palavras, a «tradução» de um texto, este entendido no seu sentido mais amplo, significaria sobretudo em função do contexto social e político onde é lida (Jaaware, 2002: 736). No caso da Índia, Jaaware defende que o que foi traduzido, além da operação material da passagem de uma língua para a outra, foram conceitos políticos ocidentais que tiveram uma certa influência no desenvolvimento da sociedade local. Aceita ainda sem qualquer aparente restrição o lado «angélico» daquelas «traduções» que no século XIX teriam favorecido a circulação de ideias emancipadoras no seio de uma certa sociedade indiana (dá o exemplo da luta travada pela transformação da condição da mulher logo no século XIX a partir dos textos importados do inglês para línguas locais).

O papel central atribuído ao contexto de receção da «tradução» leva-o ainda a encarar a possibilidade de uma «tradução demoníaca», ou seja, uma tradução que, embora

⁴⁵ Como assinalei no primeiro capítulo a propósito das teorias pós-coloniais da literatura, os escritores de língua portuguesa ficam mais uma vez de lado, o que neste contexto, se não invalida os comentários de Gyasi, os empobrece pelo menos. Pois o trabalho de um Luandino Vieira sobre a língua portuguesa parece-me ir muito além das propostas de Achebe ou de Lopes.

perfeita de um ponto de vista formal, longe de contribuir para a emancipação do sujeito, é utilizada para ao mesmo tempo defender a suposta pureza da cultura local e rejeitar as ideias emancipadoras «traduzidas», por serem uma importação do colonizador.

Outros teóricos da tradução ainda mais empenhados em pensar uma ética do traduzir e da tradução insistiram na importância de ter sempre em conta a ambivalência da operação. Como o advoga Laygues (2006) num artigo de reflexão filosófica sobre o que traduzir significa num contexto de globalização,⁴⁶ se o tradutor pode ser o indivíduo que, pela escolha livre dos textos a traduzir, contribui para o «ser em conjunto» entre comunidades diversas (o lado «angélico» da operação), pode também traduzir ao acaso, porque é o seu ganha-pão, ou, pior ainda, traduzir ordens potencialmente mortíferas (Laygues cita o exemplo dos tradutores da NATO, o que corresponderia exatamente ao lado «demoníaco» da tradução).

Dito isto, e para voltar às aporias de Gyasi, a celebração da «tradução» como metáfora leva por vezes certos teóricos a considerar como específico de um determinado contexto de tradução o que de facto caracteriza qualquer operação de tradução. Para dizê-lo noutras palavras, quando deixam a metáfora para voltar ao sentido próprio da palavra, tendem a equivocar-se. Assim Gyasi, mas também Buzelin (2004), descrevem em determinado momento o que acham ser as especificidades de um tradutor pós-colonial: por um lado, deveria dominar a(s) língua(s) fonte assim como a língua de chegada e, por outro lado, conhecer a literatura local, a sua história (Buzelin, 2004: 740) e o contexto social representado na obra («Extra-linguistics abilities that consist in analysing and interpreting the context in which African literary text is embedded» Gyasi, 2003: 147). Vejo nisso uma extrapolação ou inflação do adjetivo pós-colonial, pois trata-se de especificidades da tradução, pós-colonial ou não. Por outro lado, cingir-se ao contexto social local perpetua uma visão nacional(ista) da literatura. Sabe-se hoje que as «fronteiras» do Estado-nação fazem cada vez menos sentido na abordagem ao fenómeno literário, ultrapassadas há muito pelo instrumento da língua: os autores vão buscando a sua «comida» ao vasto mundo das literaturas.

⁴⁶ Depois de Antoine Berman, Alexis Nouss, Anthony Pimm ou Lawrence Venuti, Laygues questiona as condições de uma ética da tradução, o que pressupõe ainda a noção de responsabilidade do tradutor. É através de Hannah Arendt, Martin Buber ou ainda Gabriel Marcel que o autor pensa a tradução como o paradigma do processo dialógico, como operação que participa na construção de um «être-ensemble» ao nível global (conceito desenvolvido por Arendt em *The Human condition* para descrever o processo que favorece a coesão social numa sociedade democrática).

Talvez a maior falta em Gyasi ou em Buzelin consista na ausência da figura do tradutor, pois num contexto colonial é nele que se agregam as determinações ambíguas da atividade. Um Dutton (2002), por exemplo, encara igualmente os dois lados – positivo e negativo – da tradução, e fá-lo a partir de uma reflexão sobre a sua especialidade (os Estudos Asiáticos). Neste contexto, o lado negativo (o demoníaco) tem a ver claramente com o papel da tradução e do tradutor durante o período colonial: a ciência ocidental apoderou-se de outros saberes, reduziu-os, traduziu-os para outros fins (comerciais e imperialistas). A tradução não teria então por função importar o estranho para a língua de chegada (voltarei a esta noção mais à frente neste capítulo), mas de impor uma maneira de ver e de conhecer o estrangeiro.

O que começa a emergir aqui é a dificuldade de entender o que significa, entre outras coisas, a tradução se o observador deixar de lado o contexto social e político em que esta se faz e se recebe. Tomando o seu campo como paradigma da ambiguidade da tradução (nela o positivo e o negativo cruzam-se em permanência), Dutton admite que esta se enclausurou numa operação meramente técnica (tradução negativa), unicamente habilitada a fornecer conteúdos políticos aos poderes hegemónicos, mas relembra que existia outra via, mais atenta ao contexto social de enunciação do texto a traduzir (tradução positiva). Recupera o segundo termo da alternativa através de uma arqueologia dos Estudos Asiáticos e defende uma outra maneira de encarar a tradução, uma maneira que permita um fortalecer do campo assim como uma epistemologia diferente, alternativa.

O autor admite que a «tradução» está, diacrónica e sincronicamente, ligada a este campo, mas, como o mostra, toda a parte empírica, a observação no terreno, a empatia com as culturas e as pessoas, foram aos poucos abandonadas em prol de uma tradução considerada do ponto de vista meramente técnico. Em finais do século XIX, os Estudos Orientais aceitavam o papel ao qual tinham sido confinados pelo projeto colonial: fornecer material útil para a conquista e administração de novos territórios e dos seus habitantes (Dutton, 2002: 522). Para Dutton, não tinha necessariamente de ser assim. Originalmente, alguns tradutores tencionavam ir além da materialidade da língua, dos seus significados manifestos, das suas denotações para entender não só os significados latentes, mas igualmente a espessura do humano e do seu imaginário que essa mesma língua exprime. Ou seja, para utilizar uma palavra de Dutton, andavam à procura da «dissonância» existente na gramática para evidenciar tanto a polissemia do texto original como para importar para a sua língua algo da estranheza deste último.

Contudo, se Dutton é útil para entender quão essencial se torna o contexto para perceber a posição ambígua do tradutor em contexto colonial, falta-lhe contemplar o outro tradutor, colocado numa posição ainda mais ambígua: o tradutor local ao serviço do poder colonial. No contexto africano, como é sabido, o tradutor local desempenhou um papel essencial nas conquistas europeias. Porém, de imediato uma aporia ameaça o analista, a de considerar que a função de tradutor e a operação de tradução começaram somente a existir com a chegada dos europeus. Bandia (2005), num esboço de história da tradução em África, descreve no largo tempo uma atividade que, pelo contrário, antecede os primeiros contactos entre africanos e europeus. Num contexto marcado pela diversidade linguística, a tradução e o tradutor eram inevitáveis assim como a operação essencial de interpretação. Pois, como o mostra Bandia, os «línguas profissionais» (é assim que chama aos «griots», os *linguae* no mundo português) tinham nas suas atribuições interpretar, ou seja, neste caso «traduzir» a linguagem complexa («ésotérique») dos dirigentes para o senso comum. Também eram intérpretes no sentido em que tinham de repetir (tanto para eles próprios, numa operação mnemónica, como para a comunidade, numa operação de informação) as palavras e os ditos dos chefes, mas mantendo uma certa margem na sua interpretação (também no sentido espetacular da palavra). Gozavam deste modo de um certo estatuto muitas vezes ambíguo (poderosos aos olhos das comunidades, mas extremamente frágeis pela sua dependência das boas graças do poder), que os colocava a meia distância dos dirigentes e do resto da comunidade:

Le rôle de médiateur entre les classes dirigeantes et le peuple que jouaient les interprètes leur procurait beaucoup de respect dans ces sociétés hautement organisées et hiérarchisées. Cependant, ils formaient une classe à part que l'on redoutait aussi et dont on se méfiait. (Bandia, 2005: 959)

Durante o período colonial, a situação ambivalente de «entre-dois» que caracterizava o tradutor iria manter-se, com novos atores (devido à contratação maciça de tradutores) e novas relações de poder (o tradutor local gozava de um capital simbólico que os colocava perto do campo da autoridade, sem contudo lhe pertencer de pleno direito). Apesar de indispensável nas tarefas quotidianas, o seu estatuto na administração colonial deixava-o numa situação instável, sujeito ao despedimento arbitrário, impedido, por causa do seu estatuto de indígena, de progredir na hierarquia (Mopoho, 2001: 617). Em situação colonial, a ética do tradutor, sobre a qual se tem escrito bastante ultimamente, esbarrava na cor da pele, pois os tradutores europeus não mostravam solidariedade para os que nem

chegavam a «colegas». Na Argélia, por exemplo, os tradutores militares recusaram a equivalência entre o seu estatuto e o dos tradutores locais em nome da suposta falta de competência destes últimos, assim como dos seus costumes corrompidos (*sic*), colocando-se a si sem dúvida junto ao polo colonial (Mopoho, 2001: 622). Além disso, numa situação colonial onde múltiplas «fronteiras» (raciais, urbanas...) impediam a sua integração no quadro superior, os tradutores locais despertavam no colonizador sentimentos também ambíguos.

Engrenagem necessária ao bom funcionamento da máquina colonial, o tradutor local suscitava desconfiança (será que traduz bem?) e receio (será que utiliza o saber adquirido junto do polo colonial contra este?). A literatura colonial, as narrativas de viagens etc., descrevem-no muitas vezes de maneira ambivalente, para não dizer negativa, pois era alvo, como qualquer outro sujeito da região, dos preconceitos ocidentais relativamente aos habitantes da África central.⁴⁷ Numa contribuição recente relativa às «encenações» da figura do tradutor local em romances coloniais e pós-coloniais, Lieven D'hulst também sublinhava a ambivalência das relações entre o narrador oriundo do Norte e o seu tradutor, considerado nos textos contemplados como uma «alteridade construída e tida à distância» (D'hulst, 2009: 225). Uma distância que é, mais uma vez, a da desconfiança e de um certo desprezo.

No entanto, se mudarmos para o polo oposto, o do mundo colonizado, a sua situação não é menos ambígua. Pois se, por um lado, o seu estatuto lhe vale um capital simbólico apreciável junto de parte da sua comunidade, por outro lado, é tido por muitos como um colaborador (porque traduz as ordens dos invasores) e/ou um traidor (porque «traduz» as culturas locais para os antropólogos). É que o que resume Bandia ao falar da evolução do papel do «linguista profissional» em contexto colonial:

Jadis révééré et craint pour son influence politique, ce pionnier de la traduction et de l'interprétation en Afrique vit son rôle diminué à celui de simple guide pour le maître colonial. On faisait parfois appel à ses services lors d'expéditions coloniales

⁴⁷ «Les récits de voyagent montrent que dès les premiers jours de la pénétration européenne, il se forme des opinions aussi catégoriques que peu flatteuses sur le caractère moral et les aptitudes intellectuelles des interprètes, et ces préjugés sont souvent transposés sur le reste de la race» (Mopoho, 2001: 619). Mesmo autores que no Norte denunciaram as atrocidades cometidas pelos colonizadores não escapavam aos preconceitos da sua época. Assim André Gide, no seu *Voyage au Congo* (1927), crítica não ao colonialismo francês em si mas ao que o autor considerava os seus excessos, evidenciava pouca consideração pelos seus tradutores. Achava-os incompetentes quase por natureza. Não conheciam, afirmava o escritor francês, a relação causa/consequência. «Il semble que le cerveau de ces gens soient incapables d'établir un rapport de cause à effet (ce que confirme, commente et explique fort bien Lévy-Bruhl dans son livre sur *La mentalité primitive*, que je ne connaissais pas encore) [...]» (Gide, 1948: 106).

pour ‘traduire’, agir en médiateur et conseiller les colons. [...] Bien qu’encore respecté pour ses liens avec les colons européens et ses connaissances (souvent rudimentaires) d’une langue européenne, le linguiste professionnel était souvent méprisé par les populations locales et même considéré comme un traître pour avoir donné accès aux colons aux secrets et traditions tribales. Le linguiste professionnel n’était plus qu’un pion au service des colons européens, dont on pouvait facilement se débarrasser une fois sa tâche accomplie. (Bandia, 2005: 964)

Num contexto em que o poder colonial enfraquecia as antigas hierarquias sociais, a mobilidade social dos novos tradutores só podia suscitar nalguns membros da comunidade uma desconfiança simétrica à dos colonizadores («Quelles que soient ses origines familiales, il se trouve propulsé à l’avant-scène de sa société, par le seul fait de posséder la science de l’homme blanc [...]» Mopoho, 2001: 620). Os romances pós-coloniais estudados por D’hulst traduzem a instabilidade, a ambivalência, do tradutor local junto dos seus assim como da administração colonial.⁴⁸ O que diz de Wangrin poderia provavelmente aplicar-se a outras personagens de tradutores locais: «constamment obligé pour survivre de ruser avec les contraintes sociales et culturelles de l’administration coloniale» (D’hulst, 2009: 219).

É evidente que um estudo mais pormenorizado da figura do tradutor deveria igualmente debruçar-se sobre outras práticas da «tradução», nomeadamente na zona de influência portuguesa e mesmo noutros continentes. Pois, mais uma vez, os teóricos contemplados tendem a generalizar a partir de exemplos oriundos das regiões sob domínio francês ou inglês. Assim sendo, deixam de lado outras experiências, outras vozes, outros tradutores que enriqueceriam a reflexão sobre o que traduzir significa em certos contextos. Penso aqui nos Ambaquistas em Angola (Heintze, 2004: 229ss.), que de facto formavam um grupo para o qual a «tradução» (de línguas, de saberes, de práticas...) desempenhava um papel essencial (nas relações sociais, no comércio, no mapeamento de parte do território angolano...). Além disso, a importação deste grupo social para o campo considerado teria a vantagem de favorecer uma aproximação entre os conceitos de «tradução» e de «fronteira», pois o estatuto de Ambaquista não se recebia com o nascimento, mas adquiria-se, e até podia perder-se, o que aponta para uma fluidez, ou melhor, uma porosidade das fronteiras do social (conhece-se assim casos de escravos

⁴⁸ Além dos dois clássicos, *L’étrange destin de Wangrin* (1973) de Amadou Hampaté Bâ e *Le vieux nègre et la médaille* (1956) de Fernand Oyono, D’hulst propõe uma série de pistas a explorar, que poderiam servir de base a um trabalho mais ambicioso que deveria explorar os romances escritos nas literaturas de língua inglesa e portuguesa.

libertados que se tinham «ambaquizado» antes de voltar à sua terra natal. Heintze, 2004: 256). Este tipo de «tradutor» permitiria uma descrição ainda mais matizada da atividade de «tradução» em África, pois aqui estamos perante uma circulação – mais um movimento – de gentes, bens, ideias raramente contemplada pelos teóricos de língua francesa ou inglesa, talvez uma vez mais por ignorância do que aconteceu nos mundos sob influência da língua portuguesa.

Como vimos nestas reflexões iniciais, muitos autores abarcam o conceito de maneira metafórica: a «tradução» desloca as suas fronteiras semânticas para significar muito mais do que a mera ação técnica de conceber a equivalência entre uma palavra ou um segmento maior na língua de partida e outra palavra ou segmento na língua de chegada. Também dão relevo ao contexto no qual se desenvolve a atividade da tradução para entender de maneira mais profunda o que significa traduzir. Ainda se mostram a par, no decorrer dos seus respetivos ensaios, das dificuldades inerentes à tradução enquanto ato de importar algo de uma língua para outra (as aproximações, as noções ditas intraduzíveis, etc.). Além disso, apontam, numa perspetiva diacrónica, para a ligação estreita entre uma certa tradução e o colonialismo, remetendo desta maneira para a profunda ambiguidade do conceito (ao mesmo tempo positivo e negativo).

Ora, o principal problema de recorrer à metáfora para definir a «tradução» reside no facto de muitos autores usarem o conceito metafórico sem terem em conta questões semelhantes que enfrentam os teóricos da tradução e os próprios tradutores. De facto, a teoria da tradução colocou perguntas e trouxe (algumas) respostas que poderiam ajudar a matizar a utilização do conceito por uma certa teoria pós-colonial.

Em primeiro lugar, o recurso à metáfora como modo de aproximação ao conceito pertence à própria história da tradução e da teoria da tradução. Como o sublinharam vários teóricos (Berman, 1999; Eco, 2005, de Launay 2006), é com recurso a esta figura de retórica que muitos tradutores e escritores tentaram definir a prática, como se as definições correntes fossem incompletas, portadoras da carência e de imperfeição. Eis o que diz, por exemplo, de Launay: «Et il est souvent tentant de recourir à des métaphores, parfois réussies, qui ne parviennent cependant pas à évacuer le vague grevant les tentatives d'identifier la traduction ou du moins d'en fixer quelques limites» (de Launay, 2006: 13).

Por sua vez, Antoine Berman – que multiplicou tanto as experiências de tradução como as reflexões em torno desta – associou o recurso à metáfora não só à dificuldade em definir o conceito como à reputação ambígua associada à prática de tradução:

Le ‘trafic’ du sens auquel s’adonne la traduction est une opération douteuse, mensongère et peu naturelle. C’est bien ce qu’expriment les *métaphores* sur la traduction tout au long de l’histoire occidentale, et aussi le fait que la traduction ne parvienne à être ‘définie’ que par des métaphores. (Berman, 1999: 43)

O que subjaz a estas duas reflexões é, por um lado, a incompletude da maior parte das definições, a dificuldade de colocar fronteiras semânticas claras e dizer assim até onde pode ir o conceito de tradução, e, por outro lado, a desvalorização ou o menosprezo pela prática da tradução («opération douteuse, mensongère et peu naturelle», Berman, 1999: 43).

⁴⁹ Neste ponto preciso, quando uma certa teoria pós-colonial utiliza a «tradução» como metáfora, insere-se claramente numa tradição longínqua, mas, e nisto torna-se inovadora, observa o conceito de maneira positiva (se bem que consciente das dificuldades inerentes à prática), deslocando as suas fronteiras e abrangendo como texto a traduzir géneros literários (Jaaware, 2002), culturas diferentes (Ribeiro, 2005), práticas sociais (Santos, 2006).

Como o relembra Eco (2005), o recurso à «tradução» como metáfora foi essencial no campo da linguística, pois para um Pierce ou um Jakobson a «tradução», mais uma vez examinada de maneira metafórica, era incontornável para entender o significado, ou seja, entender o significado «*como se fosse uma tradução*» (Eco, 2005: 237). A tradução surge desta maneira como uma interpretação do significado (cada signo podendo assim ser entendido por via ou através de outro signo). Para Eco, o maior problema é que nesta conceção mais ampla se tende a entender a «tradução» como sendo sempre uma interpretação. Onde Jakobson via, por exemplo, uma tradução intersemiótica (como é o caso da adaptação de um romance para o cinema), Eco prefere falar de transmutação ou ainda de mutação de matéria (Eco, 2005: 333). A passagem de um sistema semiótico a outro, que pertence a uma matéria diferente é, aos olhos de Eco, um limite claro da tradução. Pondo esta restrição de parte, Eco, à semelhança dos outros teóricos da tradução, descreve por que razão e como se articulam tradução e interpretação. Segundo o teórico italiano, a junção entre ambas encontra-se na hermenêutica:

⁴⁹ Eis, por exemplo, algumas das metáforas citadas por Berman (1999): «Une musique composée pour un instrument n’est point exécutée avec succès sur un instrument d’un autre genre.» (Madame de Staël) «Je le [o trabalho de tradução] compare à l’écuyer qui prétend faire exécuter à son cheval des mouvements qui ne sont pas naturels à celui-ci.» (André Gide) (Berman, 1999: 43-45).

As razões são óbvias: do ponto de vista hermenêutico todo o processo interpretativo é uma tentativa de *compreensão* da palavra de outrem, e portanto pôs-se a tónica na substancial unidade de todas as tentativas de compreensão do que diz o Outro. (Eco, 2005: 238)

Segundo Wilhelm (2004), a origem da articulação entre hermenêutica e tradução encontra-se logo na obra de um dos fundadores da hermenêutica como disciplina autónoma. Schleiermacher, na sua *Hermenêutica*, considerava esta como a «compreensão de um discurso estranho/estrangeiro» (Wilhelm, 2004: 770). Significa que traduzo/interpreto pela razão de que algo no texto continua a resistir, a não fazer sentido, algo de estranho que afasta em parte o texto do qual pretendo aproximar-me. Como é sabido, é a partir de Schleiermacher que «de propre de l'herméneutique est d'aborder le problème de la compréhension à partir du phénomène de l'incompréhension ou du malentendu» (Wilhelm, 2004: 770). Nota-se que o estranho/estrangeiro não remete somente para o texto que foi escrito numa língua diferente da minha, mas também para o que na(s) minha(s) língua(s) veio a tornar-se estranho/estrangeiro. Para Schleiermacher, assim como para Gadamer e Ricoeur, a tradução entendida no sentido mais lato, viria a transformar-se no modelo da hermenêutica. Traduzir ou «traduzir» implica assim interpretar porque quero entender através de outras palavras o que o texto significa.⁵⁰

Dito de outro modo, antes de traduzir é preciso ter interpretado o texto em questão, ou ainda, é preciso um trabalho preliminar onde o tradutor/hermeneuta coloca as suas hipóteses de leitura, pratica uma análise textual, evidencia os vários níveis de significação que percorrem o texto. É o que Eco resume da seguinte maneira: «O tradutor em primeiro lugar tem de reformular a frase-fonte na base de uma sua conjectura sobre o mundo possível que ela descreve, e só depois poderá traduzir [...]» (Eco, 2005: 253).⁵¹

É nítida a relutância de Eco em considerar como tradução qualquer ato de interpretação. Na tipologia aberta que propõe, a tradução *stricto sensu* é o resultado de uma

⁵⁰ Eis o que Gadamer dizia a este propósito num artigo publicado em 1982: «La traduction est le modèle de l'interprétation parce que traduire nous contraint non pas seulement à trouver un mot mais à reconstruire le sens authentique du texte dans un horizon linguistique tout à fait nouveau; une traduction véritable implique toujours une compréhension qu'on peut expliquer» (Gadamer *apud* Wilhelm, 772).

⁵¹ De Launay diz precisamente o contrário: «On traduit parce qu'on ne comprend pas un texte, et on se livre à ce travail afin de le comprendre, en sachant que la traduction résultant de l'interprétation, aussi puissante soit-elle, ne sera jamais définitive (et n'aura jamais pu exprimer le texte original 'mieux que l'eût fait son auteur')» (de Launay, 2006: 30-31). Note-se, porém, a contradição entre o sintagma inicial (a compreensão segue a tradução) e o sintagma final (a tradução como resultado da interpretação). Ao contrário do que o autor defende, penso que se traduz quando julgamos ter percebido o texto.

interpretação interlinguística, ou tradução entre línguas naturais (Eco, 2005: 244), enquanto a paráfrase, o resumo, a vulgarização, o comentário, etc. são operações que se processam dentro da mesma língua (na sua nomenclatura é a interpretação intralinguística ou reformulação). Contudo, e apesar da sua recusa em chamar esta última de tradução, sabe que muitos continuarão a utilizar a palavra de modo metafórico mesmo que se trate de interpretação intralinguística. Daí a sua proposta de colocar aspas sempre que a «tradução» é entendida *lato sensu*.

Como mostrei há pouco, uma certa teoria pós-colonial fez justamente da «tradução» um conceito maleável, aberto, abrangendo muito mais do que o próprio Eco aceitaria como sendo tradução. No entanto, como é sabido, uma das características do pensamento pós-colonial reside justamente no facto de questionar e de abrir certos conceitos e de participar desta maneira na sua evolução semântica. De facto, como o mostra o trecho seguinte, a «tradução» pós-colonial ultrapassa a dicotomia intralinguística/interlinguística, colocada por Eco como limite entre interpretação e tradução, para propor uma espécie de síntese onde o mais importante parece ser a aproximação que a «tradução» favorece:

Potencialmente, toda a situação em que se procura fazer sentido a partir de um relacionamento com a diferença pode ser descrita como uma situação translatória. Nesta acepção ampla, o conceito de tradução aponta para a forma como não apenas línguas diferentes, mas também culturas diferentes e diferentes contextos e práticas políticos e sociais podem ser postos em contacto de forma a que se tornem mutuamente inteligíveis, sem que isso tenha que se sacrificar a diferença em nome de um princípio de assimilação. O que significa, dito de outro modo, que a questão da ética da tradução e da política da tradução se tornaram mais prementes nos nossos dias. (Ribeiro, 2005: 78-79)

Se no contexto dos estudos pós-coloniais faz todo o sentido falar de «tradução», talvez se torne ainda mais pertinente quando se trata de análise do discurso literário. É certo que o trabalho de leitura crítica se assemelha a uma hermenêutica, a um trabalho sobre alguns dos significados latentes de uma narrativa,⁵² mas o facto de me debruçar neste trabalho sobre narrativas escritas em várias línguas, em contextos culturais diferentes, justificaria, sem dúvida, o recurso a ambos os termos para designar a minha abordagem. À

⁵² Faço minha a definição proposta por Popovic e Boissinot: «L'herméneutique engage un travail d'interprétation; elle suppose que les signes et les discours ne sont pas transparents, et que derrière un sens patent reste à découvrir un sens latent, plus profond ou plus élevé, c'est-à-dire, dans notre culture, de plus grande valeur. On interprète quand, pour une raison ou pour une autre, le sens littéral ne semble pas (ou plus) aller de soi et qu'il faut faire appel à un autre niveau de sens.» (Aron, *et al.*, 2004).

semelhança do tradutor, tenho também de *negociar* (outra noção importante para Eco), entre os significados possíveis, os que me parecem pertinentes e tentar evidenciá-los socorrendo-me de várias disciplinas das ciências humanas. Assim, à semelhança do próprio trabalho de tradutor onde só se pode avançar com a ajuda de instrumentos diversos, só consigo interpretar e «traduzir» as narrativas policiais de Pepetela com recurso não só à análise do discurso (as poéticas da narrativa policial, por exemplo), mas também à ciência política e à História (e.g. para evidenciar o papel da polícia e das forças de segurança em geral).

Vejo pelo menos ainda mais uma semelhança entre tradução e «tradução»: como o tradutor, que recorre muitas vezes a outras traduções do mesmo texto e as compara com a sua versão, o «tradutor» /hermeneuta tem por assim dizer de confrontar o resultado da sua negociação com a de outros «tradutores» /hermeneutas, o que terá como consequência uma validação ou uma renegociação das hipóteses de leitura. Para permanecer com Pepetela, mas desta vez com *A Gloriosa Família*, consigo interpretar e «traduzir» a narrativa como sendo pós-colonial (dá voz aos emudecidos pela História hegemónica, põe em causa as versões oficiais da mesma História, etc.), o que me é confirmado pela leitura, por exemplo, de Sanches (2007). No entanto, se me restringisse a esta última, ganharia a confirmação de algumas hipóteses, mas, em contrapartida, perderia outra, a saber a articulação de uma característica interna da obra do escritor angolano (integrar um questionar sobre o narrar na própria diegese) com uma *mise en question* mais geral do ato de narrar nas narrativas pós-modernas e pós-coloniais. Esta articulação é-me revelada pela leitura de outras referências, entre outros, Fanon dos *Damnés de la Terre* e Sartre de *Qu'est-ce que la littérature?*, textos em que se defende uma literatura emancipada do narrador omnisciente, uma literatura capaz de questionar os seus fundamentos ideológicos.

Contemplada deste modo, ou seja, numa perspetiva pós-colonial, a «tradução» parece de facto ser «uma palavra-chave da nossa contemporaneidade, uma metáfora central do nosso tempo» (Ribeiro, 2005: 78). Acrescentaria que, apesar de consciente das dificuldades próprias ao trabalho de «tradução», a maior parte dos textos contempla o conceito de maneira positiva. Santos, por exemplo, vê na «tradução» uma possibilidade de dar conta da riqueza das experiências sociais e dos saberes agora e no mundo, a alternativa a uma teoria geral que tem silenciado justamente grande parte destas experiências e saberes. Ao ler a sua definição do conceito, entende-se que a sua «tradução» não só tem conotações positivas como abre ainda mais os seus limites semânticos:

A tradução é o procedimento que permite criar inteligibilidade recíproca entre as experiências do mundo, tanto as disponíveis como as possíveis, reveladas pela sociologia das ausências e a sociologia das emergências. Trata-se de um procedimento que não atribui a nenhum conjunto de experiências nem o estatuto de totalidade exclusiva nem o estatuto de parte homogênea. (Santos, 2006: 114)

A seguir, afina a sua concepção da «tradução». Em moldes clássicos, associa-a a um trabalho prévio de hermenêutica das experiências e dos saberes, pois traduzir pressupõe sempre uma operação anterior de interpretação. Esta operação evidenciará inevitavelmente preocupações comuns (a emancipação social, por exemplo), mas com soluções e propostas diferentes, muitas vezes incompletas, com falhas e lacunas. Cabe então ao trabalho de «tradução» aproximar estas práticas e, porque este trabalho favorece a troca, ajudá-las a irem buscar a uma experiência ou a um saber outro o que lhes faz falta (Santos, 2006: 116).

O que acaba por emergir em vários momentos da sua reflexão é uma «tradução» quase exclusivamente vista de maneira positiva: experiência central para os sujeitos empenhados em pensar (e agir) em prol da emancipação social, mas também prática ética no decorrer da qual o «tradutor», o «intelectual cosmopolita», segundo as próprias palavras de Santos, expõe/arrisca a sua responsabilidade perante a sua prática ou o seu saber (Santos, 2006: 123). Visivelmente a par do sentimento de incompletude que acompanha muitas vezes o trabalho de «tradução», Santos adverte igualmente que, se a «tradução» possibilita a junção entre movimentos sociais, pode igualmente evidenciar o que os separa ou divide (Santos, 2006: 118), o que por sua vez revela quão complexo se torna o trabalho em questão. Errado seria, sem dúvida, interpretar a «tradução» segundo Santos como uma panaceia, onde cada um conseguiria absorver a produção simbólica, os saberes, as práticas emancipadoras do vizinho. Pelo contrário, o conceito deve ser entendido como circulação de significados entre os dois polos (tradutor/traduzido), ou, para dizê-lo de outra maneira, quem traduz tem também de dar algo em troca a quem vê traduzidas as suas práticas ou os seus saberes. Como diz Santos: «Doutro modo transformar-se-á num instrumento de apropriação e de canibalização» (Santos, 2006: 119).⁵³

⁵³ Em 2001, Jewsiewicki já defendia as virtudes do pluralismo epistemológico nas ciências sociais e, consequentemente, a necessária perspectiva comparativa entre saberes. O pluralismo em questão acarretava vários problemas de ordem epistemológica, entre eles a coexistência de diversos regimes de verdade no campo considerado. Para Jewsiewicki, a «tradução» desempenha então um papel essencial, o de facilitar a troca de experiências e de saberes entre línguas ou no seio da mesma língua. O trecho seguinte mantém certamente uma estreita proximidade com o pensamento de Santos: «Une œuvre scientifique, comme tout autre production de l'esprit, est une traduction qui donne à percevoir autrement ce dont chacun possède une expérience singulière, forcément différente de celle d'autrui. (...) En sciences sociales comme en littérature, on traduit une 'culture' dans une autre, et ceci sans même quitter une langue, un milieu social, etc. [...]»

Santos exprime nesse mesmo lugar a sua relutância em se apoiar na teoria da tradução linguística «dado que esta tem sido tradicionalmente unilateral na medida em que tem estado ao serviço das línguas e interesses de difusão cultural hegemónicos» (Santos, 2006: 119-120). De facto, se tomarmos o papel da tradução nos diversos processos de colonização, é evidente que as línguas imperiais lançadas à conquista de grande parte do planeta traduziram os textos alheios para benefício dos Impérios. No entanto, ao fechar a porta de maneira abrupta a quase toda a teoria da tradução linguística (os pensadores contemporâneos da tradução não aparecem de facto no decorrer do seu texto), Santos renuncia a um cruzamento com alguns textos com os quais, paradoxalmente, a sua própria teoria revela uma certa afinidade.

Entre os autores em questão, destacaria Antoine Berman (1984, 1999) por este teórico ter justamente renovado a aproximação à tradução, por ter proposto a partir da sua própria experiência de tradutor uma reflexão que deslocizou os estudos da tradução do campo da filologia e da filosofia para uma nova disciplina para cuja criação contribuiu, a traductologia. Além disso, conseguiu evidenciar como a maneira de traduzir de um país revela muito das relações que este mantém com as outras culturas.⁵⁴

Em vários momentos, Berman notou o estatuto ambíguo da tradução: por um lado, muitos consideram-na como uma mera atividade técnica e automática no decorrer da qual um intermediário só tem de arranjar uma palavra equivalente a outra; por outro lado, desde a Antiguidade, foi produzido um vasto *corpus* de textos teóricos em torno do ato de traduzir. Em ambos os casos, o tradutor quase desaparece, ignorado ou menosprezado. Outro dilema onde este se deixou enclausurar: o tradutor teria de escolher entre a língua do autor (e ficar assim o mais perto possível do original) e a do leitor (e dar a entender que a obra poderia ter sido escrita na sua língua). Para Berman, este «drama do tradutor» (Berman, 1984: 15) não tinha razão de ser, pois existe apenas a partir do momento em que se encara a língua como um bloco homogéneo, uma unidade, uma essência sacralizada. A tradução aparece assim fechada numa dimensão onde ela é sempre suspeita de traição. Daí a reticência perante o ato de traduzir. Eis como Berman formula esta ideia central do seu pensamento:

L'univers scolastique et le monde des pratiques (y compris celle de la recherche) ne peuvent s'exprimer l'un dans l'autre sans un travail de traduction» (Jewsiewicki, 2001: 629).

⁵⁴ É o que diz precisamente Simon a propósito da importância de Berman para os estudos da tradução: «Avec Berman, la traduction est libérée de la chasse gardée des linguistes et des belles-lettres. Elle se trouve au centre d'une nouvelle prise de conscience des relations culturelles en tant qu'activité fondatrice de l'identité collective. La traduction devient un symptôme, un révélateur de la citoyenneté culturelle» (Simon, 2001: 21).

Toute culture résiste à la traduction, même si elle a besoin essentiellement de celle-ci. La *visée* même de la traduction – ouvrir au niveau de l’écrit un certain rapport à l’Autre, féconder le Propre par la médiation de l’Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. (Berman, 1984: 16)

Disto decorre para Berman a tendência por parte das línguas e culturas hegemónicas para traduzir de modo «etnocêntrico» (uma das características da concepção dominante da tradução), de canibalizar o texto do(s) Outro(s) para se apropriar deles, das suas ideias. Com esta denúncia radical de um certo modo de traduzir, vejo aos poucos emergir a convergência com a teoria de Santos sobre a «tradução». Este só poderia concordar com a definição de tradução etnocêntrica proposta por Berman:

qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l’Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture. (Berman, 1999: 29)

As consequências na prática deste tipo de tradução são bem conhecidas: trata-se de evitar os elementos considerados como estranhos (tanto do ponto de vista lexical como sintático), de reescrever o texto num grau ou nível mais normativo, mais ‘literário’, e aproximar-se assim da norma clássica da língua de chegada. Para chegar a este resultado, utilizou-se (e utiliza-se ainda em parte) um conjunto de deformações, constituindo o que Berman chama de «o sistema de deformação da letra do texto traduzido» (1999: 49). O autor aponta tanto para a premência como para a naturalização desta concepção da tradução. De facto, grande parte dos tradutores, como dos editores e dos leitores, continuam, consciente ou inconscientemente, marcados por tal ideal.

Ainda segundo Berman, a deformação do texto original deve-se, por um lado, a uma interiorização por parte do tradutor de uma longa tradição de tradução e, por outro lado, à estrutura etnocêntrica das línguas dominantes. De maneira assaz pertinente, observa que as línguas reconhecidas como «cultas» são as que traduzem mais, mas trata-se igualmente das línguas que «mais *resistem* à comoção da tradução. As que censuram» (Berman, 1999: 50).

É precisamente neste ponto que vejo uma possível articulação entre uma certa teoria pós-colonial da «tradução» e a reflexão levada a cabo por Berman.⁵⁵ Ambas encaram a «tradução»/tradução como sendo ao mesmo tempo uma atividade essencial na aproximação de práticas/textos oriundos de espaços diferentes e uma atividade plena de riscos, nitidamente marcada pela possibilidade da falha. Assim, Santos, nas condições e procedimentos da «tradução», evidencia a fragilidade do processo de «tradução», insistindo nas dificuldades inerentes ao trabalho em questão (o estar «sempre à beira de colapsar») (Santos, 2006: 123). Por sua vez, Umberto Eco e Antoine Berman notam que a tradução é um procedimento complicado, penoso, às vezes frustrante, em muitas circunstâncias fruto de uma negociação (conceito chave no texto de Eco) onde o tradutor pondera o que se ganha e se perde na passagem de uma língua para a outra. E na tradução, sublinha Eco, a derrota, a «perda absoluta», existem de facto, o que obriga o tradutor a recorrer à nota de rodapé que «ratifica a sua derrota» (Eco, 2005: 96). Berman vê mesmo no defeito, na possibilidade da falha uma característica *sui generis* da tradução: «L'espace de la traduction est celui de l'inévitable défaillance» (Berman, 1999: 49).

Em suma, longe de se oporem, as duas reflexões conseguem encontrar um espaço de contacto onde a «tradução» não ignora por completo a origem da metáfora que lhe deu origem, onde consegue pensar-se na junção entre uma certa reflexão pós-colonial e uma certa reflexão linguística. Em contrapartida, a tradução vê as suas fronteiras semânticas questionadas/ampliadas e o tradutor/hermeneuta alcança uma nova fonte de questionamento da sua prática. Por outro lado, tanto a «tradução» como a tradução, pelo facto de recorrerem com facilidade à metáfora, oferecem uma ferramenta útil para a presente dissertação. De facto, entendo o meu trabalho como uma tentativa de «tradução», e nalguns momentos de tradução mesmo, de autores do Sul, ou seja, uma interpretação, ela própria resultado de uma mediação entre os diversos significados veiculados pelos textos. Nisto, não me afasto do paralelismo estabelecido por Steiner em *After Babel* entre a tradução e a interpretação de textos antigos no seio da mesma língua. Para a grande maioria dos leitores, é extremamente complexo entender Camões, Montaigne ou Shakespeare sem recorrer a um vasto aparelho crítico que fornece as chaves linguísticas, mas também culturais, para facilitar o acesso aos significados. Tal significa que, à semelhança da

⁵⁵ Berman privilegiava a dupla experiência/reflexão da tradução em detrimento de prática/teoria da tradução. Significa que, para ele, a tradução é experiência dela própria ao mesmo tempo que experiência da obra traduzida: «La traduction est sujet et objet d'un savoir propre. Mais la traduction n'a (presque) jamais élevé son expérience au niveau d'une parole pleine et autonome, comme l'a fait (depuis au moins le Romantisme) la littérature. J'appelle l'articulation consciente de l'expérience de la traduction, distincte de tout savoir objectivant et extérieur à celle-ci [...], la *traductologie*» (Berman, 1999: 16-17).

necessária «tradução» dos textos do passado para os nativos da língua, tenho de «traduzir» /traduzir textos escritos em espaços culturais que me são estranhos, sem contudo reproduzir a «tradução» etnocêntrica e colonial.

II.2. A «FRONTEIRA» EM MOVIMENTO OU A FRONTEIRA COMO METÁFORA

À semelhança da «tradução», o conceito de «fronteira» situa-se no âmago das preocupações teóricas pós-coloniais. Com o recurso à metáfora, a «fronteira» enriqueceu significativamente o leque semântico da fronteira *stricto sensu*. À semelhança da «tradução» ainda, a «fronteira» é nitidamente encarada por vários teóricos de maneira positiva: lugar de emancipação do sujeito, lugar também da possibilidade de um pensamento outro. A metáfora levou o conceito para longe da sua etimologia militar. E se, de facto, tanto a «fronteira» como a fronteira são lugares de tensão, de encontro, de fricção ou ainda de hibridação, então é igualmente necessário recorrer à tradução/«tradução».

A articulação entre ambos os conceitos encontra-se num dos últimos textos de Ricoeur, publicado no *Le Monde* em 2004, dedicado à maneira como a humanidade (o que permanece de singular no ser humano independentemente da cultura onde se insere e se narra) consegue conviver com a pluralidade das culturas e das línguas. Logo de início, o filósofo deixa claro que, para ele, só existe uma fronteira: o conceito geopolítico encarado no seu sentido literal (delimitação entre Estados como limite ao exercício da soberania). Subentende-se que rejeita a antiga conceção, de pendor nacionalista, da delimitação fronteiriça das culturas onde os limites de cada Estado corresponderiam supostamente aos limites de uma cultura (encarada como una e homogénea) e de uma língua, ambas com pretensão hegemónica no interior das suas fronteiras. O que significa que impede qualquer uso metafórico do termo, o que não deixa de espantar num autor que colocou esta figura no centro do seu trabalho de hermenêutica. A fronteira corresponde aqui ao que afasta as culturas umas das outras e dá imperfeitamente conta da realidade de culturas em contacto.

Ricoeur privilegia a noção de irradiação a partir de uma multiplicidade de focos ou de centros que se influenciam mutuamente:

Je me représente la carte culturelle du monde comme un entrecroisement de rayonnements à partir de centres, de foyers, qui ne sont pas définis par la souveraineté de l'État-nation mais par leur créativité et par leur capacité d'influencer et de générer dans les autres foyers des réponses. (Ricoeur, 2004)

O paradoxo é que Ricoeur impede qualquer utilização positiva da «fronteira» e, ao mesmo tempo, descreve, com recurso ao mapa como metáfora, uma rede de lugares, eles próprios necessariamente demarcados (não há centro nem foco sem delimitação), interconectados por relações dinâmicas, que se aproximam em grande parte do que acontece na «fronteira», ou, pelo menos, do que acontece na «fronteira» como alguns teóricos pós-coloniais a concebem.

Ainda para Ricoeur, a principal consequência do afastamento da fronteira enquanto limite entre culturas é o enfraquecimento de uma identidade coletiva, fixa, imutável, em prol de uma «identidade narrativa» onde o que impera não é o idêntico mas o diverso, o móvel e o volúvel, uma identidade que ao mesmo tempo, enquanto narrativa, se vira para o passado sem deixar contudo de se preocupar com a «promessa», ou seja, com um certo senso do devir.

É aqui que intervém a tradução como mediação entre a pluralidade da cultura e a unidade da humanidade. E de facto entre os centros e focos em questão, nos cruzamentos e pontos de encontros, ou seja, na «fronteira» pós-colonial, é inevitável precisar de «tradução» (assim como de tradução) e de «tradutores». No entanto, ao encarar a fronteira no seu sentido literal (limites de soberania, fronteiras militares, limites da competência jurídica), Ricoeur simultaneamente confirma a concepção de um lugar homogéneo, de um lugar onde se exercita o poder do Estado, de um lugar sem potencial heurístico, e nega a fronteira como lugar mais heterogéneo, onde o poder do Estado é contestado por parte dos sujeitos locais, um lugar estimulante do ponto de vista teórico.

À semelhança do que acontece com a «tradução», parece-me indispensável voltar brevemente à fronteira que tem fundamentado o uso metafórico da palavra. Naturalmente, não se trata aqui de examinar em pormenor a complexidade do fenómeno fronteiriço, mas de evidenciar algumas das suas características, de esclarecer o caminho que levou do uso literal ao uso metafórico e de ver em que medida o conceito em questão pode ser útil na configuração de uma perspetiva pós-colonial sobre um estudo literário.

Ultimamente, as ciências sociais e humanas têm revelado muito interesse pela fronteira, ou antes, pelo fenómeno fronteiriço (esta expressão tendo a vantagem de evidenciar o lado dinâmico e plural das relações na fronteira), numa perspetiva global.⁵⁶ É que com a desterritorialização de partes inteiras de atividades socioeconómicas, com a delegação de poder e de soberania do nível nacional para o nível europeu, tanto o conceito de fronteira como a fronteira como fenómeno têm vindo a evoluir, ou, para ser mais preciso, a fronteira tem-se deslocado – dos marcos e dos postos fronteiriços aos centros fechados e outras zonas de trânsito para imigrantes ilegais –, tem-se reconfigurado, ao mesmo tempo que tem penalizado cada vez mais a circulação de certos indivíduos (Makaremi, 2008).

Em primeiro lugar, ao contrário do que sugeria Ricoeur, a fronteira, mesmo quando se quer e se afirma como estanque (penso aqui nos diversos muros em construção, da fronteira entre os Estados Unidos e o México à que Israel está a instaurar na Cisjordânia), permanece um lugar de passagem, de contacto, um lugar onde paradoxalmente existe a possibilidade de uma ponte entre sujeitos, práticas sociais ou económicas, etc. É o que os organizadores afirmam na abertura do último número de *Conflicts et Cultures*, dedicado às fronteiras:

Ce n'est certes pas nouveau de considérer que les frontières font monde et que s'organisent, en ces bords d'Etat, des lieux très paradoxaux, puisqu'ils semblent nier la possibilité même de la frontière, formant pont et continuité là où, souvent, le politique voudrait rupture et limite, socialement stériles, de l'exercice d'une souveraineté. (Bennafla e Peraldi, 2008)

O que a maior parte dos estudos de tipo antropológico e sociológico deste número corroboram é, por um lado, o carácter global do fenómeno fronteiriço e, por outro lado, a transformação do papel da fronteira, nomeadamente no Norte. De facto, independentemente do contexto local, a fronteira contemporânea entra em hiato com os discursos oficiais tidos sobre ela (controlo, impermeabilidade, vigilância permanente, etc.), ou seja, não existe uma situação de fronteiras apreensível de modo simples, mas antes situações cuja complexidade as torna ao mesmo tempo de difícil acesso e estimulantes do ponto de vista teórico (Bennafla e Peraldi, 2008).

⁵⁶ No passado recente, a revista *Cultures et Conflicts* tem publicado um número apreciável de artigos sobre o tema (www.conflicts.org). A grande originalidade da maior parte dos estudos em questão é que radicam numa observação no terreno dos fenómenos de fronteira.

Por outro lado, houve no Norte uma transformação radical do papel da fronteira, que passou da marcação/afirmação da soberania nacional, com um forte cunho militar, a um lugar de controlo, de contenção e de rejeição dos imigrantes ilegais, com um forte cunho policial. O processo de unificação europeia e o seu corolário de abolição interna das fronteiras, ou melhor, da sua deslocação para Leste e para Sul, acelerou ainda mais este fenómeno. Trata-se de uma deslocação que foi acompanhada de um reforço tecnológico do controlo dos novos limites:

Notre époque se singularise en effet par des dispositifs frontaliers dotés de mécanismes de contrôle et de surveillance de plus en plus élaborés, et par l'édification de barrières physiques, murs et enceintes, qui visent l'étanchéité absolue de la séparation. (Bennafla e Peraldi, 2008)

Independentemente do contexto, os discursos oficiais visam de facto construir a representação de uma fronteira estanque, controlada por meios de alta tecnologia, separação perfeita entre nós e os outros, estes sempre conotados de modo negativo (o imigrante ilegal, o bandido, a prostituta, etc.). No entanto, vários estudos apontam para a discrepância entre o discurso e as práticas observadas *in loco*. Esta situação manifestava-se claramente na fronteira entre a Áustria e a República Checa até 2007 (data da entrada deste último Estado no espaço Schengen), onde a primeira afirmava, nos seus discursos oficiais, controlar os fluxos da imigração ilegal graças à presença do exército assim como de aparelhos de alta tecnologia. Porém, um estudo empírico da fronteira como fenómeno revelou práticas onde o aleatório, o acaso, o contexto desempenhavam um papel central (Darley, 2008). Os controlos eram efetuados de maneira mais ou menos estrita em função do momento (de dia ou de noite), da nacionalidade da pessoa controlada, do sexo desta, do polícia em função, etc., ou seja, em função de uma série de elementos que tornavam a fronteira um lugar menos estanque do que o afirmava o discurso oficial, o que leva a autora do estudo a concluir: «Il semble que la situation géographique à la marge des espaces frontaliers autorise leurs acteurs à se distancier des représentations centrales de la frontière comme lieu du contrôle mécanique et figé [...]» (Darley, 2008).

Portanto, mesmo alvo de uma transformação física (a edificação de muros e de miradouros) e sujeita a sistemas panópticos de vigia, a fronteira continua um lugar dinâmico onde se desenvolvem práticas intrínsecas à sua condição de limite (limites entre Estados, mas também entre o legal e o ilegal, o lícito e o ilícito...). Dois exemplos bastarão para ilustrar este ponto. O primeiro aponta para o pragmatismo e adaptabilidade das

populações que vivem na fronteira (Abdouraman, 2008). O lago Chade (reserva estratégica de água na região, importantes recursos haliêuticos) tem sido alvo de vários conflitos entre os Estados que o bordam e que disputam os seus limites num contexto de redução drástica da sua superfície. A Nigéria aproveitou a descida do nível das águas e a aparição subsequente de ilhas para afirmar a sua soberania sobre as novas terras (apesar da existência de uma fronteira, materializada por pilares, entre ambos os países), o que tem sido contestado pelos Camarões. Os Estados em questão fizeram da deslocação/apropriação da fronteira uma questão de interesse nacional e já estiveram por este motivo à beira de um conflito armado. O mais interessante para a questão da fronteira é a gestão do problema pelos sujeitos locais. A população camaronesa parece aceitar sem grande dificuldade a presença tanto dos pescadores como do aparelho de segurança nigerianos, pois percebeu rapidamente as vantagens económicas que podia retirar da nova situação (oportunidades de comércio proporcionadas pelo surgimento de uma pequena indústria nigeriana de transformação do peixe). O que este caso evidencia é uma gestão alternativa da fronteira por parte de sujeitos que oficialmente não têm autoridade para o fazer, ou, dito de outro modo, estamos perante modos de regulação transfronteiriças que permitiram às populações desenvolver uma integração pacífica a partir de baixo (Abdouraman, 2008).

O segundo exemplo mostra que a fronteira é muito mais do que a simples demarcação oficial entre dois Estados: é um lugar instável, de contornos imprecisos, uma espécie de geografia íntima marcada pelos deslocamentos de seres humanos e mercadorias. Um dos paradigmas possíveis desta situação são os atores do narcotráfico na fronteira entre Ciudad Juarez (México) e El Paso (Estados-Unidos) (Guez, 2008), duas cidades que, vistas com a distância que permite o programa GoogleEarth, formam uma gigantesca conurbação separada pela famosa barreira entre ambos os Estados. Os sujeitos entrevistados pela autora estão envolvidos em diferentes graus no comércio ilícito de estupefacientes e vivem todos da/na fronteira, uma fronteira que Guez tenta pensar nas suas interações com os territórios, as pessoas, os projetos que liga e põe em rede. Se o controlo da fronteira é essencial para as organizações criminosas (pois a simples passagem inflaciona diretamente o preço da mercadoria), ela também se transformou numa meta para os pequenos transportadores de droga, a promessa de uma vida diferente, um símbolo de esperança, o que significa que para eles a fronteira existe antes de ser avistada. De facto, a partir do momento em que decidiram transportar droga em direção à fronteira, esses pequenos transportadores já transgrediram a «fronteira» entre o legal e o ilegal, que a fronteira com o seu arame farpado, os seus agentes da autoridade, a sua violência legal

parece reificar. O que sobressai das entrevistas levadas a cabo por Guez é justamente a relação complexa, particular, quase íntima, que os sujeitos têm com a(s) fronteira(s) que precisam de transpor para viver:

La frontière, ces personnes l'établissent aussi entre les choix qu'ils s'autorisent ou non. Le tracé de cette frontière-là est mouvant: il s'apparente plutôt à une gradation floue entre ce qui se fait et ce qui ne se fait pas, indissociable du contexte sociohistorique au moment dit. Les stupéfiants en route pour les marchés du Nord portent trace de tous ces franchissements, et dans une infinité de lieux et de pratiques à la frontière, les traces de leur commerce, et de son interdiction, sont présentes. (Guez, 2008)

O que estes exemplos, além de muitos outros, revelam é certamente um fenómeno mais complexo do que Ricoeur o supunha, um fenómeno cuja descrição pode funcionar de forma heurística para um pensamento metafórico da «fronteira». Contudo, o que estes exemplos têm igualmente em comum é a fronteira como fonte de tensão e de violência. Dito por outras palavras, se, de facto, a fronteira pode ser pensada como lugar de inventividade, de resistências aos obstáculos colocados pela autoridade estatal, como potencial de atividades económicas alternativas e de oportunidades diversas, é devido ao seu carácter intrinsecamente dúbio, ao mesmo tempo lugar de expectativa e de desilusão, de bem-estar (para alguns) e de sofrimento (para muitos). Qualquer possibilidade de um pensamento da/na «fronteira» só o pode ser se tiver em conta este aspeto. Para ser mais preciso, não posso recorrer à «fronteira» como metáfora sem ter em conta a ambivalência do referente, ou ainda recuperar somente os seus aspetos positivos para contribuir para o esboço de um pensamento na e da «fronteira».

Neste aspeto, as precauções são assaz semelhantes às que exprimi há pouco relativamente aos usos da «tradução». Ambos os conceitos ser-me-ão úteis para interpretar os textos do *corpus*, mas só o serão na medida em que terei consciência de que, em determinados contextos, não vêm associados a qualquer conotação positiva. Gostaria de ilustrar este ponto fulcral com uma curta sequência do filme *Transe* (Teresa Villaverde, 2006) onde um guarda fronteiriço alemão interroga um comerciante russo pelo intermédio de um tradutor (18,38 – 20,05). Claramente influenciada pela estética do documentário, a sequência é filmada através da janela suja de uma cabine na fronteira. A legibilidade da situação é absoluta, pois o local sugere uma espécie de gaiola de vidro onde nada escapa ao

observador; tanto o espectador no espaço da ficção como o viajante no espaço referencial têm a possibilidade de presenciar este tipo de situação.

Nem a fronteira, nem a tradução podem ser aqui encaradas de maneira positiva. A fronteira é agora a fronteira externa da União Europeia, onde o que vem do Leste é visto com desconfiança. Não se traduz para ir ao encontro do outro, mas porque se desconfia dele. Neste *entre-lugar*, pouco importa a identidade do homem em questão, este nem chega ao estatuto de personagem (não tem nome, não desempenha papel nenhum na estrutura geral do filme e não volta a aparecer). Talvez, no seu anonimato, seja ele a metáfora do que se vive diariamente naquela fronteira. Em contrapartida, a realizadora mostra como para as máfias a fronteira não constitui obstáculo nenhum, passam-nas à vontade, fluem de um país para o outro com seres humanos transformados em mercadoria. Noutra sequência (01:02:40 – 01:05:30), Sónia (interpretada por Ana Moreira) é vendida pelo seu raptor russo a um proxeneta italiano. Este observa-a como os compradores observavam os escravos na Antiguidade ou nas colónias. Neste contexto, a tradução nem é necessária: o «pidjin english» serve perfeitamente e revela-se uma metáfora desta passagem de Sónia de um dono ao outro (precisa-se do inglês como se precisa da «mercadoria» humana). Ao aproximar estas duas sequências, percebe-se que tanto a tradução como a sua ausência podem, em função do contexto, ser encaradas de maneira negativa.

É consciente destas conotações negativas associadas ao referente que gostaria de analisar alguns dos usos metafóricos da «fronteira» por parte de pensadores pós-coloniais e, a partir destes usos, apontar para a pertinência de pensar na «fronteira» quando se trata de interpretar textos literários.

Antes de mais, efeito sem dúvida da plasticidade do conceito e da sua riqueza polissémica, o uso no singular da «fronteira» em Mignolo (2000a), Ribeiro (2001) ou ainda Santos (2000), por exemplo, não deve ser visto como sinal de que existe uma convergência total entre os três autores. Existe claramente um uso metafórico aqui mas que, em função dos objetivos de cada um, remete para uma pluralidade de significados que, às vezes, se sobrepõem e às vezes não. Apesar das diferenças, os três autores encaram a «fronteira» como um lugar simbólico, uma espécie de heterotopia, ou seja, uma deslocação dentro da própria cultura do centro para as margens, a partir da qual é possível olhar a experiência humana, assim como as suas representações, de outra maneira. Se Ribeiro e Mignolo pensam a «fronteira» a partir de representações literárias, ensaísticas, filosóficas, Santos, por

sua vez, vê sobretudo a «fronteira», na sua articulação com o Barroco e o Sul, como um lugar favorecendo a emancipação individual.

Em suma, na sua procura de caminhos que levem à consolidação do paradigma emergente, Santos depara-se com um problema importante: se o paradigma em questão ainda não vigora, não é por ser incompleto ou atravessado por tensões (isto o sociólogo aceita e até defende), mas por a subjetividade vigente ter dificuldade não só em entender mas, mais grave, em desejar a emergência de um paradigma diferente do conhecido ou do que se julga conhecer. Daí a necessidade de pensar uma subjetividade outra, ela própria emergente, e, por enquanto, sediada numa utopia.

De facto, num momento de transição tão complicado onde só se conhece bem o paradigma vigente e onde o paradigma emergente está ainda por dar a (re)conhecer, é preciso uma subjetividade «suficientemente apta para compreender e querer a transição paradigmática», uma subjetividade que transforme o medo, a inquietação perante o futuro em «energia emancipatória» (Santos, 2000: 321). Esta subjetividade é tanto mais difícil de desenvolver por implicar um senso ético diferente (deve prestar uma atenção constante às consequências dos seus atos para a sociedade e o seu futuro) e por não se poder socorrer das experiências e dos discursos do passado, ou então das experiências e dos discursos que foram silenciados pela memória oficial.⁵⁷ Esta situação pressupõe um distanciamento (o que implica também uma deslocação epistemológica do centro para as margens) relativamente ao cânone em torno do qual se fundamentou, e cristalizou, a nossa modernidade: «O imperativo é, pois, de desfamiliarizar a tradição canónica sem ver nisso um fim em si mesmo, como se essa desfamiliarização fosse a única familiaridade possível e legítima» (Santos, 2000: 321).

Como veremos mais à frente neste capítulo, isto corresponde, em parte, ao projeto de um Mignolo, que pretende reler a modernidade europeia a partir das suas margens (mais precisamente reler Descartes a partir de um Dussel ou de um Quijano), mas sem deixar de procurar outras vozes, elas próprias marginais, como Khatibi ou Glissant. Seria errado ver em Santos ou Mignolo iconoclastas empenhados em derrubar os pilares do cânone moderno ocidental. À semelhança de outros pensadores pós-coloniais, os seus projetos baseiam-se antes numa crítica às interpretações hegemónicas do cânone e na edificação de

⁵⁷Nos seus últimos trabalhos, Santos recupera alguns dos autores que foram alvo de um processo que Ricoeur chamou de «esquecimento manipulado» (2000). Ao Montaigne, que o acompanha já há algum tempo, têm-se juntado, por exemplo, Luciano de Samosata, Nicolau de Cusa, Pascal (2009), etc.

um pensamento alternativo a partir de autores que foram ignorados pelas instâncias de legitimação.

Esta rápida contextualização permite apreender mais facilmente o papel da «fronteira» na reflexão de Santos sobre a subjetividade emergente. Na perspectiva utopista que caracteriza parte do seu percurso teórico, imagina a subjetividade em questão fundamentada em três *topoi*, outras tantas metáforas, entre os quais a «fronteira».

Santos começa por conotar a «fronteira» de maneira positiva («A subjectividade emergente compraz-se em viver na fronteira» Santos, 2000: 321) e entende enriquecer o leque das suas conotações, ou para dizê-lo por outras palavras, elaborar a sua própria metáfora de «fronteira», socorrendo-se do que ele julga ser um dos paradigmas possíveis da vida na fronteira: a fronteira do Oeste nos Estados- Unidos. De uma obra de historiadores americanos que descreve o fenómeno fronteiriço em questão retém o seu potencial heurístico, ou seja, seleciona algumas das características descritas em função do seu objetivo: «construir o tipo-ideal de sociabilidade de fronteira». Voltará a este ponto mais à frente ao dizer que o que interessa é a «fenomenologia geral da vida de fronteira», uma vida antes de mais marcada pela «instabilidade, a transitoriedade e precariedade da vida social» (Santos, 2000: 325).

Ora, um dos problemas que acarreta o uso metafórico – neste caso a elaboração metafórica seria mais apropriada – de um conceito é que se pode dificilmente fazer *tabula rasa* do(s) sentido(s) próprios do significante e das conotações, positivas como negativas, associadas ao referente. Ribeiro sublinhou justamente que o conceito concebido como utopia traz problemas, pois, como resultado de uma construção social, a «fronteira» tanto pode ser o lugar da hibridação, de uma nova identidade, como um lugar de sofrimento e de exclusão. É um dos problemas que coloca um conceito flutuante, polissémico: por um lado é estimulante, aberto, por outro, produz ambiguidades e contradições (Ribeiro, 2001: 471-473).

Se, por um lado, o pensamento de/na fronteira continua muito útil para ler e interpretar obras do «Sub»,⁵⁸ a referência à *frontier land* como lugar para pensar a subjetividade emergente não deixa de colocar reservas. Entre os autores que mais pensaram as «fronteiras» produzidas pela globalização hegemónica, gostaria de destacar Zygmunt Bauman (2004, 2007) por este fazer críticas acérrimas à vida na «fronteira», bem como por

⁵⁸ Sul que Santos vê «como metáfora do sofrimento humano sistémico causado pelo capitalismo global» (Santos, 2006: 225).

ser um intelectual que radica o seu pensamento numa recusa da teoria pura (à semelhança de Chomsky, que Santos preza justamente por «desteorizar» as ciências sociais e humanas). Como é sabido, no bojo do seu pensamento reside a ideia de que se, durante séculos, o Norte conseguiu despejar o seu «lixo humano» em territórios alheios, com as independências sucessivas das colónias e a subjugação desses territórios à modernidade (no sentido de construção de ordens sócio-políticas e de progresso económico), esse mesmo Norte não só teve de lidar com o «lixo» doméstico como com o «lixo» importado das ex-colónias.

Os desempregados, os novos pobres, os refugiados, filhos de imigrantes da segunda e até da terceira geração etc. amontoam-se nas cidades do Norte e este, como modo de proteção, abdicou da «reciclagem» para edificar barreiras e «fronteiras». Os novos guetos são locais para onde são enviados os «sem função», os redundantes, aqueles para quem a sociedade não encontra uso económico ou político. Com o dismantelamento do Estado-Providência, os guetos deixaram de funcionar como tampão de proteção para os excluídos, perderam qualquer aspeto positivo para se tornarem simplesmente maquinaria da *social relegation*, ou seja, uma espécie de “lixreira” onde se coloca o que é considerado perigoso e inútil. Em cidades como Paris, existem bairros que começam a ser tratados como autênticas prisões (dificuldade de acesso por meios de transporte público, postos de controlo, rusgas, etc.), ao mesmo tempo que a própria prisão evolui em sentido análogo: já não pretende reeducar nem ressocializar, mas manter o controlo sobre o perigo que representa o *human waste*. Ainda segundo Bauman, há assim uma clara correlação entre, por um lado, a renúncia do Estado a exercer a sua função reguladora social e económica e, por outro, a promoção de uma política securitária, o que tem como principal consequência a criminalização de muitos problemas sociais e a segregação dos redundantes em espaços mais ou menos estanques (bairros periféricos, prisões, centros fechados para imigrantes...).

É neste contexto que Bauman aproxima as novas «fronteiras» do que acontecia na *Frontier*. Encara a realidade social contemporânea como *Frontier-land* semelhante à *Frontier* do Oeste norte-americano no século XIX, onde a ausência de leis e normas beneficiava os barões do gado e os bandidos (justamente chamados *outlaws*), que para Bauman têm o seu equivalente atual nas multinacionais e nos grupos terroristas, ambos responsáveis pela produção de «lixo humano», os primeiros no ramo do progresso económico e os segundos no ramo da «criação destrutiva da ordem». Nesta «fronteira», são óbvios os danos colaterais em vidas humanas causados pelos modernos barões do gado e por outros bandidos. Entre

as consequências, Bauman destaca: a vida na «fronteira» como fonte de grande ansiedade, de medo (se a ameaça é real ou fantasiada é menos relevante do que a realidade do medo), de instabilidade; a vida na «fronteira» como dissolução da confiança entre indivíduos e a sua substituição pela desconfiança generalizada; a «fronteira» como geradora de exclusão dos indesejados e de obsessão pela segurança entre os que vivem dentro. Recorrer a um autor como Bauman (cuja biografia evidencia uma larga e difícil experiência de várias «fronteiras») talvez obrigue a matizar o pensamento utópico de Santos com um toque de trágico, pois, para muitos «redundantes» ou condenados do planeta, as «fronteiras» determinam, em grande parte e sem celebração possível, o curso das suas vidas.

Entre as outras características da vida na fronteira, Santos evidencia o uso seletivo das tradições levadas para a fronteira pelos imigrantes e pelos nativos, a invenção de novas formas de sociabilidade, a «promiscuidade de estranhos e íntimos, de herança e de invenção». Mesmo se o autor não o assinala, parece-me que para se tornar efetivo este tipo de sociabilidade precisa-se de um grande e difícil trabalho de tradução/«tradução». Pois é nas margens, mais do que no centro, que os indivíduos precisam de traduzir línguas, saberes e práticas. Resta saber, num contexto de fortes desigualdades/discrepâncias de poder, o que se ganha e o que se perde no processo de «tradução» fronteiriça: talvez o mais fraco tenha então de traduzir mais e de maneira mais rápida, não por ter particular interesse na cultura do mais poderoso, mas antes por precisar de sobreviver.

Por fim, a última característica da vida na fronteira que saliento em Santos: o facto de viver na «fronteira» permitiria também olhar não só para o centro com distanciamento como perceber como o centro produz e oculta a sua hegemonia (bem como as desigualdades). Este olhar «telescópico» possibilitaria também uma dupla e necessária operação: «trivialização e descanonização» do centro. Nas margens ou na «fronteira», o que o sujeito experimenta são limites em movimento, limites que impedem a identidade monolítica. Entre os limites que podem ser experimentados na «fronteira», Santos destaca a cabotagem e a hibridação. A vantagem da primeira é, claro, a referência ao elemento líquido, a possibilidade de pensar o fluído em vez do estático, do monolítico («Na transição paradigmática, os paradigmas em competição perdem a fixidez sólida para se tornarem líquidos e navegáveis» Santos, 2000: 329). Os centros perderiam assim uma certa consistência, ou dito de outra maneira, dependeriam mais do que acontece nas margens, tornando-se assim «consideravelmente acêntricos».

A hibridação como limite experimentado na «fronteira» encontra-se em grande parte celebrada nos textos de Ribeiro e Mignolo. Para o primeiro, seria difícil pensar identidades híbridas ou mestiças sem «fronteiras», pois radica na «fronteira» o que fundamenta este tipo de subjetividade: a plurivocidade, a ambiguidade, a heterogeneidade.⁵⁹ É consciente das tensões e relações desiguais de poder inerentes às identidades híbridas que Ribeiro estuda o fenómeno fronteiriço. Na sua conceção, a «fronteira» não tem delimitação clara, ou seja, o autor recusa «a noção de que a “linha” de fronteira define rigidamente uma binaridade entre um dentro e um fora, o totalmente familiar e o inteiramente estranho, não consentindo, assim, qualquer modo de mediação ou de articulação» (Ribeiro, 2001: 471). O que propõe então? «A fronteira é um *medium* de comunicação, o espaço habitável em que o eu e o outro encontram uma possibilidade de partilha e, assim, a possibilidade de dar origem a novas configurações de identidade» (Ribeiro, 2001: 471).

Além da importância da «fronteira» para repensar as identidades contemporâneas, Ribeiro considera indispensável utilizar a metáfora para analisar o conceito de cultura. Pois se este só existe «onde há interacção e relacionamento com o diferente», então as «fronteiras» são o seu lugar de predileção. Entende-se que, para o ensaísta, tanto a celebração utópica da abolição da «fronteira» como a indiferenciação perante ela impedem que se perceba quão importantes são os limites, as «fronteiras», os marcos para conceber o fenómeno cultural.⁶⁰ De facto, para me cingir à literatura, sabe-se quão importantes são os limites diversos que percorrem o campo literário.

⁵⁹A cristalização das «fronteiras» identitárias, a conceção da identidade como sendo homogénea, fixa, determinada logo à nascença, é relativamente recente. Entre os escritores pós-coloniais que deram testemunho de «fronteiras» mais porosas, de identidades ricas em múltiplas determinações, se bem que atravessadas por tensões por vezes violentas, gostaria de destacar Amin Maalouf, o escritor libanês que num trabalho de arqueologia familiar (*Origines*) evidenciou os efeitos da vida na «fronteira». No extrato seguinte, fala da multiplicidade de denominações e de pertenças que caracterizavam tanto os seus avós como grande parte da população libanesa de finais do século XIX: «Dans l'esprit de mes grands-parents, ces appartenances diverses avaient chacune sa 'case' propre: leur État était 'la Turquie', leur langue était l'arabe, leur province était la Syrie, et leur patrie la Montagne libanaise. Et ils avaient, bien entendu, en plus de cela, leurs diverses confessions religieuses, qui pesaient sans doute dans leur existence plus que le reste. Ces appartenances ne se vivaient pas dans l'harmonie, comme en témoignent les nombreux massacres que j'ai déjà évoqués; mais il y avait une certaine fluidité dans les appellations comme dans les frontières, qui s'est perdue avec la montée des nationalismes.» (Maalouf, 2004: 257. Ênfase minha).

⁶⁰O debate sobre as fronteiras da União Europeia tornou-se mais premente em alguns países como a França e a Alemanha por causa da candidatura da Turquia. Para os críticos da entrada da Turquia na EU, a fronteira física corresponderia a uma «fronteira» cultural e religiosa que permitiria aos europeus definirem-se como tal. Do lado de lá, um país da Ásia Menor, laico, mas com uma população maioritariamente muçulmana, de cultura turca, e, do lado de cá, um conjunto de países, laicos, que teriam em comum uma herança cristã. Estes dois blocos, supostamente homogéneos, não passam, claro, de uma ficção. Na realidade, a «fronteira» entre a Turquia e muitos países da UE é muito mais permeável do que o desejariam Nicolas Sarkozy e Angela Merkel. Para permanecermos no domínio das representações, nos filmes do realizador turco-alemão Fatih Akin, a «fronteira» entre ambos é claramente vivida, graças aos imigrantes, como sendo um lugar de encontro (de pessoas, de música, etc.) onde mesmo as línguas coexistem.

Bourdieu (1992) foi um dos grandes contribuidores para a elaboração de uma teoria do campo literário. Para ser breve, lembraria simplesmente que o campo adquiriu a sua autonomia na segunda metade do século XIX. Desenvolveu então mecanismos de reconhecimento e de exclusão, dotou-se de instâncias de legitimação próprias e de instrumentos críticos aptos a ler a obra e evidenciar o seu carácter plurívoco. Para o ator que se move no campo, importa ao mesmo tempo ver-se reconhecido pelos seus pares e adquirir um capital simbólico suficiente para importar para o interior do campo algo do seu projeto literário. Cada novo candidato procura pois atingir posições dominantes, mobilizando para tal uma série de estratégias (literárias, estéticas, institucionais...) que lhe permitem «instalar-se» e contribuir para a redefinição do campo através das suas obras.

Esta breve apresentação mostra não só a importância da «fronteira» (ao afirmar a sua independência, ou seja, ao colocar limites, o campo literário distingue-se assim de outros campos sociais) como o seu carácter intrinsecamente instável: as «fronteiras» flutuam em função das estratégias dos autores, da entrada de estéticas novas que obrigam a uma redefinição do literário, das classificações e desclassificações de obras e autores pelas instâncias de legitimação e consagração. Mas há mais: duas outras «fronteiras» mais subtis, mas tão móveis e instáveis como os seus limites externos, percorrem, ou dividem, o campo. Trata-se, por um lado, da «fronteira» que separa a literatura de grande produção da literatura de produção restrita e, por outro lado, da «fronteira» que separa as literaturas do Norte das literaturas do Sul. Durante o século XX, foram vários os autores e as obras que contribuíram para um questionar dos limites em questão.

Um Simenon, por exemplo, começou claramente a sua carreira do lado da grande produção da «fronteira» (romances e contos populares, antes de passar ao policial com a série Maigret) e só depois encetou uma produção romanesca mais ambiciosa. No caso do escritor belga, a situação é tanto mais interessante já que o autor levou a cabo duas obras paralelas (Maigret e os seus «romances duros», como ele próprio os chamava), uma em cada tipo de produção. As instâncias de legitimação (crítica literária, universidades...) mantiveram o conjunto do lado da grande produção durante algum tempo antes de elas próprias participarem na redefinição da obra e, por consequência, na redefinição das «fronteiras» do campo (o que não era tido como literatura passou a sê-lo).

Ultimamente, foram as literaturas pós-coloniais que, em grande parte, participaram nos movimentos de «fronteira», isto é, que pelas suas escolhas estéticas (ruras ao nível do código linguístico, do código cultural dominante e do cânone) obrigaram o campo a rever o

posicionamento das suas «fronteiras», nomeadamente ao nível do cânone. E isto não só porque o questionar do cânone ocidental faz parte das suas práticas mais subversivas (o trabalho de Césaire em *Une Tempête* é aqui sem dúvida um dos paradigmas), mas também porque as suas próprias obras começam a ser integradas num cânone mais amplo, menos fechado e menos eurocêntrico (a obra de Césaire é mais uma vez exemplo disto). Como veremos mais à frente (Capítulos VI e VII), tanto Sony Labou Tansi como Pepetela conseguiram entrar no campo com textos que questionavam as grandes categorias (a personagem, a fábula, etc.) tanto do teatro como do romance.

Relativamente à teoria da fronteira, falta-me, antes de concluir, examinar com Mignolo (2000^a, 2000^b) o que significa pensar na «fronteira». À semelhança de outros pensadores latino-americanos (Dussel, por exemplo), Mignolo situa-se noutra lugar de enunciação e, a partir deste, dá a ouvir outras vozes, outras perspetivas. O que é preciso, para ele, é contar as outras histórias da modernidade, as histórias que foram apagadas e esquecidas pela modernidade ocidental a partir das «fronteiras» do sistema-mundo. No entanto, contar outras histórias dentro dos moldes fixados pelo Ocidente significaria continuar a pensar a partir do centro. Pensar na fronteira só faz sentido se for radicado numa epistemologia diferente:

These are not only counter or different stories; they are forgotten stories that bring forward, at the same time, a new epistemological dimension: an epistemology of and from the border of the modern/colonial world system. (Mignolo, 2000^b: 52)

Noutro ensaio, Mignolo precisa o que entende por um epistemologia diferente: «In this context, border gnosis is a form of subaltern rationality, a way of thinking from the spaces in between local histories and universal knowledge» (Mignolo, 2000^a: 87).

Este conhecimento/pensamento fronteiro só poderia ser possível a partir de contextos marcados pelas violências coloniais (física, epistemológica...), a partir de um local, as margens, onde o intelectual pós-colonial consegue ler/pensar ao mesmo tempo as histórias locais e o desígnio global. Para dizê-lo de outra maneira, somente o intelectual do Sul conseguiria escrutinar, com o olhar privilegiado do ser radicado algures na «fronteira», a herança da modernidade colonial e evidenciar as histórias alternativas. Neste ponto, o maior problema que vejo em Mignolo é a tendência para encarar as histórias locais no interior das fronteiras do sistema-mundo como sendo globalmente homogêneas.

O autor afirma que a razão moderna foi produzida como sendo única e hegemónica e que se globalizou à medida que a Europa invadia e colonizava territórios, mas o que parece não ter em conta é que este movimento de conquista teve o seu equivalente do lado de cá da «fronteira». As histórias e os modos alternativos de pensar também foram alvo de um processo de apagamento e de esquecimento manipulado. Mais uma vez, as literaturas ocidentais fornecem um sem número de autores e textos que foram produzidos como não existentes ou desqualificados em nome de julgamentos de valor estéticos.

Entre os autores em questão saliento o trabalho de Olympe de Gouges (1748-1793), dramaturga, ensaísta, que defendeu o fim da escravatura (*Zamore et Mirza ou l'Esclavage des Noirs*, 1785) ou ainda os direitos da mulher (*Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, 1791). De Gouges percebeu, antes de muitos, que a emancipação política prometida pela Revolução não incluía grande parte da humanidade. A posição radical de Mignolo impede-o de recuperar a obra de Olympe de Gouges para elaborar um pensamento «fronteiriço» baseado também em autores alternativos deste lado da «fronteira».⁶¹

Existe em Mignolo uma celebração do lado exterior da margem que desqualifica o interior da «fronteira»: entre ambos, diz ele, há uma «diferença irreduzível», atitude que, por sua vez, o leva a ignorar/silenciar os discursos alternativos que o discurso hegemónico também silenciou e exilou para longe do centro. Assim menospreza a crítica de Nietzsche ao Cristianismo por ser proveniente do centro (faltar-lhe-ia a perspetiva do outro lado da «fronteira»). Todavia, a escolha do filósofo alemão como expoente máximo da crítica radical ao monoteísmo hegemónico no Ocidente participa, ela própria, da dupla operação de ignorância/silenciamento, pois ao distinguir uma das referências centrais do pensamento pós-moderno, Mignolo censura vozes que poderiam enriquecer um pensamento fronteiriço de crítica ao Cristianismo.⁶²

Estas reservas não invalidam a pertinência para o meu propósito do pensamento fronteiriço definido por Mignolo a partir de vários autores, entre os quais o romancista,

⁶¹ Como é sabido, a recuperação das vozes silenciadas pela modernidade ocidental faz parte do projeto defendido por Santos em vários momentos do seu percurso. Eis, por exemplo, o que diz na *Gramática do tempo*: «A transição pós-moderna é concebida como um trabalho arqueológico de escavação nas ruínas da modernidade ocidental em busca de elementos ou tradições suprimidas ou marginalizadas, representações particularmente incompletas porque menos colonizadas pelo cânone hegemónico da modernidade que nos possam guiar na construção de novos paradigmas de emancipação social» (Santos, 2006: 30).

⁶² Penso aqui na desconstrução radical que operou o Padre Jean Meslier (1664-1729) no século XVIII. O *Mémoire des pensées et des sentiments de Jean Meslier* denuncia a servidão do homem pela religião e advoga o ateísmo como filosofia de vida (ver a edição de Baudry-Kruger, Hervé (2007) nas Edições Talus d'approche).

poeta e ensaísta Abdelkébir Khatibi.⁶³ Parece-me possível esboçar o que Mignolo entende por pensamento fronteiriço a partir da sua interpretação de vários ensaios do escritor marroquino. Primeiro, a «dupla crítica» de Khatibi (herdeiro de uma dupla tradição, que lhe permite olhar ambas com a mesma perspicácia crítica) é um exemplo forte de pensamento de «fronteira», porque, para ser crítico tanto de uma certa cultura francesa como da tradição arabo-muçulmana, é preciso, ao mesmo tempo, pensar a partir de ambas tradições e, ao mesmo tempo, de nenhuma delas (2000^b: 67). O pensamento de fronteira recusa a visão linear do tempo, o que pressupõe uma visão hegemónica onde as tensões se resolvem sempre a favor da hegemonia. No «pensamento outro», há comparação de tradições, leituras críticas, mas não há sínteses (o que significa uma rejeição da epistemologia dominante). Não há «síntese feliz que nos levaria a uma natural reprodução da epistemologia ocidental» (2000^b: 68).

O pensamento outro, ou pensamento na/de fronteira, tem igualmente implicações éticas, pois, ao contrário do paradigma dominante, este pensamento não humilha nem procura dominar. Mignolo reivindica igualmente, como outros pensadores pós-coloniais, o lado fragmentário e inacabado do conhecimento assim produzido (2000^b: 68). A localização deste pensamento é importante: qualquer que seja, o lugar em questão tem de se situar num cruzamento e não num lugar fixo, com raízes (como o é a nação entendida no seu sentido mais reacionário). Por fim, adiciona algo essencial aos autores de que me socorri anteriormente: este pensamento supõe um enorme trabalho de tradução (2000^b: 70), tradução linguística e «tradução» de conhecimento, mas sempre, dando como exemplo o caso de Khatibi, com a consciência de que a língua imperial (o Francês) silenciou o que foi, e está, a ser produzido na língua dominada (em Árabe). Posteriormente acrescenta que o «pensamento outro» se assemelha a uma forma de globalidade que opera pela tradução de códigos e de sistemas de signos que circulam dentro, por cima, e por baixo do mundo (2000^b: 83).

Ao contrário do que advoga Mignolo, julgo possível pensar a «fronteira» independentemente da origem geo-epistemológica do pesquisador. É certo que, como defende Santos, este terá de se posicionar «do lado de dentro da margem e não do lado de

⁶³Ao colocar Abdelkébir Khatibi (1938-2009) do lado de lá da «fronteira», ao fazer dele um paradigma de pensador «fronteiriço», Mignolo sugere que ele seria subestimado deste lado. Ora, a julgar pelo capital simbólico das suas editoras francesas (Gallimard, La Différence), assim como pela receção das suas obras nas instâncias de legitimação e de celebração (recebeu vários prémios de prestígio em Paris), é de supor, pelo contrário, que a sua obra circulava sem grande problema entre ambos os lados da «fronteira». Antes de falecer em Março de 2009, teve ainda tempo de reunir os seus textos mais importantes em três volumes publicados na La Différence (Paris) em 2008: *Romans et Récits* (vol.1), *Poésie de l'aimance* (vol.2), *Essais* (vol.3).

fora» (2006: 30), mas terá toda a legitimidade para se colocar na «fronteira» desde que aceite pensar com o apoio, por um lado, de teóricos oriundos do Sul global e, por outro lado, de teóricos oriundos do Norte global, com a condição de ambos os grupos terem deixado de lado a colonialidade de um certo saber. O que significa concretamente que se preciso, por exemplo, de um Cabral (2008) ou de um Fanon (1952, 1961), um Memmi, por sua vez, só me poderá ser útil enquanto analista da situação colonial (1957), mas não o será enquanto analista da situação do «descolonizado» e do Estado pós-colonial (2004), pois aqui, como o mostrarei no capítulo seguinte, reproduz em grande parte o discurso africanista herdado do período colonial.

A «fronteira» parece-me ainda o lugar a partir do qual o hermeneuta do texto literário pós-colonial deverá trabalhar, sobretudo quando se trata de estudar obras oriundas de países e de línguas diferentes. A proximidade da «fronteira» em questão com a «fronteira» como conceito central da ciência comparativa da literatura é aqui óbvia. Para esta, a «fronteira» tornou-se um lugar a partir do qual ler a literatura do(s) outro(s), mas também, em retorno, ler-se a si próprio, ou seja, ler-se de outra maneira através do outro. Nesta perspetiva, as «fronteiras» são múltiplas: a da língua, da(s) diferenças culturais... mas cada uma delas pode, mesmo que parcialmente, ser transposta, como o advoga Chevrel:

Il n'est pas sûr qu'un Parisien ou un Bruxellois ait d'emblée accès à un roman québécois, ivoirien ou antillais: les *realia*, les substrats mythiques, le vocabulaire, les structures grammaticales, sont autant d'obstacles à une lecture de type immédiat. Mais est-ce suffisant pour que cette part d'étrangeté transforme ces romans en œuvres étrangères? (Chevrel, 2006: 14)

Não se trata de negar a existência da(s) «fronteira(s)», mas de encará-la(s) como um lugar ao mesmo tempo de rutura e de continuidade, um lugar onde a análise será forçosamente incompleta. Neste aspeto, o que defendem os teóricos contemporâneos da ciência comparativa da literatura assemelha-se bastante à posição defendida pelos pensadores pós-coloniais da «fronteira».⁶⁴ Mais uma vez, observa-se aqui a desejável articulação entre «fronteira» e «tradução», pois quem quiser pensar na «fronteira» será tarde

⁶⁴ Entre outros, eis o que um teórico da ciência comparativa da literatura diz, primeiro, da fronteira no seu sentido literal: «Une frontière est en effet un *lieu nu*; décidé de façon plus ou moins arbitraire, qu'il faut matérialiser de différentes façons[...]: cette ligne virtuelle est cependant un obstacle qu'il faut *franchir – ou pervertir*» (Chevrel, 2006: 21. Ênfase minha). Mais à frente, acrescenta que o conceito é encarado de modo metafórico pela ciência comparativa da literatura (o recurso à metáfora é mais um ponto comum com as teorias pós-coloniais). Na sua aceção metafórica, a «fronteira» aponta para «la question de la pluralité de systèmes de références qui peuvent, ou non, cohabiter dans des espaces limités, qu'ils soient, ou non, contigus les uns des autres» (Chevrel, 2006: 24).

ou cedo confrontado com problemas de tradução/«tradução». Mignolo apontara para o lugar fulcral desta no processo de migração para a «fronteira», pois muitas vezes não se trata somente de ler (e de escrever) em duas ou três línguas, mas de ter consciência das relações de poder que revela o uso de línguas imperiais.

Por fim, o crítico, numa dupla perspectiva – pós-colonial e comparativa –, compraz-se em lugares «fronteiriços», em espaços metafóricos, onde obras e conceitos circulam com certa dificuldade por causa, entre outros, da diversidade linguística e cultural. Alguns destes novos lugares ser-me-ão úteis, como o «Sub» e o «Atlântico negro», metáforas que podem ser lidas como tantas «traduções» das propostas de Gruzinski evocadas no primeiro capítulo. Nota-se rapidamente que o pensamento de Gilroy em *The Black Atlantic* também se caracteriza pelo recurso à metáfora, uma metáfora que remete inequivocamente para o movimento, pois para ele seria o barco navegando com homens e mercadoria a ilustração paradigmática da cultura que nasce do trânsito atlântico (Gilroy, 1993: 3 e 16-17). Mas há mais, pois a seguir às propostas altamente heurísticas de um Gilroy ou de um Gruzinski, julgo que interrogar as noções de «fronteira» e de «tradução», ou pensar na «fronteira» e com recurso à «tradução», leva cedo ou tarde a pensar a identidade de outro modo, tanto a identidade individual como a identidade coletiva.⁶⁵ As identidades, ou melhor, as identificações, para insistir no lado dinâmico de um processo sem fim, como as definem um Hall (1993, 1996), um Bhabha na sua leitura de Fanon (1994) ou ainda um Santos (1994), para citar autores e textos contemporâneos, apontam para a dificuldade, ou até para a impossibilidade, de ver as identidades, individuais ou coletivas, como blocos homogêneos, pois no que tem a ver com estas, a homogeneidade é resultado de uma construção discursiva que essencializou elementos artificialmente escolhidos e que posteriormente foram objeto de um processo de naturalização.⁶⁶

Stuart Hall é um pensador incontornável na descrição das identidades contemporâneas enquanto identidades fragmentadas que, ao mesmo tempo, teriam

⁶⁵ Vimos, por um lado, como a «Monarquia católica» de Gruzinski quase naturalmente apelava a uma perspectiva comparativa e, por outro lado, como a metáfora em questão levava o investigador a ultrapassar as (suas) fronteiras nacionais. Com Detienne, a perspectiva abriu-se ainda mais para chegar a englobar o conjunto de experiências disponíveis agora e numa multiplicidade de lugares. Gilroy faz da sua metáfora uma espécie de lugar em movimento permanente, quase um não-lugar, uma utopia que obriga mais uma vez a deixar de lado as fronteiras nacionais: «Cultural historians could take the Atlantic as one single, complex unit of analysis in their discussions of the modern world and use it to produce an explicitly transnational and intercultural perspective» (Gilroy, 1993: 15).

⁶⁶ É certo que existe o perigo de representar qualquer cultura pré-colonial como sendo intrinsecamente homogênea, uma homogeneidade que a ocupação colonial teria deturpado. Werbner, entre outros, mostrou que a hibridiz caracteriza qualquer sociedade humana, antes ou depois da ocupação colonial (Werbner, 2001: 134).

desestabilizado tanto o indivíduo como as narrativas coletivas tidas como mais ou menos estáveis pelo senso comum. Hall atribui em grande parte o questionamento das identidades, por um lado, ao contexto da globalização e, por outro, às migrações em larga escala (um fenómeno global num mundo pós-colonial, segundo Hall). Talvez um dos grandes achados de um certo pensamento pós-moderno e pós-colonial seja a percepção de que as narrativas coletivas muitas vezes contribuem para a identidade coletiva de apenas uma parte da população de um Estado-nação. Para muitos outros, estas narrativas não permitem o acesso à comunidade hegemónica, pois não são contemplados pelo texto principal. Para dizê-lo de outro modo, há uma «fronteira» em muitas narrativas que deixa de lado os derrotados, os emudecidos, as vítimas, «fronteira» que veda aos excluídos a momentânea cristalização da identidade.⁶⁷

Encarada deste modo, a identidade pressupõe sempre um limite artificial entre os que deste lado da «fronteira» assim constituída correspondem à identidade como tem sido narrada e os que do outro lado não foram contemplados pela mesma narrativa e que lhe opõem uma narrativa contrária.⁶⁸ É a presença destas narrativas que ao mesmo tempo impede a conclusão do processo de homogeneização nacional e explica em parte as tensões que podem existir entre cada lado da fronteira. É importante perceber aqui que Hall se situa explicitamente na esteira dos pensadores pós-modernos ocidentais que interpretavam o mundo como resultado de uma vasta produção discursiva (daí a ênfase de Hall na identidade como representação sujeita a uma interpretação).⁶⁹ Nota-se em Hall uma relação ambígua com a «fronteira», lugar por excelência de identidades em constante movimento, mas uma «fronteira» que pode não ser emancipatória para muitos.

É o que Zygmunt Bauman mostra em *Identity* (2004: 39-40), quando nota que a identificação é também causa de estratificação e petrificação das posições sociais. De facto, se para alguns as identidades não colocam qualquer problema – os que possuem os

⁶⁷ Howard Zinn em *A People's History of the United States* mostra, por exemplo, como as narrativas dos *natives* continuam nas margens de uma narrativa oficial que continua a celebrar Colombo como um herói, quando para as narrativas daqueles é tido como um criminoso (Zinn, 2005: 1-22).

⁶⁸ «Every identity has its 'margin', an excess, something more. The unity, the *internal homogeneity*, which the term identity treats as foundational is not a natural, but a constructed form of *closure*, every identity naming as its necessary, even if silenced and unspoken other, that which it 'lacks'.» (Hall, 1996: 5. Ênfase minha).

⁶⁹ «Actually identities are about questions of using the resources of history, language and culture in the process of becoming rather than being: not 'who we are' or 'where we came from', so much as what we might become, how we have been represented and how that bears on how we might represent ourselves. Identities are therefore constituted within and not outside representation» (Hall, 1996: 4). Três anos antes, o mesmo autor, num texto sobre o novo cinema caribenho, já evocava a identidade como resultado de processos discursivos: «identities are the name we give to the different ways we are positioned by, and position ourselves within, the narratives of the past» (Hall, 1993: 394).

recursos materiais e simbólicos para escolherem os termos da sua identidade –, para muitos outros a identidade não é resultado de uma escolha mas antes de uma imposição. No ponto mais baixo da hierarquia, Bauman encontra um grupo heterogéneo (os excluídos – *outcasts* – descritos em *Wasted lives*, publicado no mesmo ano) a quem não só é imposta a identidade, como também é negado fazer exigências: mães solteiras, sem-abrigo, pedintes, drogados, mas igualmente os refugiados, os “sem papéis” com ainda menos direitos (sem direito ao território, por exemplo) e apenas tolerados em não-lugares (os campos de refugiados).⁷⁰

No entanto, a situação identitária dos que possuem papéis, autorização de residência ou ainda a nacionalidade do país para o qual imigraram os seus pais, integra igualmente dificuldades e focos de tensão. Nos Estados pós-coloniais do Norte, os filhos de migrantes que gerem na «fronteira» um complexo de suturas, de ligações identitárias diversas e às vezes contraditórias, têm muitas vezes de escolher um dos lados em vez de se comprazerem com uma vida na «fronteira». É o que Amin Maalouf afirma em *Les identités meurtrières*. Segundo o escritor e ensaísta libanês, os filhos de migrantes, sobretudo os oriundos do Sul global, são de facto «seres fronteiriços», portadores de «fraturas diversas» (Maalouf, 1998: 11). Enquanto seres fronteiriços poderiam desempenhar o papel de intermediário ou de tradutor, mas mais do que nunca são incentivados a escolherem alguns dos termos da sua identidade (os que remetem para uma suposta identidade nacional homogénea) em detrimento de outros (os que pela via das narrativas íntimas e familiares ligam os filhos às culturas dos pais). Assim, nos Estados pós-coloniais do Norte (penso aqui mais particularmente em França), obrigar-se-á um jovem oriundo das migrações africanas a fazer prova de lealdade ao país de acolhimento dos seus pais, pois o Estado, mas também um certo senso comum, a ideologia dominante, concebem dificilmente que se possa, por exemplo, ser francês mantendo uma identidade marcada pela cultura argelina.

Maalouf, entre outras razões pelos seus percursos artísticos e geográficos, percebeu, como Hall ou Gilroy aliás, o lado movediço e incompleto dos processos de identificação: «Mais il suffit de promener son regard sur les différents conflits qui se déroulent à travers le monde pour se rendre compte qu’aucune appartenance ne prévaut de manière absolue» (Maalouf, 1998: 19). No entanto, apesar do perigo e da dificuldade de viver na «fronteira», Maalouf não vê outra possibilidade para facilitar a aproximação entre ambos os lados. Mais

⁷⁰ É certo que a maioria dos centros para refugiados existentes, por exemplo, na Europa encaixa no conceito de não-lugar. No entanto, se tivermos em conta numerosos campos de refugiados que, pela sua longevidade, se tornaram novas cidades (por exemplo, na Palestina e no Líbano) e que, para muitos dos seus habitantes, são o único local possível e conhecido, torna-se necessária uma complexificação do conceito de campo de refugiado como não-lugar.

do que qualquer discurso teórico, os trajetos dos que convivem e vivem de e na «fronteira» tornam-se essenciais nas sociedades do Norte:

Oui, partout, dans chaque société divisée, se trouvent un certain nombre d'hommes et de femmes qui portent en eux des appartenances contradictoires, qui vivent à la frontière entre deux communautés opposées, des êtres traversés, en quelque sorte, par les lignes de fractures ethniques ou religieuses ou autres. (Maalouf, 1998: 45)

Seria no entanto errado ler em Maalouf um panegírico da condição migrante ou da vida na diáspora, pois estas evidenciam múltiplos exemplos de fracassos, de violência, mas, do ponto de vista da questão que me ocupa aqui, o migrante adquiriu de facto um estatuto exemplar, pois revela exemplarmente o perigo de uma identidade vista como monolítica onde o prefixo *mono* impede até de pensar na possibilidade de um *pluri*: «S'il y a une seule appartenance qui compte, s'il faut absolument choisir, alors le migrant se trouve scindé, écartelé, condamné à trahir soit sa patrie d'origine soit sa patrie d'accueil [...]» (Maalouf, 1998: 48).

As reflexões de Maalouf são igualmente úteis para descrever a particular condição do crítico pós-colonial que trabalha numa perspetiva comparatista, *a fortiori* quando se trata de um indivíduo ele próprio migrante. Pois, à semelhança de muitos outros migrantes, experimenta no seu dia-a-dia os prazeres e as tensões de uma vida na «fronteira», de uma vida ao mesmo tempo estimulante e angustiante, de uma vida onde a prática de tradução/«tradução» revela um ser atravessado por linhas de fraturas, para utilizar as palavras de Maalouf.

Entre os percursos individuais que ajudam a entender a condição do crítico em questão, gostaria de destacar os dos escritores e intelectuais oriundos dos países colonizados, pois revelam ao mesmo tempo quão difícil mas também quão estimulante é o caminho que leva a «fronteira». Um V.Y. Mudimbe, por exemplo, em *Les corps glorieux des mots et des êtres* (1994), descreve um desses percursos, o seu, e assim evidencia concretamente a identidade do intelectual transcultural, o intelectual que se fez na «fronteira» e com recurso permanente à «tradução».⁷¹ Nesta obra, que oscila entre autobiografia e ensaio, Mudimbe descreve uma cultura urbana congoleza durante o período colonial, Lumumbashi em particular, como lugar da (re)invenção das relações sociais, da

⁷¹ Poderia também ter escolhido os percursos de Edward W. Said tais como o próprio os descreveu em *Out of Place. A Memoir* (1999). Aqui, como em Mudimbe, encontramos múltiplas «fronteiras», «traduções» permanentes que explicam, em parte, o que transforma um homem em crítico transcultural.

reescrita das memórias em conflito (as múltiplas memórias locais e a presença monolítica da memória colonial). No entanto, trata-se também de um espaço estruturado por múltiplas «fronteiras», ao mesmo tempo lugar de contacto (entre alguns colonizados e alguns colonizadores) e lugar de exclusão (nomeadamente entre cidade branca e cidade negra). É certo que os sujeitos africanos que atravessam as «fronteiras», que inventam ali uma identidade inédita, também vivem da «tradução»/tradução. É assim pelo menos que se pode interpretar o papel dos funcionários locais que «traduzem», de cima para baixo e de baixo para cima, as ordens dos colonizadores e as reações dos colonizados à «conversão» em curso (Mudimbe, 1994: 36). Mudimbe não esconde que no contexto colonial «fronteira» e «tradução» remetem antes de mais para as relações desiguais de poder entre uns e outros; nota, porém, que a reinvenção e a reescrita tiveram aí lugar, e é a partir desta constatação que interpreta o seu próprio percurso. Constata, sem glória particular, que agrega nele as memórias em presença (diz até que as «incarna») e que se transformou, como tantos outros, em intelectual transcultural:

Mon multiculturalisme est un fait. Je nage, chaque année, entre, au moins, trois langues et trois cultures. Et, chaque fois, je change de domaine, de spécialité, témoignant ainsi, j'aimerais le penser, de notre destin collectif pour les siècles à venir quand il n'y aura plus de culture-île.» (Mudimbe, 1994: 157)

Completa este retrato acrescentando que depois de dez anos nos Estados Unidos «Je ne suis de nulle part et me sens de partout. [...] Le nomadisme aura été – depuis quand donc? – mon destin et le signe de ma vocation» (Mudimbe, 1994: 165).

Talvez o estudo de percursos, de trajetórias individuais – mais uma vez encontro aqui o dinamismo com o qual iniciei o capítulo –, seja uma das vias a explorar a fim de perceber o que «fronteiras» e «traduções» realmente significam. Vejo ainda em tais percursos o paradigma do crítico pós-colonial: viajou para algumas «fronteiras», cruzou-as e «traduziu» as obras que ali encontrou. Com o intelectual transcultural situamo-nos definitivamente do lado da circulação/deslocação, mas igualmente da transformação, pois o cruzamento implica mudanças íntimas similares às descritas por Gilroy a propósito dos intelectuais que circularam no «Atlântico negro».⁷²

⁷² «Du Bois's travel experiences raise in the sharpest possible form a question common to the lives of almost all these figures who begin as African-Americans or Caribbean people and then are changed into something else which evades those specific labels and with them all fixed notions of nationality and national identity.» (Gilroy, 2001: 19). Como a acrescenta a seguir, esta mudança ou transformação é comum a qualquer experiência de exílio, forçado ou voluntário, mas o que Gilroy não diz é que a mudança em questão é universal e não intrínseca ao «Atlântico».

CAPÍTULO III - O ESTADO PÓS-COLONIAL

III.1. «ET POURTANT TOUT AVAIT SI BIEN COMMENCÉ...» PERMANÊNCIA DO DISCURSO HEGEMÓNICO NA REPRESENTAÇÃO DO ESTADO PÓS-COLONIAL

Os textos analisados nesta dissertação inserem as suas diegeses num contexto claramente reconhecível, o do Estado independente pós-colonial. Tanto as peças congolezas como os romances angolanos, de grande produção (as narrativas policiais) ou de produção restrita (as narrativas tidas pelas instâncias de legitimação como sendo realmente literatura), descrevem personagens e situações enquadradas e dominadas em diferentes graus pelo Estado em questão. Estas representações literárias apontam para uma estrutura político-social em que a violência surge como uma ferramenta de opressão contra uma maioria desprovida e em prol de uma minoria privilegiada. Não pretendo neste capítulo oferecer uma definição jurídica do Estado pós-colonial, ou uma descrição pormenorizada de uma das suas atualizações (República Democrática do Congo, Angola...), mas traçar um quadro, delinear alguns dos seus contornos, que me permitirão enriquecer a leitura das obras do meu *corpus*. Encaro aqui o Estado como um fenómeno situado algures entre entidade abstrata e conjunto de atualizações (forças de segurança, regras, leis, ministros, formulários...) que o constituem como fenómeno dinâmico (Linhardt e Moreau De Bellaing, 2005: 269-298).

Será a partir deste quadro aberto que se poderá contemplar cada uma das atualizações do Estado em questão sem contudo as transformar em entidades estritamente homólogas. De facto, o contexto desempenha um papel fundamental para explicar as características *sui generis* de cada Estado: políticas coloniais, tipo de colónia, gestão da transição entre Estado colonial e Estado independente e depois pós-colonial, etc. Assim, o momento da descolonização explica em parte os contornos de cada Estado pós-colonial. Desta maneira, a organização do sistema neocolonial a partir de Paris e de Bruxelas em 1960 (República do Congo e República Democrática do Congo) era quase impossível em

1975 a partir de Lisboa, devido ao contexto interno, regional e internacional em que se inseriu a independência de Angola (Birmingham, 2002: 137-184; Chabal, 2002: 73-74).

Ao hermeneuta do texto literário colocam-se de imediato dois problemas; o primeiro tem a ver com a metalinguagem ao seu dispor. Para descrever o fenómeno em questão, coloquei como hipótese de partida a possibilidade de recorrer ao conceito de «Poscolónia», como foi descrito por Mbembe. Só que, como mostrarei mais à frente, a «Poscolónia», longe de resolver o problema da denominação, torna-o ainda mais complexo, pois, por um lado, remete unicamente para os países ex-colonizados e impede, por conseguinte, a sua utilização para designar os Estados ex-colonizadores, dando assim a entender que estes não continuam, de maneira óbvia ou latente, marcados pela experiência colonial. Por outro lado, reduz o período que se seguiu às independências a um prefixo e faz dos jovens Estados uma simples continuação da colónia.

O segundo problema é de ordem epistemológica ou ainda de representação. Como Said mostrou para o Oriente e Mudimbe para a África negra, existe entre o sujeito e o seu objeto de estudo um vasto Texto *sempre já* presente, um conjunto de representações ideologicamente marcadas ou orientadas, que o intelectual palestino chamava de orientalismo (Said, 1978) e o intelectual congolês de gnose (Mudimbe, 1988).⁷³ Ambos mapearam e descreveram as genealogias do Orientalismo e da Gnose, o seu contexto epistemológico, as suas características discursivas e o seu conteúdo temático. Ambos se apresentam como incontornáveis para quem estuda as representações de um certo Sul enraizadas num certo Norte.

O que aqui me interessa particularmente é a existência de um Texto de cariz e conteúdo colonial que tem sido escrito depois das independências e que visa explicitar as razões do suposto fracasso dos novos Estados. Escolhi textos de Béji, Smith e Memmi, entre muitos outros possíveis, porque, por um lado, se trata de autores com apreciável capital simbólico e, por outro lado, pelo facto de os seus ensaios serem emblemáticos relativamente a muitos dos preconceitos e estereótipos presentes num certo senso comum. A matriz é claramente colonial, mesmo quando se trata de textos contemporâneos, porque retomam, naturalizando-a, a conceção colonial do(s) Outro(s), com uma *nuance* porém: o

⁷³ Não será assim tão surpreendente o facto de muitos especialistas das Áfricas abrirem os seus textos com uma reflexão relativa à representação. Philippe Hugon, por exemplo, dedica as primeiras páginas da sua *Géopolitique de l'Afrique* (2006) a uma análise da representação do continente. Mesmo se for difícil desfazer-se da carga ideológica que acompanha os discursos ocidentais nesta matéria, é por aqui que é preciso começar: «la géopolitique de l'Afrique commence par des jeux de représentation et de dénomination mais également de conceptualisation» (Hugon, 2006: 7).

racismo da pigmentação *quase* desaparece,⁷⁴ substituído por um modo de classificação/exclusão mais subtil e mais pernicioso, o das diferenças entre culturas (Balibar, 1997: 33). Tal deve-se, por um lado, aos múltiplos processos de resistências (afinal, o ser produzido e tido como inferior não só tinha a capacidade de resistir mas também de vencer) e às descobertas que invalidaram de vez as bases científicas do racismo. Perante esta situação inédita, tanto o orientalismo como a gnose só tinham uma alternativa: reproduzir o mesmo discurso ou tentar adaptar-se.

De acordo com Said, os dois termos não só se mantiveram como foram adotados por intelectuais oriundos dos diversos Sul (o autor teve palavras muito duras sobre eles na parte final de *Orientalism*). É essa reprodução do discurso por autores do Sul que me ocupa também nestas páginas. Se um Smith (2003) pode ser reconhecido como perpetuador do Texto que tem sido produzido no Norte no decorrer dos séculos, ainda que o sujeito a algumas adaptações, Béji (2008) e Memmi (2004) são claramente identificados como intelectuais oriundos do Sul, dotados de um capital simbólico significativo adquirido na sua crítica ao colonialismo (no caso do segundo). A sua participação na reprodução do Texto e da ideologia que o sustenta, ainda que não constitua nenhuma novidade em termos de conteúdo – como mostrarei a seguir, entre Smith e Memmi existe uma comunidade ideológica e uma continuidade de conteúdo –, acrescenta uma dificuldade ao trabalho do analista pelo simples facto de serem eles a difundi-la: em nome da origem geográfica, podem ser facilmente recuperados por conservadores do Norte global a fim de resvalar qualquer acusação de racismo.

Antes de examinar os três ensaios, parece-me necessário acrescentar ainda duas notas. Primeiro, é sabido que o Texto em questão se distingue não só pela sua diversidade (romances, relatos de viagens, ensaios teóricos, de ciência política, etc.) como pelo elevado número de ocorrências. Detenho-me aqui em escassos exemplos oriundos do mundo editorial de língua francesa, mas, como Said demonstrou (1978), neste caso a parte vale mesmo pelo todo, pois cada ocorrência funciona com recurso a um número reduzido de

⁷⁴ A minha restrição “quase” deve-se ao facto de continuar a existir um discurso racista baseado na representação da cor dos Outros como marca de inferioridade. Entre os mais recentes “contribuidores” para a permanência da representação em questão, destaco James Watson, investigador americano, co-descobridor da estrutura do ADN, Prémio Nobel em 1962, que defendeu, na imprensa britânica, a inferioridade do homem negro por razões que teriam a ver com a genética: «All our social policies are based on the fact that their intelligence is the same as ours - whereas all the testing says not really». As suas falácias são facilmente reconhecíveis. Fala da existência de «testes», mas nunca especifica, e, de maneira mais clássica, socorre-se das representações em vigor num certo senso comum. Assim, se admite que hoje muitos defendem a igualdade entre os seres humano, «people who have to deal with black employees find this not true», in *The Independent*, 17 de Outubro de 2007. <http://www.independent.co.uk/news/science/fury-at-dna-pioneers-theory-africans-are-less-intelligent-than-westerners-394898.html>. Acedido a 2 de Fevereiro de 2010.

figuras e de representações *sempre já* disponíveis. No âmbito particular deste trabalho, o mais importante é a tomada de consciência de que o Texto se constituiu, através de um duplo processo de *iteração* e de *naturalização*, em realidade não só para figuras do campo intelectual como para grande parte do senso comum.

Em segundo lugar, se Said e Mudimbe se tornaram incontornáveis para a análise do Texto, dedicaram a sua atenção ao Livro, qualquer que fosse a sua natureza. Por razões que têm a ver com a sua formação, com os seus hábitos de consumo cultural ou ainda, mais simplesmente, por pertencerem a uma geração mais ligada à escrita do que à imagem, deixaram de lado a importância desta para dar conta das razões da permanência e da naturalização do Texto. Pois este encontrou em novos suportes (cinema, séries televisivas, noticiários...) meios inéditos de amplificação ideológica junto de um público alargado e não especializado. Devido ao seu sucesso popular, a análise de noticiários como de filmes ou de séries televisivas tornou-se tão necessária como a do texto literário. Um exemplo bastará para ilustrar a necessidade de analisar igualmente os suportes em questão.

O terramoto do Haiti em Janeiro de 2010 permitiu verificar não só a disponibilidade imediata do Texto como a facilidade com a qual este se adapta a contextos diferentes. Haiti não é África central, mas tanto o conteúdo das ocorrências como as suas estratégias argumentativas são idênticos independentemente dos contextos,⁷⁵ partindo do princípio, assumido mais ou menos abertamente, de uma comunidade/continuidade entre o continente e a ilha. Assim, o noticiário de 13 de Janeiro de 2010 (20h00) do principal canal público Francês (*France2*) ilustra paradigmaticamente o funcionamento retórico do Texto: utiliza principalmente a comparação, a oposição ou a antítese, a omissão (consciente ou não), a concessão momentânea, entre outras figuras.

A contextualização dura pouco menos de dois minutos (10'42 -> 12'27) e pretende esclarecer o telespectador sobre a história do país. Para a localização, a reportagem recorre a um mapa oriundo do programa *Google maps* e a alguns planos da outra parte da ilha, São

⁷⁵ Um comentador português, além do óbvio desprezo pela cultura local, atribuiu aos próprios haitianos a origem da desgraça: «O Haiti é metade de uma ilha, a outra funciona e ele, não. País católico, foi providente em dar-se a Nossa Senhora do Perpétuo Socorro para padroeira, mas ela deve fartar-se com tanto pescoço de galinhas cortado nas cerimónias vudus. Tirando o terramoto, vou tentar outra explicação [...] para a infelicidade haitiana. Ele foi fundado por escravos. Camponeses, analfabetos e escravos, vindos de outro continente, viram-se com um país nas mãos. Um país ou já tem raízes ou é enxertado - arrancado aqui para ir plantar ali é que não. Camponeses, analfabetos e escravos ibéricos, enviados para Taiwan, onde acabariam por mandar em meia ilha, também seria uma desgraça. O Haiti é o único país de escravos das Américas que cresceu sem tutela - não cresceu. Com terramoto isso nota-se mais ainda.» Ferreira Fernandes, *Diário de Notícias*, 14 de Janeiro de 2010.

Domingos, país evocado com recurso ao estereótipo (vistas aéreas de praias, do mar turquesa): «bien connue des *tours operators*, première destination touristique des Caraïbes». Acrescenta: «Les vacances y sont douces et le climat tropical». Como tentarei demonstrar na análise de Smith, Béji e Memmi, o Texto precisa, em muitas das suas ocorrências, de um comparado e de um termo de comparação, de um polo positivo ao qual contrapor o polo negativo da comparação (São Domingos *vs* Haiti aqui, Japão *vs* África para Smith, Ocidente *vs* África para Béji e Memmi). Porém, é necessário ter em conta que a operação de redução da complexidade antecedeu a figura da comparação, pois o primeiro elemento é também o resultado de um processo de seleção/ocultação (São Domingos é produzido antes de mais como um lugar paradisíaco).

O segundo momento é o da oposição. A voz *off* aborda o Haiti com uma locução adverbial (*En revanche* – Em contrapartida) que induz o deslize espontâneo do telespectador de um polo para o outro: «*En revanche*, le voisin haïtien est l'un des pays les plus pauvres de la planète», comentário ilustrado por um plano de grande conjunto fixo de uma favela, ou pelo menos do que o senso comum ocidental associa a uma favela. Seguem-se dados sobre a pobreza no país (76% vive com menos de 1'30€ por dia, 2 milhões de pessoas «amontoam-se» - *sic* - em Port-au-Prince) com planos de anónimos que, pela associação imagem/comentário, devem funcionar como ilustração da situação social descrita (assim, temos um plano fixo de uma mulher e de uma criança a vender comida à beira de uma estrada com o que parece ser um esgoto a céu aberto em pano de fundo). Ter-se-á notado desde já que, à semelhança do Texto escrito, o noticiário não cita as suas fontes, afirma sem dar a possibilidade de confirmar ou rebater as suas asserções por parte do recetor.

À comparação/oposição geográfica e social segue-se outra que permite a articulação com outra figura, a da omissão, emblematicamente expressa em «*Et pourtant, tout avait bien commencé*». O país proclamara a sua independência em 1804, tornando-se a primeira república negra do mundo, adiciona o comentário sempre em *off*, com a aparição de um outro mapa, histórico desta vez, e de gravuras de casas locais, de personagens, acontecimentos. Estas servem ao mesmo tempo de marcador temporal (estamos num passado longínquo) e de ilustração muda do comentário, pois nenhuma foi objeto de introdução e ainda menos de análise. O que vemos nas gravuras? Saberão os espetadores que a personagem filmada em plano aproximado ao peito é Toussaint-Louverture? Quem são os soldados brancos que afrontam os revoltados negros? Porquê um *zoom* ótico numa

personagem que declama perante uma multidão? Se for para o evidenciar, porque não temos acesso à sua identidade, ao lugar onde fala, ao tema da declaração, etc.?

A omissão funciona aqui tanto ao nível da forma (as imagens mudas, o que mostra a inépcia do truísmo jornalístico que afirma que «uma imagem fala por si») como do conteúdo (o «tudo tinha começado bem» não encara certamente a presença colonial francesa nem a responsabilidade pós-colonial dos governos franceses sucessivos na instabilidade política que se seguiu à independência). O resto da história do país é reduzido a uma sucessão de golpes ou de tentativas de golpes e à rápida evocação das duas ditaduras Duvallier (pai e filho). O que permite ao jornalista concluir em *off*, com planos de jovens armados que deverão evocar para o senso comum os *gangs*, a criminalidade violenta: «Aujourd'hui, l'île vit au rythme des instabilités politiques... En 200 ans, l'île a sombré et perdu ses rêves».

Se estes escassos dois minutos permitiram ao telespectador associar o Haiti a outras representações veiculadas pelos noticiários a propósito de parte do continente africano, omitiram, consciente ou inconscientemente, as responsabilidades respetivas do antigo poder colonial por um lado (França)⁷⁶ e do poder neocolonial por outro lado (os Estados Unidos, que ocuparam de facto o Haiti de 1915 a 1934). O carácter lacónico da afirmação – «a ilha afundou-se e perdeu os seus sonhos» – remete ainda para o que o Texto contemporâneo diz em geral do Estado pós-colonial, ou seja, que houve esperança mas que o desmoronamento é geral. Neste aspeto, a diferença de *locus* não parece significativa: as posições do Haiti e de qualquer outro país em guerra no continente africano são permutáveis. Na Ilha como no Continente, «Tout avait si bien commencé»...

Esta articulação entre o sonho atraído e o consecutivo insucesso permite voltar a Smith, Memmi e Béji, pois, para estes também, o ponto de partida é a constatação do fracasso do Estado pós-colonial e, à semelhança do que se verifica na reportagem analisada, as razões do fracasso recaem inteiramente sobre os autóctones. Antes de passar à análise dos três textos, é preciso evidenciar o capital simbólico apreciável de cada um dos autores. Stephen Smith, francês de origem norte-americana, era na altura da publicação do seu texto (2003) responsável pelo serviço África do jornal *Le Monde*, depois de ter ocupado funções

⁷⁶Neste caso, tratar-se-á possivelmente de um caso de manipulação consciente. Depois da contextualização, o pivô anuncia com um orgulho não dissimulado: «*En tout cas, depuis plusieurs heures le monde se mobilise pour Haïti, à commencer par la France*». Não se trata só de exonerar a França do seu passado como também de a apresentar como a salvação das vítimas da catástrofe.

semelhantes no *Libération*, e de ter sido correspondente em África para a RFI e a agência Reuters. Em 2005, deixou as suas funções no diário francês para se dedicar ao ensino e ao jornalismo como independente. Como é sabido, Albert Memmi, escritor e ensaísta tunisino, foi um dos principais críticos do colonialismo (nomeadamente em *Portrait du colonisé - Portrait du colonisateur*). Por fim, Hélé Béji, antropóloga e ensaísta tunisina, é autora de vários livros e de artigos em revistas como *Le Débat* e *Esprit*, que, pelo seu prestígio, contribuem, sem dúvida, para o aumento do capital simbólico dos que ali publicam. Além disso, ainda do ponto de vista institucional, é de ter em conta que os três autores publicaram os ensaios em análise em editoras parisienses de renome: Hachette (Smith), Gallimard (Memmi) e Arléa (Béji). Do ponto de vista de um certo recetor, o capital simbólico, tanto o dos autores como o das editoras, beneficia as obras em questão em termos de veracidade e de credibilidade. Como duvidar de um Smith que, por um lado, era – e continua a ser para muitos – “o” especialista do continente em órgãos respeitados do campo jornalístico francês, e, por outro lado, publica a sua *Negrologia* numa editora que também divulgou uma Aminata Traoré, ideologicamente situada nos antípodas do autor?

No entanto, estes três livros têm em comum não só perpetuar grande parte do Texto, tanto do ponto de vista do conteúdo como das suas características retóricas, como contribuir, à semelhança do orientalismo, para a transformação do discurso em realidade. Ou seja, na esteira de Said e Mudimbe, perpetuam a moldura estanque que, num mesmo gesto, enclausura o seu objeto no Texto e faz deste o referente para um certo senso comum ocidental. Tal como Said e Mudimbe postulam, o Texto em questão ou gnose revela mais sobre um certo Ocidente e a sua maneira de (continuar a) olhar os outros do que sobre o objeto que pretende estudar:

In their variety and contradiction, the discourses explicitly discuss European processes of domesticating Africa. If these discourses have to be identified with anything, it must be with European intellectual signs and not with African cultures. (Mudimbe, 1988: 67)

Um dos «signos» em questão reside em certos estilos e abordagens: sintaxe rápida, procura da expressão sedutora, crítica de superfície, poucas referências bibliográficas e quase nenhuma nota de rodapé. O que deveria, pelo tema, ser alvo de um exame aprofundado, torna-se numa acusação ou investigação em detrimento exclusivo de um sujeito reduzido ao seu esfarrapo de “descolonizado.” Assim, Smith começa com uma

afirmação que vale como programa tanto do ponto de vista da forma como do conteúdo. O continente é encarado como um todo absurdo e sem sentido: «'Ubuland' sans frontières, terre de massacres et de famines, mouvoir de tous les espoirs» (Smith, 2003: 13). Logo a seguir, o autor acrescenta: «Pourquoi l'Afrique meurt-elle? Parce qu'elle se suicide». Aqui, como nos outros textos, a parte vale pelo todo e o todo pela parte (a metonímia e a sinédoque são as figuras dominantes), pois um traço observado algures é imediatamente objeto de um processo de generalização/amplificação. Na passagem seguinte, Memmi atribui todos os males do Estado pós-colonial não à sua matriz colonial mas a uma espécie de atavismo assim como às práticas políticas locais. Nenhum país é citado, nenhum estudo é invocado para conferir alguma pertinência ao que se transforma em julgamento de valor superficial:

Si le décolonisé n'est toujours pas le libre citoyen d'un pays libre, c'est qu'il demeure le jouet impuissant de l'ancienne fatalité. Si l'économie est défailante, la politique inégalitaire, la culture fossilisée, c'est toujours la faute de l'ex-colonisateur; non de la saignée systématique du produit national par les nouveaux maîtres, ni de la viscosité de sa culture qui n'arrive pas à déboucher sur le présent et le futur. (Memmi, 2004: 44)

Neste extrato, o artigo definido («o descolonizado», «a política desigual»...) designa uma categoria geral que pretende abranger a complexidade das sociedades em questão. À semelhança do Texto orientalista, a principal característica estilística do Texto africanista reside na repetição infundável do mesmo; daí a utilização dos artigos definidos que reduzem a plurivocidade, a complexidade do real, a um enunciado onde o verbo ser (*être*), inserido numa estrutura sintática simples (num modo afirmativo ou negativo), se revela o código suficiente e necessário para entender a representação da África assim construída. Said notava que o orientalismo não se escondia atrás de metáforas obscuras, que não desenvolvia estratégias argumentativas complexas: a ideologia jaz na superfície do discurso. Por outras palavras, o significado do Texto, orientalista ou africanista, não está escondido, mas imediatamente visível.

Se, no início do seu ensaio, Béji admite a responsabilidade, por um lado, do colonialismo e, por outro lado, das relações desiguais de poder entre Norte e Sul como justificações da situação difícil em que se encontra o Estado pós-colonial,⁷⁷ é para em

⁷⁷ É de notar que o autor nunca especifica a que tipo de Estado pós-colonial se refere no seu estudo (do Magreb? Da África Central?..).

seguida atribuir a responsabilidade principal ao próprio «descolonizado». Fundamenta a sua observação numa espécie de traço ou de tendência inerente à psicologia do sujeito local:

Chez nous, on ne naît pas despote, on le devient. En chaque décolonisé sommeille un petit despote, et le chef n'est que l'image de cet amour despotique diffus dans toute la population. [...] Chaque décolonisé qui croit détester le pouvoir en fait l'idolâtre, car il y trouve une protection primitive. Il aime le pouvoir non pour les sacrifices qu'il réclame, mais pour les avantages qu'il procure, et les opposants qui le contestent, en réalité le convoitent avec l'espoir lancinant d'obtenir à leur tour ces mêmes avantages. (Béji, 2008: 67-68)

Esta tendência para pintar em traços largos com recurso à generalização e à metonímia desemboca, por um lado, num inevitável prejuízo para o retratado e, por outro lado, na contradição. É disso exemplo Béji, que, antes de atribuir o despotismo a uma disposição do «descolonizado» para tal regime, insistira nas difíceis condições de vida da maior parte dos descolonizados e no desinteresse destes pelos assuntos políticos por causa da fome e das crises económicas, ou seja, o próprio autor afirmara a importância do contexto social para explicar a suposta falta de interesse pela política por parte do «descolonizado» (mais uma vez, a utilização do artigo definido dá a entender que se trata dos descolonizados no seu conjunto). Porém, logo em seguida, e sem transição discursiva, defende o oposto, a saber que no fundo, no seu ser íntimo, o descolonizado se interessa pela política por causa do poder. Esta contradição entre a responsabilidade do Estado pós-colonial e a do sujeito atravessa o ensaio, estruturando-o. É no sexto capítulo (*L'envers du décor*) que a contradição se revela mais claramente: o descolonizado gostaria do aparato do poder, mas não faria nada para melhorar o seu dia-a-dia. Viveria num contexto de sujidade e descalabro, mas não se esforçaria para remediar estes males, comentário que ganha alguma ironia no recente contexto das revoluções tunisina e egípcia:

Nous aimons les médailles et les rubans officiels, les haies d'honneur, les cérémonies, la pompe, le lustre, les acclamations, les cortèges, mais nous déversons nos poubelles à ciel ouvert dans nos rues, et ne daignons pas réparer nos réverbères brisés et nos trottoirs défoncés. (Béji, 2004: 74)

Admite a seguir que a administração, ou seja, o Estado, talvez seja responsável por este caos, mas tal é dito *en passant* antes de continuar a perseguir o «descolonizado» com desprezo. Este acumula os clichés *sempre já* disponíveis no Texto:

Quelle société que celle où vos compatriotes vous empoisonnent la vie! Notre règle d'or? L'absence de règle. Notre principe de solidarité? Maltraiter les autres avant qu'ils ne nous maltraitent. Notre patriotisme? Tout faire pour rendre la patrie invivable. Notre courage? Cultiver une paresse sans rêve et sans illusion. Notre intelligence? Dérober aux autres ce que nos défauts ne nous permettent pas d'obtenir. Quelques fois, par miracle, une âme encore intacte trouve l'énergie de faire une bonne action. C'est une trouée d'or dans un décor de boue. (Béji, 2008: 78)

A anomia, a violência como modo de socialização, a preguiça e a consequente apetência pelo roubo fazem parte das representações *sempre já* disponíveis no Texto e que cada ocorrência retoma e atualiza em formulações que pouco divergem entre si. Em Béji, Memmi e Smith, o Texto evidencia uma característica central: a inútil citação de casos, de exemplos concretos, pois o ser «descolonizado» agrega por natureza os traços descritos. É uma representação do mundo, um sistema, que Said descreveu no contexto orientalista:

[A atitude orientalista] tem em comum com a magia e com a mitologia o carácter autocontido de um sistema fechado que se reforça a si mesmo, no qual os objectos são o que são *porque* são o que são, de uma vez e para sempre, por razões ontológicas que nenhum material empírico pode desalojar ou alterar. (Said, 2004: 81)

Neste contexto, Smith desmarca-se unicamente dos seus colegas por resvalar mais facilmente para o invetivo, como quando recupera uma imagem já muito usada no Texto: «des Africains se massacrent en masse, voire – qu'on nous pardonne – se “bouffent” entre eux»⁷⁸ (Smith, 2003: 24). O quadro fica completo com a reprodução do cliché de África como terra que nada de importante legou à humanidade. É a imagem utilizada para explicar o atraso de um continente: «qui n'a inventé ni la roue ni la charrue, qui ignorait la traction animale et tarde toujours à pratiquer la culture irriguée [...]» (Smith, 2003: 24). À semelhança de Béji, o alvo é o homem medíocre, o homem do dia-a-dia, o anónimo, em suma o Homem negro, «qui ne risque pas de s'aliéner dans un productivisme à l'occidental» (Smith, 2003: 57).⁷⁹

⁷⁸ Em francês, o verbo intransitivo «bouffer» pertence ao registo familiar e significa «comer sem maneiras». Na citação de Smith, torna a acusação de canibalismo ainda mais violenta.

⁷⁹ No final de *Orientalism*, Said achava que o racismo anti-árabe tinha substituído o anti-semitismo e o racismo contra os negros: «Isto porque, ao mesmo tempo que já não é possível escrever dissertações cultas (ou até populares) sobre a 'mente negra' ou a 'personalidade judia', é perfeitamente possível dedicar-se a pesquisas

Uma vez que este tipo de representações já foi suficientemente estudado (Mudimbe, Said, Castro Henriques), não se justifica prolongar a descrição da sua atualização em Béji, Memmi e Smith. Em tudo correspondem ao que Said notava das ideias associadas ao Islão no 'Texto orientalista: perentórias, auto-evidentes, etc. (Said, 2004: 82-83).

Do ponto de vista retórico, os três textos utilizam muitas vezes a concessão momentânea ao adversário para melhor contra-atacar:

Sans doute, y-a-t il quelque origine coloniale à cette situation, *mais* [...] (Memmi, 2004: 46)

L'exploitation de 'l'Afrique solidaire' par 'l'Occident cupide' est une caricature, *même si* l'abus de confiance existe et que l'inégalité des rapports de force place le continent noir en position de faiblesse préjudiciable. *En revanche*, l'exploitation d'Africains par d'autres Africains est une réalité, frappée de tabou. (Smith, 2003: 58)

A concessão momentânea, como se vê nos exemplos citados, tem a ver com os papéis respetivos do colonialismo, do neocolonialismo e da globalização neoliberal no desenvolvimento e na manutenção de relações extremamente desiguais entre países do Sul e instituições do Norte (Banco Mundial, FMI, União Europeia etc.). Os três autores minimizam a responsabilidade dos fenómenos em questão e dão um enfoque maior à psicologia coletiva, a uma cultura sem dinamismo, em suma, a um ser coletivo reduzido a uma essência sem outro conteúdo para lá da própria absurdidade.

Neste ponto, Béji, Memmi e Smith acompanham o discurso oficial francês sobre o passado colonial do país. No seu entretanto já famoso discurso de Dakar (2007), o Presidente Sarkozy também utilizava a concessão momentânea (O colonialismo cometeu crimes, mas não pode ser responsabilizado por todos os males).⁸⁰ Esta retórica da concessão tem marcado o recente surto de discursos que se opõem à *repentance*, a suposta

sobre a 'mente islâmica' ou o 'carácter árabe' [...]» (Said, 2004: 308-309). A análise do Texto contemporâneo, sobretudo no contexto europeu, questiona, porém, esta afirmação do intelectual palestino.

⁸⁰«La colonisation n'est pas responsable de toutes les difficultés actuelles de l'Afrique. Elle n'est pas responsable des guerres sanglantes que se font les Africains entre eux. Elle n'est pas responsable des génocides. Elle n'est pas responsable des dictateurs. Elle n'est pas responsable du fanatisme. Elle n'est pas responsable de la corruption, de la prévarication. Elle n'est pas responsable des gaspillages et de la pollution» (Sarkozy, 2007). Nota-se que a restrição da primeira frase (a colonização não é responsável *por todas* as dificuldades) desaparece nas frases seguintes, que enumeram, se não todas, pelos menos as principais dificuldades do continente. Veja-se também a semelhança entre esta frase e a de Memmi: «la colonisation n'a pas été responsable de tout».

obsessão francesa pelo pedido de desculpas. Pascal Blanchard, reputado historiador da colonização francesa, analisou o dispositivo retórico em causa:

La nouvelle ligne officielle semble donc être duale: reconnaissance des *exactions et crimes* les plus graves et symboliques – répression policière contre les militants algériens à Paris, le 17 octobre 1961; massacres de l’armée dans le Constantinois, en mai 1945; répression militaire et policière à Madagascar, en 1947; tortures par l’armée en Algérie, de 1956 à 1960... - et affirmation des bienfaits de l’entreprise coloniale, bienfaits consécutifs aux objectifs généraux du projet colonial, soit la *mission civilisatrice*. (Blanchard, 2007: 37)

Em Béji, Memmi e Smith, o termo europeu da comparação está constantemente presente e sempre associado ao polo positivo, enquanto «o descolonizado» é construído no seu oposto, polo da negatividade absoluta. O mesmo Memmi, que nos anos 1950 tinha analisado com justeza as características da situação colonial, afirma assim meio século depois:

Même dans le passé, quelles que soient ses responsabilités, la colonisation n’a pas été responsable de tout. Les famines existaient avant elle; la corruption ne date pas de la colonisation européenne. [...] Sans en avoir la volonté affirmée, la colonisation occidentale a même été l’occasion de quelques avancées, techniques, politiques et ou culturelles, comme il arrive dans les contacts entre civilisations. En de nombreux domaines, l’Afrique du Sud continue à vivre sur les acquis d’antan. Si la colonisation a stoppé le développement des colonisés, elle n’a tout de même pas généré leur déclin antérieur. (Memmi, 2004: 45)

Béji, que defende que o descolonizado poderia ter achado numa certa modernidade europeia as ferramentas para a sua emancipação, constata que este preferiu regredir, fechar-se sobre si, agarrar-se à sua religião, à sua cultura, mais uma vez parada num passado idealizado. O «descolonizado» evitaria questionar-se, questionar as suas responsabilidades, preferindo acusar o Ocidente dos seus males: «tant que l’Occident nous paraîtra toujours la cause de tous nos maux, rien de grand ni de noble ne sortira de nous» (Béji, 2008: 116). Ter-se-á notado esta inclusão sempre totalitária de todos os indivíduos e de todas as tradições do lado do negativo: «Il faut bien le reconnaître, tout ce qui est sorti de notre identité a été politiquement facteur de tyrannie. [...] Nos coutumes n’ont pas apporté au monde moderne plus d’humanité» (Béji, 2008: 117).

Como se constata aqui, o essencialismo, traço importante do Texto, estrutura as ocorrências, e atinge cada um dos polos. Assim, a Europa é antes de mais a que tem sido produzida e representada como *locus* da modernidade, dos Direitos Humanos, da Liberdade, das Luzes, nunca a Europa que para chegar a tal representação de si teve de passar por vários processos de erradicação das suas próprias alteridades. Para Mudimbe, a conceção de uma História hegemónica que favoreceu a separação entre nós e eles, entre o civilizado e o primitivo, traduz a incapacidade, por parte de muitos, de pensarem o implícito, o quase impensado da civilização ocidental hegemónica, ou seja, a presença *aqui* de outras racionalidades que não existiram, porque foram produzidas como não existentes (Mudimbe, 1988: 190). Encarado deste modo, o polo positivo só adquire significado quando contraposto a um polo negativo marcado por um processo de essencialização semelhante.⁸¹ A violência pós-colonial, marca de negatividade de predileção para os três autores, não precisa nesta perspetiva de explicação aprofundada, pois parece surgir do interior (da cultura pré-colonial, da religião, de uma tendência intrínseca): «Peut-être que cette obstination dans la violence est la preuve de notre socialisation insuffisante, de *notre foncière animalité*» (Memmi, 2004: 91. Ênfase minha).

É certo que o mesmo Memmi reconhece, *en passant* mais uma vez, uma certa responsabilidade do Estado-nação importado, herança do colonialismo, mas prefere atribuir as causas do fracasso aos potentados locais, sem uma palavra sobre o modelo do potentado (o administrador colonial), sobre as ligações entre alguns potentados e expoderes coloniais (ou seja, o neocolonialismo), sobre a eliminação de dirigentes alternativos, com a indiscutível participação das antigas potências coloniais nalguns casos (Lumumba e Sankara, por exemplo). Como já o referi há pouco, o recurso a este tipo de engenhos retóricos contém necessariamente as suas próprias contradições. No caso de Memmi, elas surgem quando, ao tentar demonstrar as razões internas do arbitrário e da violência, estabelece, sem aprofundar e para logo a seguir voltar à sua linha de pensamento central, uma continuidade entre a lei da colónia e a do Estado pós-colonial: «Voici que le droit colonial ayant été aboli, il n'a pas été vraiment remplacé» (Memmi, 2004: 99). E um

⁸¹ Béji proporciona um paradigma da complementaridade entre os polos quando, no final do seu ensaio, opõe simetricamente os «Ocidentais» a «Nós»: «Eles» são racionais quando «Nós» somos emotivos, são eficazes (porque são racionais) quando somos ineficazes (porque somos irracionais), são trabalhadores e dedicados quando somos preguiçosos, etc (Béji, 2008: 209-212). O corolário em Béji é a quase declaração de amor pelo tal Ocidente sonhado: «Il faut être honnête. Il faut le reconnaître, votre humanité à vous, Européens, c'est votre conscience professionnelle, votre amour du travail bien fait, votre efficacité dans l'urgence. Apparemment, elle est plus froide, mais, en réalité elle est mille fois plus secourable. Chez nous, elle est chaleureuse, mais, au bout du compte, elle est désastreuse» (Béji, 2008: 209).

pouco mais à frente, acrescenta: «Les présidents des nouvelles Républiques miment en général le pouvoir colonial dans ce qu'il a de plus arbitraire» (Memmi, 2004: 100).

Eis em suma o que o Texto diz das razões do fracasso do Estado pós-colonial. O verbo «dizer» importa aqui, pois o Texto, se diz, não explicita, não fundamenta as suas observações, limita-se a recuperar e reproduzir as imagens *sempre já* disponíveis no armazém do Texto. O campo semântico que se foi construindo em torno do Estado pós-colonial visa sobretudo, como o dizia em abertura, fechar o objeto em estudo numa moldura estanque e imóvel. É o que faz Smith de maneira paradigmática: numa página cinco vocábulos e expressões constituem este campo semântico – «dégringolade», «mécanique du malheur», «échec», «cataclysme quasi général» ou ainda «débâcle» do Estado pós-colonial (Smith, 2003: 51) – para descrever o que ele considera um fenómeno comum a todos os países do continente (daí a irrelevância da análise pormenorizada de caso, pois o que é dito sobre um vale para o todo).

O Texto não para assim de produzir ocorrências, de (re)atualizar a sua reserva de imagens em suportes diversos.⁸² Dediquei alguma atenção ao género do ensaio, mas é sabida a disposição do Texto para se adaptar não só a outras práticas literárias (romance, banda desenhada...) como a outros tipos de discursos, como tentei demonstrar com a análise da reportagem sobre o Haiti.⁸³ O Texto continua a proliferar, em palavras e imagens, e, enquanto discurso naturalizado e difundido em todas as camadas sociais, tornou-se extremamente difícil substituí-lo por representações mais matizadas, articuladas e informadas.

Encontrei uma das evidências mais recentes desta proliferação numa revista de vulgarização histórica (usada como fonte para os professores do ensino secundário na França e na Bélgica) que dedicou recentemente um número à colonização. O título anuncia

⁸² Se uma certa geopolítica descreve o continente com a consciência do peso dos conceitos herdados da ocupação colonial (e.g. Hugon, 2006), outra parece não conseguir abstrair-se daquele passado, reproduzindo o Texto. Assim é o caso da recente *Géopolitique du Congo* (RDC), onde abundam clichés herdados do século XIX. A propósito do nacionalismo congolês, os autores afirmam: «S'il ne repose pas sur l'exaltation du passé, le nationalisme congolais repose encore moins sur l'abnégation et l'acceptation de l'effort personnel à fournir pour le bien de la nation. Il faut dire que les Congolais ont, trop puissant, le sentiment qu'ils souffrent assez comme cela de la vie» (Cros, Misser, 2006: 48). Ter-se-á notado a generalização de uma característica (a preguiça) a todo o grupo nacional construído como homogéneo.

⁸³ Entre os teóricos pós-coloniais, Quayson (2005) foi dos poucos a indicar novos caminhos para entender como o Texto (tanto o orientalismo como o africanismo) conseguia propagar e naturalizar o seu conteúdo junto de um público cada vez maior. No seu ensaio, analisa pormenorizadamente o conteúdo ideológico de um episódio da série *X-Files*, claramente recetáculo e sobretudo amplificador, dado o seu sucesso, das determinações do Texto. Outras séries de sucesso como *24 hours* ou *The Unit* não escondem um racismo cultural do qual a essência «mundo árabe» é o principal alvo. Como o dizia há pouco, analisá-las tornou-se tão ou talvez ainda mais importante do que analisar obras literárias portadoras da mesma carga ideológica.

sem ambiguidade o conteúdo ideológico: «Colonisation. Pour en finir avec la repentance». O primeiro contributo (Daniel Lefevre, «Une mission de civilisation») não deixa margem para dúvida: o Texto encontrou novamente maneira de se atualizar e desta vez num tipo de publicação que contribui para a sua (ainda) maior amplificação. Aqui, como nas ocorrências analisadas, a concessão momentânea (a colonização foi violenta, *mas...*) permite a reciclagem de imagens conhecidas:

Faut-il nier les bienfaits de cette paix coloniale qui apporta aux populations une sécurité dans la vie quotidienne que la plupart n'avait jamais connue? Qui permit, également, la suppression des coutumes barbares pratiquées dans certaines régions d'Afrique, notamment le cannibalisme et les sacrifices humains [...]. (Lefevre, 2009: 18)

O autor, Professor de História na Universidade de Paris VIII, especialista da Argélia colonial, aproveitou manifestamente a oportunidade de divulgar junto de um público mais alargado o seu ponto de vista sobre um período colonial encarado como benéfico para as populações locais. Assim, amontoa as representações que têm contribuído para a lenta sedimentação da ideia que se tem do colonialismo num certo senso comum: construção de infraestruturas que foram legadas aos países independentes, introdução de novas culturas, emancipação dos escravos e luta contra o tráfico, etc.

Por fim, é conhecida a disponibilidade destas imagens e representações independentemente do seu lugar de enunciação, ou seja, atualizam-se, propagam-se, naturalizam-se tanto em Paris e Bruxelas como em Lisboa. No caso português, a (re)produção de imagens e estereótipos insere-se no contexto de uma produção discursiva importante que visava convencer todos os quadrantes da sociedade da importância do colonialismo para a nação. Alexandre (1995), Castro Henriques (2004), Calafate Ribeiro (2004) e Rosas (1995) evidenciaram a existência de um Texto com especificidades *sui generis*, um Texto que servia sobretudo para agregar a nação em torno de um projeto e que, apesar das suas pretensões, muitas vezes pouco ou nada tinha a ver com as realidades da ocupação portuguesa de partes de África. Verifica-se nos textos académicos citados a proliferação de termos que remetem para um colonialismo encarado como representação, como Grande Narrativa com pretensão holística, mais do que para uma prática social. Alexandre insiste no papel central de dois mitos (o mito do Eldorado e o da herança sagrada) para apontar para a especificidade do imperialismo português, enquanto Rosas prefere falar do «paradigma ideológico colonial» ou, no mesmo artigo, de «largo investimento ideológico»

do regime no desenvolvimento e na sedimentação da «consciência colonial» (uma expressão que se poderia aproximar de outras: personalidade colonialista, impregnação colonial, etc.).

Qualquer que seja o termo escolhido (mito ou ideologia), e apesar das suas *nuances* lexicais, ambos acarretam uma pretensão totalitária ou holística, ou seja, dão-se por narrações cujo objetivo é não só dizer toda a realidade como substituir-se a ela e assim oferecer das ocupações coloniais uma descrição sublimada. Calafate Ribeiro fala a este propósito de «discurso político ficcional, esquizofrenicamente desproporcionado quando comparado com a realidade descrita» (2004: 164).

À semelhança do que se verificou noutras metrópoles, esta Grande Narrativa reificou-se num sem número de suportes de origem diversa de maneira a se popularizar (e sobretudo a se naturalizar): manuais escolares, canções, cinema, literatura, exposições coloniais, etc. Rosas sublinhou o desfasamento completo entre este «investimento ideológico» por parte do Estado Novo, que assim celebra as suas realizações coloniais, e «o real desinvestimento económico público no ultramar até ao fim da II Guerra Mundial» (1995: 28). O que aqui importa não são tanto a História e as especificidades do colonialismo português, mas antes a existência de um Texto que, por um lado, como o mostrou em pormenor Castro Henriques, partilha certos pontos com os seus homólogos francês e belga (as imagens depreciativas do Negro,⁸⁴ o fardo do homem branco, a superioridade da cultura ocidental sobre as culturas locais, etc.) e que, por outro, por se tratar de uma ideologia tão profundamente enraizada, se manteve em parte no Portugal pós-colonial. Castro Henriques não hesitou em afirmar a este propósito:

A insensibilidade portuguesa – como aliás europeia – que não pode deixar de surpreender, deve-se a um preconceito que não está ainda morto na sociedade portuguesa contemporânea: os africanos são naturalmente escravos e estão naturalmente destinados a ser servidores dos brancos, e dos portugueses em particular. A violência do preconceito, reforçado pelo inventário dos caracteres somáticos (cor da pele, tipo de cabelo, odor e maneira de falar), ainda não

⁸⁴ Entres os pontos comuns aos Textos português, francês e belga, destaco o que Castro Henriques chamou de mito da superioridade do homem branco e da conseqüente inferioridade do Negro. «O primeiro detém o progresso, o conhecimento, a História, a razão, a capacidade de previsão e de organização, ao passo que o segundo, que é naturalmente feio, se mantém dissolvido na natureza sendo por isso passivo e adormecido. A sua selvajaria não lhe permite organizar nem religião, nem formas políticas, nem História» (2004: 51). Ter-se-á notado a permanência do mito em ocorrências como as de Smith e de Memmi e, claro, no discurso de Dakar do Presidente Sarkozy.

abandonou a sociedade portuguesa, explicando a marginalização violenta a que estão votadas as comunidades migrantes africanas. (Castro Henriques, 2004: 28)

Como vemos, as ocorrências analisadas (os textos de Lefeuve, Memmi, Smith, etc.), não enriquecem o Texto, não trazem novas imagens, limitam-se a retomar/repetir o dispositivo *sempre já* disponível; daí, sem dúvida, a sensação de monotonia na leitura de cada ocorrência, mas é esta retoma que contribui justamente para a força do Texto. O seu enraizamento na episteme ocidental, a sua repetição numa multiplicidade de suportes, a sua *naturalização* junto de um público alargado explica em grande parte a sua permanência. Como qualquer outra ideologia, o Texto adapta-se às suas ocorrências e cada uma destas é ao mesmo tempo recetáculo e amplificadora de ideologia. Já em 1952, Fanon verificava a dificuldade de combater a representação desvalorizante do negro, mesmo quando se utilizava a arma da razão. Explicava o fracasso da tentativa por causa justamente do poder da representação do(s) Outro(s), reduzido(s) a um cenário numa História contada por e para o Mesmo europeu, ou a uma narrativa da qual aquele não é o sujeito nem o autor: «Il y aura toujours un monde – blanc – entre vous et nous... Cette impossibilité pour l'autre [*ou seja o Branco*] de liquider une fois pour toutes le passé» (Fanon, 1952: 98).

Mais recentemente, num ensaio sobre as origens da inferiorização do Negro, Catherine Coquery-Vidrovitch reconhecia a dificuldade em desfazer as imagens do Outro que contribuíram para a sua representação:

Ces préjugés eurocentrés qui présentent des Noirs ou des Jaunes une image dépréciée demeurent partout en filigrane. [...] Le savoir tout récent de quelques africanistes de bonne volonté est encore impuissant à contrer cet énorme héritage que l'on peut qualifier aujourd'hui d'abominable, car il n'a plus pour le justifier ou du moins l'expliquer et le comprendre le contexte économique et scientifique dépassé du siècle colonial. Il relève de préjugés banals et, en définitive, de l'ignorance. (Coquery-Vidrovitch, 2006: 915-917)

Ao contrário de Coquery-Vidrovitch, não creio que se trate apenas de «preconceitos banais» e de «ignorância» – parece-me difícil falar de ignorância do colonialismo no caso de Lefeuve ou de Memmi –, mas também da *impregnação* no ser europeu do racismo colonial, um racismo incorporado, exercido e experimentado em cada gesto e fala do dia-a-dia. O primeiro Memmi (1957) não se tinha enganado quando o descrevia da seguinte maneira:

Ensemble de conduites, de réflexes appris, exercés depuis la toute première enfance, fixé, valorisé par l'éducation, le racisme colonial est si spontanément incorporé aux gestes, aux paroles, mêmes les plus banales, qu'il semble constituer une des structures les plus solides de la *personnalité colonialiste*. (Memmi, 1985: 90
Ênfase minha)

Mais à frente no seu *Retrato do colonizador* acrescentaria que mesmo se a situação colonial mudasse radicalmente, ou seja, mesmo se o colonizado recuperasse alguma margem de manobra, alguma dignidade, a personalidade assim estruturada, tão profundamente estruturada, não se modificaria necessariamente. Esta «personalidade colonialista» encontra algum eco na obra de um filósofo porto-riquenho que desenvolveu recentemente o conceito de «colonialidade do ser» (Maldonado-Torres, 2004) para mostrar que o racismo em questão está profundamente enraizado no ser europeu e que, por conseguinte – e os textos que analisei confirmam-no –, passou do período colonial ao período pós-colonial. Maldonado-Torres, como Dussel (2008), defende que a modernidade europeia, longe de começar com Descartes ou, mais tarde, com as Luzes, tem de ser encarada como resultado da invasão das Américas (acrescentaria das Áfricas). Por outras palavras, foi preciso esbarrar contra a alteridade para um certo pensamento começar a pensar o Ser de outro modo, mas sem ter em conta as especificidades dos muitos Seres encontrados fora da Europa. Para dar conta das relações de poder (sempre desiguais) instauradas pela modernidade europeia, o filósofo recupera outro conceito famoso, a “*colonialidade do poder*” (Quijano, 2000) que define como «um modelo moderno específico de poder que junta formação racial, o controlo do trabalho, o Estado e a produção de conhecimento» (Maldonado-Torres, 2004: 39). Tal permite pensar um «ser colonizado» (*being-colonized*, que o autor associa também aos *damnés* de Fanon) violentamente separado do ser pensado na Europa, um ser colonizado que não é fruto de um pensamento em particular, mas que é antes «o produto da modernidade/colonialidade na sua relação íntima com a colonialidade do poder, a colonialidade do conhecimento e a própria colonialidade do ser» (Maldonado-Torres, 2004: 39).

Com Fanon, Maldonado-Torres acredita que existe uma ligação íntima entre os piores massacres cometidos no centro do sistema mundo no século XX e os que foram cometidos nas colónias: «Nesta perspectiva, o mal não aparece como um acontecimento que perturbou as águas tranquilas do Ser, mas antes, como um sintoma do próprio Ser»⁸⁵

⁸⁵ Maldonado-Torres estabelece uma genealogia que ligaria violência colonial e violência genocida no século XX europeu. Falta na sua demonstração um elemento essencial. Antes de iniciar as invasões ultramarinas, os

(Maldonado-Torres, 2004: 41). Ao contrário de muitos pensadores enraizados no Ocidente, pensadores como Maldonado-Torres e Dussel, bem como Quijano, têm em conta a forma como uma multiplicidade de sujeitos com uma multiplicidade de histórias experimentaram a modernidade de outra maneira. É neste contexto que a noção de *locus* aparece como essencial: o facto de viver no Sul global significa para muitos a perpetuação da lógica colonial.

Este conceito de «colonialidade do ser» desenvolvido por Maldonado-Torres a partir da análise de filósofos europeus oferece a vantagem de apontar para a sedimentação no mais íntimo de cada indivíduo da pior e mais duradoura consequência do colonialismo. No entanto, utilizar exclusivamente filósofos de acesso tão complexo como Levinas e Heidegger para defender a tese de uma ontologia ocidental por essência racista não me parece ser suficiente para explicar a naturalização e repetição dos discursos e das posturas racistas num certo senso comum ocidental. A questão colocada recentemente por Akhil Gupta a propósito do orientalismo poderia ser formulada a respeito do africanismo: «c'est une question pour la recherche que d'expliquer pourquoi l'orientalisme est toujours présent, et comment l'Occident arrive à perpétuer cette homogénéisation [...]» (Gupta 2007: 220).

Por outras palavras, como e por que razão os Outros do Ocidente continuam a ser representados como os nossos bárbaros, as nossas bruxas, os nossos judeus? No mesmo lugar, Françoise Lorcerie, diretora de investigação no CNRS, notava que embora os meios legais existam para lutar contra a discriminação racial no trabalho, na procura de um alojamento, pouco ou nada se fez ainda para lutar contra o que ela chama o «primordialisme national»: «ce schème cognitif composite nourri d'un sentiment animal du chez nous et d'imaginaire ethnoracial [...]» (Lorcerie, 2007: 324-325). Trata-se de um esquema cognitivo muito pernicioso pois, se pode, por um lado, ser objeto de um discurso oficial (o do *Front National* ontem e de parte da UMP hoje em França) e assim reificar-se numa ideologia com contornos claros, pode, por outro lado, revelar-se, bem como

européus já tinham “treinado” o tratamento violento das alteridades presentes no continente: desde os cataras na França (século XIII) aos judeus e árabes da Península Ibérica logo antes do início da primeira viagem de Colombo (Castro Henriques, 2004: 25), os poderes político-religiosos empenharam-se em reduzir os modos alternativos de ser e de pensar em grande parte da Europa. Esta estreita ligação entre erradicação *aqui* e aniquilação *ali* foi evidenciada por um intelectual haitiano, Laënnec Hurbon, doutorado em Teologia e Sociologia, ao estabelecer um paralelismo entre a caça às bruxas na Europa e a caça aos canibais nas Américas (Hurbon, 1988), mostrando que a representação do bárbaro e os seus atributos eram idênticos à representação da bruxa entre nós.

difundir-se, de maneira mais ou menos consciente, ou seja «il peut *imprégner* les gestes civils, comme les gestes professionnels ‘sans y penser’» (Lorcerie, 2007: 325. Enfãse minha).

Vejo uma ilustração deste «primordialisme national» nos estereótipos que veiculam os manuais escolares. Um recente estudo encomendado pela *Haute Autorité de Lutte contre les Discriminations et pour l'égalité* (HALDE) à Universidade de Metz evidencia que se, por um lado, as representações do período colonial desapareceram de todos os manuais e se as minorias começam a ganhar alguma visibilidade, por outro lado, mantêm-se alguns clichés relativos aos Sul do mundo. A hipótese de trabalho dos investigadores remete para a presença do esquema cognitivo do qual falava Lorcerie:

La singularité de cette étude est de s'intéresser aux stéréotypes, non pas en tant que schémas cognitifs propres à un sujet ou à un groupe social, mais en tant que représentations figuratives ou textuelles à l'intérieur d'un manuel. Néanmoins, en tant que produits d'institutions de la société française, nous considérons que le manuel constitue une projection de celle-ci [...]. A ce titre, il nous appartient de vérifier si les représentations des différents groupes véhiculées par les catégories sociales présentes dans les manuels scolaires sont le reflet de stéréotypes en vigueur dans la société française. (Tisserant e Wagner, 2008: 63)

Os autores estudaram o texto e as imagens dos manuais e entrevistaram também professores e alunos a fim de averiguar como os públicos os liam e entendiam. O principal problema apontado pela HALDE tem a ver com as representações da África negra, muitas vezes associada à pobreza, à fome, à violência e nunca às outras modernidades que assim vão sendo produzidas como não existentes. Citam uma fotografia reproduzida para ilustrar a solidariedade da UE para com os países mais pobres: em plano aproximado, a mão fãmica de uma criança negra a ser segurada pela mão de um adulto branco. Nos manuais de História analisados, o negro é quase sistematicamente associado ao comércio de escravos e à discriminação nos Estados Unidos, o que consciente ou inconscientemente continuaria a insinuar uma ligação *natural* entre o negro e o seu estatuto de subalternizado (escravo ontem, discriminado ontem, refugiado hoje).

Esta impregnação, ou personalidade colonial ou ainda colonialidade do ser, que se traduz em representações *sempre já* disponíveis e em comportamentos explica a razão pela qual, a partir deste prisma, as ex-metrópoles coloniais são, tal como as antigas colónias, Estados pós-coloniais (daí, entre outras razões, a minha reticência inicial em utilizar o

conceito de «poscolónia»). Não é só nas obras do meu *corpus* que as forças de segurança (exército e polícia) perpetuam as violências (verbais ou físicas) da matriz colonial. Vários acontecimentos recentes em Bruxelas e em Paris apontam para a permanência nas polícias locais de comportamentos que remetem para o primordialismo nacional de Lorcerie. Assim, no Verão de 2009, *Le Soir*, o principal jornal belga de língua francesa, dava conta de múltiplas agressões de que foram vítimas jovens de origem africana por parte da polícia de Bruxelas. Interpelados num controle de rotina, os jovens foram levados de carrinha para a esquadra. No caminho, foram espancados pelos agentes assim como objeto de insultos que remetem diretamente para as imagens do Texto, por um lado, («Sales macaques, Singes») e, por outro, para a situação ideológica dos agentes («La prochaine fois, on mettra un Cd de musique nazie et on s'occupera de vous encore mieux»).⁸⁶

Na França, uma investigação recente dá outro exemplo da *impregnação* em questão. Dois sociólogos do CNRS (Jobard e Lévy, 2009) observaram discretamente os controlos policiais em duas estações em Paris (Gare du Nord e Châtelet-les-Halles) entre Outubro de 2007 e Maio de 2008. As conclusões indicam que a polícia efetuou os controlos sobretudo junto dos jovens que aparentam uma cor da pele e/ou um vestuário associado a determinadas minorias; os autores da investigação descrevem ainda controlos baseados não em factos delituosos mas exclusivamente nas aparências dos indivíduos:

The data show that Blacks were between 3.3 and 11.5 times more likely than Whites to be stopped; while Arabs were stopped between 1.8 and 14.8 more times than Whites. The study also found a strong relationship between people's ethnicity, particular styles of clothing worn by young people, and the likelihood that they would be stopped.

Parece-me pertinente falar aqui, à semelhança de Jacques Chevallier, de «herança política» da colonização. Este especialista francês na teoria do Estado é um dos autores a ler o Estado francês e a sociedade francesa como sendo tão pós-coloniais como as ex-colónias. Em grande parte, as cinco heranças coloniais que distingue nas sociedades do Norte e do Sul, ajudam a ler França, Bélgica e Portugal como Estados pós-coloniais. O primeiro destes legados seria o das instituições estatais nas antigas colónias - todavia sem um mimetismo completo: «La réappropriation se double d'une réinvention, qui aboutit à des configurations étatiques spécifiques» (Chevallier, 2007: 364) - mas igualmente nas ex-metrópoles. Se o legado institucional nas ex-colónias tem sido alvo de vários estudos, ainda

⁸⁶ www.lesoir.be (28 de Agosto de 2009. Acedido no mesmo dia).

nos encontramos no início do trabalho sobre o legado institucional entre nós: «L'autre face du problème, à savoir l'impact durable que la colonisation a pu avoir sur les institutions de l'État colonisateur a en revanche été, jusqu'à ces dernières années, pratiquement ignorée [...]»

A segunda herança da colonização radicaria na política externa. De facto, sobretudo no caso francês, houve uma permanência de laços de natureza diversa entre Paris e grande parte das suas ex-colónias. Terei a oportunidade de desenvolver este ponto mais à frente, mas retenhamos desde já o essencial com Chevallier: «ont ainsi été forgés un ensemble de dispositifs assurant la perpétuation des rapports traditionnels de dépendance» (Chevallier, 2007: 367).

As sequelas da colonização no campo social e político constituem para Chevallier uma das heranças mais partilhadas entre ex-metrópoles e ex-colónias. Chevallier vê nos problemas sociais existentes em muitos destes países uma consequência direta do Estado colonial:

Ces pays ont hérité d'une structure sociale désarticulée, du fait des retombées de l'exploitation coloniale, du grippage des mécanismes traditionnels d'intégration et de l'existence d'un réseau politique-administratif exogène mis en place par le colonisateur: l'indépendance n'a fait que renforcer ces tensions, compte tenu de l'explosion des besoins individuels et collectifs et du bouleversement des équilibres sociaux ; la cohésion sociale apparaît de ce fait problématique et la construction d'un sentiment d'appartenance et d'identification à une communauté politique plus encore. (Chevallier, 2007: 368-369)

Apesar de a colonização ter tido claras consequências sociais na França (poderíamos acrescentar Portugal e a Bélgica), o autor nota uma falta de interesse das ciências políticas pelas suas consequências internas. Assim, articula a crise social atual com um regresso do passado colonial, hipótese em parte baseada no facto de grande parte dos imigrantes e dos seus filhos serem oriundos de ex-colónias francesas. Advoga ainda que as discriminações das quais estes são vítimas relembram outras enraizadas no passado colonial, e que, não sendo de direito, mas existentes na prática, «n'en évoquent pas moins l'ancien statut qui était celui des indigènes dans l'empire colonial: reléguées dans de véritables 'ghettos urbains', elles éprouveraient des difficultés particulières d'insertion dans la société française» (Chevallier, 2007: 370).

A consequência lógica desta última herança é a concorrência entre as memórias, pois muitos ex-colonizados e ex-colonizadores transmitiram no seio das famílias não a História da colonização, mas as narrativas íntimas, as representações de si e do outro, ou seja, um relato com forte carga emocional não do passado, mas de uma relação particular com este passado.⁸⁷ Além disso, na França, o Estado sempre tentou orientar o conteúdo do que poderíamos chamar uma memória oficial, uma memória que fez do colonialismo uma narrativa semelhante ao gênero da epopeia. Com esta quarta herança, encontramos claramente no campo das representações, das narrativas coletivas ou individuais.

Consciente ou inconscientemente, Chevallier transforma o período colonial num texto sujeito a interpretações contraditórias não só entre o Norte e o Sul mas também no seio de cada polo (não têm faltado na França os debates entre os defensores e os críticos do colonialismo). Neste ponto em particular, os estudos pós-coloniais são incontornáveis, pois a resolução das tensões sociais passa em grande parte pela análise dos discursos e das representações que vigoram num certo Norte. “Retomar, Reler, Reinterpretar”, três operações essenciais numa perspectiva pós-colonial que ajudam, num primeiro tempo, a entender a permanência/impregnação de algumas representações e, num segundo, pelo menos assim se espera, a contribuir para a sua (lenta) dissolução.

Vista a partir do Sul, a França surge cada vez mais como um Estado pós-colonial que não se reconhece como tal. No seu último livro, escrito em reação ao discurso do Presidente Sarkozy proferido em Dakar em 2007, Aminata Traoré estabelece um paralelismo entre os jovens desempregados nos subúrbios das grandes cidades francesas e os jovens desempregados das grandes cidades africanas: «De part et d'autre de la Méditerranée, les jeunes ont en partage l'échec scolaire, le désœuvrement et le sentiment d'inutilité» (Traoré, 2008: 35). Segundo a intelectual maliana, não é por acaso que na França o sentimento de ameaça e de medo cresce numa parte substancial da população, pois no discurso hegemónico o país parece sujeito a uma dupla ameaça: uma interna (os subúrbios) e outra externa (os imigrantes ilegais), muitas vezes amalgamadas pelo Texto. À semelhança de Chevallier, descreve uma França que ainda não se conseguiu livrar de certas representações, o que a impede de reconhecer o papel desempenhado pela manutenção (e

⁸⁷ Recentemente, Jérémy Robine, geopolitólogo, associava a existência e a transmissão destas memórias contraditórias ao debate sobre a identidade que tem agitado a sociedade francesa. Robine aponta para a importância da questão da identidade tanto nas ex-colónias (o problema do acesso à nacionalidade, por exemplo) como na ex-metrópole: «Cependant, cette question post-coloniale se pose également, avec autant d'acuité, dans l'ancienne métropole, car la nation française, avec ses 10% de citoyens issus de ses anciennes colonies, ne peut suivre son chemin isolément. La fin du lien colonial ne signifie pas la fin de tout lien. Les mémoires sont là, encore vives, et de surcroît, elles se transmettent» (Robine, 2009: 20-21).

até o desenvolvimento) de relações desiguais entre o Norte e o Sul (Traoré, 2008: 33). Ainda mais do que nos seus textos anteriores – terei mas à frente neste capítulo a oportunidade de os reler ao tentar definir o Estado pós-colonial –, Traoré pratica aqui um vaivém permanente entre o Estado pós-colonial do Norte e o do Sul, notando como não param de circular pessoas, bens e representações entre ambos, tendo como pano de fundo a globalização neoliberal, geradora de desigualdade cada vez mais acentuadas).

Em vários momentos do seu ensaio, Traoré, como Chevallier, insiste no desconhecimento do passado colonial, ou melhor, no esquecimento manipulado do passado colonial, para explicar a postura de um certo senso comum relativamente aos imigrantes oriundos das ex-colónias, um senso comum que entende mal a natureza da relação destes com a ex-metrópole:

C'est la France qui est en eux, qu'ils maîtrisent ou non sa langue, et qui leur parle. Aussi leur semble-t-il tout naturel de regarder vers la puissance coloniale qui a dominé leurs pays et qui continue à s'adresser à eux dans sa langue, à travers ses médias, ses biens et ses services, qu'ils préfèrent souvent aux autres. (Traoré, 2008: 57)

Traoré vai ainda mais longe quando afirma que uma certa França, a que votou em Nicolas Sarkozy em 2007, precisa destes outros, tanto os de dentro como os de fora, para tentar definir a identidade francesa numa perspetiva nacionalista:

Nicolas Sarkozy aurait en réalité eu du mal à se hisser à la Présidence de la République française s'il ne s'était pas servi des Africains comme boucs émissaires. Voilà qui démontre, contrairement à une idée bien répandue, que l'Afrique n'est pas absente des préoccupations des pays riches, en l'occurrence de la France. Elle sert d'épouvantail dans la construction d'un monde sécurisé, auquel les électeurs adhèrent mieux s'ils voient la figure de l'ennemi. (Traoré, 2008: 210)⁸⁸

⁸⁸ Partilho a análise de Traoré relativamente à dupla força que se exerce nos jovens do Sul, uma força externa (a globalização neoliberal que contribui para o enfraquecimento do Estado) e uma força interna (o Estado pós-colonial, ele próprio produtor de desigualdades), que os leva a imigrar. No entanto, o que faz de muitos Estados europeus Estados pós-coloniais é também a manutenção de relações desiguais de poder dentro das suas próprias fronteiras. A sua prosperidade continua a depender em grande parte da exploração de uma mão-de-obra barata oriunda, entre outros, do continente africano. Uma reportagem recente do *Monde Diplomatique* nas fazendas do Sul de Espanha evidencia uma exploração que relembra claramente a exploração colonial: violência, condições de trabalho próximas da escravatura nalguns casos, habitações precárias construídas longe da cidade «branca» ... tudo decorrendo na ilegalidade (os empresários locais não têm interesse em declarar a numerosa mão-de-obra e o Estado espanhol tem interesse em favorecer as suas exportações em detrimento das dos vizinhos) (Daum, 2010).

As várias denominações (impregnação, pessoalidade colonial, colonialidade do ser, etc.) apontam para a *naturalização* por parte do senso comum das características do Texto. É provável que nenhum dos elementos que tenho vindo a apontar (discursos – noticiário, ensaios, manuais escolares... –, mas também práticas – insultos, agressões físicas...) tenha por si só o poder de impor o Texto junto do senso comum. É porque constituem uma teia, ou uma rede de significados, que os discursos em questão não só fizeram do Texto o que ele é hoje como facilitaram a sua natural e automática reprodução. A sua eficácia deve-se em grande parte, por um lado, à disponibilidade imediata das suas representações e, por outro, graças ao recurso permanente à metonímia, à sua faculdade de adaptação a contextos diferentes. Assim, as razões do Estado dito falhado valem tanto para qualquer país da África central como para o Haiti.

O poder de persuasão do Texto deve-se também ao número reduzido e à simplicidade das suas explicações. Com Béji, Memmi e Smith é de facto «fácil» entender as razões da violência pós-colonial, do fracasso do Estado, das suas crises sociais e económicas. Disponibilidade, adaptabilidade, simplicidade (DAS), três termos que explicam não só a permanência do Texto como também a dificuldade não em propor mas em fazer ouvir outros discursos, que, embora disponíveis, são muito mais complexos e longos do que os ensaios curtos de uma Béji, de um Memmi ou de um Lefevre.

Resta saber se o Texto não é revelador de uma tendência profunda numa certa sociedade ocidental. Numa obra de referência, Balibar (1997) não hesitava em fazer do «neo-racismo», que o Texto não para de evidenciar, uma categoria estruturante das sociedades ocidentais. Apesar das desconstruções de que foi alvo, o facto é que um racismo de novos contornos gangrena parte das sociedades ocidentais. Já em 1988, Balibar notava que o neo-racismo não se cingia aos discursos e às teorias, mas que se incarnava igualmente em práticas (Balibar, 1997: 28),⁸⁹ situação que tentei demonstrar anteriormente ao estabelecer um *continuum* entre o dizer (os ensaios) e o fazer (o insulto policial). O autor apontava também para a existência de uma «comunidade racista» no seio da qual não se podia delinear «fronteiras» claras entre as teorias racistas desenvolvidas por intelectuais e os

⁸⁹ Este complexo de discursos e de práticas sociais já caracterizava o racismo biológico que acompanhou os colonialismos. Vejam-se as considerações de Bancel, Blanchard e Lemaire (2000: 17) a propósito dos jardins zoológicos humanos: «Les zoos humains constituent ainsi un phénomène culturel fondamental [...] par son ampleur mais aussi parce qu'il permet de comprendre comment se *structure* le rapport que construit alors la France coloniale, mais aussi l'Europe, à l'autre. De fait, la plupart des archétypes mis en scène par les zoos humains ne dessinent-ils pas la *racine* d'un *inconscient collectif* qui prendra au cours du siècle de multiples visages et qu'il est indispensable de déconstruire?» (Enfâse minha) «Estrutura, raiz, inconsciente coletivo» são termos que remetem para uma superestrutura de tipo ideológico.

discursos e as práticas racistas presentes noutros grupos sociais. No entanto, se de facto os intelectuais desempenhavam para Balibar um papel importante na racionalização e vulgarização da teoria, a sua demonstração da altura não contemplava os amplificadores de ideologia que constituem bens culturais populares produzidos pelos campos cinematográfico e televisivo (já mencionei o racismo e a islamofobia assumida de *The Unit e 24 hours*). Daí talvez a dificuldade em entender as vias inéditas que usa o neo-racismo para se expandir e se sedimentar em novos grupos sociais.

Por fim, Balibar verificava, o que na altura era inovador na França, a importância na emergência do neo-racismo de fenómenos como o colonialismo (que nas Antilhas não desapareceu totalmente) mas também o neocolonialismo (como «realidade maciça») e a presença de migrantes oriundos das antigas colónias, que «réussissent à concentrer sur eux-mêmes à la fois la continuation du mépris impérial et le ressentiment éprouvé par les citoyens d'une puissance déchue [...]» (Balibar, 1997: 60).

Balibar notou como o racismo, qualquer que seja a sua denominação (antisemitismo, islamofobia etc.), constitui não só um conjunto de representações e de condutas, mas também um sistema estruturante ancorado na sociedade, na política, nos indivíduos: «S'il connaît des fluctuations, des inversions de tendance, il ne disparaît jamais de la scène, en tout cas des coulisses» (Balibar, 1997: 291).⁹⁰

Face a esta estrutura, face ao Texto, existem certamente outras vozes (Mabeko-Tali, Mamdani, M'Bokolo, Ki-Zerbo, etc.) que propõem narrativas alternativas, mais matizadas, com todas as garantias de rigor científico, mas a complexidade das suas obras dificilmente lhes permite competir (e ainda menos desarticular) com o DAS do Texto. No entanto, o Estado pós-colonial continua presente no meu *corpus* de obras, com as suas coerências e incoerências, com os seus dominadores e os seus dominados, com personagens que sofrem por causa desta superestrutura que vejo como uma força trágica. Como então descrevê-lo sem recorrer ao Texto, ainda que esteja sempre atento a ele, desconfiando sempre do que

⁹⁰ No mesmo livro, Wallerstein também via o racismo como uma espécie de estrutura inerente a muitos seres humanos. Fala assim de «structures intériorisées de l'ethnisation» (52). Dos dois autores, Wallerstein é quem recorre mais às noções de superestrutura e de ideologia para explicar a presença do racismo nos Estados pós-coloniais do Sul e do Norte. Talvez isso explique as aproximações e mesmo algumas imprecisões quando se aventura no terreno da História. Assim, Wallerstein retoma para o Ruanda a teoria dos invasores Tutsi e dos autóctones Hutu (253), os primeiros dominando os segundos, sem notar que esta teoria é sobretudo o resultado de um saber colonial incapaz de pensar uma sociedade local muito mais matizada. Retoma igualmente sem questionar a representação, ela também uma herança colonial, do Burundi como exata reprodução sociológica do Ruanda (257). Chrétien desconstruiu estas (e outras) representações em várias contribuições, nomeadamente num artigo clássico: Chrétien, Jean-Pierre (1985) «Hutu et Tutsi au Rwanda et au Burundi», in Jean-Loup Amselle, Elikia M'Bokolo, *Au cœur de l'ethnie: ethnie, tribalisme et État en Afrique*. Paris: La Découverte, 129-165.

em mim pode vir a ser seduzido por esse Texto? Memmi, nas suas últimas citações, deu-me a possibilidade de articular a primeira parte deste capítulo com a segunda. Se de facto, «Les présidents des nouvelles Républiques miment en général le pouvoir colonial dans ce qu'il a de plus arbitraire», então, como o mostram vários estudiosos e artistas, as razões do mal, do sofrimento, do fracasso muitas vezes descritos nos romances e nas peças do *corpus* têm origem, pelo menos em grande parte, num fenómeno anterior: o Estado colonial.

III.2. «PARMI LES GRANDES QUESTIONS, IL Y A D'ABORD CELLE DE L'ÉTAT»⁹¹ DA «POSCOLÓNIA» AO ESTADO PÓS-COLONIAL OU A PASSAGEM DA SUPERFÍCIE DO TEXTO À DENSIDADE DA HISTÓRIA

Inicialmente pretendia recorrer ao conceito de poscolónia desenvolvido por Mbembe numa obra muito citada, *De la Postcolonie, Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine* (2005). Trata-se, contudo, de um termo ambíguo que prefiro abandonar em prol do conceito de Estado pós-colonial, pois, por um lado, o próprio termo tende a reduzir o Estado independente a um apêndice da colónia e, por outro, perde alguma pertinência heurística após a análise das várias aporias presentes na obra de Mbembe. Nas páginas seguintes, confrontarei Mbembe com historiadores, politólogos, sociólogos e escritores oriundos, na sua grande maioria, do Sul. Tive de reconhecer neste trabalho em progresso que, no terceiro capítulo do seu livro («Esthétique de la vulgarité»), Mbembe representa uma «poscolónia» que pouco difere do Estado descrito por Béji, Memmi e Smith. Aliás, não será por acaso que este último escolheu Mbembe como garante intelectual africano («l'un des rares intellectuels du continent à appeler le désastre par son nom» Smith, 2003: 23-24).

Como é sabido, as maiores críticas a Mbembe incidiram no conteúdo deste capítulo e foram elas que, em parte, me convenceram da carga ideológica do conceito de «poscolónia». Proponho-me a seguir examinar rapidamente os pontos relevantes do texto assim como contrapor-lhe as críticas mais pertinentes. A seguir, tentarei mostrar que para entender a situação do Estado pós-colonial é preciso apontar não só para a sua matriz

⁹¹ Retiro esta epígrafe da última obra de Ki-Zerbo, Joseph (2004), *A quand l'Afrique?* Paris: L'Aube. Neste livro de entrevistas, o historiador burkinabe consegue em curtos capítulos focar de maneira concisa as origens da suposta crise do Estado no continente.

colonial, mas também para duas forças externas que se têm exercido concomitante ou sucessivamente, e em graus mais ou menos acentuados, nomeadamente o neocolonialismo que se seguiu a algumas independências e um contexto económico internacional caracterizado por relações desiguais de poder.

Achille Mbembe pretendia, através do conceito de «poscolónia», descrever a violência do Estado contra o seus próprios sujeitos («la violence du frère à l'égard du frère», como afirma num prefácio acrescentado em 2005). Na introdução à primeira edição, fazia os ensaios reunidos no livro remeter para o campo da ciência política, ao afirmar a intenção de levar a cabo um estudo político contemporâneo e comparado sem limites geográficos aparentes («rendre compte, d'une manière aussi intelligible que possible, de quelques formes de l'imagination politique, sociale et culturelle dans l'Afrique actuelle» Mbembe, 2005: 14). Tinha consciência da dificuldade de um projeto onde a cada passo embatia no Texto africanista, o Texto que tinha em grande parte inventado o seu objeto de estudo (África contemporânea), o que o levou, por um lado, a retratar a genealogia da invenção da África e, por outro lado, a defender a necessidade de uma abordagem inédita tanto do ponto de vista epistemológico como do registo de língua utilizado.

Relativamente ao primeiro ponto, evidencia um profundo conhecimento tanto do conteúdo como das características retóricas do Texto. Dedicou aliás o último capítulo («Du hors-monde») a uma arqueologia do saber africanista ocidental que, nas suas grandes linhas, segue os trabalhos de V.Y. Mudimbe, sem contudo admitir a dívida relativamente ao escritor e ensaísta congolês, a não ser numa indicação bibliográfica em nota. Evidencia a filiação de grande parte das ocorrências na fonte paradigmática do Texto, isto é, *A razão na História* de Hegel, mostrando que esta obra já continha todas as figuras de retórica (metonímia, sinédoque) assim como as representações do Outro africano (monstruosidade, falta de razão, indiferenciação entre o homem e a natureza, ela própria sempre colocada do lado do teratológico, etc.), e que as ocorrências posteriores se limitarão a retomar e repetir. No entanto, apesar de descrever um processo muito semelhante ao que aconteceu com um certo Oriente, nunca cita o trabalho fundador de Edward Said neste domínio. Evidencia as raízes epistemológicas das representações do Africano, mostrando que a violência do colono contra o subalternizado, longe de ser um fenómeno marginal, acompanhou sempre a modernidade ocidental, como o autor sintetiza: «Au fondement de la violence coloniale se trouve donc un extrémisme d'un genre propre et dont les origines doivent être situées dans la cosmologie occidentale elle-même» (Mbembe, 2005: 242).

O problema surge, tanto aqui como no capítulo «Esthétique de la vulgarité», quando Mbembe pretende explicar a perpetuação da violência da colónia na «poscolónia». A primeira aporia é de carácter metodológico, pois passa sem transição de uma análise das origens da violência colonial fundamentada em textos filosóficos ou antropológicos a uma análise da violência pós-colonial com recurso exclusivo a textos literários (sobretudo Sony Labou Tansi, mas também Amos Tutuola, William Sassine, entre outros), como se estes pudessem ser considerados meros reflexos do contexto social onde foram escritos. Ora, uma simples análise da cenografia de cada texto teria evidenciado desde logo a impossibilidade, em muitos romances destes e de outros escritores, de associar o espaço diegético a um país real. Mesmo nos casos em que um país real é explicitamente citado, este não pode ser confundido com um referente concreto, já que se trata de uma representação literária, moldada pelo artista, fruto do trabalho da sua imaginação. Além disso, Mbembe negligencia a contextualização das obras, dos seus autores, não determina o seu estatuto no campo literário e, por esta razão, consciente ou inconscientemente, não descortina a importância do capital simbólico, das estratégias de conquista de poder não só dentro do próprio campo, mas também no campo político que lhe é, às vezes, perigosamente, contíguo.⁹²

A segunda aporia surge da justaposição das representações dos subalternizados negros existentes no Texto com as representações da «poscolónia» por escritores africanos contemporâneos. Pois, nos dois grupos, o ser descrito é colocado do lado da degradação física e intelectual, da brutalidade, a violência sendo a principal característica do seu quotidiano. Acabamos assim por não ver significativa diferença entre a África de Hegel e a de Sony Labou Tansi. Foi precisamente para este aspeto que apontou um importante teórico do pensamento pós-colonial:

There is thus an uncanny parallel between Mbembe/Tansi on the postcolony and Hegel on Africa in the eighteenth century. What is the difference between the two images of Africa? It is as if the structure of interlocution in which Hegel's intimations of the familiar are taken seriously as a point of refutation, ends up producing a mirror image of its familiarity within Mbembe's text itself. (Quayson: 2001)

⁹² O que evidenciou Dominic Thomas, ao mostrar que na República do Congo, o contexto a partir do qual escrevia Sony Labou Tansi, muitos escritores que descreviam a dita «poscolónia» mantinham relações estreitas com os detentores do poder, e que até utilizavam o capital simbólico adquirido no Norte para obter cargos de prestígio no campo político local (Thomas, 2003: 4-5).

Vários críticos explicaram a adoção por parte de Mbembe da representação da «poscolónia» como lugar de violência e de morte devido a um pessimismo radical relativamente ao estado da «poscolónia», o que explica a sua recuperação pelos pensadores contemporâneos do afro-pessimismo (Smith). Coquery-Vidrovitch diz, por exemplo, que a tonalidade geral do ensaio é a do desespero e não hesita em falar de niilismo a seu propósito (2001). Essa é também a opinião de Karlström:

This diagnosis is more than an expression of realistic despondency in the face of disheartening postcolonial trajectories; it reveals a political pessimism so radical as to border on existential nihilism. (Karlström, 2003: 60)

No que tem a ver com o segundo ponto (o projeto de inovar tanto na metodologia como na forma), Mbembe começou por defender a necessidade de uma outra abordagem, mais aberta a saberes diferentes, menos ancorada na epistemologia ocidental. No entanto, uma análise pormenorizada das fontes assim como dos autores por ele citados remete grande parte dos ensaios para a ciência política e a filosofia ocidentais.⁹³ A contradição surge ainda quando o autor rejeita categoricamente alguns dos conceitos centrais das teorias pós-coloniais e pós-estruturalistas (hibridez, fluidez, negociação...) por alegadamente reduzirem o fenómeno do Estado a meras representações e discursos e esquecerem assim as práticas, enquanto a sua metodologia evidencia um recurso quase exclusivo às ditas representações (artigos de jornais, obras literárias, etc.). Trata-se de uma rejeição tanto mais estranha se tivermos em conta que os seus artigos teóricos (2006^b, 2007^a) contemporâneos à segunda edição evidenciam a recuperação e a celebração dos conceitos em questão.

Relativamente ao registo de língua, o autor defendia que o seu projeto também tinha uma vertente estética, ou seja, tratava-se de descrever a «poscolónia» numa sintaxe perturbada, dando a entender que algo do desregulamento do referente tinha de passar na língua («dynamiter» e «travail de démolition» da língua francesa são duas expressões significativas desta vertente do projeto. Mbembe, 2005: XVII). Perante o lado muitas vezes absurdo dos discursos tidos sobre o continente, considerava inevitável um questionamento sobre a estrutura profunda do sistema linguístico encarregado de expressar a imaginação política em África.

⁹³ Assim, os pensadores africanos que têm realmente tentado introduzir nas ciências sociais e humanas outros saberes e outras conceções do mundo ocupam um espaço reduzido na obra. Hountondji é citado uma vez, Mudimbe quatro, ou seja, menos do que Bakhtine (6 vezes), Habermas (5) ou ainda Heidegger (8).

Colocam-se aqui dois problemas: em primeiro lugar, este trabalho de desarticulação do código ganharia talvez mais pertinência num trabalho de cunho literário e não, como neste caso, de teor científico. Pois o problema do Texto não está tanto na sintaxe mas nas conotações veiculadas por ele. Em segundo lugar, a procura desenfreada da fórmula sedutora leva por vezes o autor a emitir truísmos ou propostas tão gerais que podem remeter tanto para o contexto africano como para qualquer outro. Trata-se de um das fraquezas apontada por Coronil (1992) numa das críticas mais pertinentes (e também mais ferozes) ao livro de Mbembe. De facto, quando este define, por exemplo, a maneira como o sujeito africano se constitui, não se entende em que medida o ser africano seria diferente do seu homólogo europeu ou americano: «La constitution du soi africain comme sujet réflexif passe aussi par le faire, le voir, l'ouïr, le goûter, le sentir, le désir ou le toucher» (Mbembe, 2005: 16). Provavelmente a inovação deste trecho residiria na justaposição de infinitivos substantivados, estrutura pouco habitual, mas que acaba por ser entendida mais como preciosismo do que como audácia formal.

Todavia é o terceiro capítulo («Esthétique de la vulgarité») que suscitou as críticas mais contundentes. Mbembe pretendia evidenciar uma certa convivência entre os dominados e os dominadores, ambos partilhando uma comum apetência pelo consumo tanto das suas forças como de bens materiais. Entre os dois polos da sociedade descrita pelo autor existiria assim uma relação de tipo refletora, onde cada um reproduziria o desejo de consumo que observaria no outro. A «poscolónia» de Mbembe corresponderia deste modo ao lugar da tensão convivial, da «banalidade do poder», uma banalidade que o autor associava a uma estética não só da vulgaridade mas igualmente da obscenidade e do grotesco.

Tanto o substantivo «estética» como o adjetivo substantivado «grotesco» remetem para o campo da representação literária e, de facto, Mbembe fundamenta em grande parte a sua descrição deste aspeto da «poscolónia» numa leitura de alguns textos do escritor congolês Sony Labou Tansi, se bem que, no fim do capítulo, o leitor fique sem saber se a «poscolónia» corresponde a uma observação de um certo real ou se o autor infere as suas observações a partir dos textos de Tansi. Como notava há pouco, Mbembe coloca deste modo o texto literário no mesmo patamar do texto de teor sociológico ou antropológico, sem ter em conta que cada um destes textos contém, assim como encena, graus diferentes de verdades. Na altura da publicação de uma versão anterior em inglês, Fernando Coronil apontava precisamente para esta questão:

Novels are invoked to lend support to Mbembe's view on the postcolony, without respect for the difference between literary and social-science representational conventions and their related, but different, truth claims. (Coronil, 1992: 91)

Do ponto de vista metodológico, o recurso à obra de Bakhtine também coloca algumas questões. Se, por um lado, a obra do teórico russo é pertinente para analisar algumas figuras do grotesco, parece-me que a sua utilização para a análise de textos produzidos num contexto espaço-temporal dissemelhante exige pelo menos uma reflexão inicial sobre o conceito de grotesco, sobre a importância da obra de Bakhtine num determinado momento da história da crítica e, por fim, sobre o *corpus* de obras e a sociedade que foram alvo da sua hermenêutica. Karlström apontou como razão para os vários erros de interpretação das relações de poder na «poscolónia» uma falha importante nas premissas teóricas de Mbembe, nomeadamente um entendimento/compreensão erróneo de Bakhtine.

No seu livro a propósito da obra de François Rabelais (1970), Bakhtine interessava-se pelas festas de reviravolta, como o Carnaval, que numa determinada altura do ano e durante um tempo claramente delimitado, favoreciam um certo grau de crítica social através de rituais, festas e textos que enalteciam o “baixo material e corporal”. Era no decorrer destas festas que o grotesco (que podemos rapidamente definir como a concomitância de um elemento e do seu contrário, o sagrado e o profano, por exemplo, no mesmo lugar) se exprimia melhor. Para Bakhtine, alguns tipos de textos (farsas medievais, entre outros), assim como alguns autores (Rabelais por exemplo), traduziram e conservaram algo desta cultura popular. O que interessava Bakhtine tanto nos textos como nas práticas em questão era a subversão dos valores dominantes, a capacidade crítica das camadas populares e a sua autonomia relativa perante o poder.

Na «poscolónia» de Mbembe, esta autonomia desaparece em prol da convivência entre dominados e dominadores. Em parte, esta convivência dever-se-ia à adesão dos dominados aos valores do *commandement*, encarado como um «fetiche», que o autor define da seguinte maneira:

Les signes, les langages et les récits qu'il produit ne sont pas seulement destinés à devenir des objets de représentation. Ils peuvent être investis d'un surplus de sens qu'il n'est pas permis de discuter, et dont on est interdit de se démarquer. (Mbembe, 2005: 141)

Por um lado, este trecho sugere uma adesão completa e acrítica ao «fetichismo» assim como aos seus supostos poderes; por outro lado, esta descrição da representação sublimada do *commandement*, representação objeto de uma adoração, entendida na sua conotação religiosa, não parece ser intrínseca à «poscolónia» nem a África. São vários os exemplos de adoração do «fetichismo» em regimes autoritários europeus, e sem mudar uma vírgula, poder-se-ia recorrer a Mbembe para descrever o fervor que rodeava Benito Mussolini ou Adolf Hitler tanto nas suas aparições públicas como nas suas representações, mesmo no espaço privado.

Para Mbembe, mesmo quando o sujeito poscolonial (a expressão é do autor) ridiculariza o «fetichismo» em atos aparentemente grotescos, reconhecerá ainda o seu poder, ratificaria o seu estatuto (Mbembe, 2005: 147), pelo simples facto de que ambos os lados partilhariam uma representação semelhante do seu mundo – até afirma que partilhariam o mesmo «campo epistémico» (Mbembe, 2005: 152) –, onde o grotesco e o obscuro surgem em competição. Mais uma vez se torna difícil entender em que medida estas duas categorias seriam especificidades africanas: de facto, um Silvio Berlusconi na Itália, por exemplo, amalgama, tanto nas posturas como no discurso, algo de grotesco e de obscuro (a sede de consumo sexual, a vulgaridade da palavra como do gesto, a conivência com um certo eleitorado, etc, ou seja, certos elementos que Mbembe vê como específicos da «poscolónia» encontram-se também em Roma).

Esta suposta conivência entre o «fetichismo» e os dominados, esta «tirania íntima» (Mbembe, 2005: 178), explica, segundo Mbembe, que as práticas subalternas, antes de desestabilizarem o poder, brincam com ele (Mbembe, 2005: 177), constatação que o leva, no fim do capítulo, a afirmar que Bakhtine se teria enganado ao afirmar que o obscuro só surgia no polo dominado. Segundo Mbembe, a «poscolónia» é o lugar onde a obscenidade não para de circular entre os polos, cada um confirmando nas suas práticas a existência do outro:

La véritable inversion a lieu lorsque, dans son désir de majesté, la plèbe entre en déraison et revêt les oripeaux du pouvoir pour mieux en reproduire l'épistémologie; et lorsque le pouvoir, dans sa recherche violente de grandeur et de prestige, fait de la production de la vulgarité et de la délinquance son mode dominant d'être. C'est dans cette étroite *intimité* qu'il faut désormais rechercher les ressorts de la tyrannie en Afrique noire. (Mbembe, 2005: 186)

Ter-se-á notado aqui a introdução de uma dicotomia (a plebe *vs* o poder) que o próprio autor pretendia suprimir na descrição do poder na «poscolónia». Do ponto de vista retórico, o recurso frequente à figura do oxímoro traduz a visão antagónica de um autor que pretendia, na abertura do seu livro, reintroduzir o ambíguo e a *nuance* num campo que o Texto tinha justamente sobrecarregado com oposições binárias. Neste contexto, parece impossível a existência no seio da «plebe» – palavra ambígua pois conota negativamente o polo dominado – de práticas realmente subversivas, de atos e de discursos que consigam, se não abalar, pelo menos criticar o poder absoluto. É o que Karlström destacava:

If the postcolonial political aesthetic is engineered and institutionalized by the State, than Mbembe's radical pessimism may be justified. But if the aesthetic arises out of the popular imagination, or is jointly or dialogically constructed by state and people, such despair is less justifiable. For this suggests the existence of a popular political imaginary that, even if it does play a role in reproducing the state-society impasse, must also be at least partially autonomous from any (pseudo)domination by the state. (Karlström, 2003: 61)

Karlström descreve então cerimónias oficiais organizadas por parte da suposta «plebe» para a receção às autoridades no Buganda. O autor mostra que longe de partilhar um mesmo «campo epistémico» ou uma conivência com o poder, a plebe não hesita em encenar as suas críticas, em contradizer a autoridade, em protestar contra as injustiças. Aparentemente, admite o autor, os participantes partilham o mesmo espaço, o mesmo apetite pelo consumo de alimentos e bebidas em grande quantidade, mas uma observação atenta do que é dito e feito no quadro das cerimónias inviabiliza a possibilidade de as ler com o recurso à «estética da vulgaridade»:

Local populations can thus express their satisfaction or discontent with power holders by modulating their degree of participation, the enthusiasm of their reception and the quality and quantity of their prestations. (Karlström, 2003: 67-68)

Parece-me pertinente contrapor a Mbembe outro exemplo, proveniente justamente do paradigma de «poscolónia» ao qual o autor pretendia referir-se, os Camarões de Paul Biya. Basile Ndjio, antropólogo, num estudo de terreno sobre os *Carrefours de la Joie* em Yaoundé, demonstrou que longe de estabelecerem uma tensão convivial, as atitudes grotescas e obscenas, ou para falar em termos bakhtinianos, as atitudes que celebram o “baixo material e corporal” possuem uma forte componente de crítica social e política.

No seu ensaio, começa por lembrar quão essencial se tornou para o poder o controlo do espaço público. Em primeiro lugar, trata-se de evitar tanto distúrbios como manifestações da oposição ao regime, o político sendo assim assimilado a uma espécie de delinquência. Daí, sem dúvida, a presença das forças de segurança que, de acordo com Ndjio, se aproveitam do seu papel para extorquir bens materiais aos cidadãos. Em segundo lugar, consequência desta vontade de “limpar” as ruas dos sujeitos indesejados, o regime pretende estetizar (a palavra é de Ndjio) o espaço público, como se as ruas sem buracos, os cruzamentos, as avenidas, entre outros, concretizassem, no domínio material, o desejo de expurgo/saneamento no domínio social. Em terceiro lugar, o regime apodera-se do espaço público para expor/evidenciar os simulacros, os «fetiches» do dirigente: fotografias, pensamentos, etc. Por outras palavras, Biya tem de estar lá, de ocupar um lugar onde possa sempre ser visto:

By invading the public domain with his effigies and portraits, and by bringing himself or His totems (‘images’) down to places where ordinary people can see or experience His multiple facets, the ruler manages to abolish the difference between His virtual presence and His real absence, between illusion and reality, fact and artefact. (Ndjio, 2005: 271)

É neste contexto que aparecem os *Carrefours de la joie*, geralmente em bairros populares, de gente mais pobre, com bares (onde é servido um álcool caseiro e barato), prostitutas, música... Aparentemente, estes *Carrefours de la joie* tornaram-se lugares onde impera o “baixo corporal”, onde as funções do corpo primam numa visão hedonística da vida social e da vida *tout court*. O que revelam, segundo Ndjio, é o hiato cada vez maior entre as classes sociais: de um lado da «fronteira» edificada pelo poder, a burguesia possui os seus próprios lugares de divertimento (associados à “civilização”, à educação, ao bom comportamento, ao requinte...), protegidos pelas forças policiais; do outro lado da «fronteira», a festa popular, o desregulamento corporal e social, mas também uma crítica potencial ao poder, pois trata-se de corpos que escapam ao controlo, corpos “loucos” que invadem o espaço público. Nota-se que esta corporalização de parte do espaço público surge num contexto político marcado, por um lado, pelo fracasso do processo de democratização e, por outro, pelo aperto repressivo por parte do regime (Ndjio, 2005: 276).

Os entrevistados admitiram o carácter subversivo das suas práticas, pois não se trata só de se embebedarem, de contarem anedotas sobre o casal presidencial ou de cantarem textos satíricos, ou ainda de terem relações sexuais em plena rua. Porque o

contexto é o de controlo do espaço público pelo regime através da sua limpeza, da sua moralização, da sua estetização, qualquer desvio relativamente à norma imposta ganha contornos políticos. O «fetiche» que Mbembe interpretava como um objeto de culto e de adoração, tanto na esfera pública como privada, torna-se aqui alvo de uma iconoclastia invisível na «Esthétique de la vulgarité», pois defecar e urinar nos retratos/totens do Chefe significa muito mais do que o exercício de uma simples função corporal.⁹⁴ Na sua conclusão, Ndjio insiste num facto importante, que Mbembe não teve em conta: a dominação por parte do poder nunca é completa, havendo sempre algo que lhe escapa (um bairro, alguns bares, corpos). Os sujeitos nunca aceitam totalmente o tipo de socialização imposta pelo poder e, mais importante, não aceitam com tanta facilidade a tensão convivial – na maior parte dos casos, só dançam à beira da estrada para celebrar Biya, ou um Chefe de Estado estrangeiro, quando obrigados – que Mbembe achava ser central na «poscolónia».

Por fim, Ndjio evidencia que a suposta dicotomia «plebe» vs Poder, que encontramos em Mbembe, é antes de mais o resultado de um processo de inclusão de cidadãos/exclusão de sujeitos no contexto de uma cidade (Yaoundé neste caso, mas segundo Ndjio, o mesmo se observaria noutras capitais da região) dividida por diversas «fronteiras»: os grupos sociais não se encontram, não partilham espaços (de lazer ou de trabalho). Os limites físicos assim impostos pelo poder para separar os dominantes dos dominados estruturam o espaço público e, em princípio, impedem a expressão da dissidência assim como da indecência, ambas sujeitas à repressão policial, o que é revelador não da obscenidade do regime de Biya, mas antes do seu lado conservador e moral.

Estes equívocos e aproximações por parte de Mbembe talvez tenham a sua origem, por um lado, num pressuposto ideológico (o afro-pessimismo que o assemelha a um Smith) e, por outro, numa falta de contextualização dos problemas da «poscolónia». O autor afirmava descrever o fenómeno em questão a partir dos Camarões, mas cita principalmente, com os problemas que levantou Coronil, um autor da República do Congo. Na «Esthétique de la vulgarité», a espessura histórica desaparece – à semelhança do que acontece em grande parte do Texto – em prol de uma sucessão de propostas assaz contraditórias, o que tem como principal efeito inviabilizar uma definição clara do que o autor entende por «poscolónia» (ou então leva-o a delinear uma definição tão vaga que

⁹⁴ «By symbolically killing the Father of the Nation, whom they hold responsible for their misfortune, the *Carrefour de la joie* dancers have mischievously carried out a coup d'état against the established regime, without the knowledge of the security forces or the presidential guard. A symbolic plot has enabled them to recover their freedom and liberty which had been confiscated by the authoritarian power.» (Ndjio, 2005: 288)

tanto remete para o Estado pós-colonial como para qualquer outro Estado).⁹⁵ Da mesma maneira, quando Mbembe fala das conotações grotescas e obscenas dos discursos populares, descreve mais uma vez algo que não parece específico da «poscolónia». Qualquer poder, autocrático ou não, na África ou na Europa, suscita contra-poderes, mas igualmente atitudes e discursos subversivos, e, para parafrasear Coronil, em qualquer parte do mundo o corpo e as suas funções foram sempre utilizados (nomeadamente na imprensa satírica) para desafiar, ironizar, satirizar ou mesmo confirmar as hierarquias sociais e políticas.

Estas reduções e simplificações parecem tanto mais surpreendentes se tivermos em conta que, nos dois primeiros capítulos do livro, o autor inseria a «poscolónia» num processo histórico de longa duração, insistia na sua matriz colonial, descrevendo o modelo do potentado pós-colonial (o administrador colonial, etc). É preciso pois entender a rutura que instaura o terceiro capítulo relativamente aos dois primeiros: tanto «Du commandement» (I) como «Du gouvernement privé indirect» (II) estabeleciam uma clara genealogia que fazia da violência colonial a matriz da violência pós-colonial. Contudo, continuavam a faltar, por um lado, uma melhor contextualização (examinar o que acontecia ao nível local, de maneira a distinguir o comum do intrínseco) assim como uma descrição de dois fenómenos essenciais para entender as características do Estado pós-colonial: o neocolonialismo e a globalização neoliberal. Proponho-me agora reler esses dois capítulos inicias socorrendo-me de vários autores do Sul, mas, para parafrasear Boaventura de Sousa Santos, não de um Sul enquanto produto do Norte imperial.

Relativamente à genealogia do “commandement”, o autor mostra que a colónia, que se tinha constituído com o recurso à conquista violenta, só se aguentava através de um sistema de normas, de pressões, de atos diversos (da separação física aos maus tratos). No contexto da soberania colonial, o direito, acrescenta Mbembe, encontrava-se de um só lado. Do outro lado, «il n’y avait que tort et infraction» (Mbembe, 2005: 43). A articulação entre o «commandement» colonial e o «commandement» pós-colonial surge neste ponto preciso:

Injustice des moyens et illégitimité des fins conspiraient pour faire place à une sorte d’arbitraire, d’inconditionnalité intrinsèque dont on peut dire qu’ils furent le propre de la souveraineté coloniale. Les formes étatiques postcoloniales ont hérité de cette

⁹⁵ «La postcolonie est une pluralité chaotique, pourvue d’une cohérence interne, de systèmes de signes bien à elle, de manière propre de fabriquer des simulacres ou de reconstruire des stéréotypes, d’un art spécifique de la démesure, de façons particulières d’exproprier le sujet de ses identités.» (Mbembe, 2005: 140)

inconditionnalité et du régime d'impunité qui en était le corollaire. (Mbembe, 2005: 44)⁹⁶

Mbembe recupera aqui o trabalho incontornável de Mamdani (1996), que estudou a génese colonial do despotismo descentralizado pós-colonial. Em *Citizens and Subjects*, este último apontou o despotismo descentralizado como uma das heranças mais duradoiras do colonialismo. Quando criaram instituições indígenas, os colonizadores alegavam ter-se inspirado nos modelos locais, na tradição («Um Rei que domina uma região, um chefe uma aldeia», era este o modelo que os colonizadores achavam comum a toda a África central). Posteriormente, estes modelos foram denunciados por muitos como mera invenção. Para Mamdani, a realidade é mais matizada:

The customary in this sense, was neither arbitrarily invented [...] nor faithfully reproduced. It was crafted out of raw material on the ground and in contention with it. Out of this process, this statecraft, was forged the decentralized despotism that came to be the hallmark of the colonial state in Africa. (Mamdani, 1996: 38-39)

De facto, os colonizadores inspiraram-se em experiências locais que foram analisadas de maneira a servir os seus projetos para o continente, mas é preciso não esquecer que este sistema, por um lado, resultou de uma interpretação/reorganização e, por outro, foi aos poucos sendo alvo de um processo de essencialização («O despotismo era tradição entre os africanos e estes só entendem a linguagem da força») e de estagnação/paralisação no tempo («Foi sempre assim»). Historiadores como Ki-Zerbo (1978), Ade-Ajayi (1997) e M'Bokolo (2004) vão no sentido oposto ao apontarem para a multiplicidade de formas de governação em todo o continente no século XIX: das formações estatais mais centralizadas, com ordem hierárquica bem definida, cobrança de impostos, criação de arquivo, etc, a um modo de governação menos autoritário e menos formal nos Estados não centralizados, existia um leque de práticas governativas que estão longe de corresponder à simples alternativa Estado centralizador despótico *vs* sociedade

⁹⁶ Para alguns comentadores, esta articulação entre violência colonial e violência pós-colonial constituiria um dos pontos positivos do ensaio de Mbembe. Eis, por exemplo, o que escreveu Catherine Coquery-Vidrovitch na sua recensão ao livro: «La nouveauté de la démonstration réside dans le lien établi avec force entre l'arbitraire colonial et le pouvoir postcolonial, alors que la littérature historique, suivant en ceci le discours politique dominant, a plutôt eu naguère tendance à relier les potentats contemporains aux chefs précoloniaux. Cette tendance demeure aujourd'hui celle des spécialistes du présent, politologues ou journalistes peu informés de par leur formation et leur spécialité sur l'histoire du continent : pour beaucoup, la colonisation n'a que trop tendance à ne représenter désormais qu'une parenthèse.» (Coquery-Vidrovitch, 2001).

sem Estado.⁹⁷ Parece aliás existir hoje entre os historiadores um consenso no que diz respeito às presenças do Estado, como fenómeno em mutação, no decorrer do século XIX em África, que poderia ser resumido com recurso a duas palavras: premência (do Estado) e diversidade das suas formas. Assim, segundo Thierno Bah (que interpreta o século XIX africano como um momento de intensas mudanças internas em muitas áreas), se, por volta de 1800, o Estado não representa a forma de organização mais difundida no continente africano, oitenta anos mais tarde, ou seja, na altura da segunda fase de invasões europeias, constata-se uma presença muito mais forte dos Estados, que surpreendem tanto pela sua diversidade como pelo carácter irresistível da sua progressão (Bah em M'Bokolo, 2004: 13).

Num sentido semelhante, Ki-Zerbo, na sua impressionante síntese da história da África negra (1978), fez da evolução dos diversos modelos de Estado o motor do desenvolvimento e do progresso no sub-continente. A sua descrição do Estado Lunda (séculos XVI-XIX), por exemplo, revela uma organização complexa, com diversos graus de poderes e contrapoderes, com fronteiras sociais fluidas que facilitavam a integração de outros grupos e culturas.⁹⁸ Mais a norte (Buganda), Mamdani também notava a existência de instituições que permitiam um determinado grau de controlo do poder do Rei (Mamdani, 1996: 42). Por fim, para continuar na mesma região, Chrétien (1985, 2000) descreve as sociedades centralizadas pré-coloniais do atual Ruanda, e sobretudo do Burundi, como sendo caracterizadas, por um lado, por um aparelho de Estado desenvolvido e, por outro, por uma porosidade das fronteiras sociais que favorecia a circulação entre as classes – assim um camponês Hutu podia, em reconhecimento de serviços prestados, «subir» na escala social e tornar-se um Tutsi.

Ao suprimir os contra-poderes, ao tornar mais rígidas as fronteiras sociais, os colonizadores lançaram as bases do poder local absoluto, como bem resume Mamdani:

The rise of the nineteenth-century conquest states gave a fillip to the administrative variant of chiefship, but it was not until the colonial period that the administrative chief emerged as the full-blown village-based despot, shorn of rule-based restraint. (Mamdani, 1996: 43)

⁹⁷ O que confirma Ade-Ajayi, historiador nigeriano: «Ces deux types ne doivent pas être considérés comme opposés, mais comme les deux extrémités d'un éventail à l'intérieur duquel se situaient la plupart des États selon diverses combinaisons des deux catégories d'éléments. Il n'y avait pas de société 'sans État' parce que, même dans les sociétés non centralisées reculées [...], il existait un sens de la communauté et du gouvernement ordonné» (Ade-Ajayi, 1997: 35).

⁹⁸ «Ce système [...] était ajustable à n'importe quelle structure préexistante, et assurait à la fois l'efficacité interne de l'organisation lounda et son rayonnement à l'extérieur.» (Ki-Zerbo, 1978: 328)

É também essencial entender com Mamdani e M'Bokolo que o modelo escolhido pelos colonizadores era ele próprio um modelo quase contemporâneo da colonização e, em parte, resultado de influências externas. Estes Estados tardios, fruto da conquista de aventureiros, tinham em comum, por um lado, um recurso permanente à violência sem contra-poder (M'Bokolo, 2004: 259) e, por outro lado, a invenção de uma legitimidade através da manipulação das identidades (criação de novas genealogias, releitura de cosmologias locais a seu favor, etc.). Neste ponto preciso, o historiador congolês recusa a representação de um continente em crise e prefere falar de mutações profundas, o que invalida ao mesmo tempo o discurso colonial e certas representações pós-coloniais:

Dynamisme, vitalité, recomposition plutôt que crise: telles sont les leçons de ce tableau politique qui apparaît ainsi fort éloigné des représentations tenaces issues de l'idéologie coloniale (une Afrique plongée dans la stagnation, la barbarie, la division et les guerres) et nationaliste (une Afrique harmonieuse). (M'Bokolo, 2004: 260)

Um dos exemplos mais conhecidos de edificação de um Estado colonial baseado no uso desenfreado da violência assim como no despotismo descentralizado foi o Estado Independente do Congo (EIC), construção jurídica inédita que nasceu do desejo de um só homem, Leopoldo II.⁹⁹ Numa contribuição mais recente, M'Bokolo afirma que as práticas desenvolvidas no EIC serviriam de exemplo nos territórios dominados pelos Franceses e pelos Portugueses (M'Bokolo, 2006: 580) para rentabilizar os seus investimentos, nomeadamente nos territórios declarados vazios («terres vacantes»). Neste contexto preciso, o despotismo descentralizado foi uma necessidade: do centro (Leopoldo II em Bruxelas) ao local (o chefe nomeado pelo novo poder), cada sujeito exercia uma pressão sobre o escalão que lhe era imediatamente inferior. Segundo Mamdani, o sistema foi semelhante em todas as colónias e generalizou assim ao nível local uma figura que no período pré-colonial era a exceção, a do chefe absoluto sem contrapeso no seio da comunidade.

Its personnel functioned without judicial restraint and were never elected. Appointed from above, they held office so long as they enjoyed the confidence of

⁹⁹ O conceituado historiador belga Jean Stengers notava que raramente na História tantos acontecimentos dependeram da vontade de um só homem, que considerava o Congo como a sua propriedade privada (2005: 20, 39, 48, 100). Um historiador congolês, Isidore Ndaywel è Nziem, confirma o papel central do monarca: «Il exerce un pouvoir plus qu'absolu, se déclarait 'propriétaire' du Congo. Il est difficile aujourd'hui de justifier et surtout de comprendre une telle prétention. Il n'empêche qu'elle était réelle: Léopold II estimait posséder notre Congo comme on peut posséder un terrain ou une maison» (Ndaywel è Nziem, 1998: 319). Nota-se que uma nova versão ampliada da *Histoire Générale du Congo* foi publicada nas edições Le Cri (Bruxelas) em 2009, com um prefácio inédito de M'Bokolo.

their superiors. Their powers were diffuse, with little functional specificity. [...] To the peasant, the person of the chief signifies power that is total and absolute, unchecked and unrestrained. (Mamdani, 1996: 53-54)

Porém, o sistema foi mais duro nos territórios administrados por países que tinham pouca experiência colonial ou poucos recursos, e Mamdani aponta a Bélgica e Portugal como sendo os paradigmas na matéria. De facto, no caso belga, o despotismo descentralizado foi levado ao extremo e, como o sublinham Mamdani, M'Bokolo ou ainda Ndaywel è Nziem, a exploração económica aparentou-se a uma clara regressão – pilhagem dos recursos naturais, mão-de-obra escrava, etc.¹⁰⁰ – se a compararmos com as características das economias locais que antecederam a corrida à África central. Em quase todos os casos, houve abusos porque existia a vontade e a necessidade de rentabilizar em pouco tempo o território ocupado, mas as dificuldades também eram significativas: superfície enorme, fraca densidade populacional, quadros europeus medíocres e em número reduzido (M'Bokolo, 2004: 310). Num estudo sobre a organização e a planificação do terror no EIC, Vangroenweghe descreve, a partir de diversos testemunhos da altura, um sistema de terror estruturado de cima (Leopoldo II) para baixo (o responsável militar local) (Vangroenweghe, 2010: 80ss.) em prol exclusivo do Estado colonial.¹⁰¹ Neste contexto, e todas as fontes consultadas convergem neste ponto, era inevitável o despotismo descentralizado descrito por Mamdani.

O mesmo Mamdani notava ainda que, tanto nos territórios administrados pelos Franceses como pelos Belgas e pelos Portugueses, o princípio de autonomia fiscal da

¹⁰⁰ As descrições das condições de trabalho no EIC são bem conhecidas e remeto aqui para os trabalhos já citados de M'Bokolo, Ndaywel è Nziem e de Stengers, ou ainda de Vangroenweghe, no qual se inspirou o jornalista norte-americano Adam Hochschild sem reconhecer a devida dívida intelectual. No entanto, é menos sabido que o sistema de exploração, nomeadamente no que tem a ver com o trabalho obrigatório, se perpetuou depois da passagem do EIC ao estatuto oficial de colónia belga. Entre outras fontes, gostaria de destacar a obra de um historiador marginal no mundo académico, Jules Marchal, que publicou várias obras essenciais sobre o sistema colonial leopoldino e o sistema colonial belga (*Lord Leverhulme's Ghosts: Colonial Exploitation in the Congo*, 2008). No mesmo sentido vai o testemunho de um médico francês escrito nos anos 30, mas só publicado em 2009 pelos seus descendentes (Paul Raingeard de la Bletière, *Maudit soit Canaan*). O autor trabalhou no Congo entre 1926 e 1932, antes de ser declarado *persona non grata* em todo o território colonial em consequência das suas denúncias do trabalho forçado.

¹⁰¹ A primeira edição da obra de Vangroenweghe é de 1986. Este etnólogo de formação teve acesso a fontes inéditas (arquivos oficiais e privados) ou pouco acessíveis, que submeteu a uma rigorosa crítica histórica, sempre a partir do original (consultou documentos escritos em doze línguas diferentes). Teve assim acesso a correspondência de altos responsáveis belgas que evidencia o papel central do Estado como fonte de coerção. Em 1892, o então Secretário de Estado do Interior escreve ao Governador belga no EIC que a quase escravidão das populações locais era não só inevitável como também necessária: «C'est une affaire de première importance en ce moment. Ne vous gênez pas pour mettre de force la main sur les hommes – comme en Europe – ou les acheter. L'État a le droit d'exiger ce service et pour lui, c'est une question de vie ou de mort» (Vangroenweghe, 2010: 48).

colônia (esta não deveria custar nada aos contribuintes da metrópole) explica a ganância generalizada em todos os escalões de poder: «The result was a pervasive revenue hunger all along the chain of command, from the central to the local state, leading to efforts to tax or impose fees on anything that moved» (Mamdani, 1996: 56). M'Bokolo abona neste sentido relativamente às consequências sociais da introdução do imposto: miséria e proletarização para a grande maioria da população (M'Bokolo, 2004: 314), que só conseguia evitar o trabalho forçado através de diversas formas de resistências.¹⁰² As antigas hierarquias também sofreram profundas modificações sociais: algumas reforçaram os seus poderes, outras perderam-nos e aceitaram lugares de chefes intermediários nas novas estruturas impostas pelo colonizador (M'Bokolo, 2004: 318). Ambos os autores convergem ao apontar para este fenómeno como uma das heranças mais duradoiras dos sistemas coloniais: a emergência do potentado absoluto (o administrador colonial e o seus súbditos), que se perpetuaria enquanto paradigma do potentado pós-colonial nalguns Estados.¹⁰³

O despotismo descentralizado só poderia reproduzir-se com recurso permanente à violência. Na esteira das análises de Fanon ou de Memmi sobre a colônia como lugar do arbitrário e da violência, Mbembe insistia aliás na finalidade desta violência: o corpo do colonizado, que era, ao mesmo tempo, objeto da violência e ferramenta de trabalho, ferramenta subalternizada na qual convergiam o castigo e a obrigação de trabalho. Esta violência pesava na vida do sujeito colonizado, uma violência “miniaturizada”, como dizia Mbembe, que se exercia tanto no espaço público como no privado; em suma, tratava-se de uma espécie de força trágica que dominava em potência como, muitas vezes, em ato, a vida de muitos: «Elle tendait à surgir n'importe quand, sous n'importe quel prétexte et n'importe où» (Mbembe, 2005: 47). É certo que, como em qualquer organização social, os Estados

¹⁰² A questão da resistência das populações locais à opressão colonial divide o meu *corpus* de referências. Neste ponto, Stengers perpetuou a narrativa colonial de um colonialismo que teria encontrado poucas resistências. M'Bokolo, Ki-Zerbo e Vangroenweghe resgataram as múltiplas formas de resistência ao invasor. Este último mostrou que aos massacres de grande escala cometidos no “Domaine de la Couronne” (propriedade exclusiva de Leopoldo II oito vezes maior do que a Bélgica) responderam repetidas revoltas, elas próprias violentamente reprimidas (Vangroenweghe, 2010: 74-75).

¹⁰³ As consequências também foram importantes para o enfraquecimento das democracias ocidentais nos anos 1920. No que toca aos agentes oficiais, investidos do poder de exercer a violência, Arendt, em *As origens do totalitarismo*, insistiu na influência que estes exerceram nas próprias metrópoles, nomeadamente nos seus corpos políticos. Como funcionários da violência, começaram a conceber a relação com o Outro já não em termos de Lei mas de Poder e perceberam que em certos contextos o Poder se torna a essência, o princípio ativo, de qualquer estrutura política. O que significa muito concretamente que na era imperialista a violência e o Poder se tornam metas conscientes por parte de diversos governos, com as consequências que se adivinham: «porque a força sem coibição só pode gerar mais força e a violência administrada em benefício da força – e não em benefício da lei – torna-se um princípio destrutivo que só é detido quando nada mais resta para violar» (Arendt, 2004: 179).

pré-coloniais também exerciam em maior ou menor grau uma certa violência, mas como o resumia bem um dos especialistas na questão:

Une des critiques que l'on peut formuler à l'encontre du système colonial est que, plutôt que d'avoir éradiqué la violence qui existait déjà en Afrique, il n'opéra qu'une réorganisation des systèmes de coercition à ses propres fins. (Ellis, 2005: 41)

Como é hoje conhecido, esta violência só foi possível porque os Outros do Sul tinham sido considerados como menos humanos e representados como tal pelo Texto. Para retomar um conceito forjado recentemente por Santos (2009: 23-24), assistiu-se no Norte, durante a época colonial, à produção e à sedimentação de uma «linha abissal» entre seres humanos em função da cor da pele e do seu estatuto ontológico: do lado de lá, o estado de natureza, a selvajaria, a ausência de Estado e de cultura, do lado de cá, a humanidade, a divisão entre natureza e cultura, o Estado. Veja-se a proximidade entre «as linhas abissais» de Santos e «the lines» de Mamdani. Ambos os autores apontaram, em alturas e contextos diferentes, para o facto de as divisões ou «fronteiras» estabelecidas pelo colonizador serem profundamente estruturantes. Eis o que dizia Mamdani:

What we have before us is a bifurcated world, no longer simply racially organized, but a world in which the dividing line between those human and the rest less human is a line between who labor on the land and those who do not. This divided world is inhabited by subjects on one side and citizens on the other; their beliefs are dismissed as pagan on this side but bear the status of religion on the other [...]; their creative activity is considered crafts on this side and glorified as the arts on the other [...]; in sum, the world of the 'savages' barricaded, in deed as in word, from the world of the 'civilized'. (Mamdani, 1996: 61)¹⁰⁴

Esta (re)produção de uma sociedade onde vivem de um lado cidadãos e do outro sujeitos também seria um outro legado do Estado colonial em certos Estados pós-coloniais, já que nalguns destes parece evidente a perpetuação de uma linha abissal entre uma minoria que goza de direitos e privilégios e uma maioria que não goza de (quase) nada.

¹⁰⁴ Já em 1951 Balandier definira a situação colonial como sendo percorrida por «divisões» de vários tipos (étnicas, religiosas, etc.) que remetiam em última análise para uma sociedade dicotómica. São divisões que podiam existir, segundo Balandier, antes da chegada dos colonizadores mas que, em muitos casos, foram instrumentalizadas por eles. Além disso, houve outras claramente impostas pelo colonizador: «Mais la colonisation en apporte d'autres, que l'on pourrait qualifier de sociales, nées de l'action administrative et économique, de l'action éducative: séparation entre citadins et ruraux, entre prolétariat et bourgeoisie, entre 'élites' et masses, entre générations [...]» (Balandier, 2001: 21-22). Estas divisões remetem, em última instância, para uma macro-divisão, a que separa o «civilizado» do «selvagem», espécie de linha abissal matriz de todas as divisões.

Com estas observações, o que começa lentamente a emergir é o Estado colonial como matriz do Estado pós-colonial, mas, mais uma vez, seria redutor ver no segundo uma mera reprodução do primeiro. No capítulo «Du commandement», Mbembe recusa a ideia de acordo com a qual o Estado na África subsariana se resumiria a uma estrutura imposta só pela violência colonial: por um lado, afirma Mbembe, existiam organizações estatais antes da chegada dos europeus e, por outro, os africanos apropriaram-se do Estado consoante modalidades *sui generis*, nomeadamente nas áreas institucionais, materiais e nos imaginários (Mbembe, 2005: 65). Admite que, se a «indigenização» do Estado variou de país para país, as «poscolonias» possuiriam um ponto em comum: a cristalização do Estado, assim como o imaginário que o reforça, «s'est, partout, effectuée sur un mode autoritaire qui déniait aux individus toute qualité de sujet de droit» (Mbembe, 2005: 68). Seria ainda redutor defender que o potentado procurou legitimar o seu poder com recurso exclusivo a um imaginário e a uma engenharia estatal importados, pois, segundo Mbembe, o potentado não hesitava em socorrer-se, quando necessário, de um imaginário assim como de tradições pré-coloniais, muitas vezes elas próprias resultado de manipulações diversas.

Tudo isto parece não divergir substancialmente do que um Mamdani ou um M'Bokolo sustentam nos seus trabalhos, mas é preciso ter em conta outras características do Estado colonial para perceber as dificuldades que a maior parte dos Estados pós-coloniais encontrou depois das independências. Para dizê-lo noutras palavras, se de facto houve adaptações institucionais locais e se, para parafrasear Mamdani, houve uma desracialização das estruturas do Estado pós-colonial, este não conseguiu totalmente extirpar os vários legados coloniais.

Se o Texto atribui a responsabilidade do suposto falhanço do Estado pós-colonial às características culturais, um exame mais minucioso das razões da «crise» do Estado leva sempre o observador a voltar ao Estado colonial. É o que fez Chiadjeu Jamfa (2005), politólogo camaronês, numa tese de ciência política comparada em que demonstra que qualquer que seja o contexto (país com recursos naturais, como Angola e a RDC, ou deles desprovido, como o Ruanda, países homogêneos do ponto de vista linguístico e/ou social ou não), qualquer que seja o colonizador (Bélgica, França, Portugal), a crise do Estado pós-colonial teria razões semelhantes.

Consciente da existência do Texto, o autor insiste no início na importância de historicizar a questão da presença do Estado sob pena de (re)produzir o estereótipo do Estado intrinsecamente incapaz de evoluir, de gerir os seus recursos em prol do bem geral,

ou seja, para Jamfa, é essencial perceber que a crise em questão se enraíza no terreno do colonialismo. No entanto, e como veremos mais à frente, a permanência das fraquezas do Estado pós-colonial tem outra explicação: o lugar que a África subsariana ocupa no sistema mundo. O centro que lhe impôs no passado o modelo ocidental de Estado continua a mantê-la na periferia:

En effet, un lien d'échanges dynamiques et fonctionnels existe entre le Nord (centre) et l'Afrique subsaharienne (périphérie), et ce n'est qu'à partir de l'analyse de ces rapports que l'on peut avoir une bonne vision des causes fondamentales de la 'crise' de l'État post-colonial. Toute analyse qui ne prendrait pas en considération cette relation dynamique entre le centre (industrialisé et institutionnellement fort, et producteurs de normes, c'est-à-dire 'maître du jeu') et la périphérie (sous-développée, institutionnellement faible, et 'pion du jeu' malgré sa relative autonomie) risque bien de renfermer les 'crises' africaines dans les confins du territoire nègre, et par conséquent, de ne voir dans ces 'crises' que la résultante de quelques erreurs de gouvernance qu'un simple aménagement de l'espace périphérique suffirait à corriger. (Jamfa, 2005: 20)

O autor examina então diversos fatores (os sistemas escolares coloniais, a artificialidade das fronteiras, o centralismo administrativo, a imposição de redes económicas inéditas...) que explicam as razões estruturais da dependência funcional de uma série de Estados – Angola, República do Congo, República Democrática do Congo, Libéria e Ruanda –, que partilham não só a experiência colonial como também o facto de terem experimentado a sobreposição de duas ou mais culturas políticas. Não vou aqui examinar em pormenor cada um dos fatores, limitando-me a apontar para dois exemplos.

Em primeiro lugar, o autor estuda os sistemas escolares em vigor nos países do *corpus* durante o período colonial para inquirir se os novos Estados tinham uma rede escolar suficientemente desenvolvida para garantir, por um lado, o bom funcionamento do modelo político-administrativo importado (Jamfa, 2005: 30), ou seja, a produção de quadros em número suficiente, e, por outro lado, a dinamização de um sector privado embrionário. Tal não se verificou em nenhum dos países estudados, pois em todos se notou uma fraca taxa de escolarização na véspera das independências. Tanto em Angola como no Congo Belga, as autoridades investiram pouco na formação dos indivíduos e quando o faziam era com o propósito de formar técnicos na área da agricultura ou da saúde. É certo que no decorrer do século XX houve algumas mudanças: desenvolvimento de um ensino secundário e

universitário, diminuição do papel das ordens religiosas e introdução do ensino público nalgumas colónias. Porém, para Jamfa, estas medidas não melhoraram substancialmente a qualidade do ensino:

Malgré ces nombreuses reformes du système éducatif colonial, les résultats sont demeurés très mitigés, à cause de la volonté manifeste de la puissance colonisatrice de ne pas susciter dans les territoires nationaux un véritable éveil intellectuel. L'école est restée un instrument du pacte colonial. (Jamfa, 2005: 38-39)

A principal consequência da falta de quadros locais é conhecida: os novos Estados precisaram do apoio das antigas potências coloniais para a sua administração. No caso de Angola, Hodges mostrou de facto que até 1975 toda a estrutura administrativa era composta quase exclusivamente por portugueses. Como Lisboa investiu pouco na formação escolar, houve falta de quadros locais no período pós-independência (assim em 1973, 73% dos estudantes da universidade criada em 1963 eram estrangeiros), sobretudo depois da saída em massa dos quadros portugueses (Birmingham, 2002: 150; Chabal, 2002: 65; Hodges, 2004: 49). No Congo belga, Stengers atribui igualmente a falta de quadros à política escolar do colonizador. Por razões semelhantes às do poder colonial português, Bruxelas deixou o ensino nas mãos das missões.¹⁰⁵ Estas tinham toda a liberdade na organização dos programas, o governo limitando-se a subsidiar o sistema escolar, o que teve como principal consequência o desenvolvimento exclusivo de um ensino primário em línguas locais que devia, por um lado, facilitar a evangelização do país e, por outro, responder às necessidades de mão-de-obra (Stengers, 2005: 208). Na altura da independência, o jovem país contava com 16 universitários, e como Angola, herdou uma administração composta esmagadormente por belgas.

Outro fator que ajuda a perceber as razões da crise do Estado pós-colonial é a introdução da territorialidade e das fronteiras rígidas. De acordo com Jamfa, num ponto que é atualmente consensual entre os académicos, o espaço de soberania que o Estado pós-colonial herdou do Estado colonial não facilitou a sua administração, pois as delimitações não resultavam da vontade das populações locais, mas antes das relações de força existentes entre os colonizadores:

¹⁰⁵ «Jusqu'en 1946, ce monopole a été pratiquement absolu: toutes les écoles du Congo étaient, soit des écoles de missions, soit des écoles desservies par des missionnaires» (Stengers, 2005: 207). Ki-Zerbo confirma o facto: «Les missions, surtout l'Église catholique, avaient la haute main sur le système scolaire [...]» (1978: 529).

Qu'il soit sahélien, équatorial ou oriental, l'État en Afrique au sud Sahara est une création de la puissance coloniale dont la forme et les dimensions ont dans la plupart des cas été une résultante des rapports de force et arrangements des puissances impérialistes engagées dans le *scramble*. (Jamfa, 2005: 105)¹⁰⁶

Tanto no caso de Angola como da República Democrática do Congo ou ainda da República do Congo, as fronteiras são de facto o resultado de negociações entre atores do Norte em posição de força (França) ou de fraqueza (Bélgica e Portugal). Os atores locais ficaram nos bastidores, sem direito à palavra, e continuam a sofrer as consequências de um processo que ignorou as realidades sociológicas no terreno. Jamfa encontra nesta imposição de fronteiras um dos fatores que mais contribuiu para as disfunções do Estado pós-colonial:

De ce fait, en réglementant le commerce dans cette partie de l'Afrique [les résolutions de Berlin] transportaient du même coup le principe de territorialité dans un espace historiquement caractérisé par le principe des migrations, où toute politique de sédentarisation ne pouvait être que violente et dysfonctionnelle par rapport au système habituel de gestion de l'espace et du pouvoir. Ce n'étaient pas seulement des traditions qui s'en trouvaient détruites ou bouleversées, c'était une cosmogonie qui se substituait à une autre. L'entrée de l'Afrique dans le système international westphalien s'effectua donc sous le couvert d'une violence culturelle dont le principe de territorialité constitue l'instrument central. (Jamfa, 2005: 107)

Esta fixação das fronteiras teve igualmente como consequência em todos os países estudados por Jamfa um centralismo administrativo que, por sua vez, originou tensões fortes com as periferias de cada Estado. Neste ponto da sua demonstração, o despotismo descentralizado que abordei há pouco torna-se inevitável. O recurso à famosa cadeia de chefes torna-se indispensável em territórios tão vastos como Angola e o Congo.

No seu estudo comparado sobre a produção de «bárbaros» e «cidadãos» em Angola e na República do Congo, Mabeko-Tali também apontava esta cascata de responsáveis como uma das origens do despotismo pós-colonial. O administrador territorial colonial (independentemente da sua nacionalidade) «dirigeait effectivement de manière centralisée et

¹⁰⁶ A artificialidade das fronteiras assim impostas é paradigmaticamente ilustrada pelo EIC. Stengers relata como Leopoldo II desenhou as fronteiras do seu Estado a partir dos relatórios dos seus informadores sem nunca ter viajado até lá. O historiador descreve Leopoldo e Stanley debruçados sobre um mapa da região, na residência real de Ostende na costa belga: o país nasceu literalmente «de coups de crayons sur une carte» (Stengers, 2005: 78).

verticale, et avec une main de fer, la colonie sous sa juridiction, même s'il recourait aux chefs de 'cercles', de cantons et de villages, entre autres structures intermédiaires» (Mabeko-Tali, 2005: 87). O mesmo autor acrescenta que o administrador era o centro absoluto do poder e que transformava os chefes tradicionais¹⁰⁷ (nomeados, despedidos e até humilhados em função das necessidades da colónia) em simples engrenagens da máquina colonial. No Congo francês e no Congo belga, o medo das represálias por parte das autoridades coloniais levava os chefes a recorrer à violência com a ajuda de milícias locais: «On se trouve là, sans nul doute, devant un despotisme local, dont le modèle – comme le souligne du reste Mamdani – sera repris par les États indépendants» (Mabeko-Tali, 2005: 88).

Os fatores evocados a seguir por Jamfa (a transformação completa das economias locais e a especialização do continente na agricultura de exportação e na extração/exportação de matérias-primas¹⁰⁸) contribuem para delinear os contornos da «crise» do Estado pós-colonial e remetem decisivamente as suas origens para a organização do Estado colonial:

Les structures de l'État colonial imprègnent encore largement l'État post-colonial et déterminent son action. A telle enseigne que la situation de la crise actuelle n'est que le résultat d'un long processus historique de mise en dépendance. (Jamfa, 2005 : 230)¹⁰⁹

Num outro estudo de ciência política comparativa, Tshiyembe Mwayila, investigador congolês (RDC), autor de várias obras sobre o Estado pós-colonial em geral e a República Democrática do Congo em particular, mostrava mais uma vez que, independentemente do contexto (Angola, Burundi, República Democrática do Congo, República do Congo, Uganda e Ruanda), grande parte das violências tinham a sua origem no Estado pós-colonial (Mwayila, 2003: 33).

¹⁰⁷ Como indicou Mamdani, o adjetivo «tradicional» deve ser utilizado com precaução, já que muitas vezes o governo «tradicional» resulta de manipulações coloniais. Na colónia, a tradição, inventada ou não, está submetida, em última análise, aos *desiderata* do poder colonial. Como nota Jamfa: «Qu'il ait une existence précoloniale ou qu'il soit de création coloniale, le chef traditionnel n'a de pouvoir que celui que lui confère le pouvoir colonial» (2005: 137).

¹⁰⁸ Segundo Jamfa, os países estudados teriam em comum: «l'intégration des entités coloniales dans l'économie-monde en tant que producteurs de matières premières. Ce qui d'office assure leur dépendance vis-à-vis du marché international, et les limite dans la définition d'une politique économique stable et fiable, à cause de la forte vulnérabilité aux fluctuations des cours des produits, et de la détérioration des termes de l'échange. A côté de ce problème s'ajoutent les difficultés liées à la dépendance alimentaire des sociétés colonisées d'une part, et à la transformation profonde des habitudes alimentaires d'autre part» (2005: 203-204).

¹⁰⁹ É também o que defende o investigador congolês Patrice Yengo relativamente à origem da violência política no Estado pós-colonial congolês (República do Congo) (Yengo, 2006: 18).

Nesta perspetiva dinâmica, a violência aparece como um «recurso» político mobilizável em qualquer altura e em qualquer escalão social e não como uma característica intrínseca do Africano, uma prova da sua barbaridade. A «crise», segundo o autor, não se situa ao nível do Estado-nação (este nunca existiu nos países contemplados no seu estudo), mas antes do Estado pós-colonial, que não conseguiu conceber um Estado plurinacional, um Estado descentralizado, organizado a partir das suas heterogeneidades sociais. Mwayila insiste, aliás, em vários momentos neste ponto essencial: o Estado-nação importado constitui uma das formas do Estado de direito democrático, mas não a forma ideal, exportável para qualquer sociedade, ainda menos quando se trata de sociedades segmentadas e heterogéneas (multiplicidade de línguas, de comunidades...).

Car, à cause de son primat unificateur, homogénéisant (fusion de l'État avec la nation) et individualiste, le modèle de l'État-nation est antinomique à la logique de segmentarité, de différenciation, de communautarisation et d'hétérogénéité du corps social, sous-tendant les sociétés plurinationales d'Afrique noire. (Mwayila, 2003: 184)

No caso de Angola, por exemplo, Chabal (2002), Mwayila (2003), Mabeko-Tali (2005), Laranjeira Rodrigues de Areia (2008), entre outros, mostraram que o Estado-nação importado não se adaptava de facto às características sociais do país e que o Estado pós-colonial não conseguiu ou não quis pensar um Estado com uma estrutura federal. Num contexto de guerra interna e externa, qualquer proposta de descentralização ou de federalização era então tida como uma ameaça à unidade do Estado. Mais uma vez, o que transparece aqui é o resultado de dois processos, um colonial e o outro pós-colonial, igualmente redutores:

Por um lado, as potências colonizadoras ocupam o território, emparcelaram-no arbitrariamente, segundo os seus interesses, como se África fosse terra de ninguém, como se não houvesse povos e culturas próprias nos seus territórios; por outro lado, os líderes dos movimentos de libertação receberam esses territórios desconhecendo quase sempre a África pré-colonial¹¹⁰ e enveredando obsessivamente pelo modelo europeu do Estado-nação, aquisição recente na

¹¹⁰ Asserção confirmada por Arlindo Barbeitos, sociólogo, antropólogo e poeta angolano, em entrevista a Augusta Conchiglia: «La classe politique angolaise, à de très rares exceptions, paraît profondément ignorante des réalités du pays, pour ne pas parler de ses cultures, de son histoire» (Conchiglia, 2008: 19).

Europa, e que aplicado precipitadamente a África se revelou culturalmente opressor e politicamente um desastre. (Laranjeira Rodrigues de Areia, 2008: 78)¹¹¹

Talvez a obsessão dos dirigentes pelo Estado-nação tivesse sido inevitável no contexto das independências, pois o único modelo que tinham era o modelo ocidental que, para muitos, significava desenvolvimento e prosperidade.¹¹² Pelo menos é assim que Chabal (2008) analisa a maneira como as elites políticas interpretaram o Estado-nação na altura. A meta teria sido antes de mais apoderar-se do Estado para a seguir, e de maneira quase automática, atingir o desenvolvimento simbolizado pela modernidade ocidental (Chabal, 2008: 45).

Para Chabal, o que se imaginou no início dos anos 60 não foi tanto uma comunidade, no sentido que Benedict Anderson deu à expressão, mas antes uma modernidade, a ocidental, em detrimento de outras modernidades possíveis.

Chabal reconhece ainda que inicialmente o Estado foi vital no desenvolvimento dos países (de facto, nalguns casos os primeiros anos de independência foram anos de crescimento), mas os poderes políticos viram reduzir rapidamente a sua margem de manobra assim como as suas capacidades governativas (Chabal, 2008: 45-46). Onde falharam as elites nacionalistas foi na incapacidade de imaginar que podiam existir modernidades alternativas, inspiradas em experiências africanas. Para estas elites o nacionalismo só podia ser *moderno* (entendido de acordo com a norma ocidental) enquanto o *tradicional* (conotado com o atraso, o passado...) teria de ser rejeitado. Ora, segundo Chabal, esta posição não permitiu perceber que havia alternativas, que, por causa do modelo hegemónico, eram menos visíveis. O autor defende, em conclusão, que na África o modelo do Estado-nação funcionaria dificilmente na medida em que foi importado e

¹¹¹ À semelhança de Mwayila, que defendia uma «rutura epistemológica» que permitiria pensar uma nova forma de Estado de direito democrático, Laranjeira Rodrigues de Areia advoga ainda a necessidade de recuperar certas tradições, certos saberes, mitos, modos de governação que foram em grande parte ignorados tanto pelo Estado colonial como pelo Estado pós-colonial. O que aqui é defendido não é o impossível retorno do passado pré-colonial mas antes a construção de um Estado multinacional, ou pelo menos de um Estado que tenha em conta a sua diversidade cultural e linguística.

¹¹² É o que defende também Abdul Raufu Mustapha num ensaio em que procura pensar a articulação entre Estado, mercado e sociedade civil fora do paradigma ocidental hegemónico: «Os nacionalistas herdaram um instrumento de opressão colonial e racista, que tinha activamente procurado dividir os colonizados. As sociedades africanas pós-coloniais tinham então que se aplicar à dupla tarefa de (trans)formação do Estado e da construção da nação. O Estado era visto como o instrumento desta grande transformação.» (Mustapha, 2006: 5). Porém, em vez de explorarem a sua própria tradição governativa, os primeiros dirigentes preferiram importar/adotar o Estado ocidental e os seus aparelhos: «A experiência em matéria de habilidade política na África pré-colonial foi completamente ignorada pelas elites pós-coloniais.» (*ibid.*).

imposto a um continente na ignorância das suas próprias experiências, representando assim uma reorientação brutal do seu próprio destino.

Ainda que a perspectiva comparativa de Jamfa e de Mwayila lhes permita evidenciar processos comuns a várias regiões do continente, ainda que Chabal seja útil ao trazer a questão da representação do Estado-nação como modelo não só importado mas também tido como inevitável, existe um perigo potencial numa abordagem do Estado pós-colonial baseada exclusivamente na ciência política: do ponto de vista metodológico, esta tem tendência para encarar os fenómenos descritos como sendo impostos de cima (o colonizador) para baixo (o colonizado), sem grande possibilidade de interação entre os dois polos, tidos como impermeáveis entre si. É a História que, mais uma vez, ajuda o observador a entender que ao nível local certas práticas apontam para a existência de zonas de contacto entre saberes, entre direitos, entre representações do mundo. Assim, Catarina Madeira Santos, num artigo complexo sobre a coexistência de dois direitos em Luanda entre 1750 e 1800 (2005), descreve como o Estado que se desenvolve naquela cidade, naquele momento preciso, é um fenómeno diferente do que tinha sido pensado em Lisboa. Pois entre as ordens dos dirigentes portugueses e a sua aplicação no terreno havia diferenças devido às realidades do exercício do poder num contexto distinto.

A sua análise dos arquivos aponta para a permanência em Luanda de um Estado característico do Antigo Regime no qual o que se perpetuou, até finais do século XIX, foi a relação de vassalagem entre o colonizador e o colonizado, ou seja, um Estado que perpetuou uma ordem jurídica que já não existia na Europa. Para o meu propósito o essencial é que houve rapidamente interações entre o direito importado e o direito local. Por outras palavras, os juízes portugueses tiveram de se interessar pelo direito local, pela maneira como as sociedades locais geriam os seus conflitos – o que significa concretamente que tentaram perceber os termos jurídicos locais, que até incorporaram nos seus textos –, e as autoridades locais, num movimento semelhante, começaram a integrar elementos oriundos do direito português no seu sistema legal. Neste contexto – e a autora insiste neste ponto – destaca-se a importância da escrita, da sua adoção pelos chefes locais por causa do direito europeu importado. Desta maneira, o que parece transparecer no caso estudado é a percepção nítida, por parte dos detentores locais do poder político e jurídico, do papel essencial do direito escrito nas relações de poder:

La familiarisation des Africains avec le lexique féodo-vassalique, à travers les cérémonies et les documents écrits est à l'origine, d'une part, de l'incorporation de

cette institution européenne qui se constitua en instance africaine d'autolégitimation politique et, d'autre part, de l'appropriation de l'écrit comme instrument formel privilégié des relations des pouvoirs africains avec le gouvernement colonial comme entre eux. (Santos, 2005: 826)

A autora aborda ainda o regime de vassalagem introduzido na colónia portuguesa como uma forma de dominação indireta, ou seja, um regime constitucional diferente do que estava a ser implementado em Portugal no decorrer do século XIX, que visava sobretudo a eficácia na gestão diária do Estado colonial. Neste contexto pré-Berlim – no qual a circulação entre os polos ainda era fluída e as categorias sociais ainda não tinham sido petrificadas –, o poder português deseja sobretudo encontrar uma maneira de manter uma certa paz e favorecer um desenvolvimento económico que lhe fosse vantajoso:

Les protocoles des traités de vassalité laissent apparaître une relation diplomatique plutôt qu'un lien de soumission, dont on pourrait supposer l'existence si l'on s'en tenait exclusivement au contenu formel des contrats, qui alignent de véritables catalogues des droits et devoirs respectifs des parties engagées. (Santos, 2005: 828)

Por fim, o estudo dos arquivos locais demonstra claramente que, muito cedo, logo em finais do século XVIII, se desenvolveu no norte de Angola uma burocracia e um embrião de organização estatal inspirado no direito importado, mas com uma forte componente jurídica local. Os processos locais, por exemplo, utilizavam o aparato da justiça portuguesa, mas a administração da prova e o estatuto desta prendiam-se com o direito local. Para dar a entender o que aconteceu naquela zona, Santos fala de «articulação» entre ambos os direitos, pois esta noção:

Permet de situer la discussion non pas dans l'un ou l'autre des systèmes discursifs, celui de la loi ou du droit coutumier, mais dans *l'entre-deux*, un 'territoire du milieu', *espace où peuvent se jouer l'innovation et la négociation* des contraintes politiques et idéologiques. (Santos, 2005: 835. Ênfase minha)

Um estudo mais pormenorizado da matriz colonial do Estado pós-colonial terá provavelmente de ter em conta os múltiplos «entre-deux» que existiram ao longo da história dos colonialismos. De facto, a existência de espaços «fronteiriços», onde a «inovação» e a «negociação» eram não só possíveis como inevitáveis, deve, nesta hipótese, ajudar não só a matizar as diversas situações coloniais (quicá o «entre-deux» em certas

colónias portuguesas tenha sido diferente do «entre-deux» nas colónias vizinhas) como a entender as variações locais na organização do Estado pós-colonial.

Desta maneira, a leitura dos autores acima referidos parece confirmar a hipótese que postula que o Estado colonial é uma das matrizes do Estado pós-colonial. Será, porém, apenas uma entre outras. Como é sabido, em muitos Estados independentes surge outro fenómeno que explica não só a relação de dependência de alguns Estados relativamente às potências do Norte (ex-colonizadores mas não só) como os retrocessos sociais e económicos. Trata-se do neocolonialismo. Em 1979, Julius Nyerere resumiu a surpresa de muitos nos países descolonizados:

Les pays récemment décolonisés, ainsi que les pays plus anciens d'Amérique Latine, avaient tous hérité, de la culture euro-américaine dominante, la même idée: travaillez dur et vous deviendrez prospères. Peu à peu, nous avons tous découvert qu'il n'y avait pas de lien de cause à effet entre l'ardeur au travail et la prospérité; quelque chose d'extérieur à nous paraissait toujours rompre cette relation supposée! (Nyerere *apud* M'Bokolo, 2004: 503)

Este *algo exterior* do qual falava o Presidente da Tanzânia tanto tem a ver com as relações desiguais de poder entre Norte e Sul como com a relação específica que se estabeleceu entre alguns Estados pós-coloniais e antigas metrópoles coloniais do Norte. Como é hoje sabido, o fenómeno neocolonial foi alvo de análise logo nos anos que se seguiram às independências. Intelectuais como Cabral (1966), Fanon (1961) e Nkrumah (1965) descreveram o tipo de relação que Paris, Bruxelas ou Londres conseguiram impor a alguns dos dirigentes dos novos Estados. Como parte dos problemas sociais e económicos contemporâneos do Estado pós-colonial tem a sua matriz também nesta dependência de outro tipo, pareceu-me importante voltar às referências na matéria, um regresso que evidencia o quão úteis elas são ainda hoje.

Entre os primeiros, Fanon observou a continuação de uma relação de dependência entre Estados ex-colonizadores e Estados ex-colonizados. Em os *Damnés de la Terre* (1961) dizia já que o antigo dono delegaria os custos de formação e de segurança ao novo Estado mas que tentaria manter o poder sobre as redes económicas. Daí constatar desiludido:

L'apothéose de l'indépendance se transforme en malédiction de l'indépendance. La puissance coloniale par des moyens énormes de coercition condamne à la régression la jeune nation. (Fanon, 2002: 95)¹¹³

Do ponto de vista económico, notava que, nos países que aceitaram o novo estatuto neocolonial, os circuitos, as indústrias, os produtos em circulação, continuavam praticamente idênticos ao que tinham sido durante o período colonial, o que traduz para o autor que esses países permaneciam presos na rede tecida pelo ex-colonizador (Fanon, 2002: 97).

O que aqui se torna flagrante é a discrepância entre as aparências de autonomia política – o Estado apresenta-se como sendo independente, exhibe os seus símbolos de soberania –, em suma, o que se representa no palco do poder, e a realidade da dependência económica, esta organizada nos bastidores. É exatamente esta dicotomia entre o visível («the outward trappings») e o escondido («directed from outside») que foi descrita pelo primeiro Presidente do Ghana:

The essence of neocolonialism is that the State which is subject to it is, in theory, independent and has all the outward trappings of international sovereignty. In reality its economic system and thus its political policy is directed from outside. (Nkrumah, 2004: IX)

Para Nkrumah, o neocolonialismo visava sobretudo impedir qualquer possibilidade de desenvolvimento económico viável a nível continental. Daí, sem dúvida, a tendência, muito clara no caso francês, para impedir a formação de qualquer tipo de federação de Estados:

Neo-colonialism is based upon the principle of breaking up former large united colonial territories into a number of small non-viable States which are incapable of independent development and must rely upon the former imperial power for defense and even internal security. Their economic and financial systems are linked, as in colonial days, with those of the former colonial ruler. (Nkrumah, 2004: XIII)

¹¹³ Kourouma, em *Les Soleils des indépendances* (1970), foi um dos autores que conseguiu «traduzir» para a literatura o que a transição entre o período colonial e o período pós-colonial significou para segmentos importantes da população. De facto, Fama representa bem a frustração de quem aspirava a um estatuto socioeconómico diferente com a independência. Em vários momentos, o narrador atribui a degradação social (e até física) de Fama às diferentes formas de coerção exercidas por ambos os regimes. Assim, quando Fama presta homenagem aos antepassados na sua aldeia natal, eis como é interpretada a sua desclassificação social: «Cent fois piteux Fama devait leur paraître! Leur unique descendant mâle tondu, séché et déshabillé par la colonisation et les Indépendances» (Kourouma, 1995: 116).

O paradigma deste tipo de relação encontrava-se, de acordo com Nkrumah, nas antigas colónias francesas. Como é sabido, antes das independências, De Gaulle propôs a cada país a possibilidade de uma relação especial com a França, sem contemplar a criação de laços especiais entre todos eles. Em pouco tempo esta «comunidade francesa» desapareceria em prol da autonomia controlada de cada uma das suas partes:

One after another the 'autonomous Republics' obtained international sovereignty but under such adverse conditions that they had in fact to maintain all the military, financial, commercial and economic links of the previous colonial period. In order to exist at all as independent States, these former French territories were forced to accept French 'aid' even to meet their recurrent expenses. (Nkrumah, 2004: 17)¹¹⁴

O que começou então a funcionar foi um sistema de dependência organizado a partir de Paris cuja finalidade seria (e continua a ser em parte) o desenvolvimento e a reprodução de relações desiguais e muitas vezes ocultas de tipo colonial.¹¹⁵ O sistema em questão, conhecido tanto no Norte como no Sul, foi descrito por vários investigadores como a *Françafrique*,¹¹⁶ que Verschave definia da seguinte maneira:

La Françafrique désigne une nébuleuse d'acteurs économiques, politiques et militaires, en France et en Afrique, organisée en réseaux et en lobbies, et polarisées sur l'accaparement de deux rentes: les matières premières et l'aide publique au développement. La logique de cette ponction est d'interdire l'initiative hors du

¹¹⁴ É o que M'Bokolo confirmava recentemente: «En échange de transfert de pouvoirs, les responsables africains devaient accepter de signer les fameux accords de coopération qui les liaient pieds et poings à l'ancienne métropole. La période des indépendances est celle où l'on découvre du fer en Mauritanie, de l'uranium au Niger et au Gabon, du pétrole au Gabon et au Congo. La colonisation allait devenir rentable! Ces accords vont donc permettre de préserver la mise en valeur de ces découvertes et de substituer à la Communauté la Françafrique.» (M'Bokolo, 2010: 49).

¹¹⁵ A continuidade entre o colonialismo e a nova cooperação proposta por Paris foi reconhecida por Georges Pompidou, então Primeiro Ministro, em 1964: «La politique de coopération est la suite de la politique d'expansion de l'Europe au XIX^e siècle, qui s'est marquée par la création ou l'expansion de vastes empires coloniaux, ou par la présence, l'influence économique et politique de l'Europe dans d'immenses contrées.» (Pompidou *apud* Kipré, 2010: 61).

¹¹⁶ Inspirado por um comentário de M'Bokolo (2004: 543) que insistia na importância das músicas populares como vetores da crítica social, procurei entre os cantores africanos contemporâneos «traduções» não académicas da *Françafrique*. Descobri um álbum do cantor de reggae Tiken Jah Fakoly (Costa de Marfim) justamente intitulado *Françafrique* (2002), que faz a seguinte denúncia na canção epónima: «Ils nous vendent des armes pendant que nous nous battons/ Ils pillent nos richesses/Et se disent être surpris de voir l'Afrique toujours en guerre/Ils ont brûlé le Congo/Enflammé l'Angola/Ils ont ruiné le Gabon/Ils ont brûlé Kinshasa». Porém, Fakoly não limita a sua crítica ao Norte. Também o potentado pós-colonial é alvo de crítica noutro álbum (*Coup de gueule*, 2004). Eis o que diz, por exemplo, em *Quitte le pouvoir*: «Je t'avais prévenu que tu as été mal élu/Mais tu t'es accroché, aujourd'hui tout est gâché/Tu pourrais avoir des ennuis si les choses restent ainsi». Famoso tanto na França como em toda a África de língua francesa, o cantor exilou-se em Bamako, em 2002, depois de ter recebido ameaças de morte no seu país natal.

cercle des initiés. Le système, autodégradant, se recycle dans la criminalisation. Il est naturellement hostile à la démocratie. (Verschave, 1999: 175)¹¹⁷

Num sistema neocolonial, o Estado independente não controla totalmente os seus recursos e continua a depender, num movimento de cima para baixo, da ajuda concedida pelo antigo colonizador. Visto desta maneira, o neocolonialismo é um fenómeno que não se enquadra em nenhuma Constituição, que só floresce e prospera na sombra do poder nominativo e, porque precisa de se reproduzir para garantir o enriquecimento de alguns no Norte e no Sul, privilegia a ditadura e não a democracia. Pouco antes de morrer, Verschave teria ainda tempo de aprofundar a sua definição da *Françafrique* insistindo então na concomitância entre as independências e a emergência do neocolonialismo. No trecho seguinte, demonstra que é durante a efémera «Communauté française» (1958-1960) que De Gaulle conseguiu impor os acordos de cooperação que iriam ditar a vida económica e política dos novos Estados:

Et malgré les proclamations d'indépendance, ce sont ces accords-là, prévus pour enserrer ces pays dans une position de protectorat, qui ont été appliqués... Lorsque ces pays ont déclaré leur indépendance, De Gaulle s'en est tenu à l'esprit de la Communauté, avec les poussins regroupés autour de la métropole. Et quand il a mis en place la Coopération avec les nouveaux États 'indépendants', c'était un moyen parmi d'autres [...] de contrôler par l'argent les pays concernés. (Verchave e Hauser, 2004: 41)¹¹⁸

Como estes trechos salientam, os Estados implicados neste sistema não controlam a extração nem a exportação das matérias-primas, vendo-se obrigados a perpetuar os

¹¹⁷ Yengo recupera o conceito por ser pertinente na análise ao caso da República do Congo, pois permite «décoder les différents niveaux d'intervention des groupes de pouvoir qui peuvent passer soit directement par l'Élysée et sa cellule africaine, soit par les intérêts économiques dominants et particulièrement les compagnies pétrolières qui agissent, sinon au nom des intérêts français, du moins dans ceux du bloc politique franco-africain [...]» (Yengo, 2006: 26). Recentemente, o mesmo investigador analisou o papel desempenhado por Jacques Chirac na vida política congoleza, nomeadamente o seu apoio direto a Denis Sassou-Nguesso (Yengo, 2007: 105-125).

¹¹⁸ Recentemente, num texto do *Le Monde Diplomatique*, Boubacar Boris Diop apontava Omar Bongo, ex-Presidente do Gabão, como paradigma do potentado neocolonial: «en échange du soutien peu regardant de Paris, qui peut le destituer à tout moment, Bongo met à disposition les richesses du Gabon et en particulier son pétrole et son uranium, ressources stratégiques, indispensables aux yeux de du général de Gaulle à l'indépendance de... la France». Diop insiste na necessidade de perceber que o sistema em vigor precisa de um corrupto mas sobretudo de um corruptor, a fim de dar a entender junto do senso comum francês que a degradação do tecido económico não se devia a uma suposta anomia africana: «Cela aiderait l'opinion française à accepter l'évidence: la 'Françafrique' est un monstre à deux têtes. Les dirigeants africains ne ruinent pas seuls leurs économies. Ils le font en parfaite complicité avec des citoyens de l'Hexagone» (Diop, 2009: 28).

circuitos económicos do período colonial. Cabral e Fanon perceberam o papel essencial que iria desempenhar a burguesia local emergente na (re)produção dos circuitos em questão. Num famoso discurso proferido em La Havana em 1966 – *A Arma da Teoria*¹¹⁹ –, Cabral insistia no papel desta classe em ascensão. Segundo Cabral, é no caso do neocolonialismo que «a ação imperialista se orienta no sentido da criação de uma burguesia ou pseudo-burguesia local, enfeudada à classe dirigente do país dominador» (Cabral, 2008: 187). Como o poder político está em mãos nacionais, cria-se a ilusão de que o processo histórico retomou o seu curso. No entanto é «apenas uma ilusão porque, na realidade, o enfeudamento da classe ‘dirigente’ nativa à classe dirigente do país dominador, limita ou inibe o pleno desenvolvimento das forças produtivas nacionais» (Cabral, 2008: 188).

Para Cabral, a libertação nacional, ou seja, a recuperação/reapropriação por parte das sociedades dominadas de um processo histórico próprio, corria riscos graves por causa justamente do neocolonialismo:

Já na situação neocolonial, a estruturação, mais ou menos acentuada, da sociedade nativa na vertical, e a existência dum poder político integrado por elementos nativos – Estado nacional – agravam as condições no seio dessa sociedade e tornam difícil, se não impossível, a criação de uma frente unida tão ampla como no caso colonial. (Cabral, 2008: 194)

Por um lado, o poder neocolonial consegue de facto demover, em parte, os nacionalistas (as condições materiais de uma certa parte da população podem melhorar e, como há nativos a dirigir o país, muitos poderão achar que o governo é independente). Consegue-o apenas parcialmente porque, como o Estado neocolonial é «necessariamente repressivo», as forças nacionais são levadas a continuar a luta. Em suma, eis as características do Estado neocolonial, segundo Cabral: reprime por natureza, agrava as tensões entre as classes, aceita e facilita a presença/permanência «de agentes e sinais de

¹¹⁹ É num contexto altamente simbólico – a importância da experiência cubana para os povos em luta na altura – que Cabral propõe, na primeira parte do seu texto, uma reflexão que poderia ainda nutrir as teorias pós-coloniais contemporâneas. Questiona a pertinência do conceito de luta de classes para descrever o contexto social no qual se encontram muitos países africanos e, sobretudo, de maneira então muito audaciosa, recusa a ideia, geralmente aceite entre os marxistas, de que a História começa realmente quando começa a luta de classes, pois acreditava que tal postura significava deixar de lado vários povos: «Mas seria também – o que nos recusamos aceitar – considerar que vários agrupamentos humanos da África, Ásia e América Latina viviam sem história ou fora da história no momento em que foram submetidos ao jugo do imperialismo» (Cabral, 2008: 179).

dominação estrangeira (colonos que conservam os seus privilégios, forças armadas, discriminação racial)», não luta contra a pauperização dos camponeses...¹²⁰

Nesta rápida descrição do fenómeno neocolonial, falta um quarto ator para o qual Nkrumah apontara ao afirmar que os atores mais perniciosos e perigosos do neocolonialismo não eram as ex-metrópoles mas as multinacionais e as sociedades financeiras.¹²¹ Antes que se começasse a falar de globalização neoliberal, Nkrumah percebera que os interesses dessas instituições as levavam a encarar todo o Sul como o seu terreno de ação:

These intricate inter-connections of the great imperialist monopolies expose the real forces that are behind world events. They indicate also the pattern which links those events to the developing countries at different points of the globe. They reveal the duality of interests that force the developing countries to import goods and services which are the products of companies combined in the monopoly groups directly exploiting their natural resources or intimately associated with them. (Nkrumah, 2004: 32)

No terceiro capítulo (*Imperialist Finance*, a descrição de uma espécie de globalização *avant la lettre*), completa o quadro com a descrição pormenorizada das tensões e da

¹²⁰ É este tipo de situações que o jornalista e escritor polaco Ryszard Kapuscinski observou em vários países africanos nos anos que se seguiram às independências. Entre outros exemplos, eis o que dizia da situação na Nigéria pós-colonial: «Dans ce pays, le secteur privé n'est pas très développé, les plantations appartiennent à des étrangers, les banques sont la propriété du capital étranger. Le seul moyen de faire fortune, c'est la carrière politique. Pour résumer, la pauvreté et la désillusion à la base, la cupidité et l'avidité de ceux qui se trouvent au sommet créent une atmosphère empoisonnée, minée, que les militaires flairent; se faisant passer pour les défenseurs des humiliés et offensés, ils sortent de leurs casernes et partent à la conquête du pouvoir.» (Kapuscinski, 2000: 123-124). No caso da *Françafrique*, realça o poder de conselheiros franceses: «Sur place, dans chaque pays, la France dispose d'un important réseau diplomatique dont les responsables, anciens gouverneurs ou hommes politiques rompus aux affaires coloniales, sont de *presque vice-présidents* des États africains» (Kipré, 2010: 61).

¹²¹ Deltombe analisou no *Le Monde Diplomatique* o papel essencial de uma dessas multinacionais como instrumento do neocolonialismo. Trata-se do grupo francês Bolloré com atividades nos campos estratégicos da logística, da gestão dos portos e das plantações. O autor evidencia a continuidade entre o período colonial e o período pós-colonial para o grupo: «de groupe Bolloré est en effet propriétaire de plusieurs sociétés qui ont fait fortune, à l'époque coloniale, dans le transport, le transit et la manutention des produits d'import-export avec le continent». O grupo gere também os terminais de transportes de contentores na Costa de Marfim, nos Camarões e na República do Congo, ou seja, em países essenciais para a *Françafrique*. Nota-se ainda que o potentado do Estado pós-colonial se apoia também no capital simbólico adquirido nos média do grupo, nomeadamente através de retratos complacentes nos seus matutinos gratuitos: «*Matin plus* et *Direct soir* soignent l'image des chefs d'État amis, qui, manquant pour la plupart de légitimité électorale, ne se maintiennent au pouvoir que par la répression interne et la propagande d'exportation». Por fim, prova da existência das redes políticas da *Françafrique*, Bolloré convida ex-ministros tanto franceses como africanos para os conselhos de administração das suas sociedades, para facilitar o acesso a alguns mercados: «Fort de ces soutiens multiples, Bolloré évolue en bonne harmonie avec les pouvoirs amis, dans la plus pure tradition de la *Françafrique*» (Deltombe, 2009: 17).

concorrência entre bancos, empresas, monopólios, a busca desenfreada do lucro e o papel ascendente dos Estados Unidos em África – com a Guerra Fria em pano de fundo. O objetivo do autor continua o mesmo, ou seja, mostrar que neste palco, o continente, enquanto força política, ocupa um lugar de espectador cujo papel, do ponto de vista do encenador, se resume a ser uma fonte de matéria-prima submetida às pressões neocoloniais. Esta situação de fraqueza foi, nalguns casos, resultado de decisões tomadas a milhares de quilómetros, ou seja, a fraqueza económica foi pensada de maneira, por um lado, a transferir grandes quantias de fundos de Sul para Norte até ao fim do período colonial e, por outro lado, a inviabilizar um futuro Estado independente. Segundo Nkrumah, o paradigma desta situação é o Congo Belga, onde de facto se assistiu a um saque no ano que antecedeu a independência:

In order to show how indispensable the financial support of Belgium was, the Belgian companies had, in fact, taken care to make massive withdrawals of capital at the same time as they pushed to the maximum the export of Congolese products, and on the other hand, limited to the extreme their imports. The Congolese trade balance resulting from the action gave an exceptionally high surplus in 1959 which did nothing to save the Congo from very great financial difficulties. In fact a heavy proportion of the sums anticipated from the sale of Congolese products were not returned to the colony, and more than seven billions of private capital left the Congo in the course of the exercise. These manoeuvres have cost the young African State sad convulsions and have brought it to the edge of chaos. And they have done nothing to resolve the essential problem for the future of the Congo: how to recover from under-development. (Nkrumah, 2004: 219)¹²²

Este tipo de manipulações encontrou uma «tradução» literária em *Une Saison au Congo* de Aimé Césaire. A peça tem neste contexto a vantagem de ser contemporânea, pelo menos na sua primeira versão (1966), dos textos de Cabral, Fanon e Nkrumah, ou seja, «traduz» com os recursos próprios da literatura o que os outros descreveram na mesma altura de um modo teórico. Introduzir Césaire neste ponto oferece mais um benefício:

¹²² Estes dados foram confirmados por vários historiadores. Entre eles, veja-se Guy Vanthemsche, professor de História Contemporânea na Vrije Universiteit Brussel, no seu livro *La Belgique et le Congo. Empreintes d'une colonie. 1885-1980*, particularmente no quarto capítulo, «Le Congo et l'économie belge» (151-209), assim como Isidore Ndaywel è Nziem, no livro já referido. Este mostrou como os dirigentes congolezes, focalizados na independência política, dedicaram pouca atenção às questões económicas. Assim, mandaram para as negociações de Bruxelas jovens quadros com pouca experiência com um resultado desastroso para o Congo: «Tout fut mis en place pour favoriser la fuite des capitaux...». E mais à frente, acrescenta: «Pour les colons, le transfert des fortunes en Belgique prit également la forme d'un marché noir où chacun s'efforça de transférer au plus vite ses avoirs dans la métropole» (Ndaywel è Nziem, 1998: 552- 553).

continuar a utilizar a metáfora teatral para falar do neocolonialismo, pois nesta peça existe uma tensão forte entre o palco e o fora-de-palco, entre os esforços *visíveis* de Lumumba para gerir o novo Estado e os esforços mais *discretos* de políticos belgas e congolese para o eliminar. É óbvio que o leitor/espetador é o único que tem acesso tanto ao que está a acontecer no palco como ao que está a acontecer nos bastidores. Ora, como vimos há pouco, esta situação representa assaz bem ao que ocorreu na altura, com o governo belga a organizar “nos bastidores” a nova dependência económica enquanto o governo congolês organizava “no palco” as festas da independência ao ritmo do *Indépendance chacha* do *Africa Jazz*.

No primeiro ato, uma cena consegue resumir o essencial nalgumas palavras. Nos bastidores da negociação principal em Bruxelas, alguns banqueiros conversam sobre o futuro dos seus negócios num Congo independente. Entre eles, o «quarto banqueiro» regozija-se pois entre eles e o povo existirão de agora em diante os políticos locais, os que darão a cara em tempos de dificuldades, os que assumirão as responsabilidades políticas de decisões tomadas fora do país. Constatar-se-á que o texto do «quarto banqueiro» está escrito em alexandrinos, ou seja, numa forma clássica de referência da metrópole:

Quatrième banquier

Suivez l'idée. Que veulent-ils? Des postes, des titres

Présidents, députés, sénateurs, ministres!

Enfin le matabiche! Bon! Auto, compte en banque

Villas, gros traitements, je ne lésine point.

Axiome, et c'est là l'important: qu'on les gave!

Résultat: leur cœur s'attendrit, leur humeur devient suave.

Vous voyez peu à peu où le système nous porte: _

Entre leur peuple et nous, se dresse leur cohorte.

Si du moins avec eux, à défaut d'amitié

En ce siècle ingrat sentiment périmé

Nous savons nouer les nœuds de la complicité.» (Césaire, 1973: I, 4, 24. Ênfase minha)

Depois desta explicação, o coro dos banqueiros grita: «Vive l'indépendance!» (I, 4, 24). A cena seguinte (I, 5) anuncia de facto que chegou a altura da independência para o

país, só que a alegria dos congoleses que festejam tinge-se de uma certa amargura para o leitor/espetador, pois a cena anterior já pressagiava o regime que se seguiria em breve.

O caso do Congo deixa também entrever, por um lado, que os novos laços de sujeição não implicavam unicamente a ex-metrópole (a França e os Estados Unidos juntaram-se à Bélgica) e que, por outro lado, o neocolonialismo tinha ao seu dispor muitos métodos para impor as novas regras do jogo. Entre elas, Nkrumah distinguia as campanhas de difamação, os golpes de Estados, o assassinato de dirigentes...¹²³ O carácter pluriforme do neocolonialismo explicava, aos olhos deste autor, em grande parte a sua força. (Nkrumah, 2004: 244).

Neste sistema, mais uma vez, o óbvio (os sinais exteriores de soberania: dirigentes nativos, bandeira e hino nacional...) escondia o enfraquecimento real da autoridade do Estado, pois em certos domínios essenciais eram forças externas que impunham a sua própria autoridade: estabelecimento de bases militares, envio de tropas para ajudar o potentado, concessão de territórios para a prospeção, isenção de impostos e de taxas... (Nkrumah, 2004: 246).

Esta inscrição do Estado no longo tempo também contribui para invalidar o conceito de Estado falhado, que o Texto não para de (re)utilizar sem inscrever o fenómeno num processo histórico nem o descrever como sendo uma estrutura em constante transformação, ou seja, fazendo dele um fenómeno imobilizado no tempo e neutralizado no presente. Entre as contribuições recentes, Niemann (2007) e Pureza (2007) conseguiram não apenas desconstruir o discurso académico sobre o Estado falhado como também advogar a necessidade de inscrever a suposta crise do Estado pós-colonial no tempo. Ambos remetem a origem do conceito para a ciência política ocidental e o campo jornalístico pouco interessado em procurar e descrever o molde do Estado pós-colonial.¹²⁴

¹²³ Mais uma vez, o Congo pode servir de paradigma, pois o assassínio de Lumumba foi orquestrado em grande parte pelos serviços secretos belgas e americanos, os primeiros implicados no terreno e presentes em todas as fases que levaram do rapto ao brutal homicídio. O sociólogo flamengo Ludo De Witte descreveu em pormenor a implicação das mais altas autoridades da Bélgica no planeamento e na execução do primeiro-ministro congolês em *De Moord op Lumumba* (Leuven, 1999), traduzido em várias línguas, inclusivamente no francês e no português. Outro caso exemplar dos métodos violentos utilizados pelo neocolonialismo é o assassínio de Thomas Sankara, Presidente do Burkina-Fasso, em 1987, resultado de uma conspiração que implicava vários membros da *Françafrique* (Jaffré, 2007).

¹²⁴ Colette Braeckman, num estudo sobre os novos predadores presentes na República Democrática do Congo, critica o recurso a este conceito em grande parte da imprensa europeia: «Il permettait d'esquiver les véritables raisons qui rendaient obsolètes les États postcoloniaux, et rendait inutile le rappel des tutelles déguisées que représentait l'ajustement structurel» (Braeckman, 2010: 66).

Os autores mostram que a maior parte dos comentadores foca razões endógenas para explicar o Estado falhado: falta de reformas económicas e institucionais, má governação, responsabilidade exclusiva das elites políticas locais, etc. Notam ainda que o conceito é simultaneamente descritivo e prescritivo, ou seja, fornece uma descrição aparentemente satisfatória do fenómeno e, por defeito, advoga um modelo universal, o do Estado moderno ocidental. Eis como Niemann resume a lógica que governa a produção científica relativa ao EF:

The concept of the ‘failed state’ is thus based on the idealized Weberian model of the rational state. One compares African states to this model and finds that they come up short. If the gap between the ideal and the real is judged to be extraordinarily large, the African state in question is thought to have ‘failed’. Commentators differ on what may cause ‘state failure’ but they agree that failed states do not live up to their notion of what a state ought to be. (Niemann, 2007: 22)¹²⁵

Pureza e Niemann defendem ainda a necessidade de inscrever o Estado pós-colonial numa multiplicidade de contextos que remetem tanto para o passado colonial como para a globalização do modelo neoliberal de Estado ou ainda para as relações desiguais de poder entre o Norte e o Sul. De facto, os teóricos do Estado falhado parecem eles próprios falhar dois elementos essenciais:

First, the turbulence caused by the imposition of western modernity and its social and political imperatives in post-colonial societies; and second, the cumulative effects of different (and often opposed) strategies, from colonial times until the neoliberal global market, on local societies and governance structures. (Pureza, 2007: 1)

Os dois autores relembram como no decorrer dos anos 1980 o Estado foi o alvo principal das políticas de ajudas ao desenvolvimento. As instituições financeiras internacionais (IFI) alegavam que a resolução da crise e o necessário desenvolvimento que

¹²⁵ Note-se que os académicos que defendem o conceito de Estado falhado não escondem, por vezes, a admiração perante a permanência do sentimento de pertença nacional num contexto de fraqueza do Estado. Veja-se Pourtier: «Tel est le paradoxe congolais: statistiquement les Congolais devraient être morts depuis longtemps, institutionnellement l’État moribond semble avoir perdu la capacité de contrôler son territoire. Et pourtant Congo et Congolais existent bel et bien. Au-delà du chaos, il existe donc des forces qui maintiennent leur cohésion.» (Pourtier, 2003: 14). É certo que o investigador menciona a importância da herança colonial (sobretudo a manipulação das etnias, ainda que de maneira superficial), mas não questiona o modelo imposto, não põe em causa a pertinência do Estado-nação num contexto culturalmente heterogéneo, e, por fim, não levanta o problema do acesso à cidadania na RDC.

daí decorreria passavam pela redução das dívidas externas. Como é sabido, advogaram para tal efeito a diminuição da despesa pública assim como a privatização de muitos serviços e empresas estatais. Neste contexto, as IFI contribuíram para a desarticulação não tanto do Estado como sobretudo dos circuitos de redistribuição inerentes a muitos Estados pós-coloniais.¹²⁶ Segundo Pureza, talvez mais ainda do que na sua matriz colonial, a «crise» do Estado pós-colonial achar-se-ia na importação de remédios, os famosos Programas de Ajustamento Estrutural, que supostamente curariam as doenças inerentes ao Estado pós-colonial:

The combination of this neoliberal standard of reduction of the social and economic capacities of states and the increased set of requirements by the donor community to local governments should be considered as a major explanation for state failure. (Pureza, 2007: 4)

Neste ponto preciso, Niemann e Pureza confirmam as observações de Aminata Traoré (1999, 2002), intelectual maliana de renome, empenhada a nível local e global na tentativa de mudança das relações desiguais e injustas entre um certo Norte e um certo Sul. Traoré responsabiliza as IFI pela crise do Estado pós-colonial, pois são as decisões do Banco Mundial e do Fundo Monetário Internacional, aplicadas indiscriminadamente em qualquer contexto, que desorganizaram e empobreceram muitas sociedades africanas. Com os Programas de Ajustamento Estrutural, os funcionários perdem não só o emprego mas igualmente a possibilidade de resistir localmente, já que o responsável pela situação se encontra invisível (Traoré, 1999: 39).

A macroestrutura (Traoré fala de «mégamachine») que domina assim a maior parte dos Estados não só teria contribuído para a sua perda de capacidade de ação e de iniciativa como teria obrigado os mesmos Estados a aplicar medidas que deviam impor irreversivelmente o modelo neoliberal de Estado. O défice democrático é patente nestas políticas impostas de cima para baixo sem intervenção ou controlo possível por parte dos cidadãos locais. O Banco Mundial contorna frequentemente o Estado, julgado incapaz de

¹²⁶ Foi no Zaire de Mobutu que foram introduzidos os primeiros PAE com terríveis consequências sociais: «de 1982 à 1985, les sommes consacrées au remboursement de la dette représentaient ainsi 68% des dépenses courantes» (Braeckman, 2010: 57). O Estado cortou drasticamente nos sectores sociais, nomeadamente na saúde e no ensino, o que provocou um empobrecimento de grande parte da população. «Le pays devient bientôt un exportateur net de capitaux: de 1983 à 1987, 2 milliards de dollars sont partis vers l'Occident, contre 1,1 dans l'autre sens. A cette saignée s'ajoute évidemment l'immense appétit du président, dont la dotation atteint plus de 18% des recettes de l'État» (Braeckman, 2010: 57-58).

organizar os projetos de desenvolvimento, e assim contribuí para o desqualificar, desprovendo-o das suas prerrogativas mais importantes (Traoré, 1999: 59).

Esta força que domina a vida de muitos é para Traoré, mas não só,¹²⁷ muito mais pernicioso de que a força colonial, pois esta última tinha um rosto identificável, tal como os ditadores contra os quais muitos lutaram desde as independências. Traoré estabelece uma ligação clara entre o colonialismo e o neoliberalismo:

Entre les peuples sauvages et sans passé que nous étions, à coloniser, à civiliser, à développer, et les pays pauvres que nous sommes devenus, à démocratiser et à ‘mondialiser’, il n’y a qu’un changement de vocable et de tactique. Le dessein des puissances occidentales reste, imperturbablement, le même: avoir la mainmise sur les ressources de nos sols et de nos sous-sols, en passant par le contrôle de nos espaces et de nos esprits. (Traoré, 1999: 125)¹²⁸

Este sistema é tanto mais absurdo se tivermos em conta que as próprias instâncias, pelo menos alguns dos seus dirigentes,¹²⁹ têm consciência do beco sem saída no qual obrigaram os Estados a entrar, pois é notória a alta taxa de fracasso dos Programas de Ajustamento Estrutural (Mustapha, 2006: 5). O que leva Traoré a concluir que as medidas impostas não só se traduziram em altos custos sociais, mas também em altos custos económicos, causadores de um enfraquecimento do Estado ainda maior. A autora advoga então a presença do Estado, não da estrutura centralizadora herdada do colonizador, mas antes um Estado descentralizado, mais próximo de um sujeito transformado em cidadão pela sua implicação nas decisões que o tocam diretamente. Porém, em vez desta

¹²⁷ Patrick Chamoiseau, no seu ensaio *Écrire en pays dominé*, que coloca ao escritor de todos os Sul do mundo a questão de saber como revelar no seu mais íntimo esta «domination-qui-ne-se-voit-plus» (ou seja, a cultura naturalizada do colonizador), convoca regularmente o Velho Índio que, numa espécie de monólogo teatral, tece a genealogia que levou do colonialismo às relações desiguais de poder inerentes à globalização neoliberal. Numa determinada altura, o Velho Índio descreve, com uma economia de palavras rara, o que se instalou entre Norte e Sul: «Le vieux guerrier me laisse entendre... dissipant une allégresse identique, je vis l'écart se creuser entre pays libérés et anciens Centres colonialistes. Les uns voyaient grimper les fastes de leur vie, les autres affrontaient l'effondrement des cours, l'extension de mille dettes... Derrière ces embarras, se profilaient quelques trusts invisibles, posés sur plusieurs Centres, et régulant la danse... Se développer à l'occidentale devint une lutte contre des goules innommées qui profitaient pourtant de nos 'Développements'...» (Chamoiseau, 1997: 132).

¹²⁸ No seu livro seguinte (*Le viol de l'imaginaire*), Traoré continua a estudar a relação direta entre colonialismo e a ordem neoliberal, cada vez mais consciente, porém, das táticas mais sofisticadas da segunda: «A l'instar des maîtres d'hier – négriers, maîtres d'esclaves et colons –, ceux du jour se permettent de sanctionner et de priver des populations entières de leur droit à l'éducation, à la santé, à l'eau potable, à l'emploi. La prédation et la déshumanisation ont gagné en sophistication depuis la chute du mur de Berlin.» (Traoré, 2002: 19)

¹²⁹ O caso mais famoso é Joseph Stiglitz, Prémio Nobel da Economia em 2001 e vice-presidente do Banco Mundial até 2000, que denunciou em *Globalization and its Discontents* (2002) o quão errados eram os planos dos IFI para o continente africano.

organização alternativa de Estado, Traoré constata a presença de um outro centro, mais remoto ainda do que o primeiro: «La mise à mort de l'État-nation que nous pouvions transformer de l'intérieur, se fait au profit d'un exécutif supranational aussi centralisateur, aussi arbitraire et aussi prédateur que lui.» (Traoré, 1999: 81)

Nos livros seguintes, Traoré parece cada vez mais convencida da violência real e simbólica do neoliberalismo, cada vez mais persuadida de que as consequências dos Programas de Ajustamento Estrutural são as mesmas independentemente do Estado considerado, pois o inimigo é constante, claramente identificado:

Il est, en somme, grand temps que la mondialisation néolibérale soit lue, interprétée et traitée comme le rouleau compresseur qui broie l'espoir et les vies humaines en Afrique. Quant aux acquis politiques – droit de vote, d'association et d'expression –, si l'on souhaite qu'ils soient une réponse à la paupérisation et à la détresse, ils doivent prendre en charge les enjeux et les mécanismes de la mondialisation néolibérale. Ce qui est vrai pour le Mali l'est, dans une large mesure, pour les autres pays africains. (Traoré, 2002: 157)

A grande originalidade de Traoré reside então, à semelhança de Pureza e de Niemann, na estreita articulação entre a crise do Estado pós-colonial e os Programas de Ajustamento Estrutural, a primeira sendo uma clara consequência dos segundos e não o contrário. Como se vê, neste ponto, o Texto erra em atribuir a culpa do «fracasso» do Estado a supostos comportamentos atávicos. A vantagem das leituras contra-hegemónicas, além de ajudarem a desconstruir a ideologia subjacente ao Texto, reside numa interpretação manifestamente mais matizada das disfunções do Estado pós-colonial. Com Traoré, a corrupção, por exemplo, não antecede o suposto fracasso do Estado:

Le dépérissement de l'État, sur cette base, coûte extrêmement cher au plan économique, social et moral, aux travailleurs. Ceux-ci assistent en même temps à la raréfaction de l'emploi et à l'érosion de leur pouvoir d'achat alors qu'ils doivent faire face à leurs rôles sociaux et familiaux de pères, de mères, de fils, de filles... Ils ont alors recours à des stratégies de survie (double journée de travail, malversations, clientélisme politique) dont la plupart d'entre eux auraient pu et voulu faire l'économie. (Traoré, 1999: 83)¹³⁰

¹³⁰ Tahar ben Jelloun (Marrocos, 1944) foi um dos escritores que conseguiu «traduzir» com os recursos próprios da representação literária o que leva à transformação de um funcionário honesto em funcionário corrupto. Como o assinala no decorrer do romance *L'Homme Rompu* (1994), a corrupção não é uma especialidade africana, mas explica-se, tanto em Marrocos como na Itália, pelas condições sociais e políticas

Torna-se assim cada vez mais patente a não pertinência do conceito de Estado falhado, assim como as suas implicações ideológicas, mais ou menos assumidas pelos autores. Na esteira dos trabalhos de Bayart, Chabal e Daloz, o que Niemann descreve é um Estado que pode ser repressivo, que tem sido alvo de um processo de apropriação por parte de certas elites, mas que funciona só que num (e para um) campo restrito, o das elites em questão.¹³¹ O que Niemann e Pureza descrevem ainda é um Estado onde os sujeitos são muitos e os cidadãos poucos,¹³² um Estado onde não há quase redistribuição, mas, *in fine*, trata-se ainda de um Estado: «The State in Africa is *not* different from states anywhere else; it fulfills its function, albeit one that may not be in accordance with widely held ideal notions of statehood» (Niemann, 2007: 22).

Mais uma vez, a ficção consegue, pela sua capacidade de condensar/agregar nalgumas cenas o âmago de um fenómeno, descrever o modo de funcionamento deste Estado heterogéneo. Em *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1973), romance do congolês Emmanuel Dongala (1941), a personagem principal, Mayéla di Mayéla, encontra-se num hospital após ter sido torturada pelas forças de segurança de um Estado pós-colonial, dado como uma clara distopia. Antes de ser transferido para outro quarto por um médico que o quer salvar, experimenta uma sala comum destinada aos desgraçados, aos mais pobres deste país nunca nomeado:

La chambre était grande, propre, le lit bien fait et il y avait un petit coin-toilette pour lui tout seul. Il était servi par une infirmière bien propre et bien belle. C'était cela le pavillon des fonctionnaires. Il pensa à la salle où il se trouvait ce matin.

nas quais vivem os sujeitos.

¹³¹ Veja-se a gestão da água em Luanda. Como o mostrou Augusta Conchiglia (2008), enquanto a grande maioria da população da capital se abastece através de um sistema de distribuição privado, pagando caro um produto às vezes de má qualidade, uma minoria goza de um sistema de água canalizada mais barato (6,35 € o metro cúbico para os primeiros contra 0,50€ para os segundos, de acordo com os dados fornecidos pela autora). Neste caso, não se pode afirmar que o Estado não funciona, pois tem uma Companhia das Águas; funciona, mas apenas em prol de alguns. Os mais pobres, os sujeitos do Estado, acumulam assim vários problemas: pagam mais caro uma água, que também contribui para os seus problemas sanitários, o que Hodges já notava na sua «anatomia» de Angola: «Along with the poor quality of the water, the virtual absence of sanitation services in the slum areas is one of the main causes of the high rates of morbidity and mortality, particularly among young children» (Hodges, 2004: 30).

¹³² Eis o que afirma Pureza de Angola, por exemplo: Angola seria o caso de um «Estado artificial, um Estado sem cidadãos» (2007: 9), onde quase não há redistribuição, onde o que importa é a personalização das relações sociais. Noutras palavras, encontramos aqui um dos paradigmas possíveis do Estado neopatrimonial descrito por Chabal: «In a neo-patrimonial system, political accountability rests on the extent to which patrons are able both to influence and meet the expectations of their followers according to well-established norms of reciprocity.» (Chabal, 2002: 89).

Comment deux mondes aussi différents pouvaient-ils coexister l'espace d'un couloir? C'est cela l'Afrique, se dit-il, un monde sans juste milieu. [...] L'Afrique des nouvelles bourgeoisies possédantes avec pavillons spéciaux dans les hôpitaux, face à la masse paysanne dépourvue de tout, et s'entassant comme du bétail dans des salles que l'on imagine mal être des salles d'hôpitaux. (Dongala, 2003: 169-170. Enfâse minha)

O «corredor» remete de maneira simbólica para as «fronteiras» que parecem estruturar o Estado, pois esta «fronteira» particular corresponde ao campo de intervenção do dito Estado: de um lado, o que é tido como sujeito, como “lixo humano”, para retomar a expressão de Bauman, e tratado como tal e, do outro lado, o que é constituído como cidadão, com serviços transformados em privilégios.

Para voltar a *De la Postcolonie*, Mbembe também evidenciava o carácter incontornável do Estado nomeadamente na (re)distribuição de riquezas, na (re)produção de desigualdades sociais através de um sistema de alocações, ou seja, de salários que não correspondiam necessariamente a um serviço realmente prestado: «En transformant le salaire en créance, l'État octroyait des subsistances à tous ceux dont il faisait ses obligés» (Mbembe, 2005: 74). Nota-se que, para o autor, este sistema de redistribuição, o Estado neopatrimonial de Chabal, não pode ser encarado de modo totalmente negativo, pois teria favorecido, num contexto de crescimento económico facultado pelos preços elevados das matérias-primas, um certo grau de desenvolvimento e de bem-estar nos anos que se seguiram às independências. Acrescenta um outro elemento essencial para entender o funcionamento particular do Estado pós-colonial: «l'appropriation privée des ressources publiques en vue de fabriquer des allégeances», ou seja, a transformação de um serviço público ou de uma função em fonte de rendimento alternativo. Segundo Mbembe, este tipo de apropriação era socialmente indeterminado, pois encontrava-se em qualquer escalão social: do alto funcionário que consegue bolsas para os seus filhos ao polícia que pede dinheiro ao automobilista.

Porém, mais uma vez com o intelectual camaronês, a generalização tende a ser abusiva, em proporção inversa à contextualização. Se tomarmos, por exemplo, o caso da República do Congo, as asserções de Mbembe perdem alguma pertinência. Eis um Estado que foi marcado, por um lado, por uma forte instabilidade institucional, com uma crescente utilização da violência como modo de conquista do poder político, mas um Estado que, por outro lado, até aos anos 80 também investia bastante na educação (durante a era Ngouabi, 1968-1977, por exemplo, a educação era obrigatória dos 6 aos 16 anos e gratuita),

que contratava com funcionários diplomados, que, em suma, redistribuía parte dos lucros da extração do petróleo. É certo que, como o mostrou Eaton, os mesmos rendimentos serviam igualmente para enriquecer as elites sociais e políticas (Eaton, 2006: 47; ver também Yengo, 2006: 38-39). Além disso, o que a história da República do Congo também evidencia é um forte empenhamento civil nas lutas em prol de um Estado mais democrático, de um Estado que redistribuísse de maneira mais transparente os recursos disponíveis.

O mesmo Eaton relembra que o empenhamento dos estudantes e até dos alunos do secundário se deve originalmente, por um lado, à situação particular de Brazzaville no contexto colonial (já era um centro de formação de funcionários) e, por outro lado, à sua composição social pós-colonial (presença importante de universitários, intelectuais) (Eaton, 2006: 45). Ao contrário do que afirma o Texto, os Congolezes sempre se destacaram nas lutas sociais, sempre lutaram com recurso à greve, à manifestação, contra as derivas dos governos sucessivos. As guerras civis dos anos 1990 não se deveram a um atavismo violento, a nenhuma tradição de confronto tribal, a uma suposta falta de democracia. Eaton explica que, pelo contrário, as origens dos confrontos armados que arrasaram parte de Brazzaville se enraizavam na crise económica que se seguiu à queda dos preços do crude nos anos 1980 (ver também Yengo, 2006: 49-51).

Mutatis Mutandis, encontramos aqui uma situação semelhante à descrita por Hodges (2004) em Angola: a perda repentina de partes substanciais dos lucros do petróleo levaria a um endividamento rápido e à subsequente imposição de planos pelas IFI, com os efeitos descritos por Traoré (redução do número de funcionários, aumento generalizado do desemprego, retração do Estado em áreas como a saúde, etc.). Aqui, como noutros países da região, o início dos anos 1990, marcado por uma efervescência política, caracteriza-se por uma crise económica e social:

As in some other countries of equatorial Africa, democratization had thus come not only with greater liberties and free elections, but also with unpaid salaries, the breakdown of social services, the continuing deterioration of national infrastructure, and increasing unemployment among (in the case of Congo) a highly educated and urbanized population. (Eaton, 2006: 48)

Além disso, o mesmo autor insiste no papel de outros intervenientes no contexto do neocolonialismo (França, mas também Estados Unidos), que nos bastidores influenciam

os atores políticos locais. Assim, Eaton, e também François-Xavier Verschave (1999, 2004), apontam para o papel essencial desempenhado pela multinacional francesa *Elf* no apoio a Denis Sassou-Nguesso, atual presidente do país, mas presente na cena política congoleza desde há muito. É neste contexto que se generaliza o recurso às milícias por parte dos atores políticos como modo de afirmação de poder e como ferramenta política para a sua conquista. Vários sociólogos congolezes que trabalharam com jovens milicianos demonstraram que para estes a milícia se tinha tornado simultaneamente um recurso financeiro, um meio de afirmação, uma estrutura de socialização. Bazenguissa-Ganga (1998), por exemplo, descreve jovens urbanos, de sexo masculino na sua maioria, educados mas sem perspectivas de emprego, que encontraram na milícia um modo, mais violento é certo, de reivindicação política (Bazenguissa-Ganga, 1998: 57). Miske-Atondi, que também entrevistou jovens milicianos, chega a conclusões semelhantes (jovens urbanos que entraram nas milícias por falta de emprego), mas acrescenta um elemento essencial: os chefes (políticos e militares) teriam tido tendência para enaltecer a grandeza passada de cada etnia sem insistir nas descontinuidades e discrepâncias económicas:

Une des caractéristiques du discours identitaire en général est d'évacuer l'analyse des conflits de classe et des rapports d'exploitation économique dissimulés par la supposée solidarité ethnique à l'intérieur du groupe. (Miske-Atondi, 2004: 231-232)

Desta maneira, os jovens acreditariam que a explicação para a sua degradação social não tinha a ver com um desenvolvimento desigual, com uma repartição injusta das riquezas, ou ainda com influências externas, mas antes com tensões étnicas, em que cada comunidade tenta dominar as outras. A autora vê nestas representações um dos efeitos da hoje bem conhecida manipulação das etnias (Amselle e M'Bokolo, 1985). O que ela descreve são jovens sem conhecimento das culturas e das línguas dos pais, jovens que nunca remetem a origem das guerras para o Estado pós-colonial. Ora, para a autora, este é sem dúvida uma das matrizes desses conflitos. Cita como exemplo o primeiro “reino” de Sassou-Nguesso (1979-1992), marcado pela instrumentalização da violência como meio de conquista e de manutenção do poder. Para Miske-Atondi, as suas milícias acabaram por integrar a violência como uma resposta política normal. O que aqui, na tentativa de esboçar os contornos do Estado pós-colonial, mereceria um desenvolvimento mais aprofundado (mesmo até um capítulo à parte) é o lugar da identidade étnica para aqueles que deixaram de ser cidadãos. Na República do Congo, esta identidade ganhou contornos perigosos ao tornar-se para muitos uma ideologia, ou seja, uma representação com pretensão holística

do mundo, que serve de explicação necessária e suficiente para quem a fez sua. Mabeko-Tali (2004) nota assim que no Estado pós-colonial congolês é agora o Norte do país no seu conjunto ou o Sul no seu conjunto, que supostamente se aproveita da tomada de poder em Brazzaville ou sofre as consequências da sua perda, sem que se proceda a qualquer distinção de classes (nesta perspectiva, o camponês pobre ou o diplomado desempregado pertenceriam ao mesmo substrato cultural). Trata-se certamente de um discurso simplista mas que funciona precisamente por ser simplista:

Du reste, ce discours ne fonctionne que parce qu'il est globalisant vis-à-vis d'autrui et simplifié à l'extrême, sans nuance d'aucune sorte. Autrement, la construction de l'identité ethnique qu'il vise ne pourrait aboutir en tant qu'idéologie politique. (Mabeko-Tali, 2004: 56-57)

O autor acrescenta um pouco mais à frente um comentário – que Amin Maalouf poderia ter feito seu nas *Identidades Assassinas* –, válido tanto para alguns dos Estados da região como para alguns Estados europeus, de acordo com o qual, relativamente ao sentimento de pertença, o que importa é a representação mais do que a realidade dos factos, ou seja, de pouco serve que o medo da comunidade vizinha não seja fundamentado, o que importa é a realidade do medo.

Como tentei mostrar nestas páginas, o Estado pós-colonial, tal como aparece representado nas obras do meu *corpus*, é um fenómeno mais complexo do que Texto sugere. Nas páginas seguintes, referir-me-ei ao Estado pós-colonial como sendo um fenómeno dinâmico cuja matriz se encontra no Estado colonial, mas que não se resume a este, pois também é o resultado de forças e pressões neocoloniais que orientam grande parte da sua estrutura económica.¹³³ Uma terceira força, os programas impostos pelas Instituições Financeiras Internacionais, explica também, em grande parte, as dificuldades sociais que atravessa. Vejo pois o Estado pós-colonial como um fenómeno sem contornos fixos nem perpétuos, um Estado que não para certamente de (re)produzir desigualdades, mas não um Estado falhado. Talvez o conceito que mais ajude a encarar a complexidade do dito Estado seja o de Estado heterogéneo (Santos, 2003), já que este se caracteriza pela

¹³³ O que não significa que não possam existir retrocessos de tipo claramente colonial. Assim, no início dos anos 2000, na República Democrática do Congo, um conjunto de companhias oriundas de Portugal, Alemanha, Bélgica, Singapura e Estados Unidos extorquiram às populações locais o «direito» de explorar vastas superfícies de floresta tropical. Em troca de pacotes de açúcar ou de sal, de alguns cobertores e de machados, as companhias em questão conseguiram a exploração de madeiras preciosas no Congo. A atitude destas relembra de facto os tempos leopoldinos: « [The villagers] complained to the local and central government that there had been no proper consultation, that the negotiations had been conducted in a 'arrogant' manner and that people had been forced to sign the document.» (Vidal, 2007: 3)

pluralidade de ordens jurídicas locais, nacionais e supranacionais, que coexistem, se interligam, ou seja, que se articulam, muitas vezes em zonas de “fronteira”, apontando para a existência de um hibridismo jurídico caracterizado pela presença de espaços e tempos jurídicos diferentes. No Estado heterogéneo, nota ainda Santos, a própria atuação do Estado parece heterogénea, com as decisões a serem tomadas em função de ordens jurídicas de diversas naturezas.¹³⁴ Distintos fatores podem explicar esta construção híbrida: o aparelho político-administrativo do Estado colonial, mas também a «disjunção entre o controle político e o controle administrativo do território e das populações; deficiente sedimentação de diferentes culturas político-jurídicas no interior do Estado e do direito oficial; grande turbulência política e institucional, feitas de múltiplas rupturas sucedendo-se em seqüências rápidas; crise aguda do Estado, próxima da implosão» (Santos, 2003: 64).

A disjunção entre o controle político e o controle administrativo, herança do Estado colonial, teria importantes consequências para o Estado pós-colonial, pois o segundo, longe de ser autónomo, entraria na órbita do controle político, com as consequências que se adivinham em termos de gestão dos conflitos, por exemplo.

Por fim, entendo o conceito de Estado pós-colonial como sendo transfronteiriço e capaz de designar, com as necessárias adaptações, tanto Estados do Sul como Estados do Norte, ou seja, tanto Angola, a República do Congo e a República Democrática do Congo como Portugal, a França e a Bélgica.

Acrescento ainda que é este Estado pós-colonial que muitos cidadãos viam como o quadro que serviria tanto à sua emancipação individual como à emancipação do continente. Dito por outras palavras, o Estado pós-colonial, talvez mais no Sul, era tido como recetáculo de esperanças individuais e coletivas e estrutura produtora de bem-estar coletivo. Porém, em muitos bens simbólicos (romances, peças de teatro, filmes...), como veremos na análise dos textos literários que são objeto de estudo desta dissertação, transformou-se em força de opressão, em força que paira sobre algumas personagens, pesando sobre as suas existências, ou seja, metamorfoseou-se em força trágica, origem do mal que atinge sobretudo os condenados sociais.

¹³⁴ «Os diferentes sectores da actividade estatal assumem lógicas de desenvolvimento e ritmos diferentes, sendo cada vez mais frequentes as desconexões e incongruências na actuação estatal, ao ponto de, por vezes, deixar de ser possível identificar um padrão coerente para essa actuação. [...] A perda de centralidade da actuação do Estado nuns domínios pode, assim, coexistir com o reforço da sua centralidade noutros.» (Santos, 2003: 57)

CAPÍTULO IV - O TRÁGICO

IV.1. DA CONDIÇÃO TRÁGICA AO TRÁGICO COMO ESTRUTURA NARRATIVA

O que há de comum entre *Cassandra's dream* (Allen, 2007), *Sometimes in April* (Peck, 2004), *Things fall apart* (Achebe, 1959), *Jaime Bunda, agente secreto* (Pepetela, 2001), *La Parenthèse de sang* (Tansi, 1981), entre muitos outros? Apesar do seu estatuto diferente, filmes, romances, peça de teatro, da sua heterogeneidade espacial e temporal, trata-se de representações artísticas que encenam personagens confrontadas com forças que não entendem inteiramente, numa estrutura narrativa específica que, como veremos, visa suscitar o trágico como efeito de sintaxe. Para retomar a proposta de Detienne esboçada no primeiro capítulo, a comparação entre obras de tempos e de espaços distintos permitiria deste modo evidenciar a permanência de uma estrutura, que também é registo literário e conceito filosófico: o trágico.

Pretendo nesta secção examinar as diversas aceções da noção, primeiro a partir do lugar em que surgiu originalmente para a seguir tentar compreender como se adaptou na sua viagem para sul. De facto, uma das descobertas mais estimulantes deste trabalho de investigação foi deparar-me com as presenças do trágico, enquanto estrutura, registo literário e conceito filosófico, tanto nas obras literárias analisadas nesta dissertação como nos textos teóricos de referência provenientes nomeadamente da Nigéria (e.g. Soyinka, Quayson). A dificuldade, porém, reside justamente na polissemia de uma noção que tem suscitado inúmeras análises, tanto no Norte como no Sul. Perante a impossibilidade de comentar uma bibliografia imensa, restringi-me aos autores que, no estado atual da pesquisa, me pareciam pertinentes para a segunda parte da tese, relativa à interpretação dos textos. Como veremos então, todo este trabalho de elaboração/reflexão teórica facilitará uma análise profunda de Tansi, Nkashama e Pepetela, onde encontraremos o trágico como estrutura narrativa, como força dominando algumas personagens ou ainda como conceito filosófico.

A dificuldade da definição de trágico provém, muitas vezes, de um pressuposto entre a maior parte dos observadores: encara-se o conceito a partir de um dos seus significados e renuncia-se aos outros em nome da primazia do significado privilegiado. Este ponto de partida tem como principais consequências, por um lado, deixar de lado textos que poderiam ser contemplados como sendo trágicos e, por outro lado, rejeitar como não sendo pertinente o sentido comum da palavra. Deixam-se assim de lado semas, conotações, *nuances* que conferem ao trágico o seu carácter polissémico. Ao se escolher uma definição descritivo-normativa há o perigo de restringir o alcance do conceito e mesmo de o imobilizar.

Eagleton apontava para esta tendência recorrente nos teóricos para restringir, fixar, fechar o círculo da definição do trágico, atitude que acabaria por transformá-lo numa essência assaz estável. Nenhum deles conseguiria explicar as razões que levavam a que *Macbeth*, *Medeia*, um filme de Woody Allen, um romance de Achebe ou de Pepetela, o assassinio de um adolescente, uma catástrofe, pudessem ser caracterizados de tragédia ou de trágico. Por isso, o crítico inglês prefere ver no trágico um conceito mais maleável: «constituted as it is by a *combinatoire* of overlapping features rather than by a set of invariant forms or contents» (Eagleton, 2003: 3). Veremos, no capítulo dedicado à presença do trágico no Sul, que o crítico nigeriano Ato Quayson propôs igualmente considerar o trágico como um fenómeno cujo dinamismo se origina justamente nos vários campos que cobre.

Só que para considerar o conceito como maleável, aberto, polissémico, é preciso aceitar uma mudança de paradigma, o que, por outras palavras, significa renunciar à pretensão totalitária (adjetivo aqui entendido no seu sentido didático), do modelo de grelha na qual tudo se arruma e tudo faz sentido. Pois, este modelo, como o mostrou Santos (1987), para chegar às suas conclusões opera sempre, consciente ou inconscientemente, de maneira a privilegiar um certo tipo de conhecimento e uma epistemologia, o que tem por corolário a rejeição de outras formas de saber em nome justamente da sua falta de cientificidade.

Como é sabido, Santos via na aceitação do senso comum pela ciência pós-moderna uma das características do paradigma emergente, pois as interações entre ambos contribuiria para a emergência do paradigma em questão. O senso comum, conservador por definição, teria de entrar em diálogo com a ciência e esta, para deixar de estar reservada a alguns, teria de se deixar penetrar pelo senso comum: «A ciência pós-moderna procura reabilitar o senso comum por reconhecer nesta forma de conhecimento algumas

virtualidades para enriquecer a nossa relação com o mundo» (Santos, 1987: 56). Neste contexto, o senso comum, muito próximo do lugar-comum, constitui uma espécie de alicerce para que se torne possível, a partir da partilha de representações comuns, a emergência da comunidade.

Nas ciências humanas, tal traduz-se, entre outros, pela recusa das dicotomias excludentes, pois quando se opõe a teoria do trágico (o polo nobre da pesquisa) ao senso comum do trágico (o polo vulgar) é sempre com o intuito de desvalorizar o segundo e, por conseguinte, para o excluir do campo dos possíveis. No paradigma emergente, o que começa a imperar não é o *vs* mas o *e*, ou seja, a faculdade de contemplar saberes tidos como incompatíveis, mas que o hermeneuta consegue articular através de um trabalho de aproximação, ou melhor, de tradução.¹³⁵

Eagleton tinha igualmente assinalado a relutância por parte dos teóricos mais conservadores em considerar a possibilidade de abordar o conceito a partir do senso comum, do sentido filosófico e do sentido literário, negando que o primeiro pudesse ser de qualquer utilidade num estudo do trágico e da tragédia. Por um lado, tais teóricos afirmam que há uma incompatibilidade entre a grandeza associada ao trágico e a vulgaridade do quotidiano e, por outro lado, opõem a tragédia como representação ordenada, paradigma da *ratio* clássica, como resultado da aplicação de uma série de técnicas, ao lado informal, caótico, absurdo do dia-a-dia. Segundo Eagleton, pelo contrário, tudo aponta para uma estreita ligação entre ambos os significados do trágico, o senso comum derivando, por intermédio da metáfora, do sentido artístico (Eagleton, 2003: 14). Numa perspetiva semelhante à de Eagleton ou de Quayson, proponho neste capítulo examinar o trágico à luz do que significa nos três campos – o senso comum, o sentido filosófico e o sentido literário. Acrescento que para entender a complexidade e o dinamismo do conceito no seu significado contemporâneo será preciso recorrer a uma espécie de arqueologia da palavra ou de evolução semântica dos seus significados.¹³⁶

¹³⁵ Santos já notava, no seu *Discurso sobre as Ciências*, o papel que desempenharia a “tradução” neste novo paradigma: «A ciência do paradigma emergente [...] incentiva os conceitos e as teorias desenvolvidos localmente a emigrarem para outros lugares cognitivos, de modo a poderem ser utilizados fora do seu contexto de origem» (Santo, 1987: 48).

¹³⁶ O Prof. Roberto Vecchi chamou a minha atenção para a proximidade entre este tipo de abordagem – a história de um conceito nos seus vários significados, bem como a sua articulação com o contexto social –, e a história conceptual desenvolvida por Reinhart Koselleck (nomeadamente em: *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*, publicado em Stanford em 2002).

O que possivelmente alude melhor à ligação entre o senso comum e o sentido artístico da palavra é a maneira como a imprensa utiliza o trágico, não só pelo facto de recorrer regularmente ao adjetivo, mas sobretudo por transformar o acontecimento patético em acontecimento trágico por intermédio da narrativização. Por outras palavras, é a imprensa que transforma um simples acontecimento (uma mãe mata os seus filhos) em narrativa trágica (por que razões é que ela o fez?), muitas vezes através do recurso a metáforas teatrais. Consciente ou inconscientemente, a imprensa – se aceitarmos que nela se exprime exemplarmente o senso comum – parece possuir uma clara consciência da origem artística de ambas as palavras. É justamente esta ligação que gostaria de explorar agora através de uma série de textos com estatutos diferentes – artigos de jornais, ensaios, etc. Todos têm em comum remeter para o trágico e para a tragédia, quer pelo recurso às palavras quer através do trágico como “efeito de sintaxe”, ou seja, como transformação de um acontecimento em narrativa com introdução, desenvolvimento e fim (o acontecimento tornando-se então objeto estético) e reflexão sobre as origens da desgraça (o acontecimento como objeto de uma reflexão ética).¹³⁷

Como veremos, o que parece permanecer claro no senso comum é a ambivalência da palavra, com «tragédia» a remeter tanto para o campo lexical do teatro como para o campo lexical do funesto e do terrível.

Nota-se que ao contemplar estes dois significados, o senso comum não faz mais do que se inserir numa já antiga evolução semântica da palavra. Já no século XVII, o «tragique» remete em francês tanto para uma prática literária como para a qualificação de um evento. Estranhamente, à exceção de Ribard e Viala (2002), que o fazem todavia sem desenvolver esta pista, nenhum dos teóricos a que recorri explorou a via lexicográfica para seguir a evolução semântica da palavra. Ora, se partirmos do primeiro dicionário francês enciclopédico, o *Dictionnaire Universel* de Antoine Furetière, cuja primeira edição remonta a 1690, encontramos já a «tragédie» com o duplo significado acima referido¹³⁸:

Tragédie. Subst. F. Poème Dramatique, qui représente sur le théâtre quelque action signalée de personnages illustres, laquelle souvent a une issue funeste. Selon Aristote, la *Tragédie* est une imitation d’une action grave, et qui a une juste grandeur,

¹³⁷ Utilizo a expressão “efeito de sintaxe” entre aspas para insistir no uso metafórico que dela faço.

¹³⁸ O Dicionário de Furetière encontra-se em livre acesso na Bibliothèque Nationale de France virtual: Gallica.bnf.fr.

qui par le moyen de la compassion et de la terreur, achève de purger en nous les passions [...].

Tragédie. Se dit aussi d'un événement, d'une histoire, ou même d'une action funeste, cruelle, sanglante. Les hérésies causent à la fin quelque révolte, quelque *tragédie* dans un Etat. Les jalousies des Princes finissent souvent en *tragédie*. La fortune joue quelque fois de sanglantes *tragédies*.¹³⁹

Ainda que Furetière dedique mais atenção à prática literária da tragédia, é de notar a ausência de comentário negativo (do tipo «uso impróprio» ou «deriva semântica» ...) relativamente ao uso mais prosaico da mesma palavra.¹⁴⁰ Ao contrário do que parecem por vezes supor alguns comentadores do trágico, o uso contemporâneo das palavras no senso comum não é o resultado de uma recente derivação ou degradação semântica. Furetière fixou um estado da língua no Século de Ouro da tragédia francesa (XVII) e atestou assim a polissemia da palavra já na altura.¹⁴¹ O dicionário de Furetière revela outro dado importante: o substantivo («Le tragique») remetia então exclusivamente para o «Poeta que compôs Tragédias»; o artigo não contempla o uso filosófico contemporâneo da palavra, ou seja, o trágico como o definem um Domenach ou um Lourenço. Por outras palavras, falar, por exemplo, de um trágico em Racine ou Corneille equivale a utilizar categorias filosóficas forjadas a partir dos finais do século XVIII para analisar uma prática que lhe era alheia.

A mesma ambivalência encontra-se em várias línguas com poucas *nuances*. Tanto em francês como em português, neerlandês e inglês, a tragédia remete em uso próprio para o campo lexical do teatro e em uso figurado para a qualidade de um acontecimento. Assim, em português, de acordo com o *Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa*, a tragédia significa, em primeiro lugar, «uma peça que se ocupa da fatalidade da condição humana e que geralmente tem um final triste ou infeliz. Género literário a que pertence esse tipo de

¹³⁹ Nos seguintes trechos, restabeleci a grafia moderna para o conforto da leitura, mas conservei a pontuação da época.

¹⁴⁰ O que acontece, por exemplo, no *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Corvin. No artigo «tragique», pode ler-se que o adjetivo se aplica também a acontecimentos: «C'est ainsi qu'on parlera, *improprement* mais couramment, d'un accident tragique» (Enfãse minha).

¹⁴¹ Relativamente ao adjetivo, mantém-se a duplicidade da palavra: «Tragique. adj. Qui appartient à la Tragédie; qui est funeste, sanglant, malheureux. Former un dessein *tragique*. Catastrophe *tragique*. (...) Être menacé d'une fin violente, et *tragique*. Parler d'un ton effrayant et *tragique*. Cette entreprise a eu un succès bien *tragique*. On appelle Poète *tragique*, celui qui fait des Tragédies».

peça» e, em segundo lugar, um «Facto ou acontecimento triste que causa horror, medo ou apreensão». Para o adjetivo, o mesmo dicionário limita-se a retomar ambos os significados.

O dicionário francês *Le Robert*, por sua vez, acrescenta elementos úteis para entender o significado que o senso comum atribui a tragédia. De facto, integra na definição elementos que pertencem intrinsecamente à história da tragédia enquanto género literário, já que remete em primeiro lugar para a tragédia grega, onde este tipo de peça: «représente quelque grand malheur arrivé à des personnages célèbres de la légende ou de l'histoire, et propre à exciter la terreur ou la pitié; genre dramatique auquel appartient ce genre de pièce». Antes de descrever o significado figurado, acrescenta ainda um comentário sobre a tragédia clássica francesa. Para encontrar um esboço de definição do conteúdo da tragédia é preciso recorrer à entrada dedicada ao adjetivo: «Qui est propre à la tragédie, évoque une situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin ou d'une fatalité qui pèse sur sa vie, sa nature ou sa condition même». À semelhança do que acontece em português, o adjetivo qualifica tanto um acontecimento como o sentimento que suscita no recetor.

O neerlandês, que vai buscar o termo «tragedie» ao francês por volta de 1485, mantém os dois sentidos, mas introduz no significado próprio uma matiz ausente das definições noutras línguas. Após ter descrito a tragédia como sendo «uma peça de teatro séria com um final triste ou desastroso, tratando a maior parte das vezes de seres humanos que falham na sua oposição contra forças superiores»,¹⁴² assinala a prática da «tragédia burguesa, que mostra o conflito entre o indivíduo e a sociedade».¹⁴³ No tratamento do substantivo, destaca-se ainda a perceção de um uso filosófico da palavra que, pelo recurso à metonímia, remete para um «sentimento trágico da vida, de acordo com um título de Unamuno (1912), o sentimento que a vida é por essência uma tragédia».¹⁴⁴ Só que se mantém uma clara ambiguidade ao não ser especificado se este último substantivo tem de ser entendido no seu sentido próprio ou figurado: será a vida semelhante a uma peça de teatro, e então o dicionário remete para a famosa metáfora shakespeariana («All the world's a stage, And all the men and women merely players» em *As you like it*), ou então será a vida uma sucessão de acontecimentos desastrosos?

¹⁴² De acordo com o dicionário de referência *Van Dale*: Tragedie «1. ernstig toneelspel met een droevig of rampzalig slot, meestal handelend over de mens die ten onder gaat in zijn verzet tegen hogere machten.»

¹⁴³ «*De burgerlijke tragedie*, die het conflict tussen het individu en de maatschappij toont.»

¹⁴⁴ «(Metonymisch) het tragische levensgevoel naar een titel van Unamuno, 1912, het gevoel dat het leven in wezen een tragedie is»

Relativamente ao inglês nota-se no *Collins* uma interessante inversão dos significados, pois, em primeiro lugar, surge o sentido figurado da palavra «tragedy» («A shocking or sad event»), o que não deixa de fazer sentido, já que num certo senso comum a palavra nem chega a evocar uma prática literária. Ao se descrever o sentido próprio, também se inova na medida em que não se contempla somente a tragédia clássica, seja ela grega, francesa ou inglesa, mas outras formas de arte: «A serious play, film or opera in which the main character is destroyed by a combination of a personal failing and adverse circumstances. Greek tragedy».

À exceção do dicionário *Van Dale*, mas com a ambiguidade que assinali, os dicionários definem ainda o substantivo (o trágico) como sendo o que é próprio à tragédia, ao género trágico, ou o que remete para o autor de tragédias. Para encontrar uma descrição do uso do adjetivo substantivado é preciso recorrer a dicionários especializados de literatura, o que já nos afasta do trabalho sobre o senso comum. Relativamente à tragédia retenhamos desde já que, independentemente das línguas aqui referidas, o senso comum vê-a como uma obra de arte séria que coloca uma personagem numa situação em que é levada, por uma série de circunstâncias, a experimentar a dor, a infelicidade ou a morte. Como se nota, as definições remetem tanto para a tonalidade da peça (séria) como para o seu conteúdo. *Le Robert* contempla também, numa perspetiva supostamente aristotélica, o efeito da tragédia no recetor: a tragédia «excita o terror ou a piedade» - subentende-se - no espetador. Dizia supostamente aristotélica pois, para o autor da *Poética*, o que deve procurar uma «boa» tragédia é suscitar o terror e a piedade (e não *ou*). Por fim, o neerlandês e o inglês apontam para a possibilidade de associar a tragédia a outras práticas ou outras formas artísticas (o drama burguês, o cinema) que não as tragédias em sentido estrito.

Esta evolução semântica aponta para uma série de significados eles próprios veiculados em textos de natureza diversa para os quais aponte na introdução a esta secção. Passemos agora, numa perspetiva pragmática, a um estudo de situações onde surgem os signos «trágico» e «tragédia» de modo a evidenciar em que medida o senso comum se aproxima, consciente ou inconscientemente, do sentido literário e do sentido filosófico.

IV.2. O SENSO COMUM E O TRÁGICO

É conhecida a tendência por parte dos médias para utilizar com certa frequência o substantivo «tragédia» e o adjetivo «trágico». Assim, uma rápida pesquisa no diário inglês *Guardian* mostra que, numa semana apenas (de 7 a 12 de Março de 2009), se encontram 32 ocorrências do termo utilizado como sinónimo de desenlace infeliz.¹⁴⁵ O resultado não é muito diferente noutros jornais (*Público* e *Le Monde*) no mesmo período. Os contextos de utilização são múltiplos: *fait-divers*, filosofia, condições de trabalho, política... Neste âmbito, a palavra remete tanto para a qualidade de um acontecimento como para os sentimentos que despertou: situação «trágica», fim «trágico», morte «trágica» designam de facto, por um lado, a qualidade do acontecimento (trágico significando aqui dramático, terrível) assim como o sentimento provocado pelo mesmo acontecimento (trágico significando então comovente). Ter-se-á notado que assim o trágico e a tragédia se aproximam, tanto em português como em francês ou em inglês, do que significa outro termo oriundo do campo lexical do teatro e que passou para o senso comum: patético. Teóricos mais conservadores do trágico recusariam a simples ideia de contemplar o uso diário, vulgar, das palavras.¹⁴⁶ No entanto, observadores contemporâneos (Eagleton, 2003; Escola, 2002; Quayson, 2003; Ribard e Viala, 2002), mais atentos ao lado dinâmico e maleável do conceito, não hesitam em integrar o que trágico e tragédia podem significar num certo registo de língua. Porém, entre o adjetivo e o substantivo existe uma *nuance* que permite ir mais longe no exame do significado da palavra no senso comum.

Considere-se a morte «trágica» de uma criança: é um facto terrível, ou seja, provoca repulsão por algo que nos é externo ou ainda um sentimento de dó pelos pais (*elles* sofrem), mas, ao mesmo tempo, suscita uma comoção a um nível interno, mais íntimo, ou ainda uma dó antecipada em nós (*eu* sofro). Trata-se de um facto bruto que não precisa de desenvolvimento, de estrutura narrativa mais ou menos elaborada para fazer sentido.

¹⁴⁵ Pesquisa feita a 13 de Março de 2009, recorrendo ao motor de pesquisa do jornal inglês (www.guardian.co.uk). As ocorrências de ambas as palavras são numerosas tanto na imprensa como em revistas científicas. Assim, uma rápida pesquisa em dois motores franceses de pesquisas especializados em publicações nas áreas das ciências sociais e humanas revela a presença, em Novembro de 2010, das duas palavras em 9680 artigos num deles (Cairn.info) e em 2307 no outro (Revue.org). Neste enorme *corpus*, é preciso distinguir, por um lado, independentemente do conteúdo, o uso corrente (trágico como sinónimo de terrível e tragédia como sinónimo de acidente violento) e, por outro lado, os usos filosóficos e literários, ou seja, os artigos que, em parte ou no seu todo, tomam os conceitos por objeto de estudo.

¹⁴⁶ Vernant e Vidal-Naquet, por exemplo, defendem a impossibilidade da visão trágica fora da tragédia, sobretudo fora da tragédia grega (veja-se o capítulo IV - «Le sujet tragique: historicité et transhistoricité» - do segundo volume da sua incontornável colectânea de ensaios de 2001).

Considere-se agora a «tragédia» (a macro-tragédia, a Segunda Guerra Mundial ou a guerra no Leste do Congo, bem como a micro-tragédia, uma mãe que assassina o seus filhos) e imediatamente surge a necessidade de a inscrever numa narração, com personagens, pontos de vista, lugares, tempos e temporalidades. A imprensa quotidiana não só recorre muitas vezes à palavra «tragédia» para designar um acontecimento particularmente violento como também transforma o acontecimento em «tragédia»: transforma-o numa narrativa, dando-lhe sentido através da narração; transforma os protagonistas em personagens e os lugares do crime em cenário; procura ainda as origens do mal, à semelhança do que acontece com um texto literário trágico. Aliás, Escola, a partir da análise de um *fait-divers* (a morte «trágica» de Diana em 1997), mostra que a qualificação de «trágico» tem menos a ver com algo intrínseco ao acontecimento do que com «une façon de le percevoir ou de le configurer par sa mise en récit», transformação em narrativa que utilizaria alguns dos estratagemas da tragédia, entendida aqui como prática literária (Escola, 2002: 12).

Consciente ou inconscientemente, a imprensa tem de facto tendência para transformar certos *fait-divers* em tragédias, mas não todos. O que é que leva justamente à transformação de um *fait-divers* em tragédia? O seu lado excecional, particularmente violento, assim como o sentimento de incompreensão que suscita. Dois exemplos de mães infanticidas bastarão para ilustrar o meu propósito.

Em 2007 e 2010 respetivamente, Bruxelas e uma aldeia do Norte de França foram palco de crimes múltiplos envolvendo bebés e crianças. Nos dois casos, perante o horror e a incompreensão suscitados pelo gesto das mães, os jornalistas tentaram integrar os acontecimentos numa narração de maneira a atribuir-lhes significado, ou, pelo menos, a tentar dar-lhes significado. Os factos não necessitam de desenvolvimentos: no Verão de 2010, descobriu-se por acaso numa aldeia francesa os corpos de oito recém-nascidos aparentemente mortos pela mãe logo a seguir ao parto. No fim do Inverno de 2007, na capital belga, outra mãe, que tinha assassinado os seus cinco filhos, foi presa após uma tentativa fracassada de suicídio. O enunciado dos crimes, na sua terrível nudez, remete-os sem dúvida para algo de «trágico», entendido no senso comum, ou de «patético», entendido no seu sentido teatral clássico. Perante a reação dos observadores (familiares, amigos, vizinhos, etc.) de total incompreensão, os jornalistas debruçam-se sobre as razões que permitiriam explicar tais gestos.

É aliás a pergunta que coloca de início *Detaille* num artigo publicado no diário belga francófono de referência (2010), pois ninguém entende o que pode ter motivado o gesto. A pergunta trágica por excelência – Qual será a origem da desgraça? –, se bem que não apareça no decorrer do artigo, está no âmago das preocupações da jornalista.¹⁴⁷ Esta integra o acontecimento patético numa narração que supostamente lhe deveria conferir um significado. De facto, enunciar o crime sem tentar explicá-lo seria insensato, pois o leitor precisa de uma explicação. É de realçar que, ao transformar os factos numa narração, a autora se socorre do teatro. Introduce a personagem principal: 45 anos, oito vezes grávida, oito recém-nascidos asfixiados, solitária porque «carregava pesados segredos», vivia no «mais pegajoso desespero». Coloca ainda a mãe num cenário dicotómico com a aldeia de um lado (uma aldeia tranquila onde toda a gente se conhece) e a casa do outro lado (ao mesmo tempo, a da felicidade para o mundo exterior, o da aldeia, e a do horror para a mãe). Neste contexto, existia um segredo do qual ninguém suspeitava. Mãe de duas filhas, a criminosa era, para os atores do palco-aldeia, «irrepreensível». Tanto mais que o próprio marido não se tinha apercebido de nada, nem das gravidezes, ainda menos dos corpos escondidos.

Às personagens, aos cenários, acrescenta a jornalista mais um elemento essencial à “sintaxe do trágico” no senso comum: o do saber. Só a matricida sabia, carregando o seu segredo. Os outros, todos os outros, ignoravam os crimes, e certamente por isso, não entendem como ela fora capaz de os perpetrar. A partir daqui sucedem-se as tentativas de explicação: a da justiça, empenhada na procura das origens da desgraça através de múltiplos meios (autópsias, testes ADN, exames clínicos e psiquiátricos a fim de determinar o grau de responsabilidade da autora...), a dos especialistas em mães infanticidas, com o objetivo de «tentar entender as razões abstrusas de uma tragédia a *buis clos*». Numa proposição, é dito o essencial relativamente ao trágico entendido no senso comum: tanto as instituições envolvidas na investigação como a jornalista e os leitores, querem, por causa do carácter patético do crime, perceber o que originalmente o provocou. Contudo, esta busca acarreta com ela a possibilidade do fracasso: não se entende, tenta-se entender; as motivações aparecem envoltas num halo misterioso («abstrusas») e, por fim, e desta vez diretamente, a transformação em narração encontra-se nomeada: uma tragédia.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Pergunta que colocou outro jornal belga de referência, flamengo desta vez: «O que é que motiva uma mãe que mata os seus filhos?» («Wat bezielt een moeder die haar baby's doodt?») in *De Standaard*, Sexta-feira, 30 de Julho (4-5).

¹⁴⁸ Nota-se de passagem a diferença importante entre o matutino francófono e o flamengo, já que este aponta, após a sua pergunta inicial, para um único motivo: «O meu primeiro parto foi tão duro que depois da minha

Em 2007, a mesma pergunta, «Como explicar o inexplicável?», motivava os jornalistas na busca das origens da desgraça (Vandendries, Jean *et al.*, 2007: 2-3), pois aqui, como no primeiro caso, dos vizinhos ao Presidente da Câmara, passando pelo pai, ninguém entendia o que levava Geneviève Lhermitte a esfaquear os seus filhos. Aqui também os jornalistas transformam as pessoas em atores de um drama, o pai, pouco presente, sem fonte de rendimento claramente definida, e a mãe, descrita como «prévenante, attentionnée, souriante, de bonne humeur, polie, elle aimait ses enfants», de maneira a realçar o carácter inexplicável do ato. A verdade judiciária aparece mais uma vez como incontornável quando se trata de procurar as motivações de um gesto criminoso: neste caso, resume-se ao estado depressivo da autora. Por fim, seguem-se as opiniões de especialistas universitários entrevistados.

Na transformação em narrativa do ato trágico, a procura das razões é manifestamente essencial, pois nas perguntas colocadas a dois professores, um psicólogo e um filósofo, é patente o desejo de encontrar as causas que permitirão construir uma narrativa completa, uma narrativa que integre a desgraça e as explicações para a desgraça. Só que os jornalistas não contavam aparentemente com a possibilidade da impossibilidade de responder à pergunta inicial. Assim, perante a pergunta se a «desumanização da sociedade» poderia ser a chave, o psicólogo responde: «[...] Tenho a sensação que o nosso modo de vida, a perda de valores, etc. são explicações um pouco ligeiras para compreender aqueles estados agudos de desespero ilimitado, que são concomitantes de atos tão terríveis como matar os seus próprios filhos [...]» (Vandendries, 2007: 2-3). Alguns dias mais tarde, o mesmo jornal continuava a tentar entender esta «situação trágica», desta vez, com a ajuda de Edouard Delruelle, filósofo especializado em filosofia moral e filosofia do direito. Como se vê, do seu ponto de vista, também existe a possibilidade da impossibilidade da causalidade clara:

Par définition, je dirais que seul l'humain est capable d'être... inhumain. Dans chaque humain, il y a une part d'obscur, de noir, d'inhumain. Un tel fait divers fait que nous sommes pris d'effroi. Parce que cela nous renvoie à nous-mêmes. Cela

segunda filha, não quis ter mais filhos. Também não queria mais pedir conselhos a um médico'. Dominique Cottrez deu este único motivo como explicação para a morte de oito dos seus filhos» (« 'Mijn eerste bevalling was zo zwaar dat ik na mijn tweede dochter geen kinderen meer wilde. Ik wou ook nooit meer een dokter raadplegen'. Dat eenvoudige motief gaf Dominique Cottrez als verklaring voor de dood van acht van haar baby's.») in Pieter Huyberechts (2010), «Ik wilde geen kinderen meer», *De Standaard*, Sexta-feira, 30 de Julho (4-5).

explique aussi pourquoi un tel fait a tant d'impact. On se pose la question : 'Est-ce que moi aussi, je pourrais être capable de poser un tel acte ?' (Delruelle, 2007: 2-3)

A intervenção de Delruelle tem a vantagem de permitir uma articulação entre o que o senso comum entende quando fala de trágico e o trágico como categoria filosófica. Pois, como veremos mais à frente, a noção de temor («effroi»), incontornável na reflexão sobre o trágico, remete tanto para o que o sujeito experimenta perante o ato patético como para o medo mais íntimo que suscita o inominável: poderá ele próprio alguma vez acometer contra os próprios filhos? De facto, desde Aristóteles, o trágico, entre outras determinações, resulta da representação de uma ação que, como é sabido, suscita dó (da personagem sofredora) e medo (de vir a sofrer os mesmos males) junto do recetor. Na sua curta intervenção, Delruelle aponta justamente para esta tensão trágica que leva o leitor a experimentar simultaneamente ambas as emoções.

Porém, na sua abordagem do trágico, o senso comum também se revela muito útil, na medida em que sempre o contempla como condição – que resume a sua função de cópula (o infanticídio é trágico) – e sequência necessária de acontecimentos (o infanticídio só pode vir a fazer sentido se transformado em narrativa ou em tragédia). É para isto que aponta outro texto, de estatuto radicalmente diferente – trata-se de uma obra de antropologia urbana –, mas que na sua procura das causas da desgraça não se afasta significativamente do discurso jornalístico. *Os Naufragados (Les Naufragés)* de Patrick Declerck, psiquiatra, etnólogo, que trabalhou com os vagabundos de Paris durante mais de quinze anos, representa o dia-a-dia destes assim como dos médicos que os tentam ajudar. Neste livro, como nos dois artigos acima citados, o trágico não é objeto de uma definição, a sua utilização, como adjetivo e substantivo, parece falar por si própria, como se os seus significados fossem evidentes para o leitor. Cabe então ao hermeneuta entender o que o trágico significa nesta ocorrência.

O livro evidencia claramente dois trágicos, um associado à condição do vagabundo e um segundo ligado à representação desta condição, à sua integração numa “sintaxe” que supostamente confere algum significado a uma existência singularmente desprovida dele. Em vários momentos, Declerck atribui aos seus casos clínicos o estatuto de seres trágicos: seres-para-a-morte, para retomar a expressão forjada por Heidegger e hoje património comum do pensamento filosófico, seres reduzidos às suas funções corporais, aos seus cheiros, às suas feridas, à sua loucura. Eis, por exemplo, o que diz de um homem em crise

entretido a arranjar o cascalho com que encheu os bolsos: «Des tas bien séparés. Sur une chaise en plastique. Hybris. Tragique inévitable. Ça ne marche pas. Ça ne peut pas marcher» (Declerck, 2001: 77). Aqui o termo parece remeter para a consequência, absurda para um observador, do ato, assim como para o estatuto do indivíduo, mas igualmente para o fracasso anunciado.

Noutros momentos, a condição trágica revela-se na imperiosa presença da morte entre os vagabundos. Assim, aparece como trágica a morte anunciada de um idoso evidenciando um corpo coberto de chagas purulentas: «Sa mort est inscrite. Il la connaît. Termite, il la travaille lentement (...). La nourrit tous les jours de sa chair qu'il arrache en lambeaux.» (Declerck, 2001: 84). Esta condição existiria independentemente do olhar externo, que é o do leitor, mas igualmente fora do trabalho de representação da qual foi alvo para nos ser dada a conhecer. Ou seja, será a condição do vagabundo trágica por si própria ou ter-se-á tornado assim após a sua transformação em objeto de representação? Esta pergunta, lancinante, recorrente neste capítulo, ganha talvez mais pertinência quando o hermeneuta se debruça sobre o trágico como resultado de uma “sintaxe”.

Em vários momentos, Declerck tenta de facto entender as razões das múltiplas desgraças que afligem estes condenados do Norte e, para tal, recorre à narrativização dos seus percursos. Nota-se que aqui o termo trágico desaparece, pois já não se trata de qualificar/nomear uma condição, mas permanece a pergunta que desperta a “sintaxe” trágica: Como explicar a dor, a desgraça, o mal? Aparentemente, na maioria dos casos estudados, os vagabundos não conseguem reconstruir o fio dos acontecimentos que os levaram ao grau máximo de desespero. Por outras palavras, e à semelhança do que acontece com muitas personagens da tragédia clássica, o sujeito revela-se incapaz de culpar alguém ou algo pelo surgimento do desaire. Daí, sem dúvida, a recorrência do destino, da fatalidade como princípios causais, algo que lhe seria superior, este algo indeterminado perante o qual o indivíduo se encontra desprovido.

Para se revelar como sendo trágica, a existência do vagabundo precisa, à semelhança do que acontece com qualquer texto trágico, de um olhar exterior para se revelar como tal. Para ser mais preciso, o sujeito foi reconhecido como trágico – alvo de representação, de uma *mise en récit* –, foi integrado numa sequência de eventos, de acidentes, de momentos de crises por este *todo outro* que é o leitor, o espetador ou, neste caso, o psiquiatra. Eis o que Declerck diz de um dos seus desgraçados:

La vie de Michel telle qu'il la raconte induit une sorte de malaise: celui d'assister, impuissant, à la noyade d'un homme qui ne maîtrise en rien son destin. Destin dont il ne soupçonne pas un instant qu'il puisse en être le père et l'artisan. [...] Du sujet, qu'en est-il? Presque rien. A peine le réceptacle passif d'événements extérieurs. Faussement submergé par le *fatum*, le désir propre disparaît au regard. [...] Seule compte la protestation de l'aspiration à la normalité. [...] Mais alors, ces accidents répétés? Ces maladies? Ces échecs de tous ordres? Ces ruptures? Michel ne nous en dit rien. Ils lui sont étrangers. Ils n'ont rien à voir avec lui. Muets, ils sont au-delà de tout pensable. (Declerck, 2001: 115-116)

Este trecho evidencia, por um lado, a incapacidade do sujeito em entender as razões do mal que o aflige, porque não quer ou porque não pode, e, por outro lado, a necessidade de passar pela mediação da narração para, apesar de tudo, procurar esboços de respostas. Seria talvez mais correto falar no plural, pois são duas narrações que se cruzam aqui, a de Michel, uma narração mais ou menos ordenada/organizada de um percurso biográfico e, por assim dizer, a narrativização da biografia de Michel pelo terapeuta. É a este nível que surge o trágico como “efeito de sintaxe”. Como o sabemos agora, este trágico precisa de uma instância de receção que, à semelhança do que acontece com um Édipo ou uma Medeia, entende, antes do próprio sujeito, o que o espera. É reveladora a escolha por Declerck da metáfora teatral para descrever este fenómeno, pois compara Michel àquelas marionetas que não veem o vilão atrás delas: «Alors que les enfants – tout comme les lecteurs et les auditeurs que nous sommes – le voient bien, eux, et crient pour tenter de le prévenir» (Declerck, 2001: 133).

O autor admite aqui o papel indispensável desempenhado pelo recetor («lecteurs, auditeurs») na interpretação do trágico, recetor que possui sempre um golpe de vantagem sobre o condenado que representa a sua própria vida e a interpreta, mal muitas vezes. Neste caso, temos Michel, reconstruindo o seu percurso perante o microfone do médico e atribuindo a origem do mal ao *fatum*, e Declerck que transcreve, o que significa que representa e interpreta o que já era uma representação.

Como confessa a propósito de outro paciente, ao reescrever, ao representar em segundo grau, uma espécie de meta-representação, Declerck tem consciência de que está a introduzir uma nova lógica na narração - até fala a propósito desta operação de «distorsions normalisantes» (Declerck, 2001: 157). Para o propósito do presente capítulo, o mais

significativo nestas páginas é a evidência de que o trágico no senso comum não só precisa de uma *mise en récit* como também de uma distância em relação a esta, distância que é a do recetor. Percebeu-se igualmente que a outra grande característica, a procura das raízes do mal e da desgraça, ocupa uma parte significativa das reflexões de Declerck. Como veremos mais à frente, é esta igualmente a pergunta fundadora do trágico, tanto nos textos literários como nas reflexões teóricas sobre o conceito.

Esta procura das origens do mal ocupa outra antropóloga, Carmen Jamouille, que observou os deserdados de um bairro de Bruxelas (Gare du Nord). A grande diferença em relação ao trabalho de Declerck reside na população estudada, que abrange vagabundos, mas também prostitutas, jovens desequilibrados pelas crises sociais e económicas ou pela dicotomia entre os valores vigentes no meio familiar e os do meio social onde se inserem. O ponto comum entre aqueles seres sofredores reside não só nas suas diversas fragilidades como nos males que afetam os seus corpos, ou seja, todos acabam por experimentar ou traduzir a desgraça na própria pele. A autora vê neles o resultado *in loco* de um fenómeno global:

Dans ce quartier hétérogène, les problématiques des marges de la mondialisation sont rassemblées: précarité aigue, trajectoires d'exil, replis communautaristes, économie souterraine et travail insécurisé. (Jamouille, 2009: 12)¹⁴⁹

Em vários momentos, Jamouille remete explicitamente para o trágico para caracterizar a condição dos sujeitos, mas sem nunca propor uma reflexão preliminar sobre o conceito, como se, mais uma vez, os seus significados *fossem óbvios*. O exemplo seguinte desvenda, no entanto, as *nuances* que ela introduz na utilização da palavra.

Entre os deserdados, Jamouille encontra Yérina, jovem mulher oriunda da imigração marroquina, criada por pais pouco presentes, empenhados em proporcionar um grau elevado de bem-estar material aos filhos, pais que compensam as suas frequentes ausências com a multiplicação de prendas, pais que recusam os modelos de socialização da sua aldeia e enaltecem as um certo tipo de aparências. Influenciada pelos modelos simbólicos do corpo feminino presentes no mundo mediático ocidental, Yérina utiliza o seu para atrair as atenções, para seduzir, ou seja, assimilou, consciente ou inconscientemente, o padrão

¹⁴⁹ Mesmo se o termo nunca aparece, pode dizer-se que a sua descrição do bairro em questão é feita em termos pós-coloniais: «Ce quartier métissé est fait de multiples itinéraires et d'identités ethniques, de transactions commerciales de façade et d'arrière-boutiques. Il est un espace de confrontation, de changement, de mouvement, où la modernité n'est pas figée mais reste une réalité fluide, négociable, inachevée.» (Jamouille, 2009: 17 *Enfãse minha*).

masculino do corpo feminino tornado objeto. Acabará sexualmente explorada, obesa, fechada em casa porque obesa. Convencida de que a sua desgraça provém do estado do seu corpo, manda colocar um anel no estômago. Muda fisicamente, perde peso, parece reencontrar a imagem que uma certa sociedade espera dela, mas a desgraça permanece e agora Yérina compra objetos, bens de consumo, cuja aquisição lhe proporciona um alívio temporário. Perante a sua entrevistadora, Yérina, a certa altura, coloca a grande questão trágica: «Porque é que sofro tanto?» (Jamouille, 2009: 41).

À semelhança dos vagabundos de Declerck, a jovem mulher não consegue desvendar a teia de acontecimentos, de decisões erradas, de conflitos entre normas e desejos que estão na origem do mal. Não entende que as metamorfoses do seu corpo não trarão solução para a sua desgraça, pelo contrário, o corpo torturado «a laissé intactes son angoisse, sa souffrance traumatique et sa solitude vécue» (Jamouille, 2009: 44). O corpo assim violentado transforma-se em mercadoria, ainda mais quando os laços afetivos são instáveis ou caracterizados pela violência. É neste ponto que Jamouille vê a emergência de um trágico particular, ligado às circunstâncias do seu surgimento:

En cela les idéaux de la mondialisation sont tragiques. L'hypermarchandisation de la sphère privée et publique, au final, quoi qu'elle coûte, est incapable de sécuriser les individus. Sans liens de confiance et d'entraide mutuelles, ils souffrent et dépriment. (Jamouille, 2009: 45)

O trágico neste trecho e no contexto acima descrito surge como uma espécie de macro-estrutura que pesa no destino dos indivíduos mais frágeis, não muito distinto do que veremos nas obras literárias que são objeto desta dissertação. Como a autora não explica claramente o que a leva a utilizar o adjetivo, cabe ao hermenauta analisar as suas possíveis significações. Em primeiro lugar, ter-se-á notado mais uma vez a sua inserção numa estrutura que, pela utilização da cópula, estabelece uma relação de simetria/correspondência entre o predicado e o substantivo do qual depende. Ou seja, o trágico é tido como uma espécie de essência inerente aos ideais em questão, uma essência que não tem grau (não se é um pouco ou muito trágico) e que parece significar por si só. Em segundo lugar, o trágico aparece como sendo associado a uma estrutura abstrata que dominaria os corpos. Em terceiro lugar, é uma estrutura que permite explicar as origens do mal que pesa sobre os indivíduos mas que estes não são capazes de entender. Por outras palavras, Yérina sofre por não perceber que as representações e os modelos do corpo

feminino não são naturais e que nunca poderá transformar o seu corpo de maneira a corresponder ao ideal em questão.

Portanto, em Jamouille como em Declerck, os deserdados nunca conseguem reconhecer os momentos de viragem no seu percurso biográfico, aqueles momentos em que uma escolha errada, um sinal que deveriam ter entendido e que entenderam mal, ou simplesmente um azar, originaram o mal. Yérina, como outros, culpa o destino, ou os espíritos malévolos, enviados por alguém por intermédio de um bruxo. Note-se de passagem que os indivíduos de origem europeia entrevistados por Jamouille falam de personalidade fragmentada, de múltiplos «eu» em luta entre eles, enquanto os indivíduos originários da África central preferem atribuir o mal a um espírito negativo que os possui e destrói lentamente. Como veremos mais à frente, esta descrição de uma mente fragmentada, de alguém dominado por uma parte desconhecida de si próprio, não se afasta assim substancialmente de algumas interpretações contemporâneas do trágico. Mesmo se Jamouille não dá muita importância a estas crenças, mesmo se não vê que aqui haveria espaço para falar também de trágico, o mais importante não é a realidade do espírito malévolos (é irrelevante se recetor acredita ou não na sua existência), mas a realidade da convicção do sujeito.

Por fim, aqui como em Declerck, o teatro serve de referência para qualificar situações trágicas. Assim, quando estuda os conflitos que afetam certas famílias de origem turca, Jamouille encontra na tragédia clássica o termo de comparação que lhe permite estabelecer uma equivalência entre o texto e a situação: «Le conflit de valeurs, quand il est sans issue, est le principal ressort des tragédies classiques. Aussi, dans notre quartier, les drames intimes se multiplient.» (Jamouille, 2009: 166). Acrescenta a seguir que nas famílias turcas que observou existe de facto um conjunto de valores e representações que perpassa de pais para filhos e que entram muitas vezes em conflito quando os filhos, sobretudo as jovens mulheres (fala da diferença sexuada construída como de um «género trágico»), pretendem pôr em causa as representações dominantes.

Neste caso, o recurso à tragédia ganha alguma pertinência, pois muitas tragédias são estruturadas em torno do conflito entre valores ou normas, uma característica que Schelling, Hegel, ou ainda de Romilly – autores que reencontraremos mais à frente neste capítulo –, entre outros, tinham de facto apontado. Contudo, existe aqui uma aporia que não diz o seu nome e que já se encontra no texto de Declerck. Os sujeitos observados são claramente seres trágicos, seres cujo percurso biográfico merece a qualificação de tragédia,

mas, pelo seu estatuto – seres desprovidos de qualidades, seres sem nome, sem a grandeza dos heróis trágicos gregos ou franceses –, nunca poderiam ser considerados personagens pelos teóricos da tragédia clássica. Existe na tragédia clássica um conflito de valores, sem dúvida, mas um conflito que dilacera homens e mulheres de alta linhagem, homens e mulheres que expressam o conflito numa linguagem rebuscada. Se os deserdados e os vagabundos se assemelham a personagens de tragédia será mais no que tem a ver com a “nova tragédia”, a que, de Büchner a Beckett, povoou os palcos europeus de vagabundos sem nome, sem estatuto, reduzidos a um corpo sofredor e com dificuldade em comunicar. Os seres comuns, com os seus «dramas íntimos» de que fala Jamouille, não tinham lugar nos palcos clássicos ou apenas o tinham, como em Sófocles ou em Shakespeare, como personagens secundárias e sem estatuto trágico.

Terei a oportunidade de voltar a este ponto mais à frente, mas fica patente num certo senso comum a associação do trágico ao teatro, particularmente à tragédia, mesmo se a associação nunca é objeto de uma reflexão mais desenvolvida. Mais uma vez, a associação parece “natural”, levando, por exemplo, Jamouille a confundir a certa altura o trágico como essência com o trágico como “efeito de sintaxe”. Além disso, a antropóloga não parece ver que o trágico é muitas vezes o resultado de uma reconstituição *a posteriori* de percurso(s) biográfico(s). É só no *après coup* da representação que uma vida aparece como trágica, pois no seu decorrer, muitas vezes, é mais a sensação de caos, de acaso, até de absurdo, que impera. Por outras palavras, quando Jamouille se diz espantada com a «essência trágica das narrações de família», não se dá conta de que o trágico de que fala é o que transparece das suas próprias reconstituições com introdução, peripécias, *coups de théâtre*, e não a vida dos indivíduos entrevistados, pois os seus discursos por regra geral não fazem sentido, baseiam-se numa sintaxe, que, à semelhança dos próprios percursos, é antes de mais fragmentada, incompleta, absconsa.

Mesmo assim, são discursos que foram objeto de uma reelaboração onde a invenção, a mentira e a manipulação desempenham um papel importante. Jamouille fala de passagem em «*récits réélaborés et réinventés*» sem aparentemente encarar a possibilidade de interpretar o seu trabalho como manipulação de uma manipulação. Há mais ainda: é o próprio observador, ao reordenar ambas as sintaxes, a da língua como a da vida, que faz de um percurso de vida um percurso trágico, ou seja, mais uma vez, aqui como em Sófocles, Shakespeare ou Pepetela, é o recetor que, em parte, faz do sujeito/personagem um ser trágico.

Um certo senso comum associa ainda o trágico à condição humana, ou melhor, a uma conceção possível do que é a condição humana: esta fundamentar-se-ia na dolorosa tomada de consciência pelo ser humano da finitude do outro próximo de si próprio. O trágico neste contexto remete, ao mesmo tempo, para o nosso estatuto de ser-para-a-morte assim como para a dificuldade em aceitá-lo. Esta aceção da palavra encontra-se em textos de estatuto diferente, artigos na imprensa generalista e contribuições académicas.

A contribuição de Delporte, enfermeiro no serviço de reanimação de um hospital parisiense, oferece a vantagem de associar esta aceção à pergunta das origens do sofrimento. A sua intervenção na coluna Opinião do jornal *Le Monde* visa descrever as condições de trabalho do pessoal paramédico nos hospitais franceses num contexto em que se multiplicam os processos contra médicos por supostos erros que levaram à morte de pacientes. Organiza a sua argumentação em torno da convivência diária com o sofrimento, os males do corpo, a morte, para realçar as condições adversas que constituem o dia-a-dia destes profissionais. Para ele, as razões do sofrimento não têm a ver com uma maldição, um golpe do destino, um conflito de interesses: o ser humano com o qual convive é um ser sofredor por natureza por causa da fraqueza do seu corpo. Encontramo-nos aqui perante o homem nu, o homem universal, desprovido de qualquer narrativa. Perante o sofrimento de quem vai morrer e o sofrimento de quem já perdeu alguém, não existem explicações, só permanece, mais uma vez, a pergunta:

Et comment l'expliquer? Comment l'accepter? A l'hôpital, le long de ces couloirs où rôde, presque palpable, la présence de la mort, tout est mis à nu; chaque faiblesse, chaque erreur est grossie, devient visible. On ne trompe pas la mort ni la souffrance, encore moins la maladie. (Delporte, 2009: 17)

O trágico, se bem que não explicitamente presente, subjaz a estas palavras: um trágico ontológico que remete sem rodeios para a nossa condição. No mesmo lugar, ao falar dos inevitáveis fracassos, das vitórias da morte sobre a vida, acrescenta: «Nous ne sommes pas infaillibles, nous commettons parfois des erreurs, et elles sont souvent tragiques, fatales» (Delporte, 2009: 17). Classicamente, o adjetivo («tragiques») remete para a consequência de um erro, trágico equivalendo aqui a «terrível», e pertence claramente ao campo lexical da morte, o que a justaposição de outro adjetivo vem confirmar («fatales»).

Neste texto, o trágico está indiscutivelmente associado ao mesmo tempo a uma condição - a este título atravessa e estrutura o artigo do início ao fim - e às consequências

funestas de um ato ou de uma série de atos que inicialmente deveriam aliviar o corpo sofredor. Delporte nunca chega a falar de trágico da condição humana, mas, pelo que descreve, pelas suas perguntas relativamente às razões que levam o ser humano a sofrer tanto, pela sua descrição do recorrente fracasso de outros seres humanos em travar o inevitável, aponta, sem os filtros da linguagem e do raciocínio filosófico, para o núcleo duro da definição de um certo trágico. A presença aqui do adjetivo é quase supérflua, ilustração, entre muitas outras, do significado «trágico» quando o senso comum o utiliza como sinónimo de terrível ou funesto. O que torna esta contribuição ainda mais valiosa na busca dos significados que o senso comum atribui ao trágico é o estatuto do autor que chega ao trágico pela experiência quotidiana e não pela reflexão filosófica. Por enquanto, retenhamos a associação do trágico com a morte, o sofrimento e as origens deste. Tal se verifica igualmente numa contribuição com um estatuto muito diferente.

Num ensaio sobre a gestão da morte nas sociedades pós-modernas, o sociólogo Pierre-Alexandre Poirier (2001) evoca os novos rituais que teriam permitido ultrapassar a ocultação da morte em parte do século XX. Este retorno em modos específicos da morte teria a ver com um «retorno do trágico», associado aqui não só à morte mas à capacidade de o homem falar dela. A esta associação sobrepõe-se ainda outra: o ser humano vive numa tensão entre a consciência do seu limite e um desejo de eternidade. Pensar o trágico seria então antes de mais tentar ao mesmo tempo gerir a inevitabilidade do fim com o desejo de uma permanência. A isto acrescenta Poirier uma sabedoria trágica que consistiria em ultrapassar a tensão entre os polos pela aceitação de ambos como intrínsecos à nossa condição:

Le tragique est une sagesse de résignation mais comme le souligne Maffesoli,¹⁵⁰ il s'agit d'une sagesse active dans laquelle tout l'enjeu consiste non pas à modifier l'ordre du monde mais à apprendre à vivre avec ce dernier.

Este trágico, que se traduz na profusão pós-moderna de rituais, de novas versões dos mitos, numa utilização *sui generis* das cerimónias religiosas, aponta para uma gestão mais íntima, mais individual da morte por um sujeito pós-moderno pouco inclinado a aceitar ainda as verdades reveladas, as macro-narrativas com tendências absolutistas, etc. Após ter tentado evidenciar o que o trágico poderia significar neste contexto, associa-o aos novos rituais pós-modernos: «Cette multiplicité porte en elle un caractère tragique en ce qu'elle

¹⁵⁰ Faz referência aqui a Maffesoli, Michel (2003), *L'éternel retour: le retour du tragique dans les sociétés postmodernes*. Paris: La Table Ronde.

visé à rompre avec la prétention de nombreuses religions traditionnelles à dramatiser la destinée du défunt». Ter-se-á notado o uso problemático do conceito, pois, se a associação do trágico à tomada de consciência da natureza da condição humana se insere numa longa tradição, torna-se difícil entender em que medida a profusão de novos rituais seria em si trágica. Isto ilustra bem uma aporia recorrente no uso do trágico pelo senso comum: se, por um lado, possui a intuição mais ou menos clara de que o conceito tem a ver com questões relativas à morte, ao sofrimento, por vezes associa-o a contextos ou a situações pouco ou nada pertinentes.

O que revela esta profusão de exemplos é a riqueza e a polissemia de «trágico» e de «tragédia» num certo senso comum, pois, consoante os contextos, as duas palavras designam tanto a condição trágica do ser humano, como um “efeito de sintaxe”, a(s) origen(s) do mal, um acontecimento funesto e as suas consequências, como, claro, uma prática literária. O trágico, para o senso comum, é ainda associado a algo de terrível, de repentinamente terrível, de fora do comum. Dito de maneira mais prosaica, no senso comum dificilmente se falaria da morte trágica de um idoso de 95 anos ou do desmoronamento trágico de um prédio sem vítimas mortais. Em vários momentos, vimos também como o senso comum associa o conceito a uma reflexão sobre as origens da desgraça, do sofrimento, da queda de seres humanos. Em parte, é neste ponto que veremos uma clara articulação entre senso comum e sentido filosófico relativamente ao significado de trágico.

IV.3. O TRÁGICO COMO CATEGORIA FILOSÓFICA

Mais uma vez, não se trata de valorizar uma das vias de acesso ao trágico. Estas, como veremos, coexistem, nutrem-se, interligam-se, mesmo que não o admitam. Em função dos textos estudados, da intenção do investigador, poder-se-á certamente privilegiar uma ou outra abordagem. A minha perspetiva continua a ser filológica: numa perspetiva sincrónica, mostrar a diversidade de significados de um conceito num momento determinado, o que não impede, como será aqui o caso, o recurso a alguns saltos diacrónicos. Insisto desde já na pertinência desta leitura do sentido filosófico da palavra através de filósofos ocidentais para o meu objeto de estudo. Pois encontraremos, por

exemplo, em várias personagens de Sony Labou Tansi uma reflexão próxima das que me ocuparão aqui, nomeadamente no que tem a ver com a conceção da existência como essencialmente trágica.

Escola apontou para uma das aporias do pensamento filosófico do trágico que se poderia resumir do seguinte modo: é ao mesmo tempo tautologia – a tragédia seria o modo de predileção do pensamento trágico assim como o trágico se teria incarnado na tragédia – e anacronismo – o trágico filosófico, que emerge em finais do século XVIII, é utilizado para ler as tragédias gregas com conceitos que lhe eram alheios (Escola, 2002: 13-14; Escola, 2010: 9-24). No mesmo lugar, Escola notava ainda que parte dos filósofos empenhados em pensar as determinações do trágico, um trágico como fenómeno inerente à nossa condição, não consegue evitar voltar às tragédias. Tudo acontece como se a filosofia dos séculos XIX e XX tivesse encontrado num certo teatro a expressão privilegiada de um trágico fenomenal alheio ao trágico como “efeito de sintaxe”, ou, para dizê-lo por outras palavras, um trágico como percepção e compreensão do nosso lugar num mundo em tudo afastado do trágico como foi pensado por Aristóteles.

Não é pois por acaso que a tragédia e o trágico foram contemplados pelo *Dictionnaire des concepts philosophiques* (Blay, 2007), dicionário de referência no mundo de língua francesa. Na sua definição, Jean-Marie Thomasseau remete a tragédia para uma das suas ocorrências, a tragédia grega, postulando assim que a parte vale pelo todo. Esta maneira metonímica de entender uma prática literária é aliás muito corrente, como é recorrente também a alusão às origens incertas da tragédia e ao lugar de Aristóteles como primeiro hermeneuta:

Pièce de théâtre, née probablement du dithyrambe, représentant l'infortune du héros de la mythologie ou de l'histoire, dont le spectacle éveille, selon Aristote, la terreur et la pitié. Elle désigne aussi le genre théâtral auquel appartiennent ces pièces et, par extension, un enchaînement d'événements terribles à l'issue fatale. (Thomasseau)

Nota a seguir que, para a filosofia alemã do século XIX, a tragédia grega parece de facto ter servido de suporte a uma reflexão sobre o que o trágico significaria ou poderia vir a significar. Tal implicaria em última análise que Sófocles e Ésquilo - Eurípidés nunca aparece como referência para a reflexão filosófica – teriam expressado num contexto

espaço-temporal diferente o trágico da condição humana como começaria a ser pensado séculos mais tarde. Peter Szondi (1991, 2003) foi dos primeiros a apontar para o momento inaugural de um pensamento do trágico que se reivindica como autónomo mas que não consegue escapar à prática literária à qual deve o seu nascimento. Nos últimos anos do século XVIII, Schelling, numa das cartas que fazem parte das *Cartas sobre o dogmatismo e o criticismo* (1795), teria sido, segundo Szondi, o primeiro a pensar o trágico não como efeito de uma sintaxe mas como fenómeno (Szondi, 1991: 10; 2003: 15-19).

Na passagem em questão, Schelling interroga-se sobre o significado dos múltiplos paradoxos que estruturam a tragédia grega, nomeadamente a tensão de tipo dialética entre vontade individual e necessidade exterior:

Un mortel destiné par la fatalité à être un criminel et cependant terriblement puni pour le crime qui était l'œuvre du destin: la raison de cette contradiction, ce qui la rendait supportable, était plus profonde que là où on la cherchait: elle était dans le conflit de la liberté humaine avec la puissance du monde objectif, conflit où le mortel, lorsque cette puissance était une puissance supérieure – (un *fatum*) – devait nécessairement succomber et, cependant, comme il ne succombait pas sans lutte, être puni de sa défaite même. (Schelling *apud* Szondi)

Por outras palavras, a liberdade sucumbiu perante uma potência mais forte, mas, porque sucumbiu, e apesar de não ter tido outra possibilidade, teve de ser castigada. Esta tensão dialética resolvia-se para Schelling pelo facto de o herói ainda afirmar a sua liberdade na resistência, e isto apesar da derrota. É certo que Schelling aparentemente restringe a sua reflexão à arte trágica, em particular a *Édipo Rei*, mas em vários momentos, nesta tensão essencial que aponta entre liberdade e necessidade, parece falar da própria vida. É o caso desta passagem onde observa a propósito da vida e das suas representações artísticas:

Savoir qu'il existe une puissance objective qui menace de détruire notre liberté et, forts de cette ferme et certaine conviction, lutter *contre* elle, engager notre liberté entière et sombrer de la sorte. (Schelling *apud* Szondi)

Szondi notou que, com Schelling, o pensamento do trágico iria estruturar-se em torno de tensões dialéticas entre normas antinómicas, entre vontades incompatíveis ou entre normas e vontades.¹⁵¹ A seguir, Szondi examina como Hölderlin e Hegel, a partir das

¹⁵¹ «Car le prix de l'indifférence de la liberté et de la nécessité, c'est que le vainqueur soit en même temps le vaincu et que le vaincu soit en même temps le vainqueur. Le théâtre du combat n'est pas un domaine

premissas colocadas na *Carta*, retomam o pensamento dialético do trágico, que o primeiro reconhecia na tensão entre a natureza e o homem, e que o segundo alvitrava na tensão entre potências morais, ou caracteres em ação ou ainda *pathos* opostos.

A tensão dialética que Hegel via na sua *Estética* como intrínseca à tragédia, se bem que inspirada numa análise de *Antígona*, também fundamenta a sua conceção de um trágico da condição humana, de tal modo que às vezes, e à semelhança de Schelling, o leitor não sabe quando Hegel deixa de falar da tragédia de Sófocles e quando começa a falar de ontologia.

Segundo o filósofo alemão, uma força enclausurada, fechada sobre si mesma, não tinha outra hipótese a não ser a de entrar em conflito com uma força antagónica análoga. Além disso, ambos os termos possuem uma justificação que necessariamente exclui a justificação do outro, o que explica por que só conseguem realizar-se pela negação absoluta do outro, e «de ce fait, à l'intérieur de leur moralité et à cause d'elle, ils tombent autant dans la faute» (Hegel *apud* Szondi). O paradigma desta tensão entre forças incompatíveis encontra-se na oposição dialética entre o que move Creonte (o respeito pela lei, a esfera pública, a necessidade do Estado), de um lado, e Antígona, do outro (o amor fraternal, a esfera íntima, a necessidade religiosa).

Nota-se que um certo sentido do trágico emerge em Hegel através de uma leitura da peça, ou seja, aqui é a interpretação do texto literário que funda, e fundamenta, o surgimento do pensamento filosófico. A sua interpretação da dialética como princípio motor da tragédia origina-se sobretudo numa análise de *Antígona* e será a partir desta que generalizará a estrutura ao conjunto da produção trágica. Encontra o trágico na tragédia sofocliana para depois «descobrir» na tragédia o lugar paradigmático de expressão do seu entendimento do trágico. É uma das aporias que Escola notava a propósito das leituras filosóficas da tragédia grega como depositário privilegiado do trágico:

Comment s'étonner de devoir reconnaître la tragédie grecque comme l'expression la plus pure car la plus originelle du 'tragique', si c'est 'le tragique' qui a d'abord permis de formuler une définition homogène de la tragédie? (Escola, 2002: 15)

O mais importante aqui, além da aporia em questão, é assinalar a importância de uma leitura da tragédia como sendo o lugar por excelência da tensão entre polos

intermédiaire qui resterait extérieur au sujet en conflit, il est transporté dans la liberté qui, ainsi en désaccord avec elle-même, devient son propre adversaire.» (Szondi, 1991: 13)

antagônicos. Se Hegel ainda via a sua origem na incompatibilidade entre duas normas, por exemplo, Schopenhauer enraizaria a tensão no seio do próprio ser humano. Para o autor de *O Mundo como vontade e como representação* (1819), personagens como Édipo ou Hamlet renunciam a viver quando descobrem que a existência também é um crime, o que explicaria por que a revelação final se aparenta a um conhecimento ontológico fundamental: o meu fracasso ainda me revela a mim próprio. À semelhança do que acontece com Hegel, Schopenhauer articula a sua interpretação do texto literário com o seu sistema filosófico, ou seja, relê os trágicos, tanto os Gregos como Shakespeare, a partir do século XIX e da sua própria visão desencantada do mundo, se bem que não sabemos, por exemplo, se alude ao objeto da tragédia ou à sua conceção da existência quando aborda o propósito de qualquer tragédia:

Nous montrer le côté terrible de la vie, les douleurs sans nom, les angoisses de l'humanité, le triomphe des méchants, le pouvoir d'un hasard qui semble nous railler, la défaite irrémédiable du juste et de l'innocent: nous trouvons là un symbole significatif de la nature du monde et de l'existence. (Schopenhauer, 1966: 323)

Como o assinala Escola, Schopenhauer parece de facto estar na origem de uma certa maneira moderna de ler e dizer um trágico que, antes de mais, seria então a luta do homem contra uma parte dele próprio:

La tragédie nous le montre en nous peignant les souffrances humaines, soit qu'elles proviennent du hasard ou de l'erreur qui gouvernent le monde sous la forme d'une nécessité inévitable, et avec une perfidie qui pourrait presque être prise pour une persécution voulue, soit qu'elles aient leur source dans la nature même de l'homme, dans le croisement des efforts et des volitions des individus, dans la perversité et la sottise de la majorité d'entre eux. (Schopenhauer, 1966: 323-324)

O conflito em questão levaria as personagens trágicas a tomar dolorosamente consciência do mundo, do seu lugar no mundo, o que em última análise explicaria a sua resignação, assim como a sua renúncia de viver. Um certo pessimismo transparece aqui, pois castigar-se-ia o herói não por um crime por ele cometido, mas por um crime de natureza ontológica:

Quelle est donc la véritable signification de la tragédie? C'est que le héros n'expie pas ses péchés individuels, mais le péché originel, c'est-à-dire le crime de l'existence

elle-même. Calderon le dit avec franchise: ‘Car le plus grand crime de l’homme, c’est d’être né.’ (*La vie est un songe*, I, 2) (Schopenhauer, 1966: 325)

No mesmo lugar, Schopenhauer não consegue evitar voltar ao texto trágico e à sua interpretação, transformando a sua leitura em arte poética. À semelhança de Aristóteles, interroga-se sobre os melhores meios para atingir a finalidade de qualquer tragédia, ou seja, representar um grande infortúnio. Descreve os meios utilizados por vários dramaturgos – do carácter excepcional à macro-estrutura que pesa no herói – antes de privilegiar uma via mais compatível com a sua conceção da existência: a desgraça surge das necessárias fricções, tensões, acidentes que decorrem da vida em sociedade; uma desgraça que atinge o ser humano, independentemente do seu estatuto social («des caractères tels qu’on en trouve tous les jours, au milieu de circonstances ordinaires»), só pelo simples facto de viver e de conviver. Acrescenta-se ainda que Schopenhauer considerava a tragédia do ponto de vista do seu impacto no espectador/leitor, o que remete também para a leitura aristotélica da tragédia, pois o autor da *Poética* encarava o efeito produzido no recetor como essencial para a sua definição da tragédia. No entanto, se, em ambos os autores, o efeito em questão é suscetível de proporcionar um certo prazer, em Aristóteles desaparece com o fim da representação ou da leitura, enquanto em Schopenhauer permanece ao ponto de modificar significativamente o entendimento do recetor relativamente ao que significa viver. Pois ler ou ver uma tragédia obrigar-nos-ia a entender, numa espécie de revelação de inspiração budista, o significado primordial da existência humana:

La révélation de cette idée que le monde, la vie sont impuissants à nous procurer aucune satisfaction véritable et sont par suite indignes de notre attachement; telle est l’essence de l’esprit tragique; il est donc le chemin de la résignation. (Schopenhauer *apud* Escola)

Ainda que em vários momentos Schopenhauer não consiga evitar recorrer à tragédia para definir o trágico, é visível a autonomização crescente da reflexão filosófica relativamente ao trágico. É certo que este continua radicado no género que lhe teria dado origem e que o filósofo precisa de interpretar a tragédia, de descrever as suas ocorrências, mas ao mesmo tempo tenta impor uma norma, dando a preferência ao que ele considera ser uma boa tragédia.

Esta tendência para a autonomização de um pensamento filosófico do trágico encontra em Kierkegaard (1843) um marco importante, pois a sua reflexão sobre a origem

do mal e da desgraça ultrapassa os limites da representação. A sua pergunta é bem conhecida: o que é que diferenciaria o gesto de um herói trágico, Agamemnon sacrificando Efigénia, do gesto de Abraão preste a imolar o filho? O primeiro ainda consegue justificar o seu gesto pelo recurso a uma finalidade, a uma ética, um bem superior, enquanto o segundo abdica de qualquer ética, ou melhor, suspende durante um momento o sentimento ético para sacrificar sem razão. Há neste caso como uma espécie de suspensão da razão que o filósofo dinamarquês chama de absurda. De facto, Abraão não atua para apaziguar o seu Deus ou para recuperar alguém, ele próprio ou alguém da família, no seu direito a reinar. Trata-se de uma desgraça cujos contornos são íntimos, cuja origem se radica no seio do ser humano, numa parte mal ou nada conhecida dele próprio. Por outras palavras, Abraão experimenta a dor do herói trágico, mas sem poder justificar o que o move, sem poder fundamentar o sofrimento que acompanha o gesto.

Se o herói de tragédia é para Kierkegaard uma espécie de herói tranquilo, é-o sobretudo para o recetor que consegue desvendar as razões da sua desgraça, mais até do que a própria personagem. Neste caso, situamo-nos fora da quietude do texto trágico, fora do seu círculo reconfortante, pois existem desgraças terríveis sem finalidade, desgraças sem causas. Trata-se de uma situação absurda para o olhar exterior: «O observador mal consegue entendê-lo, nem sequer pode repousar confiadamente o olhar sobre ele». (Kierkegaard, 2009: 119). O herói trágico age, tenta integrar a sua ação num quadro mais global: uma espécie de vontade, de força ou de macro-estrutura que o ultrapassa e que o leva a fracassar, mas ao fracassar ainda remete para a condição humana e suscita compaixão nos outros.

«Não é possível chorar por Abraão» diz o filósofo, (Kierkegaard, 2009: 120) não por causa do lado terrível do ato ou da sua extrema violência – pois isto remeteria igualmente para o gesto do herói trágico –, mas por causa do seu lado absurdo, da sua ausência de justificação. Sofro com Édipo, Antígona ou Medeia porque, em última instância, ainda os entendo, entendo as razões da desgraça que os atinge. É neste ponto fulcral que Kierkegaard é útil para pensar o trágico, pois mostra o quão importante é a questão da origem do mal ou do sofrimento para entender o trágico: não só tem de ser colocada como ainda tem de oferecer a possibilidade de uma justificação. Nota-se por fim, mais uma vez, a necessária presença do recetor, ou observador para utilizar um termo de Kierkegaard: se o herói grego ou shakespeariano se torna trágico é porque alguém o interpretou como tal, se o recetor o acompanha comovido por causa do seu estatuto de ser

trágico, Abraão, pelo contrário, caminha sozinho na desgraça, pois não conseguimos transformá-lo em ser trágico.¹⁵²

Se, com Kierkegaard, o pensamento filosófico do trágico ganha em autonomia, no fim do século XIX tornar-se-ia completamente autónomo: ou seja, pensar-se-ia o trágico como um sentimento inerente à condição humana, qualquer que seja o estatuto social do indivíduo considerado. Maeterlinck (1896) constitui, a partir deste ponto de vista, uma evolução interessante no significado do trágico filosófico. Por um lado, encara o trágico como intimamente ligado à vida quotidiana, um trágico que se imiscui nos interstícios, nas pequenas falhas, nos silêncios do homem sem qualidades, do homem sem pretensões.¹⁵³ Por outro lado, o dramaturgo belga abandonou o pensamento dialético do trágico – o que tinha seguido na esteira de Hegel –, facto pouco abordado pelos teóricos do trágico: «Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir» (Maeterlinck, 1986: 101).¹⁵⁴

A sua afirmação a propósito desta nova forma de trágico, ou deste trágico metamorfoseado, não só ecoa no seu próprio teatro mas igualmente no que se fará no decorrer do século XX. A sua asserção – «Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre» – encontraria de facto uma tradução teatral em Beckett ou Salazar Sampaio, por exemplo. No entanto, se as tensões dialéticas desapareceram, permanecem as tensões inerentes ao ser humano, tensões íntimas, privadas, que não têm nada a ver com o conflito clássico entre normas ou interesses opostos. Maeterlinck leva de facto o trágico a trilhar caminhos inéditos quando pergunta se este não se revelaria ainda melhor nos momentos que se seguem aos episódios de intensas dores. Talvez se esconda nos momentos de aparente felicidade? Talvez possa surgir da/na

¹⁵² Em Kierkegaard surge assim a possibilidade de pensar um trágico independente de qualquer reflexão metafísica: «Mais Kierkegaard, qui, là aussi, se montre le précurseur religieux d'une pensée non religieuse, sépare du tragique le moment de la rédemption, préparant ainsi la voie à une analyse libérée de toute interprétation métaphysique. En ce qui le concerne, cela signifie que le tragique ne peut être que provisoire.» (Szondi, 2003: 47-48).

¹⁵³ «Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures» (Maeterlinck, 1986: 101).

¹⁵⁴ Até agora, só encontrei um comentário relativo a esta evolução semântica do trágico filosófico. É da autoria de Vassilis Lambropoulos, professor de Estudos Gregos Modernos na Universidade de Michigan: «For the first time in the history of the tragic, Maeterlinck rejects collision altogether. The character of his tragic is neither material [...] nor psychological [...] but ontological: it pertains to the daily tragedy of plain being. [...] What makes this life tragic is its being life: a reflective state more than an agonistic character, a mode of existence more than a condition of suffering. Here nobody dies, nobody complains, nobody escapes.» (Lambropoulos, 2006: 85-86).

quietude das existências: «Est-ce que le bonheur ou un simple instant de repos ne découvre pas des choses plus sérieuses et plus stables que l'agitation des passions?»

Com Maeterlinck, desaparecem ainda o patético, a violência que dava a sua intensidade ao acontecimento trágico, o excepcional da situação trágica: «Il ne s'agit plus d'un moment exceptionnel et violent de l'existence, mais de l'existence elle-même.»¹⁵⁵ Por outras palavras, o aparato do trágico contrai-se, até quase desaparecer do palco assim como dos discursos tidos sobre o trágico. Não será exagerado afirmar que com Maeterlinck até deserta da linguagem para se refugiar no silêncio, na inquietude íntima ou na angústia de viver que assola muitos seres humanos. Neste ponto, Maeterlinck reencontra em parte a personagem clássica, dividida entre determinações opostas, incapaz de explicar o que a levou à desgraça, lugar da luta entre *ratio* e *hubris*, esta desmesura em que se origina muitas vezes a culpa do herói ou da heroína. Voltarei mais à frente a este ponto essencial do ser, ou da personagem dividida, atravessado por forças antagónicas, mas retenho desde já que, mesmo na quietude do cenário descrito por Maeterlinck, ainda há espaço algures nos bastidores para algo inquietante, algo dificilmente dizível e que remete para esta parte sombria de qualquer homem:

Il arrive à tout homme dans la vie quotidienne d'avoir à dénouer par des paroles une situation très grave. Songez-y un instant. Est-ce toujours en ces moments, est-ce même d'ordinaire ce que vous dites ou ce qu'on vous répond qui importe le plus? Est-ce que d'autres forces, d'autres paroles qu'on n'entend pas ne sont pas mises en jeu qui déterminent l'événement? (Maeterlinck, 1986: 108)

A partir de Maeterlinck, o conceito conheceu uma evolução semântica que iria desembocar num trágico entendido como fenómeno independente da sua atualização numa obra literária ou, no século XX, num filme. O filósofo alemão Max Scheler (*O fenómeno do trágico*, 1915) participa na mudança semântica ao conceber o trágico como puro fenómeno, preexistente às obras em que se exprime, ou seja, um fenómeno que poderia ser objeto de descrição antes de ser analisado numa das suas ilustrações literárias. No trecho seguinte é patente a anterioridade do trágico fenomenológico sobre a sua transformação em registo literário:

¹⁵⁵ Pela sua contribuição para a autonomização do trágico em relação ao teatro, Maeterlinck antecipa um dos pensadores do trágico da condição humana no século XX, Miguel de Unamuno (1913). É sabido que para este se impõe uma realidade universal, comum a todos os homens: a sua finitude e a consciência que possuem desta, consciência que a seguir despertará diversas respostas (angústia, tristeza, revolta). É o que ele chama de sentimento trágico da vida. Ribard e Viala, porém, ignoram Maeterlinck e apontam em Unamuno a origem de um trágico independente da sua atualização em tragédias.

Le phénomène du tragique ne nous est pas révélé d'abord par la voie de l'art. Il est au contraire un élément essentiel de l'univers lui-même. Le sujet dont s'inspirent l'œuvre tragique et l'auteur dramatique doit déjà contenir ce sombre élément. Et pour juger de l'authenticité d'une tragédie, il faut déjà disposer d'une perception aussi nette que possible du phénomène lui-même. (Scheler, 1952: 107-108)

O trágico aparece aqui como elemento constitutivo do mundo e não do ser humano, uma espécie de conceito puro que Scheler entendia como autónomo relativamente aos sentimentos suscitados pela tragédia. Tal explicaria, na sua opinião, a razão pela qual, ainda que a receção dos Trágicos atualmente seja distinta da que se verificava com os Gregos do século V, o trágico dessas obras pode ser entendido por um público contemporâneo. No entanto, mesmo considerado como emancipado relativamente à prática literária, o trágico de Scheler não consegue evitar o pensamento dialético do trágico, pois radica no âmago semântico da palavra a tensão entre valores opostos:

Tout ce qui mérite l'épithète de tragique relève de la sphère des valeurs et des rapports entre valeurs. [...] C'est seulement là où il y a du supérieur et de l'inférieur, du noble et du vulgaire, qu'il existe quelque chose de semblable à des événements tragiques. (Scheler, 1952, *ibid.*)

Os seus pares oximóricos (superior/inferior; nobre/vulgar) supõem certamente um jogo de força entre cada polo, jogo que, por sua vez, remete para a tensão dialética hegeliana. Seria ainda preciso um movimento entre os valores, uma relação dinâmica entre elas para que nasça o trágico. Apesar da sua tentativa de fixar, quase imobilizar, o trágico no “mundo ideal”, Scheler não consegue afastar o que lhe dá sentido numa tragédia: acontecimentos que se sucedem, o que supõe o tempo como condição indispensável para o surgimento do trágico. Se bem que tente encarar o trágico como fenómeno descritível, não evita o recurso à tragédia, que revela o conflito de valores através de uma sucessão de acontecimentos.

Em vários momentos aliás, Scheler, que defendia a possibilidade de entender o fenómeno sem recorrer aos modelos gregos, não os evita. Assim, quando sustenta que para que o trágico se manifeste seria preciso que um dos valores em oposição tivesse sido destruído, o que não significa necessariamente a morte da personagem sofredora, é difícil não pensar em *Antígona* ou em *Édipo*. É talvez ainda mais patente quando acrescenta que o que tem de ser destruído é um valor positivo por outro valor positivo. O que supõe, como

o apontam Vernant e Vidal-Naquet, a confrontação entre dois tipos de moral, duas normas, à semelhança do que acontece na *Antígona* de Sófocles. Quando se lê Scheler é inevitável recordarmos essa peça bem como a interpretação de Hegel:

De même ces tragédies sont les plus puissantes médiatrices du phénomène tragique, dans lesquelles non seulement chacun ‘a raison’, mais où aussi chacune des personnes et des forces qui se trouvent en conflit représente des droits également élevés ou paraît avoir et remplir des tâches aussi nobles. (Scheler, 1952: 114)

Este trecho evidencia uma aporia já encontrada noutros autores, ou seja, Scheler parece ter delineado o seu trágico a partir da leitura de certas peças do repertório (não será mero acaso *Antígona* ser a obra de referência em Scheler, como já o tinha sido em Hegel, pois nela se revela o paradigma do conflito entre valores positivos incompatíveis), para num segundo tempo o autonomizar relativamente ao seu lugar primordial de enunciação e voltar a reconhecê-lo nos textos em análise.¹⁵⁶

O que se torna cada vez mais evidente na evolução semântica do trágico filosófico no decorrer do século XX são as tentativas de pensar a possibilidade da anterioridade do trágico relativamente à tragédia, uma espécie de trágico-ideia, conceito abstrato que, por causa da sua não articulação com a tragédia, escaparia quase ao entendimento. De facto, como dizer o que não se concretizou, ou melhor, reificou na linguagem? Há mais ainda: o trágico assim entendido até perderia a sua essência, o que, em última instância, transforma o trágico em indizível. Esta recente transformação semântica encontra-se paradigmaticamente ilustrada num texto de Eduardo Lourenço inicialmente publicado em 1964 e retomado em 1993: «Do trágico e da tragédia».

Para o ensaísta português, o trágico contemporâneo distingue-se claramente dos seus estados passados. As condições para o trágico clássico desapareceram e, por causa disso, este assemelha-se a um questionamento sem resposta: «Apenas uma interrogação que circularmente se interroga, sem conhecer os limites, nem da sua voz, nem da sua força». Se o trágico está sem voz é porque os deuses desertaram tanto do palco das atividades humanas como do palco teatral, o que pressupõe, por um lado, a ausência de qualquer possibilidade de uma metafísica hoje e, por outro lado, a necessidade de uma intervenção

¹⁵⁶ A primazia das tragédias gregas sobre as outras ocorrências do género denota muitas vezes uma idealização do modelo original assim como o sentimento da «necessária» decadência que se lhe seguiu. Entre os especialistas da tragédia grega, Jacqueline de Romilly não escapa a esta observação: «Du schéma tragique initial, chaque époque ou chaque pays donne une interprétation différente. Mais c'est dans les œuvres grecques qu'il se traduit avec le plus de force, parce qu'il y paraît dans sa nudité première.» (Romilly, 1992: 6).

externa e superior para explicar o carácter trágico das personagens. Assim sendo, Lourenço aceita um dos pressupostos de uma certa teoria do trágico: sem deuses, não há trágico. É não valorizar o facto de que, por um lado, em *Antígona* ou em *Édipo* ou ainda na *Medeia* de Séneca, grande parte da responsabilidade recai nos ombros do próprio herói trágico e, por outro lado, que mesmo o teatro clássico interrogava o papel dos deuses na origem da desgraça.¹⁵⁷ Lourenço toma ainda por adquirido que a tragédia morreu e que existe hoje a possibilidade de um «trágico sem tragédia». (Lourenço, 1993: 29)

E se a tragédia de facto desapareceu, se o trágico não encontra nela o suporte privilegiado para se dizer, coloca-se a hipótese de o não poder dizer. É desta constatação que teria nascido um «trágico-outro», o que transparece nas peças de Beckett ou de Ionesco.¹⁵⁸ Lourenço vê nos novos autores uma das contradições do trágico: «abolir o trágico, exprimindo-o», o que significaria o seu fim. Ionesco ofereceria a melhor evidência desta impossibilidade de exprimir o trágico ao utilizar a expressão de «antiteatro» para descrever o seu próprio teatro. No decorrer do seu texto, Lourenço aponta quão errados teriam estado os que explicaram a tragédia como sendo o lugar por excelência de expressão do trágico, e este como essência, âmago da tragédia: «A tragédia como *expressão* do trágico é por fatalidade original o lugar da *revelação*, e simultaneamente, da *ocultação* do trágico.» (Lourenço, 1993: 30. Ênfase de Lourenço). Assim entendida, a tragédia não pode ser a expressão do trágico. Os Trágicos recriavam, representavam destinos trágicos, tornando o «trágico original inexpresso» possível num modo estético, o que para ele seria *anti-trágico*. Dá deste modo a entender que existiria um trágico que perderia a sua qualidade de trágico quando transformado em «imagem, espectáculo, objecto de cultura» (Lourenço, 1993: 31).

Porém, ao cindir desta maneira trágico e tragédia, ao transformar o trágico, mesmo clássico, em essência dificilmente descritível, o autor não tem em consideração, por um lado, o discurso teórico que fez do trágico antes de mais um “efeito de sintaxe”, e, por outro lado, o facto de que sempre foi preciso um discurso, literário ou não, para transformar um indivíduo ou um acontecimento em personagem trágica ou em

¹⁵⁷ Em *Édipo-Rei*, Jocasta terá aliás palavras que, apesar da sua brevidade, sugerem que o lugar dos deuses na suposta máquina trágica não era assim tão central como o julgaram muitos teóricos. No início do 3º episódio, momento de remissão provisório para Édipo, ela percebe que este está envolvido sem razão nos crimes que explicam a sua desgraça: «Faut-il se tourmenter sans trêve? *L'homme est l'esclave du hasard*; il ne peut rien prévoir à coup sûr». Escravo da sorte, do acaso e não dos deuses ou de uma profecia. Talvez, para parafrasear Paul Veyne, os Gregos não tenham (todos) acreditado nos seus mitos.

¹⁵⁸ O lado dialético do pensamento de Lourenço – o que faz ao mesmo tempo a sua riqueza e a sua complexidade – é conhecido e ilustra-se no momento em que anuncia a «nova tragédia» depois de ter falado pouco antes do «título da tragédia».

acontecimento trágico, um discurso que pode ser objeto de leitura e de interpretação. Além disso, na sua tentativa de quebrar a articulação do trágico com a tragédia, não contempla o facto de o trágico ter achado noutros bens simbólicos – poesia, romances, filmes... – outros tantos substitutos após o lento e progressivo apagar de uma certa tragédia.

Acresce ainda que o erro de falar de «espírito trágico» dos Gregos, um espírito traduzido nas tragédias, provém justamente da tentativa de tradução do trágico em tragédia, da tentativa de transmitir, por intermédio da linguagem, algo quase intransmissível, ou para citar Lourenço:

Da confusão, quase irremediável, entre o *ser* e a sua *expressão*, esta última tomando pela sua visibilidade o lugar daquilo que *nomeia mas ocultando-o*. O trágico enquanto ser é o que escapa à ‘compreensão’, à visibilidade humana, é o *domínio dos deuses*, quer dizer, de *outra-coisa-que-o-homem*. Mas o trágico enquanto apreendido, expresso [...] é por natureza *des-tragificação*. (Lourenço, 1993: 32. Ênfase de Lourenço.)

Evidência desta incomensurabilidade do trágico seriam os comentários de Aristóteles à tragédia. Lourenço nota que Aristóteles escreveu a *Poética* quando o género já se tinha institucionalizado, um século após a morte do último dos Trágicos. É neste momento da sua argumentação que se revela certamente a origem da tensão entre o trágico e a sua impossível atualização numa tragédia. Pois, ao dizer que Aristóteles descreveu a tragédia quando esta deixou «de ser manifestação orgânica de um combate profundo no seio de um mundo trágico para ser obra de profissionais e objecto de concurso», Lourenço defende a necessidade de uma «vivência trágica» para traduzir melhor o trágico. Fora desta não haveria assim lugar senão para a retoma não do trágico primordial mas do trágico transformado em registo literário, em estrutura quase tautológica.¹⁵⁹

Por isso, Lourenço define a *Poética* como texto anti-trágico, pois o trágico é aqui considerado como um efeito produzido no espetador e mais nada. Ao afirmar, a propósito de Aristóteles que «É um *esteta* que fala, não o habitante de um mundo visceralmente confrontado com a realidade trágica», talvez tenha o ensaísta extrapolado o propósito

¹⁵⁹ O que não implica que um contexto de vivência trágica fosse necessariamente propício à produção de uma literatura marcada pelo trágico. É o que Lourenço advogará a propósito de literatura brasileira: «Espaço original de confronto entre homens de culturas diferentes, sociedade escravagista, em seguida, continente de abismais diferenças de estatuto económico e social, o Brasil parecia vocacionado para terra de eleição de uma literatura particularmente sensível ao que Unamuno chamou o ‘sentimento trágico da vida e dos povos’» (Lourenço, 2004: 193). Mais à frente, acrescenta ainda: «Por mais realista e crítica que seja a literatura brasileira dos anos 30 e 40 [...], a preocupação pelo Brasil que ela reflecte raramente se traduz em visão trágica da existência, embora, descritivamente, integre a tragédia objectiva, o escândalo humano e social da miséria sem nome do nordestino, do sertanejo ou do cidadão pobre.» (Lourenço, 2004: 197).

inicial e principal da *Poética*, a saber a descrição dos procedimentos indispensáveis para a produção de uma «boa» tragédia. É igualmente através do ensaio de Aristóteles que aponta o fenómeno de purgação como o melhor indício de que a tragédia aniquila o trágico: «Com efeito é de purgação que se trata na tragédia grega, mas é menos a do horror e do temor que o do próprio *trágico*» (Lourenço, 1993: 32. Ênfase de Lourenço). Como veremos na secção seguinte, de facto uma «boa» tragédia devia, de acordo com a *Poética*, procurar suscitar o terror e a piedade a fim de provocar a catarse dos mesmos sentimentos junto do espetador/leitor, o que por sua vez permitia o fim do espetáculo trágico. Esperar mais do que uma interpretação estética de um certo tipo de produção literária é inevitavelmente extrapolar o principal propósito do texto de Aristóteles. Percebe-se agora que o trágico de Lourenço, a experiência trágica da existência, não corresponde ao trágico de Aristóteles, “efeito de sintaxe” resultante da aplicação de uma série de regras.

Contudo, para entender as razões que levaram Lourenço a negar a possibilidade de um trágico contemporâneo, é preciso recorrer a uma contribuição posterior a propósito da quase inexistência do trágico na literatura brasileira. A certa altura, defende que para haver trágico seria preciso uma tomada de consciência por parte de certas personagens:

Um destino realmente trágico supõe e implica um máximo de consciência (ou de consciencialização) dos obstáculos e das forças que reduzem o indivíduo ou a colectividade ao impasse fatal. (Lourenço, 2004: 197)

Ter-se-á notado, em primeiro lugar, que o advérbio («realmente») remete para uma suposta essência do trágico que não tolera diferenças de grau na tomada de consciência. Além disso, à semelhança de outras definições normativas do conceito, o advérbio desvaloriza qualquer outra abordagem, o trágico reduzindo-se à suposta univocidade da palavra. Em segundo lugar, seria impossível a emergência de uma personagem trágica porque, na vida real, o indivíduo não tem consciência dos «obstáculos», das «forças» que o empurram para a desgraça. Porém, como já o vimos na secção anterior, a personagem, como o indivíduo, raramente se reconhece como sendo trágica. Precisa para tal de outro olhar, de um olhar exterior, de uma instância de receção, a única capaz de abarcar ao mesmo tempo as desgraças de um destino assim como as suas causas. Esta incapacidade de (se) reconhecer como destino trágico não impediu, porém, o surgimento do trágico tanto no teatro, como no romance ou no cinema.

Mais à frente, quando fala de uma personagem de *Vidas Secas*, Lourenço acrescenta, para mostrar que não é trágica, que é “agida” mas que não age. Pelo contrário, uma personagem reconhecida como trágica age, recusa a dominação por «forças» e «obstáculos», mesmo se no fim do percurso fracassa. O ensaio de 2004 dá igualmente a entender que o trágico se relaciona com o estatuto das personagens, pois para se tornar uma personagem trágica é preciso que haja algo a perder. As personagens contempladas por Lourenço sofrem, vivem tragédias, «em sentido popular» (2004: 197), mas o facto de viverem num contexto «infra-humano» (2004: 198) afastá-las-ia da condição trágica. O que parece insinuar que, para acederem ao estatuto de personagem trágica numa obra literária, as personagens teriam de se situar a outro nível, mais elevado. É o que já sugeria o artigo de 1964: «Só o que é profundo e grande se pode degradar» (1993: 31). Tal pressuposto acaba, porém, por excluir uma literatura que, passado por Büchner, Beckett ou Salazar Sampaio na Europa, ou Labou Tansi ou Pepetela em África, encenou vagabundos, condenados e desgraçados, nos quais, como tentarei demonstrar, se torna perceptível um certo tipo de trágico.

Pensar um trágico completamente autónomo relativamente à literatura parece de facto algo bastante complexo, pois, como o acabamos de ver, pensar um trágico anterior a qualquer atualização em texto corre o risco de dificilmente conseguir falar do trágico. No entanto, uma certa filosofia contemporânea parece ter considerado como dado adquirido a (relativa) autonomia do conceito. François Chirpaz, filósofo francês, publicou recentemente uma coletânea de ensaios relativos ao trágico, onde justamente o tenta descrever em termos que o aproximam de Lourenço.

Com esta ocorrência, a palavra acaba, bem como concretiza, a mais recente evolução semântica que notava acima, isto é, uma autonomia completa do conceito relativamente ao seu lugar de expressão privilegiado: a arte em geral, e a literatura em particular. O conceito surge assim intimamente ligado à consciência que temos da nossa finitude, ou antes, à contradição, que qualquer ser humano tem de (aprender a) gerir, entre o facto de viver e a consciência da inevitabilidade do seu fim. Como lugar de tensão, o trágico é assim pensado por Chirpaz de modo dialético: vivo sabendo que vou morrer; preciso de um outro para viver, mas a força da nossa relação nada poderá contra o solidão...

Le sentiment de la vie a donc une tonalité inéluctablement tragique pour celui qui porte un regard lucide sur sa condition. Le tragique est cela même, le heurt entre le

souci de vivre mieux, dans ce ici et maintenant et la réalité de l'échéance impossible à escamoter. Une incompatibilité entre la prétention et la réalité de fait d'une condition précaire. Et pourtant un souci constant de tracer, dans ce temps de vie et dans ce monde, son propre chemin, en y repérant du sens. (Chirpaz, 2010: 8)

A primeira aporia no raciocínio do autor surge relativamente à escolha da ou das palavras incumbidas de dar conta do que é trágico, o que remete tanto para a fluidez do conceito como para uma certa imprecisão da parte de Chirpaz relativamente ao que significa o trágico: este surge simultaneamente como qualidade do sentimento da vida (a sua «tonalidade»), lugar de eleição da tensão dialética, ou ainda uma prova.

Dans l'épreuve tragique, quelque chose se passe qui ne parvient pas à trouver les mots qu'il faudrait pour le dire comme si son intensité rendait d'un seul coup toute parole impossible. (Chirpaz, 2010: 9)

Do sentimento trágico da vida Chirpaz passa ao trágico como qualificado do predicado, voltando assim ao uso que o senso comum faz da palavra, o acontecimento imprevisto que atinge profundamente o ser que sofre por causa dele. Um acontecimento que se situa aparentemente numa espécie de cruzamento entre vida e linguagem. De facto, esta parece quase incapaz de traduzir o que acontece naquele momento preciso onde tudo se desmorona:

Comment rendre compte de ce qui, alors, se passe dans l'existence terrassée par le poids soudain du malheur, en un mot, dire la détresse de l'âme qui voit s'effondrer toute possibilité, ses espoirs, comme ses rêves, en ce soudain surgissement du chaos? S'efforcer de dire le tragique ne consiste-t-il pas à tenter de donner un nom à l'innommable, de penser l'impensable, la confrontation de la vie avec la soudaine pensée de la mort? (Chirpaz, 2010: 10)

É neste inesperado («soudain») repetido três vezes que surge a contradição principal no argumento de Chirpaz. Se, de facto, o trágico pode vir, enquanto sentimento, a qualificar o que significa viver, a nossa condição de mortal consciente do seu fim, como pode o mesmo trágico se tornar algo inesperado para o mesmo ser que acaba de perceber a consubstancialidade da morte à vida? Talvez justamente pela passagem, consciente ou não, do trágico enquanto categoria filosófica ao trágico entendido no senso comum. O que o autor acrescenta a seguir parece confirmar esta interpretação.

Fora do acontecimento trágico ser-nos-ia possível não só manter um controlo relativo sobre os nossos destinos, mesmo se o acaso e os imprevistos desempenham papéis não desprezíveis, como achar as palavras para traduzir o que nos comove. «Dès lors, par contre, qu'elle est en proie à l'intensité de l'épreuve, cette marge s'amenuise jusqu'au point de devenir nulle» (Chirpaz, 2010: 12). Paralisados pelo pavor ou pela dor, quase que “meduseados”, ficaríamos incapazes de reagir, seres subitamente passivos, reduzidos à impossibilidade de traduzir e de transmitir o que nos assola. É o que acontece, diz Chirpaz, quando surge um cataclismo natural ou uma guerra, ou seja, uma violência «desmedida» que destrói as nossas capacidades de resistência.

O autor deixa de interpretar filosoficamente um acontecimento trágico – a sua intenção inicial – para privilegiar aqui o que o senso comum considera acontecimento trágico, pois para este só se torna trágico o acontecimento violento fora do comum. Mesmo quando defende que a diferença entre o trágico e uma outra emoção violenta não tem a ver com a existência de uma certa violência, mas com o grau da sua intensidade, o autor remete ainda para o que o senso comum encara como trágico. Também se aproxima do senso comum ao insistir na impossibilidade de exprimir a dor, o que se torna, no seu texto, numa quase impossibilidade de expressar o trágico. O obstáculo linguístico neste ponto não se situa no trágico, pois com este situamo-nos já no pós-acontecimento, quando conseguimos finalmente pronunciar uma palavra sobre o que antecedeu, mas no momento preciso em que surge o acontecimento ou no momento em que este nos é comunicado, quando a dor de facto nos paralisa.

Se o trágico em Chirpaz consegue prescindir da literatura, para dizê-lo de outro modo, se consegue a sua independência relativamente a esta, não se deixa enclausurar numa espécie de tautologia – tal acontecimento é trágico porque a vida é trágica e esta torna-se trágica porque coisas terríveis acontecem ao ser humano – própria de uma certa reflexão filosófica sobre os significados do trágico. Não se deixa enclausurar pelo que começa a tornar-se evidente: a palavra é de facto polissémica, evolui no decorrer do tempo e é utilizada em diferentes níveis de linguagem, o que contribui ainda mais para a sua complexidade.

Desta maneira, as diversas perspetivas filosóficas sobre o trágico apresentam pontos de convergência. Em primeiro lugar, privilegiam um modo assertivo/normativo de descrever o fenómeno, o que se traduz por estruturas sintáticas do tipo: «A tragédia ou o trágico são...», «Para se ter trágico é preciso...», «A verdadeira significação da tragédia»,

«Um destino *realmente* trágico» ... A pretensão normativa da maior parte dos filósofos contemplados sugere uma pretensão totalitária e exclusiva, como se cada definição do trágico tivesse de constituir um sistema fechado e completo quase incompatível com outras definições, cada uma delas excluindo necessariamente as outras.

Além disso, não me parece errado afirmar que a maior parte dos filósofos que se debruçaram sobre o trágico evidenciam um pessimismo profundo relativamente à condição humana. Resta saber se este pessimismo precedeu a sua análise do trágico ou se emergiu como consequência da sua reflexão sobre este. A leitura de um deles, Yvon Brès, filósofo francês, poder-nos-ia levar a aceitar o segundo termo da alternativa. De facto, logo no início do seu livro sobre a articulação entre sofrimento e trágico, uma coletânea de ensaios publicada em 1992, opõe-se claramente à categoria filosófica de um trágico da condição humana por se tratar de:

Une notion vague: pessimisme généralisé, mise en vedette des malheurs de tous ordres [...], on peut tout y mettre. Aussi est-il préférable de réserver la notion de tragique à ce qui concerne, et de préférence, la tragédie grecque du V^e siècle. (Brès, 1992: 12)

Nota *en passant* a extrema abertura do conceito, a imprecisão das suas fronteiras semânticas («Pode-se ali colocar tudo») – o que me parece merecer justamente um exame mais minucioso - para restringir o uso da palavra aos três Trágicos gregos – porque não integrar na lista um Séneca que nas suas dez tragédias também evidencia personagens trágicas? –, como se estes, além das convergências, não evidenciassem modos próprios de conceber a atualização do trágico nas suas tragédias. Porém, o mesmo Brès, após uma interpretação dos Trágicos que o leva a reler as sucessivas leituras que Freud fez da tragédia clássica, não evita concluir que Sófocles, nomeadamente em *Édipo em Colona*, encenou o ser humano nas suas contradições, preso entre interesse individual e interesse coletivo, a raciocinar sobre o significado da existência:

En effet, tout homme est à la fois engagé dans des conflits professionnels, politiques et familiaux et, à un niveau plus profond, placé devant la souffrance de naître, de vivre et de mourir. (Brès, 1992: 96)

O que se revela nestas últimas palavras é precisamente o trágico da condição humana, este trágico que encontramos em Schopenhauer, Maeterlinck ou Chirpaz e que Brès dizia recusar num primeiro tempo. Entre os dois momentos que evidenciam, se não

uma aporia no raciocínio, pelo menos uma evolução nítida do autor, colocou-se a questão do sofrimento no texto trágico. Brès não pode deixar de constatar a recorrência do tormento, do sofrimento e da dor nas tragédias gregas, mas a sua premissa aparece marcada por um enviesamento ou extrapolação, pois o ser sofredor em *todas* as tragédias não seria a personagem trágica pelo simples facto de esta só sofrer no fim do percurso, quando se lhe revela a verdade: a da sua própria desgraça. Ora, se tomarmos uma das peças mais comentadas do *corpus* trágico, *Antígona*, é difícil defender tal posição: Antígona sofre desde o prólogo, diria mais, o prólogo, se serve para, classicamente, transmitir informações destinadas ao espectador, mostra antes de mais a anterioridade da desgraça da personagem (Eteocles e Polinices morreram antes do início material da peça, Creonte já proibiu qualquer cidadão de honrar o corpo de Polinices).

Para voltar à afirmação de Brès, coloca-se então uma pergunta: se não for a personagem a sofrer no decorrer da peça, quem será? «Il s'agit donc de la souffrance du spectateur, c'est-à-dire de l'homme en général.» (Brès, 2010: 94). Não se trata de, segundo Brès, a natureza dos nossos sofrimentos ser igual à da das personagens trágicas, mas existiria no fenómeno em questão algo que ultrapassa as contingências, algo que se assemelha a um universal:

En fait, plutôt que de chercher comment les souffrances des héros tragiques pourraient ressembler à nos souffrances, il vaut mieux penser que la tragédie traite ce 'souffrir' fondamental qui est notre possibilité permanente de souffrir et de jouir et qui est à la base de la condition humaine. (Brès, 1992: 94)

Por fim, os filósofos tendem a sediar o trágico no conflito entre normas e/ou valores ou entre personagens, cada uma defendendo então uma norma antagónica à da outra personagem, ou, no seio de uma só personagem, esta dilacerada pelas hesitações entre duas ou mais normas.¹⁶⁰ Parece-me que muitas tragédias apontam para algo mais

¹⁶⁰ Szondi considerava difícil definir um conceito geral e trans-histórico do trágico. O único elemento comum a todas as definições do trágico que analisou parece ser a estrutura dialética. Entre os indícios que revelam a importância do factor dialético para uma abordagem do trágico destaca o seguinte: «c'est qu'on peut déjà le saisir là où il n'est encore nullement question de tragique en soi, mais de la tragédie comme œuvre d'art concrète – dans la *Poétique* d'Aristote, et chez ses disciples» (Szondi, 2003: 69). Conclui que é quase impossível definir como essência uma noção que só existe na oposição dinâmica dos contrários: «Le tragique est un mode, un genre particulier d'anéantissement imminent ou consommé, à savoir le genre dialectique. Seule est tragique une chute résultant de l'unité des opposés, de la transformation d'un terme en son contraire, du clivage du soi. Mais n'est tragique, aussi, que la chute de ce qui ne devrait pas succomber, et qui laisse en disparaissant une blessure inguérissable. Car la contradiction tragique ne doit pas pouvoir être levée par un passage à une sphère supérieure – qu'elle soit immanente ou transcendante. Quand c'est le cas, soit l'anéantissement porte sur un objet sans importance qui, comme tel, échappe au tragique et se prête au comique, soit le tragique est déjà dépassé dans l'humour, déjoué dans l'ironie, surmonté dans la foi.» (Szondi, 2003: 73).

fundamental – mais perturbador também –, a saber que, se a origem da desgraça reside no próprio ser humano ou no herói de tragédia, não é somente porque o sujeito seria um ser dilacerado por uma terrível alternativa, mas porque o que o distingue é um «eu» dilacerado, fonte e causa da sua própria infelicidade.¹⁶¹ A partir deste prisma, a tensão em muitas personagens trágicas radicaria numa característica inerente à identidade humana.

É o que Edgar Morin apontava no seu incontornável trabalho sobre a *Identidade humana* (2001), ao descrever um ser humano ao mesmo tempo estável e instável, à semelhança do cósmico, do telúrico e do biológico, onde tem as suas origens e se enraíza. Para descrever esta associação entre estabilidade/instabilidade constitutiva do ser humano, Morin recupera da teoria da literatura a noção de dialogismo («dialogique») pelo facto de esta autorizar a coexistência dos contrários: «Dans le dialogique, les antagonismes demeurent et sont constitutifs des entités ou phénomènes complexes» (Morin, 2001: 281).¹⁶² Por outras palavras, não se trata de escolher um dos pólos em detrimento do outro ou de defender que alguns seres humanos se distinguem por serem antes de mais estáveis e outros instáveis por natureza, mas de aceitar que cada um é intrinsecamente portador de ambos os polos.

L'homme, issu de cette aventure [l'aventure cosmique], a la singularité d'être cérébralement *sapiens-demens*, c'est-à-dire de porter en lui à la fois la rationalité, le délire, l'*hubris* (la démesure), la destructivité. (Morin, 2001: 22)

Talvez radique nesta polaridade um dos temas mais antigos e mais universais das culturas humanas, o do (ser) duplo, personagem evidenciando um «eu» heterogéneo, lugar de tensões e de contradições que se atualizam em função do contexto. Eis o que dizia Morin a este propósito: « [...] Le thème archaïque du double, si profondément enraciné dans notre psyché, montre que chacun porte en lui un *ego alter* (moi-même autre), à la fois

¹⁶¹ Numa contribuição recente, Ettore Finazzi-Agro liga justamente a presença do trágico na moderna poesia de língua portuguesa à questão do sujeito dilacerado à procura de uma certa unidade. Trata-se de um sujeito poético dominado pela angústia e pelo tédio. Seria através destes dois sentimentos que permaneceria um certo trágico na poesia em questão: «Permanência, de facto, que se exprime e se encontra no desfazer-se do sujeito clássico – e, consequentemente, na sua incapacidade de apanhar a realidade como um todo – e no errar infinito do Eu nos territórios do impessoal» (Finazzi-Agro, 2010: 118). O crítico nota que este trágico do sujeito dilacerado não é próprio a uma literatura em particular. A minha análise de algumas personagens de Sony Labou Tansi vai ao encontro deste comentário do ensaísta italiano.

¹⁶² Como é sabido, a noção foi desenvolvida e teorizada por Bakhtine nos seus trabalhos sobre estética e teoria do romance. Eis como Constanze Baethge a define de maneira sintética num dicionário especializado: «La notion de dialogisme désigne l'existence et la concurrence de plusieurs 'voix' dans un texte où s'expriment des points de vue idéologiques ou sociaux divergents, voire incompatibles. [...]» (Baethge no dicionário de Aron, Saint-Jacques e Viala).

étranger et identique à soi» (Morin, 2001: 69). Voltaremos ao pensador francês mais à frente neste capítulo, mas o que a sua leitura da identidade humana evidencia pela teoria, e que muitos filósofos contemplados nas páginas anteriores não abordaram, é o que um Sófocles ou um Séneca já tinham descrito através do recurso à arte. De facto, não é raro as personagens trágicas aludirem a uma psique dividida, a uma consciência partilhada entre *ratio* e *hubris*, nomeadamente nos momentos em que o *furor* submerge a personagem ao ponto de a cegar.¹⁶³

Será possivelmente nesta interiorização da tensão entre normas no seio da própria personagem, bem como do ser humano, que radica parte do mal que os assola. Como o notava há pouco, grande parte das abordagens filosóficas do trágico evidenciam, consciente ou inconscientemente, uma conceção pessimista do ser humano, fundamentalmente vetado a oscilar entre o polo do carrasco, ou polo do mal, e o da vítima, ou polo do sofrimento. É justamente o que apontava Michel Terestchenko numa obra sobre as origens do bem e do mal: tanto nas ciências humanas como nas ciências sociais se encontra a conceção de um homem unicamente motivado por razões egoístas, o seu interesse em outrem sendo motivado pelo interesse próprio.¹⁶⁴ Terestchenko acha, pelo contrário, que o paradigma altruísta explica melhor as condutas desinteressadas ou de generosidade (Terestchenko, 2005: 14).

A questão que se coloca neste contexto, e que se cruza precisamente com a pergunta trágica sobre as origens do mal, questão à qual se têm dado respostas pouco satisfatórias segundo Terestchenko, é a seguinte: como explicar que indivíduos “normais” tenham cometido atos terríveis ou tenham ficado passivos perante o sofrimento alheio? Para Terestchenko, o paradigma egoísta seria um facto explicativo insuficiente pois grande parte daqueles homens não atuava em função do seu interesse ou da procura da felicidade.

¹⁶³ Veja-se a multiplicação das alusões à parte *demens* que se apodera de Édipo no segundo episódio da tragédia epónima. O rei, que representa no início da peça o paradigma do príncipe sábio que rege recorrendo à parte *ratio*, deixa-se agora submergir por uma parte mal conhecida por ele próprio. A origem da desgraça neste momento não radica de facto num conflito entre normas antagónicas, mas, como alude Creonte, no seio da sua natureza.

¹⁶⁴ «Ce paradigme égoïste [...] domine de façon presque incontestée dans les sciences humaines contemporaines, qu'il s'agisse de la psychologie, de la sociologie, de la philosophie politique, pour ne rien dire de l'économie dont c'est là le principe anthropologique de base.» (Terestchenko, 2005: 9)

Um dos fatores a tomar em conta, e que evidencia na análise de casos concretos,¹⁶⁵ reside no seguinte:

La propension dans *certaines circonstances* – cette nuance est capitale – à la docilité, à la servilité, à l'obéissance aveugle aux ordres, aux imprécations de l'idéologie, la propension à se conformer aux comportements du groupe ou au rôle qu'une institution totalitaire attend que vous jouiez. (Terestchenko, 2005: 15)

Neste contexto, o que distingue o sujeito egoísta do sujeito altruísta é a estruturação da personalidade de cada um: o primeiro como personalidade fraca, quase inconsistente, fortemente exposta em certas circunstâncias, por oposição à personalidade estruturada do segundo, que consegue atuar em conformidade com as suas convicções independentemente das circunstâncias. Veremos na análise dos textos que esta distinção dos seres entre paradigma egoísta e altruísta – reencontramos aqui algo da tensão constitutiva das diversas leituras do trágico – corresponde bem à distribuição dos papéis nalgumas obras do *corpus* deste trabalho (vejam-se, por exemplo, as motivações respetivas de um Caposso e de um Sebastião Lopes no romance *Predadores* de Pepetela, Capítulo VII.3).

As reflexões de Morin e Terestchenko, entre outros, evidenciam o que Eagleton salientava sobre o trágico: em vez de se oporem, os diversos significados do trágico cruzam-se e sobrepõem-se, os sentidos comum, filosófico e literário da palavra partilhando mais do que muitos analistas admitem.

IV.4. O TRÁGICO COMO ESTRUTURA NARRATIVA

Como o notavam um Lourenço ou um Escola, trágico e tragédia aparecem intimamente ligados nas definições generalistas, a presença do primeiro justificando-se pelo seu papel estruturante na segunda. À semelhança do que acontece com as definições filosóficas, encontramos na teoria da literatura as duas figuras que destaquei há pouco: a

¹⁶⁵ Estuda tanto a implicação de polícias alemãs de reserva na Shoah, os «homens normais» descritos pelo historiador norte-americano Christopher Browning, como as experiências de Stanley Milgram sobre a obediência ou ainda a passividade de certos seres humanos, sobretudo quando incluídos num grupo, perante o sofrimento de uma vítima anónima.

tautologia e a descrição normativa. Assim, no *Dictionnaire du Littéraire* (Aron, Saint-Jacques e Viala, 2008), podemos ler a propósito da tragédia:

La tragédie est un genre dramatique caractérisé par la représentation d'événements tristes, sanglants ou déplorables advenant à des personnages de haut rang, par des situations engageant la collectivité et par un 'style élevé' (d'où, en France, l'emploi de l'alexandrin dans le modèle classique du genre). Elle donne à voir le malheur des grands pour assumer plus lucidement la condition humaine. Elle relève du registre tragique.

No mesmo dicionário, no artigo dedicado ao «trágico», lê-se:

[...] On désigne comme tragique une phase où l'homme est dans l'obligation d'affronter une crise insurmontable où 'l'impossible au nécessaire se joint' (Vladimir Jankélévitch, *L'alternative*, 1938). Le tragique se manifeste dans la tragédie, mais dépasse aussi ce cadre, puisque ce type de situation peut se retrouver dans un grand nombre de genres; le tragique constitue donc un registre littéraire et artistique.

A primeira definição associa tragédia e trágico, o texto literário pertencendo a um registo que supostamente lhe é exclusivo. Ter-se-á notado igualmente a associação do género a um tipo de acontecimento envolvendo personagens de um grau social determinado, o que exclui do campo da tragédia a personagem de baixa condição social. Nota-se também o facto de o autor inferir da tragédia *stricto sensu* um alcance mais amplo de cunho filosófico («assumir mais lucidamente a condição humana»). A segunda definição começa justamente aqui, no campo filosófico, mas agora não se trata da condição humana mas de uma «crise intransponível» (ideia do fracasso) que não tem a ver com um registo mas com um momento («fase») determinado. Este trágico só poderia atualizar-se na tragédia, se bem que a autora considere que esta atualização se possa fazer noutras modalidades, o que torna o trágico novamente registo.

Registo literário, momento, consciência da condição humana, o trágico corresponde de facto a tudo isto. No entanto, em momento nenhum, o trágico é encarado como “efeito de uma sintaxe”, como consequência de uma sucessão de etapas e de momentos que podem ser objeto de descrição. Com o trágico segundo o senso comum e o trágico filosófico, o trágico enquanto “efeito de sintaxe” constitui o terceiro campo lexical sobre o qual o hermeneuta tem de se debruçar se quiser penetrar na riqueza e na complexidade da noção.

Citado por muitos, objeto de extrapolação, a *Poética* de Aristóteles constitui um ponto de partida, inevitável marco, tanto para pensar o trágico e a tragédia como, de modo mais geral, para entender o fenómeno literário. Acrescenta-se ainda que o texto está na origem do metadiscurso tido sobre o literário: como falar de um texto, e em particular de um texto de teatro? Para que descrever as estratégias e as figuras utilizadas pelos escritores? Assim, a maneira como Aristóteles evidencia a fábula de *Efígénia*, antes de descrever os episódios a fim de comprovar a primazia da história sobre os outros componentes de uma tragédia, será recuperada pelas poéticas contemporâneas do texto teatral (Ubersfeld, 1996; Prunier, 1998).

Por fim, partir de Aristóteles para descrever o trágico como “efeito de sintaxe” permite entender como este se perpetuou, com variações é certo, mas sempre com referência a uma estrutura sintática assaz estável, noutras práticas literárias (o romance) ou artísticas (cinema).

A *Poética* não é um tratado sobre o trágico na sua aceção filosófica – o leitor não encontrará ali uma reflexão relativa ao sentido trágico da vida – nem sobre a tragédia como reflexo possível do social ou ainda sobre o papel desta na democracia ateniense. Antes de reler a *Poética*, é preciso não perder de vista o seu projeto: descrever o modo de funcionamento do texto trágico, entender como os melhores (e entre eles, *primus inter pares*, Sófocles) conseguiram uma «boa» tragédia. Eis o que Aristóteles afirma sem qualquer ambiguidade no capítulo XIII: «Il va falloir parler du but à viser, des erreurs à éviter lorsqu'on agence des histoires, ainsi que du moyen de produire l'effet propre à la tragédie.» O trágico, como veremos mais à frente, radica justamente neste «efeito inerente à tragédia». Encontramo-nos assim perante um tratado cujo horizonte teórico se restringe à estética. É o que defende uma das especialistas contemporâneas da obra do filósofo grego:

[...] Selon l'interprétation esthétique, la *Poétique* théorise un double processus de production : celui d'une intrigue, qui doit à son tour produire les affects de terreur et de pitié, sources du plaisir propre au tragique. Ce type d'interprétation est rigoureusement fidèle à la lettre du texte aristotélicien. (Klimis, 2003: 466)

Rigorosamente fiel à letra do texto aristotélico, este tipo de interpretação vê com ceticismo as leituras que procuram neste mais do que ele tem para dar. É o que acontece, por exemplo, com outro especialista do trágico e da tragédia grega. José Serra deplora que a *Poética* não proponha nenhuma «cosmovisão trágica» e que deixe na ambiguidade algumas

noções como a de catarse. O estudo de Serra revela traços presentes numa certa produção teórica sobre o trágico. Em primeiro lugar, sobrepõe pressupostos teóricos ao conteúdo do texto: assim afirma que a catarse, enquanto «reação psicológica do auditório» (Serra, 2006: 167), não lhe interessa, porque o desviaria do seu propósito inicial, a saber descobrir nos textos clássicos a presença de uma «cosmovisão trágica», já que parte do princípio de que qualquer tragédia deve conter uma visão trágica do mundo. Deixa assim de lado o facto de a catarse ser encarada por Aristóteles como efeito no espetador/leitor e sobrepõe ao conteúdo do texto um pressuposto que lhe é exterior (a cosmovisão trágica).

Avança com julgamentos de valor sobre Aristóteles, que, segundo o crítico, teria cometido o «erro grosseiro de deixar numa enorme obscuridade a noção de catarse» (183). Esta e outras imprecisões do texto de Aristóteles poder-se-ão dever, no entanto, às condições em que a *Poética* chegou até nós. É de facto necessário não esquecer, em primeiro lugar, que a nossa versão da *Poética* foi reconstituída após a morte do autor a partir de apontamentos – em vida, Aristóteles não publicou nenhum dos seus tratados esotéricos, dos quais a *Poética* fazia parte –, reunidos pelo filósofo na perspectiva do ensino.¹⁶⁶ Em segundo lugar, e à semelhança do que acontecia com todos os manuscritos da Antiguidade, houve alterações, voluntárias ou não, por parte dos copistas e dos editores. Por fim, acrescenta-se que a segunda parte, ainda conhecida até à Idade Média, está para nós perdida. Estes elementos devem ser considerados para melhor entender o lado problemático, às vezes enigmático, de algumas partes da *Poética* assim como a sua estrutura fragmentada.¹⁶⁷

Numa conclusão à leitura da *Poética*, Serra volta ao «problema» já por ele apontado: «Enquanto apresenta uma definição de tragédia, Aristóteles tem do trágico uma visão parcelar e de alguma forma preconceituosa» (Serra, 2006: 187), daí derivando algumas «insuficiências» (*sic*), entre elas «a dificuldade em aceitar e integrar a interferência do plano religioso, exterior, na acção trágica [...]» (Serra, 2006: 187-188). Mais uma vez o crítico sobrepõe à leitura e à interpretação do conteúdo o seu pressuposto, a sua perceção do que é o trágico. Entende-o como sendo uma categoria filosófica que parece remeter para uma representação do mundo, enquanto Aristóteles o entende como um “efeito de sintaxe”.

¹⁶⁶ Este parágrafo relativo à história material da *Poética* baseia-se no longo estudo que o especialista e tradutor Michel Magnien lhe dedicou numa das suas edições de referência em francês.

¹⁶⁷ «La *Poétique* a subi, comme toutes les épaves de l’immense naufrage de la culture antique arrivées jusqu’à nos rives, d’irrémediables altérations.» (Magnien, 1990: 19)

Assim, o crítico assume que Aristóteles poderia ter integrado o plano religioso na sua descrição da tragédia, mas não o fez por não fazer parte do seu propósito.

A partir do que chegou até nós da *Poética*, podemos supor que Aristóteles partiu do seguinte método: parte de um *corpus* fechado de tragédias, todas elas com mais de um século. Entre elas, destaca a obra de Sófocles como sendo o paradigma da boa gestão dos meios para atingir o fim procurado. Manifesta assim um certo desinteresse pelos autores contemporâneos, o que poderia apontar para uma perspectiva algo conservadora, mas que também poderia ser interpretado como vontade de colocar o objeto a uma certa distância, a da ciência, ou poderá ser ainda evidência do fim do período áureo da tragédia.¹⁶⁸ À procura dos melhores meios e recursos, que induz da interpretação dos seus modelos, Aristóteles propõe então uma série de regras, às vezes extremamente concretas,¹⁶⁹ a seguir para se conseguir o prazer inerente à «boa» tragédia.

A definição da tragédia por Aristóteles no capítulo VI é bem conhecida:

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre: c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions de ce genre.
(Capítulo VI)

O autor condensa aqui o essencial da sua conceção da tragédia. Toda a *Poética* consiste em descrever mais pormenorizadamente cada um dos elementos constitutivos da definição. Relativamente à tragédia como imitação, sabe-se que neste ponto, como para a catarse, Aristóteles não define concretamente o que entende por imitação. A única coisa certa é que, pela sua origem etimológica, a palavra «imitação» (*Mimesis*) está indubitavelmente ligada ao campo semântico do teatro, pois os *Mimoi* eram uma espécie de *sketches* que punham em cena a vida quotidiana, enquanto *Mimos* remetia para o mimo, o ator que canta, dança e declama mas também para o imitador. A *mimesis* na definição de Aristóteles designa tanto a ação de imitar como o resultado desta ação (a tragédia). Esta

¹⁶⁸ De facto, teóricos e especialistas da tragédia e do trágico (Escola, 2002; Romilly, 1992; Vernant e Vidal-Naquet, 1995) mostraram que o género teve um período de produção reduzido no século V a.C. (80 anos).

¹⁶⁹ No capítulo XVII, Aristóteles aconselha assim o poeta que quiser organizar as histórias de maneira a conseguir uma boa tragédia a representar mentalmente os lugares da ação e assim evitar a contradição. No mesmo lugar, aconselha o poeta a imitar as posturas e as paixões das personagens para, mais uma vez, melhor as representar.

imitação deveria proporcionar ao espetador um certo prazer («assaisonnements») e suscitar junto deste duas emoções adversas (piedade e temor) para o purgar das emoções deste tipo.

Os analistas do texto não deixaram de assinalar a estranheza dos sentimentos em questão: porquê dois (Escola, 2002; Escola, 2010), e porquê aqueles dois e não outros (Escola, 2002, Magnien, 1990)? Terry Eagleton, grande compilador das sucessivas leituras da *Poética*, apontou as três hipóteses recorrentes: o recetor experimenta um certo prazer (1) porque a purga daquelas emoções é em si agradável, (2) porque o ser humano gosta de ver representações, mesmo se se trata de imitações de desastres, ou ainda (3) porque a tragédia consegue dar um sentido ao sofrimento, um significado «agradavelmente inteligível» (Eagleton, 2003: 169).

De facto, logo no início do seu tratado, Aristóteles aponta para o prazer que o ser humano sente ao contemplar representações de factos ou acontecimentos terríveis que na realidade suscitariam a sua repulsão.¹⁷⁰ No mesmo lugar (IV), acrescenta que se o ser humano usufrui essas representações de coisas terríveis é igualmente pelo facto de gostar de aprender, o que lhe permitiria tomar consciência do ser de cada coisa. A tragédia não escapa então a esta combinação entre prazer e aprendizagem. O que ensinam então ao recetor o sofrimento e a desgraça das personagens trágicas? Aristóteles nota que mesmo nas tragédias que evidenciavam uma intriga bem construída, com peripécias, reconhecimento e um fim explicável pela própria lógica da intriga, mesmo nessas tragédias o acaso podia desempenhar um papel importante. Sophie Klimis observa a este propósito que o recetor não entende somente a sucessão dos acontecimentos que constituem a intriga:

Au travers de cette compréhension, c'est l'universel de sa condition humaine qui lui est dévoilé: sa recherche perpétuelle du sens et de la maîtrise de sa propre existence, au travers de l'action délibérée et volontaire, mais toujours sur le fond omniprésent d'une déprise puisque cette action peut être portée par la chance ou anéantie par la malchance.» (Klimis, 2003: 482)

Outros analistas da tragédia assinalaram a indissociabilidade na tragédia do prazer estético, do impacto quase físico no recetor do acontecimento patético, e do ensino ético que dela retira. Ion Omesco (encenador, dramaturgo e estudioso romeno), numa

¹⁷⁰ Temos prazer com as representações, dizia Aristóteles, e a melhor evidência disso seria o seguinte: «nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénibles dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et les cadavres» (IV).

investigação essencial sobre as metamorfoses da tragédia contemporânea, aproximava-se igualmente de Aristóteles ao estudar o efeito da tragédia num recetor que simultaneamente goza a sua perfeição formal e se comove com o sofrimento das suas personagens:

Quant à la tragédie, elle ne se contente pas de nous faire jouir de sa perfection formelle, elle provoque notre pitié pour les personnages, des êtres-pour-la-mort pareils à nous qui se débattent contre un ennemi dont la présence nous remplit de terreur; sur ce point, depuis Aristote, on n'a pas su dire mieux. (Omesco, 1978: 31)

Como o tentarei demonstrar mais à frente neste capítulo através de certos filmes, a combinação de piedade (sofro com o espetáculo do sofrimento alheio) e de temor (medo de vir a experimentar o mesmo sofrimento) como efeito no recetor continua a participar no efeito trágico em representações contemporâneas. No que tem a ver com o propósito do texto trágico, a definição deixa clara a necessidade de produzir ambas as emoções de maneira a purgá-las no fim da representação ou da leitura do texto trágico,¹⁷¹ o que corresponde, na perspetiva aristotélica, ao fim do efeito trágico. Não é difícil entender a interpretação moral que se possa inferir desta purgação das emoções em questão: o recetor, após o fim do espetáculo trágico, evitaria situações semelhantes no regresso à vida real. Mesmo um Antonin Artaud, num texto afastado, para não dizer oposto, em quase tudo à *Poética*, encarava o teatro da crueldade no seu efeito, quase físico, no espetador. Como é sabido, o teatro que defendia devia tocar assim como chocar fisicamente o espetador de maneira a curar o homem moderno (a noção do teatro como cura aparece várias vezes no ensaio de Artaud). Ao assistir a coisas cruéis e violentas, o homem-espetador tentaria a seguir evitá-las:

Quels que soient les conflits qui hantent la tête d'une époque, je défie bien un spectateur à qui des scènes violentes auront passé leur sang [...], qui aura vu en éclair dans des faits extraordinaires et essentiels de sa pensée, - la violence et le sang ayant été mis au service de la violence de la pensée,- je le défie de se livrer au-dehors à des idées de guerre, d'émeute et d'assassinat hasardeux. (Artaud, 1948: 127)

¹⁷¹ Em vários momentos, Aristóteles defende que se uma intriga for bem construída não precisa de ser levada ao palco, produzirá os mesmos efeitos, o que para muitos comentadores significa a degradação da representação teatral em prol do texto lido. No entanto, Aristóteles defende no decorrer do tratado que os desenlaces infelizes são os que funcionam melhor em cena, tornando as tragédias que o fazem ainda mais trágicas. É neste momento que admite a maior eficácia do trágico como efeito numa representação teatral pois é então que o acontecimento patético teria maior impacto junto do recetor (XIII).

Mais à frente acrescenta, confiando nas virtudes do novo teatro (entendido tanto ao nível do texto como dos novos modos de encenação):

Mais qu'on n'oublie pas qu'un geste de théâtre est violent, mais qu'il est désintéressé; et que le théâtre enseigne justement l'inutilité de l'action qui une fois faite n'est plus à faire [...]. (Artaud, 1948: 128)

Esta inutilidade de uma ação (subentende-se violenta) que uma vez cumprida (subentende-se no palco) já não precisaria de ser feita (na realidade) não se afasta significativamente de uma catarse aristotélica, metáfora cuja etimologia evidencia de facto uma ação destinada a curar um doente.

Por outro lado, e não faltaram críticas à catarse, existe uma outra interpretação da noção, uma interpretação que vê nela a possibilidade de um efeito pernicioso. De facto, é concebível a purgação da piedade e do temor não ter outra consequência a não ser o alívio que se segue ao fim do espetáculo trágico. O sujeito não seria assim levado a tentar evitar as situações representadas, não se empenhando para que elas não acontecessem.

É assim que Rousseau, na sua *Carta a D'Alembert a propósito do seu artigo 'Genebra'* (1758), interpreta, para a pôr em causa, a utilidade do trágico. A piedade, enquanto emoção suscitada no espetáculo, diz ele, é uma emoção passageira que raramente leva o ser humano a empreender uma ação a favor de um ser sofredor fora do teatro. Rousseau alvitra ainda que os males imitados têm a capacidade de suscitar uma emoção mais forte do que os males verdadeiros, ou seja, que o espetador pode comover-se com a representação das desgraças de um ser de ficção sem experimentar o mesmo perante a desgraça de um ser de carne e osso.

En donnant des pleurs à ces fictions, nous avons satisfait à tous les droits de l'humanité, sans avoir plus rien à mettre du nôtre; au lieu que les infortunés en personne exigeraient de nous des soins, des soulagements, des consolations, des travaux qui pourraient nous associer à leurs peines, qui coûteraient du moins à notre indolence, et dont nous sommes bien aise d'être exemptés. On dirait que notre cœur se resserre de peur de s'attendrir à nos dépens. (Rousseau, 1967: 79)

Trata-se, sem dúvida, aqui de um sofrimento à distância que justamente, para o escritor, distancia os homens da desgraça alheia e dificulta, ou até impede, como já o tinha notado aliás Santo Agostinho, o empenhamento. Nascida no palco, a piedade desaparece

como o fim da representação, restando apenas a boa consciência de ter sofrido através de uma personagem.

Voilà donc à peu près à quoi servent tous ces grands sentiments et toutes ces brillantes maximes qu'on vante avec tant d'emphase; à les reléguer à jamais sur la scène, et à nous montrer la vertu comme un jeu de théâtre, bon pour amuser le public mais qu'il y aurait de la folie à vouloir transporter sérieusement dans la société. (Rousseau, 1967: 80)¹⁷²

Mais recentemente, é o que o sociólogo francês Luc Boltanski notava a propósito do sofrimento à distância, num contexto mediático marcado pela multiplicação das representações, ficcionais ou não, das desgraças e dos sofrimentos alheios: a piedade experimenta-se necessariamente na distância de uma representação unificada de um grupo sofredor. Inspirado em Arendt, e na esteira de Rousseau, mesmo se não o cita, nota que a presença direta do grupo sofredor no espaço concreto, imediato, dos espetadores que não sofrem, suscitaria um sentimento de rejeição, ou até de repulsão. A grande diferença em relação a Rousseau tem a ver, por um lado, com a proliferação mediática das representações do sofrimento de grupos humanos e, por outro lado, face a esta, com a possibilidade para o recetor de abandonar ou não o espetáculo a qualquer altura.

Este tipo de atitude face a este outro que desconhece coloca-lhe um problema: pode ser acusado de indiferença ou acusar-se a si próprio de indiferença (Boltanski, 1993: 38). Mesmo se assiste à representação até o fim, o que para Boltanski constitui já uma reação, colocar-se-á a questão da consequência: o que fazer perante a desgraça deste outro que não conheço? Primeiro, conversar, mesmo no círculo estreito da família ou dos amigos, para «maintenir son intégrité dans le face-à-face avec la souffrance» (Boltanski, *ibid.*). No entanto, o recetor que contempla a desgraça e a dor até ao fim sem tomar a palavra, sem nada tentar para, de uma maneira ou outra, participar no alívio ou no

¹⁷² É uma reflexão que Rousseau retoma num curto texto, «De l'imitation théâtrale» (Tomo V das obras completas em La Pléiade, 1207-1209). Aí afirma que o que nós aplaudimos nas desgraças alheias é a piedade que a sua representação nos inspira: «C'est un plaisir que nous croyons avoir gagné sans faiblesse et que nous goûtons sans remords».

desaparecimento da dor, pode muito bem fazê-lo por complacência ou até por puro prazer.

173

A esta dicotomia na instância de receção, acrescenta-se mais uma, a da relação entre o espetáculo de ficção (tragédia, filme, romance...) e uma representação tendo por referente um sofrimento real. Talvez uma das mais interessantes contribuições de Boltanski seja ter apontado para a recorrente confusão entre ambos os tipos de representações no que tem a ver com a emoção suscitada junto do recetor: este experimentaria a piedade e o temor tanto numa como na outra. Acrescenta o sociólogo que o espetador (co)movido à distância precisa de uma narrativa (aparentemente) objetiva do sofrimento de maneira a poder partilhar o seu sentimento com outros espetadores, mas ao mesmo tempo esta narrativa tem de atirar nele o sentimento da piedade (Boltanski, 1993: 38-42; 2000: 7). Esta dupla exigência encontra-se bem ilustrada no caso da vítima remota, o ser humano que temos pouca ou nenhuma hipótese de poder ajudar, pois neste caso, como o nota Boltanski, o espetador tenderá a apreender a narrativa da vítima de um modo ficcional.

É o que está em jogo, por exemplo, com os filmes sobre o genocídio no Ruanda: a escassez de imagens do genocídio real e a indiferença da maior parte dos Média e dos públicos no Ocidente originaram, alguns anos mais tarde, a vontade de representar os acontecimentos e, por conseguinte, de suscitar a piedade para com as vítimas na tripla distância do tempo, do espaço e da ficção. A partir deste ponto de vista, a discrepância entre um *Hotel Ruanda*, produção anglo-saxónica com grande êxito de audiências, e um *Sometimes in April*, filme produzido como não-existente por um certo Norte,¹⁷⁴ situa-se, entre outros elementos, na gestão pelos realizadores dos elementos fundamentais da

¹⁷³ «Le critère de la parole publique ou de la conversation permet précisément de distinguer une façon de regarder orientée vers l'extérieur et animée par l'intention de voir cesser la souffrance [...], d'une façon de regarder égoïste, tout absorbée par les états internes que le spectacle de la souffrance a suscités: fascination, horreur, intérêt, excitation, plaisir etc.» (Boltanski, 1993: 39). Esta reflexão sobre o sofrimento à distância ecoa na obra de Hans Blumenberg, *Naufrágio com espectador*, dedicado ao lugar da metáfora marítima como modo privilegiado de descrição da presença humana no mundo. O mar, lugar do perigo, do sofrimento, da ausência do mal, torna-se o lugar por excelência do naufrágio. Segundo Blumenberg, o naufrágio coloca inevitavelmente a questão da presença do espetador à distância, distância que pode ser a da arte ou a do prazer pessoal perante o naufrágio (Blumenberg, 1990: 25). Notava o pensador alemão que no decorrer do século XVIII, a metáfora marítima cruzar-se-ia com a do teatro: em ambas o espetador observa o sofrimento de outrem numa distância ora ética ora estética. A passagem da beira-mar ao teatro na metáfora transforma o espetador, pois ele é assim «privado da dimensão moral, ele torna-se estético» (Blumenberg, 1990: 58). É inevitável que as duas metáforas se tenham cruzado pois o teatro há muito é utilizado na conceção da vida como palco, o que pressupõe justamente a presença de espetadores. O naufrágio como metáfora torna-se então um drama ou uma tragédia com espetador.

¹⁷⁴ O filme de Raoul Peck, realizador haitiano, nunca arranjou distribuidoras na França e na Bélgica. Será que o conteúdo crítico relativamente às responsabilidades destes dois países no genocídio explica a espécie de censura da qual foi vítima? Ou será por o filme não ter atores conhecidos (junto de um público ocidental claro) ou ainda por assumir a espessura histórica num guião forçosamente complexo?

tragédia. Ambos utilizam a piedade e o temor como motor para suscitar empatia e interesse junto do espectador, mas o primeiro, pelo seu fim feliz, favorece o efeito de catarse, enquanto o segundo, ao mostrar a dificuldade, ou até a impossibilidade, de gerir os sofrimentos pós-genocídio, o impede.

Entre todos os «condimentos» que entram na composição de uma tragédia, Aristóteles dava a primazia à história, o que aliás é confirmado no capítulo VII, onde aborda a maneira de estruturar a intriga, com encadeamento pertinente entre início, meio e fim, as histórias bem conseguidas devendo não começar nem acabar ao acaso. Esta ênfase dada à estrutura da intriga também supõe que esta tenha uma certa extensão - o pressuposto de que a mais extensa das tragédias seria a mais «bonita» (mais uma vez, esta necessidade de procurar dar prazer) -, subentendo-se a necessidade de uma certa extensão se o autor quiser explicar a passagem de um estado a outro (da felicidade à desgraça, por exemplo).¹⁷⁵

A história, a escolha dos episódios, a organização destes desempenham um papel essencial e Aristóteles distingue claramente neste ponto a história da poesia (a arte trágica era na altura regularmente designada por este vocábulo). O que distingue uma da outra não é a forma, verso ou prosa, mas a sua relação com a função da narração: «Le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité» (IX). Nota-se, *en passant*, que assim Aristóteles se torna um poderoso aliado para os que se opõem à concepção de literatura como mero reflexo do social: se a literatura exprime, em parte, o social, é antes de mais, nomeadamente no romance como no teatro, organização de uma ação e de caracteres de maneira a suscitar um certo prazer estético junto de um recetor ou de uma comunidade de recetores.

Esta insistência na preponderância da intriga, da necessária ou verosímil sucessão de acontecimentos, não invalida para Aristóteles os «golpes de teatro», estes tendo a vantagem de tornar as histórias ainda mais «bonitas» (IX). O que significa que as reviravoltas na intriga, consecutivas ao reconhecimento (o que leva da ignorância ao conhecimento) e à peripécia (a orientação da ação em sentido contrário), devem responder a uma necessidade interna e não a uma intervenção artificial (o *Deus ex machina*, por exemplo). O reconhecimento melhor conseguido, o mais «bonito», diz Aristóteles, é o que

¹⁷⁵ «L'étendue qui permet le passage du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur à travers une série d'événements se succédant selon la vraisemblance ou la nécessité, offre une limite satisfaisante.» (VII)

vem acompanhado por uma peripécia, citando *Édipo* de Sófocles como paradigma. Notar-se-á o aspeto normativo da asserção, como também a insistência no prazer que este tipo de estrutura deveria suscitar junto do recetor. Aristóteles defende ainda a associação reconhecimento/peripécia por ela ser a mais suscetível de produzir piedade e temor, o efeito trágico, no recetor.

Peripécia e reconhecimento constituem pois duas partes essenciais para a construção de uma boa intriga; Aristóteles acrescenta-lhes mais uma: o acontecimento patético: «C'est une action qui provoque destruction ou douleur, comme les agonies présentées sur la scène, les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre» (XI). O termo designa ao mesmo tempo o acontecimento violento («action») e a emoção por este suscitado («douleur»).

O que transparece das linhas anteriores é claramente a conceção de um trágico como efeito, como resultante da combinação de uma série de elementos de natureza diversa, o que se torna ainda mais visível a partir do capítulo XIII, quando Aristóteles estuda as situações suscetíveis de melhor provocar a piedade e o temor. Entre elas, a sua preferência vai para o indivíduo¹⁷⁶ que não é nem o mais justo nem o mais virtuoso dos homens e «se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, mais à cause de quelque erreur (...)» (XIII). Neste caso, dá-se a reviravolta da fortuna (da felicidade à desgraça) por causa de «um erro grave da personagem». O trágico existe também neste erro de interpretação.

Alguns comentadores da tragédia e do trágico apontaram esta importante questão do saber, ou melhor da falta dele, que corresponde também a uma falha, para explicar a desgraça. Para dizê-lo em poucas palavras, no cerne de muitas tragédias ergue-se uma personagem que, amputada no eixo do saber, erra no eixo da ação.

Para entender este ponto essencial, é preciso voltar um pouco atrás na questão do mal através de um dos pensadores que reavivou a questão do trágico na segunda metade do século XX. Segundo Jean-Marie Domenach, quando advém o acontecimento trágico, na vida ou numa peça, coloca-se para o recetor a mesma pergunta: como pôde isto acontecer? Questão ainda mais imperativa quando se trata de um inocente ou de uma pessoa feliz. «Ainsi le tragique apparaît-il d'emblée comme le pressentiment d'une culpabilité sans causes

¹⁷⁶ Utilizo aqui indivíduo e não herói ou personagem mitológica porque o próprio Aristóteles notou que as melhores tragédias também funcionavam com intrigas e personagens inventadas. Ou seja, defendia que uma boa tragédia não tinha necessariamente de encenar reis e príncipes oriundos dos mitos. Infelizmente não chegou até nós nenhuma das tragédias que cita.

précises et dont pourtant l'évidence n'est à peu près pas discutée» (Domenach, 1967: 23). De facto, para o senso comum, o trágico seria predestinado ou atribuível a uma potência superior.¹⁷⁷ O que explicará que o inocente seja culpado e que a desgraça impere? Para Domenach, somente a tragédia colocou o enigma do «mal injustificado». Nos Trágicos gregos resumir-se-ia a pergunta a isto: como podem os deuses ser bons e não impedirem o mal? «Telle est l'aporie dont toutes les situations tragiques sont des approximations, car il est tragique que je fasse le mal précisément en voulant faire le bien» (Domenach, 1967: 25).

Para Domenach, no momento da tragédia grega, a rutura entre o homem e os seus deuses já se tinha consumado, e o primeiro já não podia atribuir totalmente a responsabilidade dos seus atos a uma transcendência. Confusamente, começava a sentir que uma parte da responsabilidade lhe pertencia.¹⁷⁸ Por outras palavras, se os deuses deixaram os homens entre eles, o que é que fizeram do mal, sobretudo do mal injustificado? Para entender a tragédia seria preciso inscrevê-la «dans cet exil de la divinité, dans cette découverte hésitante de l'impiété au cœur d'une mythologie qui porte encore l'empreinte des dieux vivants». Mesmo se a transcendência desaparece do palco das atividades humanas, permanece a pergunta inicial: como explicar a desgraça sem razão? A pergunta que coloca qualquer tragédia levar-nos-ia a «ce mystère antérieur à toute religion, à cette irrationalité rebelle à toute philosophie: le malheur sans raison, la culpabilité sans crime» (Domenach, 1967: 31).

Esta questão da origem do mal (quem culpar perante o meu sofrimento?) já ocupava Nietzsche em *O nascimento da Tragédia* (1872). Como se sabe, no seu primeiro livro, o filósofo alemão interpretava o Coro, em primeiro lugar, como sendo o berço da tragédia, mas também como ferramenta apta a estabelecer uma distância entre ele próprio e o público, em consequência de a tragédia se ter afastado do naturalismo estético (Nietzsche, 1986: 54). No entanto, se a tragédia não imita a realidade, não se trata para o espetador de uma representação totalmente imaginária, «mais d'un monde tout aussi réel et digne de foi que l'Olympe et ses habitants l'étaient aux yeux d'un Grec croyant» (Nietzsche, *ibid.*).

¹⁷⁷ Como o notava Jacques Scherer no artigo «Tragique» do *Dictionnaire Corvin*, é uma das opiniões mais comuns a propósito do trágico: «[L'opinion] la plus répandue parle de destin, de fatalité, lit les actions tragiques comme si elles étaient prédéterminées et considère que le devoir lui-même s'impose au héros comme une nécessité extérieure».

¹⁷⁸ Sabe-se que, para Vernant, a hesitação relativamente à culpa trágica correspondia antes de mais a uma tensão entre dois tipos de normas: umas que tinham a ver com a ordem religiosa e outras com a ordem jurídica emergente (Vernant e Vidal-Naquet, 1995). Esta tensão remete também para a ambiguidade da linguagem trágica. No mesmo livro, Vernant insiste neste ponto importante: existe um conflito também porque existe uma indecisão no significado das palavras utilizadas pelas personagens.

Nietzsche também se debruçava sobre os efeitos do Coro no espetador da época, confirmando assim, mais uma vez, a importância de contemplar a tragédia na sua relação com o recetor, ou para dizê-lo em termos aristotélicos, confirmando que o efeito desta no espetador é inerente ao que significa como prática literária. O Sátira, princípio vital, representante de Dionísio, dotaria o Coro de uma conotação particular. De facto, Nietzsche julgava que, se a tragédia dispensava uma espécie de *consolatio* metafísica, tal se devia à presença daqueles seres da natureza, seres que pela sua pulsão vital remetiam para a embriaguez dionisiaca.¹⁷⁹

É neste contexto que surge a questão do mal na tragédia. Segundo Nietzsche, o espetador grego sabia que o mal residia tanto nas atividades do homem (a guerra, por exemplo) como «na crueldade da natureza». Ao tomar consciência desta pregnância do mal, o ser humano corre o perigo «d’aspérer à une négation bouddhique du vouloir». O que o salva é a tragédia, o que em Nietzsche remete, de maneira metafórica, para a arte em geral, e a música em particular. Isto, porque, pela sua potência, o Coro, o êxtase dionisiaco, provoca no espetador um esquecimento momentâneo do que ele vive realmente. Há claro um preço a pagar pelo esquecimento efémero do que significa viver: «La réalité quotidienne, sitôt qu’elle revient à la conscience, est ressentie comme telle avec dégoût: une propension ascétique à nier le vouloir est le fruit des états dionysiaque» (Nietzsche, 1986: 55). Nietzsche suspeita que o perigo seria de cair no niilismo, mas, evidência do pensamento dialético do filósofo, para este, a mesma tragédia que revela ao homem o que viver significa comporta nela, enquanto obra de arte, o que é necessário para o salvar.

Baseando-se no *Prometeu* de Ésquilo e em *Édipo Rei* e *Édipo em Colona* de Sófocles, constata que a tragédia não cessa de falar do mal assim como das suas origens, o que se poderia resumir recorrendo à pergunta que subjaz a muitas tragédias: Como justificar a sua origem? Este alicerce ético da tragédia, «c’est la justification du mal humain, de la faute comme de la souffrance qui en résulte». Nietzsche notou que no contexto social no qual floresceu a tragédia existiam dois mundos, o humano e o divino, ao mesmo tempo afastados e intrincados (imbriqués) «dont chacun, pris isolément, est dans son droit, mais qui, confronté à l’autre, est condamné à souffrir de son individuation» (Nietzsche, 1986: 67). Este confronto entre duas ordens, baseada cada uma numa série de normas e de regras, relembra o conflito que Schelling e Hegel tinham encontrado no bojo de qualquer

¹⁷⁹ Se a tragédia, através do Coro, constituía para o homem uma consolação era na confirmação do princípio vital: «La pensée que la vie, au fond des choses et malgré le caractère changeant des phénomènes, est toute de plaisir dans sa puissance indestructible.» (Nietzsche, 1986: 55)

tragédia. O lado duplo, ou dúplice, da tragédia, este lado que de Romilly, Omesco, Vernant, Serra e tanto outros apontariam como sendo um dos seus elementos constitutivos, era visto por Nietzsche como origem do mal:

Dans son élan héroïque vers l'universel, dans ses tentatives pour transgresser les frontières de l'individuation et pour se vouloir l'unique essence du monde, l'individu doit alors endurer sur lui-même la contradiction originaire qui est cachée au fond des choses. C'est-à-dire qu'il commet le sacrilège et qu'il en souffre. (Nietzsche, 1986: 67-68)

É precisamente neste contexto que se coloca a questão do saber. Ao contrário de uma certa doxa, a tragédia não se resumiria a uma espécie de combate entre liberdade (do indivíduo) e necessidade (a fatalidade, por exemplo), ainda que o possa também vir a ser. Para Domenach, o que pesa no herói trágico não se situa sempre algures fora, ou acima, dele, mas, pelo contrário, radicaria nele, mais precisamente, numa parte desconhecida dele próprio.

La tragédie nous mène vers une contradiction plus profonde, plus intérieure: cet Autre qui me domine est Moi-même, à un degré mal connu de moi; le destin est liberté, et la liberté destin. (Domenach, 1967: 32)

A articulação desta interpretação do trágico grego com a conceção da identidade humana segundo Morin parece evidente: por meios e vias diferentes ambos os teóricos chegam a uma conclusão semelhante. O ser humano, tanto o ser real como o ser representado e transformado em personagem, caracteriza-se de facto por ser um Eu dividido entre forças antagónicas. Levando esta constatação até ao seu limite, tal implicaria a quase inutilidade do recurso à fatalidade, ao destino ou a uma força transcendente para explicar a desgraça. Desde que haja um homem e um desejo de liberdade, surge algo dimanando do seu inconsciente: forças obscuras, a parte *demens* do homem.

Contudo, e o facto é de primeira importância, o que o herói trágico ignora – e que o recetor percebe desde início – é que a sua desgraça assim como as razões desta já estão inscritas num ato de linguagem: uma palavra que constitui em objeto o que anuncia (o oráculo anuncia e funda de facto a desgraça). Dito de outro modo, a palavra inicial (imprecação, maldição, oráculo...) contém em si o desfecho. «Cette liaison du verbe avec la fatalité nous approche d'une énigme tragique: la persistance de la cause, érigée en logique irréductible contre la liberté et contre l'événement.» (Domenach, 1967: 33). Algo na culpa

trágica estaria pois intimamente ligado à linguagem, algo que, de maneira prosaica, se poderia resumir da seguinte maneira: «Já te tinha avisado», subentende-se, «mas fizeste-o apesar disso».

Nada estaria mais afastado do trágico, segundo Domenach, do que a sua frequente associação à fatalidade:

Au contraire de la mécanique abstraite avec laquelle on l'assimile d'ordinaire, le tragique est éminemment personnalisé : est tragique l'événement qui, arraché aux déterminismes communs, et souvent les contredisant, tire sa détermination de l'individu qu'il atteint. (Domenach, 1967: 38)

Ao contrário do doente paranóico que vê o mal em tudo e intenções secretas em qualquer palavra, o herói trágico julga saber quem ele é e não nota os indícios que se acumulam e o encurralam (Domenach, 1967: 39). Disto decorreria o mal, pois o herói ignoraria o próprio destino, por não se achar implicado; ilude-se e desconhece o que todos os outros sabem ou pressentem (Édipo é a figura paradigmática).

Torna-se claro que o herói não sabe ou não consegue interpretar, mas tal não basta para produzir o efeito trágico, sendo preciso uma situação propícia ao surgimento das duas emoções trágicas. Entre outras configurações possíveis, Aristóteles destaca a eficácia da combinação acontecimento patético/piedade-temor no seio da mesma aliança, como, por exemplo, quando se manifesta numa personagem a vontade, concretizada ou não, de assassinar alguém da sua família. Nesta configuração, o sucesso da tragédia deve-se, por um lado, ao «bom» uso que o poeta faz de dados preexistentes (capítulo XIV) e, por outro lado, à gestão por parte deste do saber da personagem. Assim, esta pode conhecer a sua ou as suas vítimas, e atuar na plena consciência de quem está a matar (Medeia), mas pode também desconhecer a vítima e reconhecê-la somente após o ato (Édipo). Ainda segundo Aristóteles, é nesta configuração que o trágico se revela mais intenso, que se impõe de maneira mais forte ao recetor por o acontecimento patético ser terrível (XIV). É óbvia aqui a associação do trágico a um efeito e não a uma condição determinada da personagem. É o que afirma sem ambiguidade num capítulo ulterior: «Avec les péripéties et les actions simples, les poètes recherchent les effets de surprise désirés; c'est en effet cela qui fait naître le tragique et la sympathie [...]» (XVIII).

As etapas desta sintaxe trágica estruturam o texto trágico e dão-lhe, em grande parte, o seu significado. Geralmente, o início de uma tragédia condensa algumas delas. É o

que acontece em *Édipo Rei*. A peste que assola Tebas provoca lamentações dos habitantes junto do seu rei: de onde provém o mal? Por que razão será preciso sofrer tanto? Édipo responde que mandou o seu cunhado, Creonte, consultar Apolo a fim de saber o que ele, Édipo, deveria fazer para remediar aos males. Logo de início se vincula à palavra pronunciada: «Je serais bien fautif si je n'exécutais à la lettre les instructions de l'oracle» (Sophocle, 1964: 106-107). O que este verso evidencia logo à partida são três dos mais importantes momentos da sintaxe trágica: a culpa, a advertência, a palavra prévia que compromete o herói.

Ter-se-á notado que a desolação e a desgraça não aparecem aqui no decorrer da tragédia, mas logo no seu início. Só que, neste momento inicial, o sofrimento é coletivo, e é coletivo porque, de acordo com o oráculo, uma mácula individual anterior à peste pesa no destino de Tebas. Para o coletivo sarar o mal que o faz sofrer terá de encontrar e castigar o indivíduo na origem do mal, daí advindo a tensão estruturante entre dois polos comuns a muitas tragédias, o individual *vs* o coletivo.

No primeiro episódio, Édipo anuncia – mais uma vez a palavra que expõe e expõe o herói – o que espera o responsável pelo crime primordial (o assassinio do antigo rei Laio). Sem o saber, já está a fechar todas as portas, a reduzir as alternativas e, deste modo, a abrir a via real ao trágico, pois o que anuncia constituirá de facto o seu próprio destino: vaguear, pobre, abandonado por todos. Domenach notou que em qualquer tragédia há antes de mais um ato de palavra, uma palavra que compromete – neste caso, que prende – mais fortemente do que um gesto.

Outro momento essencial é o da revelação da identidade do responsável, o que se confunde muitas vezes com uma reflexão sobre a responsabilidade. É o que acontece quando Tiresias, adivinho cego, afirma a Édipo que este é o único responsável pela própria desgraça, se bem que o desconheça. Mais uma vez, a palavra importa e impera, pois Tiresias abre a sua tirada da seguinte maneira: «*Je déclare* que tu es, à ton insu, lié d'un nœud infâme avec ceux que tu chéris le plus au monde et que tu ne soupçonnes pas l'étendue de tes malheurs». À semelhança de outras personagens trágicas, Édipo, neste momento inaugural, interpreta mal o que lhe é dito. Acusa o adivinho de conluio com Creonte de maneira a facilitar o acesso deste ao trono. Na sintaxe do trágico, as advertências repetem-se, amontoam-se em torno da personagem, que as rejeita ou as interpreta mal. Relativamente à atribuição da origem da desgraça, como já vimos nas páginas anteriores, seria errado apontar o dedo aos deuses, pois o próprio Tiresias deixa claro que Édipo é o

único responsável pela desgraça que o acomete. É o que Corifeu, o porta-voz do Coro, confirma ao comentar que Édipo se deixara levar pelo *furor* («Il n'a pas réfléchi»). Com esta tensão entre a *ratio* e o furor, ou a parte *demens* do herói, tensão que encontramos com Morin como sendo estruturante do ser humano, temos mais um elemento da sintaxe trágica, elemento mais do que momento, pois constitui uma atitude, algo recorrente numa tragédia, e não um momento preciso que possamos situar com precisão.

No começo do terceiro episódio, o mensageiro anuncia a Édipo que Pólipo, o seu pai, morrera, o que suscita um alívio no palácio: as predições do oráculo de Apolo estariam assim erradas; Édipo não matará o seu pai. Este momento de alívio da tensão tanto na fábula (para Édipo e os seus) como fora desta (para o espetador) corresponde a mais uma etapa da sintaxe do trágico: a remissão temporária, a possibilidade de uma saída. O espetador sabe evidentemente que a remissão vale pelo que é: uma pausa na queda. São apenas as personagens que ainda acreditam *nisto* (a felicidade, o bem). Observa-se de passagem que Édipo tira desta notícia uma conclusão potencialmente subversiva: assim os oráculos poderiam também enganar-se. A palavra de um deus talvez não corresponda sempre à verdade, e, se um deus se pode enganar uma vez, o que garante que não se engana repetidas vezes? E se um deus se engana desta maneira, por que razão se deveria acreditar na sua palavra? Jocasta parece ser a mais audaciosa desde este ponto de vista ao falar do ser humano como escravo do acaso e não de uma transcendência.¹⁸⁰

Nesta tragédia, como em *Antígona*, o herói acaba por compreender mas sempre tarde de mais. Entende depois dos outros o que deveria ter entendido há muito se não tivesse sido cegado pela parte *demens* do seu ser. A origem da culpa, da desgraça, da dor revela-se então como estando radicada no ser, naquela parte mal conhecida dele próprio de que falava Domenach. Bem pode num primeiro tempo acusar os deuses, segue-se imediatamente a tomada de consciência. É o que acontece com Creonte, que acusa o céu («décrets funestes»), mas que reconhece a sua responsabilidade logo a seguir: «Ah! Fou que j'étais, c'est ma faute!», ao que o Corifeu responde que é tarde de mais para ver sem rodeios. Creonte vê finalmente («l'adversité m'ouvre les yeux»), ele que, metaforicamente, tinha estado cego durante toda a tragédia.

À semelhança do que acontece noutras tragédias, última etapa da sintaxe do trágico, uma das personagens sofredoras dá-se conta – outra maneira de se fazer vidente (o que vê

¹⁸⁰ Antes de ser sepultada viva, Antígona coloca uma pergunta semelhante: «Mais à quoi bon, hélas! lever encore mes regards vers les dieux? Qui appellerais-je au secours, quand ma piété ne m'a valu que le renom d'impie?»

duas vezes) –, percebe que a sua desgraça, a do potente, é a de qualquer homem face à adversidade. Assim, o Corifeu, perante as lamentações de Creonte, perante o seu desejo de morte, responde ao rei: «Ne forme plus de vœux: à leur lot de malheur les mortels ne peuvent rien changer» (Sophocle, 1964: 101). É o que o Coro tinha já anunciado no segundo episódio: «Nul mortel n’atteint l’extrême bonheur qu’il ne touche à perte». Neste «nenhum mortal» reside em parte o universal que alguns viram na tragédia grega: já não é a desgraça dos potentes que nos atinge, é a desgraça de um que, metonimicamente, vale por todos os outros.¹⁸¹

Nas linhas precedentes focou-se muito o ver como uma espécie de véu que se rompe e mostra a realidade à personagem, num contexto em que o ver remete mais para o entendimento do que para a capacidade visual. Se o herói não vê ou vê mal ou vê tarde de mais, há outra instância que vê tudo, que possui um olhar por assim dizer panóptico que lhe permite entender antes da personagem o quão cega ela é. Em muitas tragédias, o espetador, por intermédio do Coro ou porque soube interpretar os signos que se acumulam, prevê, às vezes com grande antecedência, o acontecimento patético, o que suscitará piedade e temor.

Assim, na *Medeia* de Séneca, a ama percebe como pressente o que de terrível emergirá das imprecações iniciais de Medeia. O primeiro episódio exemplifica o que notava há pouco: a tragédia num primeiro tempo não cessa de falar, espécie de logorréia encarregada de fundar o que anuncia. Medeia não para de se lamentar, de prenunciar a sua terrível vingança. A ama possui a intuição de que a palavra anuncia o pior, daí a sua ordem: «Cesse de parler, mets désormais un terme, insensée que tu es, à tes menaces...» (Sénèque, 1997: 48). O crime está enraizado na linguagem, ou se quisermos a linguagem participa do crime, o que poderá levar a supor que o silêncio apagará o crime. Encontramo-nos aqui num momento chave da sintaxe trágica, pois o espetador/leitor sabe mais do que a ama que teme o pior. Sabemos que o pior ocorrerá.

Porém, antes do crime, que consoante as tragédias se concretiza ou não, existe ainda um momento recorrente na sintaxe trágica: o da hesitação perante o gesto. Acontece com Medeia no último episódio: «Des courants contraires m’entraînent dans l’irrésolution»

¹⁸¹ É assim que Jacqueline de Romilly interpreta a tragédia grega: «Car ce qui donne aux désastres de la tragédie grecque cette dimension particulière sans laquelle il n’y a pas de tragédie n’est point le fait qu’ils aient été, d’avance, voulus par les dieux, mais qu’ils prennent un sens par rapport aux plus grands problèmes concernant la condition humaine.» (de Romilly, 1992: 173). Acrescenta a seguir que uma situação é trágica e não simplesmente dramática: «lorsqu’il se fait une sorte de recul, grâce auquel elle apparaît comme une preuve des souffrances que l’homme peut avoir à subir, sans solution et sans recours».

diz a personagem. Por um momento, o amor maternal parece capaz de refrear o gesto, mas o pensamento do exílio sem os filhos, o facto de imaginar Jasão, o marido, feliz na companhia dos filhos, relança o rancor e o desejo de vingança: ei-la dominada não pela necessidade (destino ou fatalidade), mas por esta parte de ela própria, a parte *demens*, que a leva a escolher o crime.¹⁸² Aqui também o recetor sabe mais do que Medeia, pois o primeiro gostaria de saber que a escolha ainda é possível, mas na tragédia, e porque precisamente se trata de uma tragédia, como veremos a seguir, o fim já está contido no início.

Mesmo se Aristóteles não lhe dedica um capítulo específico, o que se destaca aqui é o tempo da tragédia e do trágico, esta temporalidade inerente ao trágico. Pois tanto em *Édipo* como em *Antígona* ou em *Medeia*, o início já anuncia o fim, tal como a palavra primordial anuncia e funda o ato final. Para ser mais preciso, há que notar que, se assim é, é porque uma instância de receção interpreta bem o que lhe é dito, mas igualmente porque a sua familiarização com a tragédia desenvolveu nela um conhecimento, mais ou menos claro, mais ou menos consciente, da estrutura e da sintaxe trágica.

Clément Rosset, filósofo francês que inaugurou a carreira aos 21 anos com um ensaio famoso sobre o trágico, defende que, se o mecanismo trágico se torna visível no pós-acontecimento, é concebível que ele seja visível no decorrer da peça, isto é, que o recetor tenha percebido o efeito de sintaxe em curso:

[...] S'il arrive qu'on ressente le tragique au moment même où il se joue, c'est alors qu'on anticipe sur le tragique, qu'on se le représente déjà comme achevé, comme passé: on pressent, pourrait-on dire, le mécanisme avant qu'il ait joué, on prévoit l'exacte façon dont le ressort tragique jouera alors même qu'il ne fait que s'amorcer. (Rosset, 1991: 8)

Desta constatação, infere que no trágico existem ao mesmo tempo imobilidade e movimento. O lado dinâmico, segundo Rosset, são claramente os acontecimentos, as peripécias, enquanto a imobilidade remete para um mecanismo fixo que dá a ilusão de avançar. Para dizê-lo por outras palavras, a estrutura trágica que se instala transmite a sensação do fluir normal do tempo; o trágico, sendo a representação *a posteriori* da passagem de um estado ao outro (da felicidade à infelicidade, por exemplo), deve fazer com que o tempo pareça fluir normalmente. Contudo, o tempo trágico só faz *como se* corresse

¹⁸² Séneca leva muitas personagens do seu teatro a um ponto extremo, ponto onde a *ratio* nada pode contra a parte *demens*. É o que Pierre Grimal, um dos maiores especialistas de Séneca, observava por outras palavras: «Sénèque a voulu découvrir le point de l'âme où le jugement de la raison ne peut plus infléchir l'*impetus*, le mouvement intérieur.» (Grimal, 1991: 431).

normalmente «mais ses mouvements sont automatiques et déterminés à l'avance par le schéma tragique», pois o sentido deste tempo trágico é, para Rosset, «inverse de celui du nôtre».

Neste mecanismo, o espetador/leitor está como preso, apesar de ter a sensação, aqui uma ilusão, de avançar, de seguir a linha do tempo, mas no fundo só estará a recuar em direção à origem do trágico:

Nous entrons dans le tragique lorsqu'il a fini son œuvre: aussi ne pouvons-nous lutter contre lui, sommes-nous pris au piège sans recours, puisqu'il a déjà gagné, puisque son but est déjà atteint, puisqu'il n'est plus. (Rosset, 1991: 13-14)¹⁸³

Como se vê, entender o trágico é ao mesmo tempo tarefa simples e complexa, simples porque os três grandes campos semânticos abarcados pelas palavras tragédia e trágico se deixam delinear, pois entendemos facilmente para o que remetem. Para o senso comum, são utilizados para a qualificação de um acontecimento (a morte trágica de uma criança), mas também quando se procura a origem do mal e da desgraça, o que favorece um ponto de encontro com o trágico filosófico que, em parte, também busca a razão do mal, sobretudo o mal imerecido. Por fim, ambos os termos podem ser objeto de uma interpretação estética que visa evidenciar os “efeitos de sintaxe” que, no decorrer de uma tragédia, mas também de um romance ou de um filme, contribuem para a produção de um trágico cujas primeiras descrições remontam a Aristóteles.

Contudo, estudar estas noções é igualmente complexo pelo que, em primeiro lugar, é preciso construir, operação intrínseca à análise científica, cada um dos campos semânticos em tantos objetos de estudo e tentar uma articulação entre eles. Outra dificuldade surge não do campo epistemológico, mas do tema em estudo. O campo do trágico e da tragédia está repleto de autores, textos, abordagens, cruzamentos e contradições. É certo que não se encontrarão aqui alguns dos autores tidos como importantes em qualquer abordagem do trágico, mas nenhum dos que estão presentes nestas páginas será considerado menor. Aliás, realizaram-se estudos de relevo sobre o trágico com grandes omissões. Assim, Lambropoulos junta Rosenzweig e Benjamin, mas não contempla Rosset nem Omesco, enquanto Escola integra o primeiro mas deixa de lado o segundo assim como Maeterlinck.

¹⁸³ Tomando como exemplo *Édipo* de Sófocles, Rosset descobre um Édipo desconhecedor que o mecanismo trágico já há muito condenou. Com o decorrer da peça, não estamos a progredir para o fim, mas para o acontecimento inicial, o que provocou a catástrofe (Rosset, 1991: 15).

No entanto, os três generalistas do trágico conseguiram dar conta do que a noção significa numa perspetiva diacrónica.

No meu caso, juntei um Rosset e um Maeterlinck, mas deixei momentaneamente de fora um Spengler (1918), um Rosenzweig (1921), ou ainda um Benjamin (1928), pensadores da possibilidade da impossibilidade de um trágico contemporâneo. Segundo Lambropoulos, o primeiro está na origem de uma filosofia da história onde noções como centro, hierarquização, ou ainda destino tendem a desaparecer em prol da noção de tempo próprio a cada cultura. Nesta perspetiva, cada cultura experimentaria o seu próprio trágico, um trágico baseado na sua conceção do tempo. O segundo, levado por uma perspetiva religiosa, rejeita a personagem trágica clássica por esta não conseguir extrair-se do seu «Eu» para criar uma comunidade. Trata-se de um carácter marcado pelo silêncio, pela solidão e pela introspeção. Desta rejeição inicial, decorreria uma segunda: a rejeição de qualquer forma artística assim como a possibilidade de um novo trágico. O que o interessa é o confronto moderno entre o homem absoluto, cujos paradigmas são Fausto ou Dom João, e o objeto absoluto. A tragédia moderna fracassaria ao representar o irrepresentável, o ser absoluto, o santo como herói, e esta constatação deveria levar o dramaturgo a perceber que a única narrativa possível é a da Revelação e da Redenção. Com o terceiro, encontraríamos a mesma distância ou dúvida relativamente não só à possibilidade de uma tragédia contemporânea como à interpretação universalista da tragédia clássica (a sua ética podendo então servir de lição para qualquer homem). Na esteira de Rosenzweig, defende ainda Benjamin, embora o herói trágico, pelo seu sacrifício, sirva de base à edificação de uma comunidade ética, ele não tem consciência da sua própria ética e é ainda menos capaz de a exprimir. Volta-se assim ao carácter hierático e mudo descrito por Rosenzweig. Ainda de acordo com Lambropoulos, o mundo moderno a partir do qual escrevia Benjamin não foi por este encarado como trágico mas antes como melancólico.¹⁸⁴

Ainda relativamente à complexidade da questão, convinha talvez interrogar a emergência de grandes textos teóricos sobre o trágico a seguir a guerras ou convulsões globais: Nietzsche em 1871,¹⁸⁵ Scheler durante a Primeira Guerra Mundial, Domenach após

¹⁸⁴ «Caught between nostalgia and anticipation, Benjamin and other people of his generation aimed to give the godforsaken world of modernity an alternative, messianic vision, with the ‘angel of history’ providing hope, utopia and redemption. It all hinges on the conviction that the historical predicament is melancholic, not tragic, as mortals look forward to Judgment Day.» (Lambropoulos, 2006: 129)

¹⁸⁵ *O Nascimento da tragédia* está percorrido, estruturado, pela figura do duplo, da duplicidade, do dúplice: dionisíaco *vs* apolónio, Coro *vs* palco, Édipo/Ésquilo *vs* Eurípides, etc. Esta duplicidade também se encontra nas circunstâncias em que o livro foi escrito, em parte quando Nietzsche era enfermeiro durante o cerco a Metz na guerra de 1870-1871 e em convalescença de uma doença contraída na frente, ou seja, num momento

a Segunda Guerra Mundial e em plena Guerra Fria, e, mais perto de nós, Eagleton, no pós-11 de Setembro. Como se o trágico, que seja para confirmar ou negar a sua possibilidade, somente pudesse surgir enquanto problema e sujeito de reflexão em períodos de inquietação.

A complexidade do objeto de estudo tem a sua origem em parte nos distintos campos onde se aplica o conceito. Pois, em função da natureza do discurso (jornalístico, filosófico, literário...), das intenções dos autores, do ou dos significado(s) que dá ao trágico e à tragédia, o analista terá de privilegiar uma das suas aceções ou, tornando o exercício mais complexo, distinguir os cruzamentos entre os campos. Tome-se por exemplo o enunciado seguinte: dois irmãos morrem à mãos um do outro por causa de um crime que terão cometido. Enquanto situação, o senso comum considerará o acontecimento como sendo indiscutivelmente trágico, pois trata-se de um *fait-divers* que se distingue pela sua violência e pela sua excecionalidade, um *fait-divers* cuja natureza terrível, patética, merece sem dúvida o qualificado de trágico. É plausível e possível que o mesmo senso comum transforme o mesmo *fait-divers* em tragédia e tente por conseguinte procurar as origens do mal.

Analisando a situação, um filósofo remeterá para a parte *demens* do ser humano, que nesta circunstância submergiu a parte *ratio*, para o momento em que, desaparecido o equilíbrio entre as forças antagónicas, o crime foi possível. Poderá ainda aludir à quase impossibilidade, para os que ficam, paralisados perante a natureza do crime, de exprimir o sofrimento e a dor. Por fim, é plausível que cruze a primeira aceção pela procura, mesmo infrutífera, das causas do mal.

Finalmente, um realizador transformará o acontecimento em guião e a vida dos irmãos em tragédia que alude, entre outras tragédias, à *Orestia* de Ésquilo. É o que Woody Allen fez em 2007 com *Cassandra's Dream*, mostrando assim a possibilidade hoje de uma (re)actualização da tragédia e do trágico como “efeito de sintaxe”. Neste filme, Allen confirma a análise de Aristóteles relativamente à situação mais apta para suscitar a piedade e o temor junto do espetador: o acontecimento patético no seio de uma mesma aliança. No entanto, Allen, que já tinha explorado o crime e as suas razões em tragédias anteriores (e.g. *Crimes and Misdemeanors*, 1989), mas no seio da alta burguesia – meio social que remete para a «grandeza» que supostamente acompanhava a tragédia clássica –, procura aqui atualizar o trágico como “efeito de sintaxe” num meio humilde. Neste contexto, e tal como iremos

em que o autor experimentou a desgraça tanto ao nível coletivo como ao nível individual.

verificar com algumas personagens dos textos analisados nesta dissertação (e.g. Júlio Fininho em *Jaime Bunda e a morte do americano*), não é a qualidade da personagem que a torna trágica, é a situação, ou esquema, na qual se encontra envolta.

Nesta tragédia, Allen integra as etapas do trágico como “efeito de sintaxe” que referi há pouco (advertência, procura da razão pelo mal...), mas com os recursos próprios do cinema. Assim, na sequência de abertura, os dois irmãos empreendem a primeira de uma série de ações (compra de um barco de lazer) que levará ao acontecimento patético final, mas empreendem-na sem consciência de que ela os compromete, os prende mais do que julgam. O espectador sabe mais do que eles, não só porque o nome do barco, *O sonho de Cassandra*, remete para a personagem de Ésquilo, mas também porque, em pano de fundo do plano em que os irmãos, em plano aproximado, se entusiasma perante a nova aquisição, se avista a carcaça de um barco, um barco imobilizado, ferrugento, que anuncia a ruína futura do *Sonho de Cassandra*. Por outras palavras, o plano significa duplamente na profundidade de campo: no primeiro plano, para as personagens da diegese, a compra significa felicidade; no pano de fundo, para o espectador, a mesma compra significa a desgraça em devir.

Esta atualização da tragédia ultrapassa os limites geográficos do Norte, pois a *Orestia* tinha já sido objeto de um projeto de adaptação por Pasolini num contexto africano (nomeadamente na África central pós-colonial). Nos seus *Apontamentos para uma Orestia africana* (1970), o realizador italiano passeia a sua câmara em cidades e paisagens a fim de juntar potenciais personagens e cenários. Considera que o mais importante eram a estrutura assim como os significados éticos da trilogia de Ésquilo (insiste no surgimento da justiça e da democracia na Atenas moderna que coloca na Tanzânia) e não a qualidade das personagens: «O meu filme terá um carácter extremamente popular» afirma ele a determinado momento. É certo que estamos longe, defende Pasolini, do classicismo grego, mas o sofrimento nas jovens nações em guerra e a tragédia no seio das famílias são parecidos aos dessa época.¹⁸⁶

¹⁸⁶ É preciso acrescentar todavia que Pasolini não evita o recurso a figuras próprias do discurso africanista: recorre muitas vezes à metonímia para generalizar à escala do continente uma observação *in loco*. É aliás uma das críticas emitidas por um público de estudantes africanos ao qual mostra os seus «apontamentos». Um dos estudantes atrai a atenção do realizador ao afirmar que para eles a África não significa nada, pois vai do Índico ao Atlântico, tem diversidade: «Eu sou da Etiópia, não conheço África». Um outro não gosta quando Pasolini fala de tribos: «Quando falam da Itália, falam dos Italianos. Gostaria que ao falar do Congo, se falasse dos Congolezes».

Estes últimos exemplos colocam a questão da possibilidade de uma tragédia contemporânea, certamente não na sua forma original, mas, para recuperar Omesco, numa das suas metamorfoses. Um trágico que, como tentei demonstrar com Allen e Pasolini, se perpetua como “efeito de uma sintaxe”, com etapas e momentos muito próximos do texto das tragédias (*Medeia*, *Oréstia*) e, conscientemente ou não, da teoria aristotélica. Como veremos no capítulo seguinte, as metamorfoses da tragédia e do trágico perpassaram as fronteiras, pois com Césaire, Tansi, Nkashama ou ainda Pepetela atualizaram-se em peças e narrativas.

Tenho consciência de que esta possibilidade da existência de uma tragédia contemporânea não é consensual entre a crítica. Um dos comentadores mais citados da teoria da tragédia e do trágico, Georges Steiner, recusou esta possibilidade, falando sem rodeios de morte da tragédia (1961). A sua conclusão só é possível por não contemplar o trágico como “efeito de uma sintaxe”, capaz de sobreviver ao género que lhe deu origem.

Em *The Death of Tragedy*, Steiner, partindo do princípio de que tragédia só poderia existir na fase pré-racional da história (Steiner, 1993: 333), declara o seu desaparecimento a partir de finais do século XVII com a morte dos mitos e a sua substituição pelo espírito racional. Embora admita que os mitos se perpetuaram numa certa cultura até tarde no século XX como ferramenta de distinção escolar e social, afirma que enquanto narrativa explicativa já não existem. A partir de finais do século XVIII teria começado a desaparecer a mitologia enquanto criação viva, enquanto ordem externa mas intrincada na vivência dos indivíduos, a ideia de uma continuidade entre ordem humana e divina (Steiner, 1993: 188-189).

O contexto moderno e contemporâneo não teria então sido propício ao retorno dos antigos mitos, o que explicaria o suposto fracasso das tentativas de Cocteau, Giraudoux, Anouilh, etc.¹⁸⁷ Na mesma perspectiva, o crítico afirma que as tragédias cristãs estavam destinadas ao impasse pelo facto de o cristianismo ser anti-trágico: «Le christianisme promet à l'homme la certitude finale et le repos en Dieu» (Steiner, 1993: 325)

¹⁸⁷ Sartre argumenta, pelo contrário, a favor do recurso à mitologia no teatro contemporâneo. É o que defende em vários entrevistas no seu *Théâtre de situations*: «Je ne pense pas que le théâtre puisse dériver directement d'événements politiques [...]. Le théâtre doit prendre tous ces problèmes et les transposer en une forme mythique. (Sartre, 1992: 172) «C'est ça, le véritable théâtre: il doit amener le spectateur à juger le personnage comme si c'était la première fois qu'on le juge, et en pensant sur le moment que ce jugement est absolu, quitte à être forcé de le remettre en cause par la suite. Aussi suis-je délibérément pour un théâtre historique. J'entends par là non seulement qu'une distance temporelle sépare la situation évoquée de celles de l'auteur et du spectateur, mais surtout que l'œuvre comporte un type d'action, de causalité, de pression sociale, de construction aussi, qui appelle un certain système de jugement [...]. Un tel système est évidemment lié à l'ensemble politico-éthique, à l'idéologie de l'époque de l'auteur.» (Sartre, 1992: 251).

enquanto «la vraie tragédie ne peut se produire que lorsque l'âme tourmentée croit qu'il est trop tard pour que Dieu lui pardonne» (Steiner, 1993: 326).

O autor sugere não só que o mito era o único modo de apreensão do real na suposta fase pré-racional da história, como também que dominava por completo todo o espectro social e que era encarado sem distanciamento. Como tentei demonstrar, as próprias tragédias evidenciavam, se não uma certa dúvida, pelo menos uma certa perplexidade relativamente a esta ordem divina (relembrar-se-ão dos comentários de Jocasta e de Antígona ou ainda do Coro). Para além disso, se aceitarmos que o cristianismo também é uma mega-narrativa que, numa perspetiva escatológica, permite a transformação da existência de um crente em narrativa que adquire e faz sentido, dificilmente podemos ver o cristianismo como anti-trágico por natureza. Tal como o cristianismo, a mitologia também tinha como pretensão dar ao homem uma narrativa completa, explicando-lhe a origem de tudo e dando-lhe esperança para o após-morte.

Além disso, há ainda que verificar a questão das épocas. Steiner afirma que não teria sido possível escrever tragédias após os mitos gregos terem perdido o seu poder junto dos indivíduos. Acrescenta a seguir que *grosso modo* os modos de imaginação da tragédia grega ter-se-iam perpetuado até Descartes e Newton. Ora o cristianismo enquanto narrativa explicativa há muito tinha substituído os antigos mitos em grande parte do espectro social. O que se perpetuou não foram os modos em questão mas justamente o trágico como “efeito de sintaxe”. Pois com Shakespeare, Racine e Corneille não são os mitos como superestrutura, como narrativa, que se perpetuaram, mas um modelo, com personagens oriundas, mas nem sempre, da Antiguidade, algumas regras mais ou menos conscientemente recuperadas da *Poética*, e um trágico como “efeito de sintaxe”, com as etapas incontornáveis da advertência, da procura da culpa, da remissão momentânea...

Além disso, o que Steiner avança a propósito da tragédia em vários momentos para sugerir a sua impossibilidade nos mundos modernos e contemporâneos poderia certamente ser aplicado a romances, peças e filmes do nosso tempo. É o que acontece quando aborda o propósito de qualquer tragédia. O que afirma sobre uma prática supostamente morta não poderia ser reutilizado num comentário a *Cassandra's Dream*?

La tragédie voudrait nous faire savoir qu'il y a dans le fait même de l'existence humaine un défi ou un paradoxe; elle nous dit que les buts des hommes sont

parfois en contradiction avec les forces inexplicables et destructrices qui se trouvent ‘en dehors’ et pourtant tout près. (Steiner, 1993: 126)

Por fim, nesta questão como nas outras, haverá sempre um possível, o que tem por corolário a impossível clausura. Veremos no capítulo seguinte que as presenças do trágico no Sul fazem parte justamente deste horizonte de possibilidades. Como se torna evidente no fim provisório deste percurso nas aceções do trágico e da tragédia, é problemático conseguir uma definição própria do trágico, a não ser que se queira deixar de fora alguns elementos acima descritos. Parece-me, no entanto, que ao falar de trágico, em obras do Norte como do Sul, o analista deveria ter presentes os três campos semânticos sem estabelecer entre eles fronteiras rígidas. Em função dos textos em estudo poder-se-á privilegiar uma ou outra abordagem, como se poderá aproximá-las.

Diria ainda que a dificuldade em construir e propor uma definição do trágico deriva da certeza pós-moderna da impossibilidade de enclausurar, de fechar, a não ser que se aceite que a clausura seja temporária, frágil, sujeita à imediata revisão, ou, por outras palavras, que se aceite a única certeza do investigador: a de um possível que sempre lhe escapa. É deste limite que Omesco falava na abertura do seu livro sobre a tragédia contemporânea:

Car la pensée moderne se déroule autour d’une donnée dont nos devanciers ne soupçonnaient pas l’importance: la notion du possible. Tous les paramètres de notre culture nous invitent à voir l’univers à travers elle. [...] Un même phénomène s’offre à nous sous une pluralité de perceptions dont il transcende la somme fatalement provisoire. (Omesco, 1978: 19)

CAPÍTULO V - O TRÁGICO DO ESTADO PÓS-COLONIAL

V.1. TRAGÉDIA E TRÁGICO NO SUL

Como tentei mostrar em vários momentos, ler numa perspectiva comparada significa ler não só o que se escreve do outro lado da «fronteira» mas também como se interpreta o bem simbólico daquele outro lado. Este dupla deslocalização, a do objeto de estudo e a da maneira de o ver, acompanha grande parte da crítica pós-colonial, ou seja, o crítico efetua neste contexto uma paralaxe – palavra cuja origem etimológica remete utilmente para, mais uma vez, a ideia de movimento – para, à semelhança do que acontece com o sujeito em geral, conseguir uma nova perspectiva sobre o objeto. Esta tensão que nos conduz a uma leitura fronteiriça da tragédia e do trágico no Sul não significa a renúncia a um sistema crítico, tido como inadequado ou não pertinente, em prol de outro, considerado mais apto à interpretação do objeto. Não se trata assim de rejeitar instrumentos críticos oriundos do Norte por estes não serem úteis para uma interpretação de textos do Sul, mas de questionar a sua pertinência, os seus limites, quando confrontados com as alteridades textuais do mundo. Por outras palavras, o crítico não deveria importar as diferentes aceções do trágico na sua deslocação para o sul para confirmar uma grelha de leitura, mas, a partir de textos que se definem claramente como tragédias, interrogar os limites desta. Contudo, os bens simbólicos que foram produzidos do outro lado da fronteira não representam a alteridade absoluta – se fossem, só restaria o silêncio para o crítico – pois inserem-se em categorias reconhecíveis, os géneros literários, e até as reivindicam, como no caso do paratexto de Sony Labou Tansi, que apresenta os seus textos dramáticos como sendo tragédias.

No campo da crítica literária, deslocar-se para a fronteira significa ainda negociar parte do que ali se achará: negociar entre o se que ganha e o que se perde na operação de interpretação, pois tal como acontece com os textos do nosso passado, sabemos que ao «traduzir» textos oriundos de contextos diferentes nos arriscamos a perder algo do «original». Contudo, as tragédias, por representarem os sofrimentos de seres humanos e as suas causas, passam as fronteiras com mais ou menos facilidade. Daí talvez a possibilidade de as percebermos apesar da distância no tempo e no espaço que nos separa delas. Posso

não entender todas as conotações, alusões, metáforas em *Édipo Rei* ou em *Hamlet*, mas sei porque as personagens epónimas sofrem, assim como percebo as razões do sofrimento de Mallot em *Je, soussigné cardiaque* de Sony Labou Tansi e de Ilunga em *La Rédemption de Sha Ilunga* de Pius Ngandu Nkashama, mesmo que não entenda todas as alusões ao contexto cultural local.

Aliás, é o que Soyinka sustentava em *Myth, Literature and the African World*. Embora defendesse, neste clássico da literatura crítica, a existência de duas representações quase antagónicas, para não dizer irreduzíveis, do mundo, a Africana e a Ocidental,¹⁸⁸ admitia a possibilidade de uma comparação entre bens culturais produzidos nestes dois polos, sobretudo quando se trata de tragédias, em nome justamente de uma certa universalidade:

A ground common to all fortunately makes comparative references possible: the creative man is universally involved in a subtle conspiracy, a tacit understanding that he, the uncommissioned observer, relates the plight of man, his disasters and joys, to some vague framework of observable truths and realities. (Soyinka, 1976: 44)

Voltarei mais à frente ao ensaio de Soyinka, mas retenhamos desde já que a tragédia, por razões intrínsecas (que tanto têm a ver com a sua estrutura ou sintaxe como com a natureza da sua representação, o mal e as suas causas), se globalizou, constituindo uma forma de universal. Assim sendo, este tipo de prática literária permitiria ao crítico estabelecer conexões ou ligações (o que corresponderia aos *branchements* defendidos por um Amselle ou um Gruzinski) entre textos, independentemente do seu contexto de enunciação. Mas há mais, pois o que se tem generalizado, não é só a tragédia como género dramático, como também o trágico enquanto efeito de sintaxe, e esta categoria, como é sabido, não precisa da tragédia. Este trágico estrutura, por exemplo, romances como *Things Fall Apart* (Achebe, 1957) ou *Batouala* (Maran, 1921), para me cingir a dois clássicos, ou filmes como *La Nuit de la Vérité* (Nacro, 2004) ou *Sometimes in April* (Peck, 2005).

Contudo, as ligações entre práticas e escritas não se cingem ao domínio estrito da tragédia e do trágico entendidos no seu sentido literário. Com a exportação e implantação

¹⁸⁸ Neste ensaio, o escritor nigeriano evidencia nalguns momentos uma tendência para encarar ambos os polos como essências. Celebra, por exemplo, *Le regard du Roi* (1954), segundo romance de Camara Laye, como sendo puramente africano: «*The Radiance of the King* remains our earliest imaginative effort towards a modern literary aesthetic that is *unquestionably African*, and secular» (Soyinka, 1976: 126. Enfãse minha). Porém, Laye admitiu a Kesteloot pouco antes de morrer que não tinha escrito o livro e que o verdadeiro autor era um «branco» que vivia em África. Será o livro menos *unquestionably African* porque foi escrito por um europeu? (Reisz, 2001: 122ss.).

das línguas coloniais no Sul, poder-se-ia de facto esperar encontrar tanto o substantivo como o adjetivo para descrever situações de calamidade ou crimes violentos, mas o que se passou foi também a transformação de um determinado fenómeno em tragédia. Ou seja, à semelhança do que acontece no senso comum, trata-se aqui de dar sentido a um *fait-divers* terrível, patético, através da sua transformação em narrativa.

V.2. TRANSFORMAÇÃO DE UM PERCURSO EM TRAGÉDIA: SENSO COMUM E SENTIDO LITERÁRIO DO TRÁGICO NO SUL

Como veremos através do exemplo apresentado por Ato Quayson, não se trata somente de qualificar a morte violenta de um escritor e ativista famoso (Ken Saro-Wiwa), mas de tentar explicar como ela foi possível, de explicar as razões do mal. O crítico e teórico pós-colonial nigeriano ilustra paradigmaticamente a presença da tragédia e do trágico entendidos no seu senso comum fora do seu lugar de origem. Em *Calibrations: Reading for the social*, relê assim a morte do escritor Ken Saro-Wiwa, condenado à morte e enforcado em 1995. Quayson relembra que na altura tanto intelectuais como anónimos e ainda jornais associaram a execução de Saro-Wiwa a algo de trágico, não só para qualificar o grau de excepcionalidade e de violência do acontecido como também para, de maneira mais ou menos consciente, tentar dar-lhe significado.

For most of the people horrified by the events, there was an unconscious attempt to make sense of them within the available categories offered both by academic and journalist discourses. One of these, which was repeated again and again, was that of ‘tragedy’. (Quayson, 2003: 58)

Nalguns casos, Quayson não duvida de que a palavra ainda remetia para uma reminiscência mais ou menos clara («a vague ghost») do sentido literário da palavra. Num gesto raro no mundo académico, e quase inexistente entre os teóricos do trágico, Quayson encontra justamente na intersecção de ambos os sentidos um ponto de vista ideal para reler a trajetória da vítima: «It is at the intersection of the scholarly and the everyday that a rereading of the events leading to Saro-Wiwa’s death may be productively located» (Quayson, 2003: 59). Em vez de sistematicamente desclassificar o primeiro para enaltecer melhor o segundo, através de uma demarcação forte entre ambos, Quayson defende um

apagamento das fronteiras: «Rather it is preferable to *systematically* blur the distinctions between the two domains by cross-mapping the analysis between them.» (Quayson, 2003: 59. Ênfase de Quayson).

A partir deste momento, e à semelhança do que faz a imprensa a partir de um *fait-divers* patético, Quayson transforma Saro-Wiwa em personagem, a Nigéria em cenário, e a sucessão dos factos em fábula (no sentido teatral do termo). Em grande parte, a sua análise remete para características próprias da tragédia. Assim, reencontra na oposição entre Saro-Wiwa e a sua comunidade, de um lado, e o Estado pós-colonial e a multinacional Shell, do outro, a tensão entre polos antagónicos que Hegel descreveu como estruturante na tragédia. Duas vontades opostas, dois conjuntos de valores incompatíveis e, porque incompatíveis, sem possibilidade de resolverem as suas tensões numa síntese superior, são pontos que remetem claramente para algumas das leituras filosóficas que descrevi no capítulo anterior.

O agora herói trágico enceta então uma luta em nome de um conjunto de valores, de uma postura ética, contra duas macroestruturas (o Estado pós-colonial e a multinacional) que se empenham em reduzir os mesmos valores ao silêncio. Porém, é neste movimento inicial – que leva Saro-Wiwa a defender os direitos da sua comunidade em nome de uma postura ética –, que radica em parte a origem da queda final:

For, in doing this, he not only came to represent an ethical position radically opposed to that represented in the Nigerian state but also triggered processes well beyond his control that in the end came to destroy him. (Quayson, 2003: 67-68)

Dito de outro modo, e à semelhança de uma Antígona, Saro-Wiwa entra em confronto com as forças das macro-estruturas, forças que sabia serem difíceis de vencer. Como tantos outros seres trágicos, fracassa mas ao fracassar consegue algo para sua comunidade. É isto que faria do ser trágico uma personagem trágica: «Saro-Wiwa is a tragic hero because he committed himself to his people but could not possibly have controlled all the forces he unleashed» (Quayson, 2003: 75).

Ter-se-á notado que, se a vida Saro-Wiwa se torna trágica, é porque Quayson a reconstitui *après-coup* como tal. Mais uma vez, como dizia no capítulo anterior, é preciso este olhar exterior, este olhar abarcador para, por um lado, a transformar em fábula trágica e, por outro lado, para conferir sentido às razões do mal e, em última análise, para dar sentido a um percurso humano. O facto de pegar na vida do escritor no momento da crise, à

semelhança do que fazem um Sófocles ou um Shakespeare, de a inserir numa sintaxe trágica, daria sentido ao sacrifício do indivíduo pela comunidade, pois a retoma da tragédia pela comunidade facilita a continuidade da luta contra o Estado opressor.

Quayson reivindica a «adaptação» (*calibration*) do literário, aqui do trágico e da tragédia, na apreensão do Estado pós-colonial, para entender como se articulam as trajetórias individuais e coletivas com uma macro-estrutura opressora:

It is possible to expand Mbembe's hybrid theory by drawing not just on literary and cultural theory but on certain specific literary paradigms, such as tragedy, as they provide tools by which to analyze political actions at the dual levels of structure and agency. This is to attempt a form of translation in which real-life events are relocated in the emotionally and philosophically charged discourse of literary tragedy. This is not so as to produce an allegory of the real in the form of the literary, but rather to calibrate the literary paradigm to help further our understanding of process, change, and contradiction in a slice of postcolonial history, in this case that of Nigeria.» (Quayson, 2003: 58)

O facto de Quayson recuperar a tragédia e o trágico para encenar e interpretar a relação dialética entre o sujeito e o Estado pós-colonial deve ser entendido no contexto mais global da existência de múltiplas tragédias em vários campos literários africanos. A tragédia, enquanto prática literária, está de facto aí presente. Daí possivelmente o recente surto de produção crítica relativa à reescrita dos clássicos gregos por dramaturgos africanos. Tanto a crítica de língua inglesa como a de língua francesa têm vindo a analisar numa perspetiva pós-colonial¹⁸⁹ as razões da presença naqueles textos de um palimpsesto grego, ou seja, procuram a tragédia grega por baixo do texto africano e o que tal pressupõe: cada reescrita a partir do Sul corresponde a uma nova interpretação do texto antigo.

¹⁸⁹ Goff e Simpson (2007: 1-2) apontavam três razões para a abordagem teórica pós-colonial das peças africanas escritas a partir de tragédias gregas: essas peças confrontam-se com textos que pertenciam à cultura do colonizador, emergem, para as peças mais antigas, no contexto político das independências e, por fim, encontram-se tanto em África como na diáspora, o que remete ainda para os movimentos forçados de populações oriundas de África.

V.3. RELER E REESCREVER OS CLÁSSICO A PARTIR DO SUL

Este último ponto remete para a originalidade da investigação de língua inglesa: são investigadores oriundos dos estudos clássicos que se depararam com muito mais do que simples adaptações locais dos textos de Sófocles, Ésquilo ou Eurípides.¹⁹⁰ Pois um Soyinka ou um Osofisan, ao reescreverem os clássicos, evidenciam um trabalho prévio de interpretação dos mesmos textos, uma interpretação fora do seu lugar de origem. Como aconteceu com a maior parte da produção literária pós-colonial, esta deslocação para sul da interpretação e reescrita de parte do cânone tem várias implicações (Lazarus, 2004): impede a reprodução desse cânone nos moldes ditados pelas instâncias críticas do Norte, fazendo-o funcionar como modelo, mas um modelo que recusa alguns dos pressupostos ideológicos do texto antigo.

Todos admitem que a tragédia, assim como o teatro escrito de cariz ocidental, entrou em boa parte do continente nas bagagens do colonizador, mas a tragédia grega, por não estar tão intimamente ligada às representações coloniais, teria sido mais facilmente aceite pelos escritores africanos. É assim pelo menos que Wetmore interpreta o interesse dos dramaturgos nigerianos: «Greek tragedy was introduced into Africa during the colonial era, and was used as a model for indigenous African playwriting and playmaking». Acrescenta ainda: «Greek tragedy, for a variety of reasons, appealed to African playwrights and could be utilized without the taint of imperialist Europe and the national literatures of the colonial powers» (Wetmore, 2002: 21).

O mesmo autor via também outras articulações possíveis entre o teatro clássico grego e as práticas teatrais em vários países africanos anteriores à chegada dos Europeus: a ligação dos espetáculos a certos momentos (ritos religiosos, festas comunais...) e lugares particulares, os aspetos políticos e sociais, a representação de conflitos entre normas opostas, etc. Para além disso, num contexto marcado pelas invasões coloniais e pelas formas de resistência, algumas figuras de referência presentes nas bagagens do colonizador podiam ser objeto de reapropriação. Se *Antígona* constitui a peça mais adaptada pelos dramaturgos africanos de língua inglesa (Hardwick e Gillespie, 2007; Wetmore, 2002), é

¹⁹⁰ Budelman lembra que para os classicistas o mais importante no campo da pesquisa é o estudo das receções, ou seja, a maneira como o teatro grego tem sido lido, criticado, reescrito no mundo contemporâneo. Perante estas reescritas, nomeadamente a de Femi Osofisan em *Women of Ewu*, Budelman evidencia uma abertura crítica. Assim, a peça de Osofisan pode ser lida pelos especialistas em literaturas africanas, pelos especialistas em teatro, em estudos pós-coloniais... «Like different audiences, they overlap» (Budelman, 2007: 35).

justamente por oferecer a possibilidade de encenar a tensão entre polos opostos através de uma figura de resistência, ela própria objeto de interpretação. Mais uma vez, neste contexto, trata-se de muito mais de que simplesmente reescrever:

Thus, Greek adaptations become plays of self-exploration and colonial resistance. They generate meaning by rejecting Eurocentrist interpretation and indigenous explanation, and rather explore the modern African experience through a hybrid of classical Europe and contemporary Africa. (Wetmore, 2002: 3)

Tanto os críticos como os escritores insistiram nas afinidades entre duas representações do mundo, a da Antiguidade grega e a de algumas comunidades em África. Eis o que o dramaturgo nigeriano Femi Osofisan dizia numa entrevista a este propósito:

Generally however, the world of the Greeks [...] is very close to the Yoruba one – in for instance, the belief in multiple gods, and the need to link with them through ritual. Of course, there is a great difference in the attributes we give to our gods, and to the way therefore that we relate to them but such differences do not really present obstacles when you are thinking of adaptations. It follows therefore that our own conception of theatre is close to the Greek's, rather than to the contemporary West's. (Osofisan *apud* Budelmann, 31)

No mesmo contexto, Soyinka (1976) insistia igualmente na proximidade entre tragédias de um certo Norte e as tragédias pós-coloniais africanas. O pressuposto que atravessa o livro já citado é o de que existe uma representação africana do mundo onde tudo está ligado (o indivíduo, a comunidade e a Terra), como acontecia também na Grécia antiga:

In Asia and European antiquity, therefore, man did, like the African, exist within a cosmic totality, did possess a consciousness in which his own earth being, his gravity-bound apprehension of self, was inseparable from the entire cosmic phenomenon. (Soyinka, 1976: 3)

Acrescenta o escritor nigeriano outros elementos, assim como a conceção de um tempo circular, a importância da coesão para a comunidade, a tentativa de dar sentido aos desequilíbrios e conflitos que marcam a vida do indivíduo e da sua comunidade. Os deuses dos panteões Yoruba e Grego, ainda de acordo Soyinka, são igualmente caracterizados pelo excesso (fala até de «hubris» para caracterizar as paixões dos deuses Yoruba), mas, ao

contrário do que acontece com as divindades gregas, as africanas devem remediar as consequências decorrentes do seu comportamento, o que implica, por exemplo, a possibilidade de inverter os efeitos de uma maldição. Além da proximidade cultural, o teatro clássico grego oferecia ainda, por um lado, temas e reflexões universais e, por outro, uma estrutura narrativa paradigmática a partir da qual se poderia escrever.

John Djisenu, professor de teatro na Universidade do Gana, constata esta propensão universalista da tragédia grega, independentemente de a tragédia ser também parte da herança colonial:

So long as ancient Greek drama communicates to us and inspires writers about their own mythologies, it will continue to serve as a cultural universal in the sense that it addresses problems that are shared by different times, places and cultures, and which have lasting significance for people wherever it is read or performed. (Djisenu, 2007: 72)

Noutro contexto, Caya Makhélé, dramaturgo e romancista oriundo da República do Congo, vê nas tragédias uma espécie de arte poética, uma estrutura sintática exemplar em que o escritor pode investir para aprender a escrever:

Ce qu'il y a de fascinant dans les mythes grecs, c'est justement leur structure. Il y a un panthéon imaginaire construit de manière précise, chaque personnage fait partie d'une histoire qui participe à l'élaboration et la destruction du monde. C'est de l'ordre du symbole, l'idéal pour réfléchir sur la structure d'un récit. Et lorsqu'on est face à un monde qui a programmé son équilibre et sa destruction à travers les alliances, mésalliances et filiations, l'on est tenté de démonter cette machine implacable, pour y insérer son propre parcours, son propre discours afin de comprendre du point de vue de la méthode, l'art de la construction du récit. C'est en démontant que l'on accède à l'art de l'ajustement. (Makhélé, 2004: 173)

A tragédia grega revela-se então, numa certa crítica, um palimpsesto, mas há aqui algo mais do que a simples recuperação de um modelo, pois, quando dramaturgos do Sul recuperam de maneira crítica os clássicos gregos, apontam para a pouca pertinência do modelo de transmissão cultural no Ocidente:

The African-descended adaptations represent an important dynamic of appropriation, laying claim to a tradition which thereby ceases to be exclusively European, if indeed it ever was. (Goff e Simpson, 2007: 48)

Porém, além disso, da mesma maneira que Césaire relê e reinterpreta Shakespeare em *Une Tempête*, a maior parte dos dramaturgos africanos que reescrevem os clássicos renovam em profundidade as suas leituras canónicas. Falar de tragédia em África supõe para alguns críticos uma deslocação epistemológica; a tragédia é de facto um produto local, que só faz sentido fora do seu lugar matricial se reinterpretado, reescrito, ou seja, alvo de uma operação de hermenêutica fora do círculo hermenêutico hegemónico (Decreus, 2007).

É esta tragédia metamorfoseada que serviu para apontar as contradições e violências tanto do Estado colonial como do Estado pós-colonial, Antígona transformando-se nesta perspetiva num símbolo de resistência a ambas as macro-estruturas. Em grande parte, é isto que significa de facto, como o sublinhou Timothy Reiss, escrever tragédias fora do espaço que viu nascer esta prática:

At issue are uses of what is *called* tragedy in places outside the cultural tradition to which *tragedy* as a genre is historically tied. These uses make tragedy, as a dramatic genre (setting aside the word's spread to wider emotional, ontological, and social feelings, practices, and concepts), so powerful an aesthetics and political tool for developing and renewing embattled cultures. (Reiss, 2005: 507)

Numa leitura de *Tegonni: an african Antigone* (Femi Osofisan), Barbara Goff mostrou que a própria operação de interpretação do texto de Sófocles faz parte da fábula da peça de Osofisan. Aliás, a personagem de Antígona aparece na peça como metateatral, comentando a ação com distanciamento, querendo certificar-se de que se vai respeitar a estrutura do original (Goff, 2007 : 45). Segundo Goff, Osofisan, ao não se limitar a colocar a tensão entre normas só de um lado, aprofunda a complexidade da sua peça:

Although the play is shaped by the obvious overriding conflict between the Yoruba and the British, there are also several ways in which the African society in the play is shown to be divided against itself. (Goff, 2007: 46)

Na peça de Osofisan, os soldados africanos que trabalham para o colonizador acabam por tomar consciência do seu papel na empresa colonial. É a ocasião para Osofisan estabelecer um paralelismo entre a atuação das forças de segurança durante e após o

colonialismo. Antígona, num dos momentos de metadiscorso, dirá aos soldados que neste país (a Nigéria) os soldados consideram o seu próprio povo como o inimigo:

It just so happens that the soldiers here are trained to look upon their own people as enemies. As fair game to practice their weapons on. » (Antigone na peça de Osofisan *apud* Goff, 49)

O que transparece nas linhas anteriores é que estas peças encenam, através da adaptação, o conflito entre situações, normas, interesses ou ainda a tensão entre o sujeito e o Estado. A crítica de língua francesa também apontou para a importância da tensão dialética entre polos no original para explicar o seu êxito entre os jovens dramaturgos africanos. À semelhança dos teóricos do trágico, Laurence Barbolosi (2004, 2006) vê no conflito entre normas, entre representações do mundo, o próprio cerne da conflitualidade trágica:

De ce conflit, de cette dualité insoluble, surgit le tragique de la situation historique, celui que les tragédies grecques et les nouvelles dramaturgies africaines tentent de traduire scéniquement. (Barbolosi, 2006: 123)

Aponta igualmente para a presença da tragédia grega entre os dramaturgos africanos contemporâneos. Tal parece evidente nas peças de Koffi Kwahulé (1956 – Costa de Marfim), que em *Fama* (2002) coloca a personagem epónima, inspirada no Fama de *Les soleils des Indépendances* (Kourouma, 1970), num conflito entre normas locais e normas importadas; a intriga, diz Barbolosi, «provient d'un roman [*Les Soleils des indépendances*], de la même façon que les tragédies grecques puisaient leurs fables dans les légendes homériques ou les mythes préexistants» (Barbolosi, 2006: 124). Barbolosi não aborda a questão, mas talvez o romance de Kourouma possa já ser lido como atualização do trágico e da tragédia num outro género, pois Fama, a personagem romanesca, também se encontra dilacerada entre normas contraditórias no contexto de uma heterocultura. A influência grega nota-se igualmente em *Io (tragédie)* (2006), na qual o autor, Kossi Efoui (1962 – Togo), cita diretamente *Prometeu acorrentado* e associa a violação de Io, uma das personagens de Ésquilo, à violação de África pelos colonizadores.

Porém, a influência está longe de remeter para a observação subserviente de um modelo idealizado. Num estudo sobre duas peças de Koffi Kwahulé (*Bintou*, 1997; *Fama*, 2002), Virginie Soubrier afirmava que seria erróneo ver uma homologia perfeita entre o modelo grego e as suas variações africanas:

[...] l'on voit bien que ces coïncidences sont pour ainsi dire éclatées dans les textes: ni dans *Bintou* ni dans *Fama*, on ne retrouve intact le modèle grec; ses empreintes sont décelables, mais en même temps brouillées, éparpillées par une écriture iconoclaste qui refuse la sacralisation du modèle occidental. (Soubrier, 2004: 143).

Os textos de Kwahulé evidenciam outras influências que, por sua vez, colocam o modelo a uma certa distância: o jazz que acompanha o coro em *Bintou* e as literaturas africanas (o romance palimpsesto de Kourouma em *Fama*). Comenta ainda Soubrier que, se uma certa tradição teatral utiliza o coro para sublinhar o seu lado obsoleto, um Kwahulé, pelo contrário, utiliza-o como lugar da interrogação e da reflexão política.

Embora esta importante produção crítica descreva com profundidade as ligações entre o teatro grego e as tragédias africanas de língua inglesa e francesa, não se interessa pela tragédia como estrutura e pelo trágico como “efeito de sintaxe”. Porém, talvez a mais importante ligação, ou conexão, entre textos teatrais de ambos os continentes resida na tragédia como estrutura, ou seja, uma tragédia que não precisa de reescrever os Clássicos gregos para existir.

V.4. *UNE SAISON AU CONGO*: TRAGÉDIA DO ESTADO PÓS-COLONIAL E TRANSFORMAÇÃO DE LUMUMBA EM PERSONAGEM TRÁGICA

Uma vez Édipo e Antígona deixados de lado, o que resta é um modelo, a tragédia, apto, pela sua estruturação em torno de tensões entre normas opostas, a descrever o trágico do Estado pós-colonial. É o que acontece com Aimé Césaire, que recupera, incorpora, digere a tragédia europeia para reescrever um outro ponto de vista. Sabe-se hoje que a apetência de Césaire pelo teatro tem a sua origem, em parte, na descoberta, na Paris dos anos 1930, das encenações das tragédias de Jean Giraudoux por Louis Jovet (Fonkoua, 2010: 288). Ele não só encontra em Giraudoux reescritas de mitos e tragédias gregas, mas igualmente um padrão para ele próprio escrever a sua primeira tragédia.¹⁹¹ Para o escritor da Martinica, a tragédia significava ainda a possibilidade de encenar a luta de um homem

¹⁹¹ «L'étudiant noir attiré par l'œuvre de Giraudoux et fasciné par Jovet entre ainsi, grâce à eux, dans les coulisses du théâtre français de l'entre-deux-guerres. S'il jouit du spectacle, s'imprègne de l'atmosphère, il en tire surtout des leçons qui serviront à l'écriture de sa tragédie.» (Fonkoua, 2010: 290). Fonkoua acrescenta uma outra fonte para a conceção da tragédia em Césaire, o Nietzsche de *Nascimento da Tragédia* (*ibid.*).

contra uma macro-estrutura (o Estado colonial, o Estado pós-colonial, as ex-potências coloniais) e o seu fracasso. Tanto em *Et les chiens se taisaient* como em *La tragédie du roi Christophe*, *Une saison au Congo* e *Une tempête*, uma personagem, representando o polo da revolta, opõe-se a algo que a ultrapassa e, por causa disso, é condenada a falhar. Assaz próximo assim de uma certa reflexão filosófica sobre o trágico, Césaire encara a queda como um momento de revelação para o herói (descubro quem sou no momento de falhar) e de aprendizagem para o recetor (da derrota deve necessariamente sair algo):

C'est bien ce qui fonde le caractère militant de ce théâtre. Celui-ci ouvre sur un éventail de possibles. Il y a, au bout des défaites qu'il présente, une connaissance de l'humain qui s'impose, une vérité politique qui se donne à entendre. (Fonkoua, 2010: 342)

*Une saison au Congo*¹⁹² tem interesse no contexto de uma reflexão sobre o trágico do Estado pós-colonial: Césaire é dos primeiros a articular no âmbito de uma obra de ficção Estado colonial e Estado pós-colonial. Não se trata só de uma peça cujo contexto social de referência remete diretamente para a minha pesquisa como também ilustra o que afirmava no primeiro capítulo sobre a importância das fronteiras: Césaire escreve a partir de outro lugar, mas assinala que o sofrimento ali, no Congo, toca outros homens. De facto, ao propor uma vida reconstituída em intriga, ao colocá-la numa sintaxe trágica, Césaire aponta para a proximidade entre os danados da terra. Este homem (Lumumba), sofrendo por causa do Estado colonial, a fonte do mal, este ser humano pode não pertencer ao contexto social do recetor, mas, porque sofre, é um ser que me é próximo. Pela representação deste outro, ao mesmo tempo diferente e próximo, Césaire remete para um dos efeitos da tragédia: envolver o leitor longínquo. De facto, *Une saison au Congo*, por ter sido escrita noutro contexto, o do Atlântico negro, significa tanto localmente como globalmente, ou seja, envolve tanto o recetor congolês (Lumumba como figura de referência nacional) como o recetor dos outros Sul (Lumumba como símbolo nas lutas) ou ainda alguns recetores do Norte (a morte de Lumumba como contraponto às narrativas hegemónicas).

A peça, estruturada em atos e cenas, desenrola-se no momento em que o poder colonial entrega relutantemente a independência ao Congo. Césaire aponta, com os recursos próprios do teatro, para a íntima relação entre Estado colonial e Estado pós-colonial. Utiliza assim regularmente a distância do teatro no teatro para explicar as razões

¹⁹² Utilizo a edição definitiva para o teatro, publicada em 1973. A peça teve, porém, várias versões, uma publicada em 1966, e outras quando Césaire a confronta com as necessidades do palco (encenação de Jean-Marie Serreau em Paris em 1967).

que levaram o Estado independente congolês a se tornar um Estado pós-colonial (ou seja, a organização da nova dependência a partir da ex-metrópole). Aliás, o dispositivo da cena de exposição, ao mesmo tempo que transmite informação destinada ao recetor, anuncia os diversos efeitos de teatro no teatro que percorrem a peça. Lumumba (o *bonimenteur* encarregado de vender uma marca de cerveja) encontra-se numa espécie de palco para vender a sua mercadoria, o dispositivo textual redobrando desta maneira o dispositivo cénico virtual. Um dos dois polícias belgas que observam a cena revela a identidade do *bonimenteur* ao outro, mas igualmente ao recetor. Além disso, revela que o dono da marca é o próprio ministro belga da colónia. Este início pode assim ser lido como metáfora da tensão que estrutura a peça: Lumumba fala no palco da política enquanto o verdadeiro poder está no fora-de-palco.

Como se vê, o teatro assume-se aqui como ficção em construção permanente, o que reforça o efeito de distanciamento. A didascália da segunda cena do ato I diz aliás que no meio das andanças («de va-et-vient») dos criados e consumidores «instala-se um bar africano», ou seja, o espaço cénico constrói-se em frente do recetor, assumindo-se ao mesmo tempo como cenário (com objetos, luzes, barulho) e como espaço da ficção. A isto acrescenta-se um elemento estruturante da peça: a presença do Tocador de sanza (*Le joueur de sanza*), que, pela sua função, comenta a ação, as declarações de personagens ou ainda anuncia um futuro sombrio («Le temps que j'annonce est le temps du sang rouge» I, 2), remetendo para uma espécie de coro (tão pouco seria errado ver nele uma reminiscência da figura do *griot* ou contador que toca sanza para acompanhar uma narração). O mais importante é que este, à semelhança do recetor, sabe mais do que as próprias personagens, percebe antes de Lumumba as razões do seu fracasso.

No capítulo dedicado ao Estado pós-colonial aludi à importância da metáfora teatral palco/fora-de-palco para retratar a tensão entre as manifestações do Estado pós-colonial (o visível) e atores externos (ex-metrópoles coloniais, instituições financeiras internacionais...). A peça de Césaire evidencia igualmente este jogo de tensões entre o palco (as negociações em Bruxelas em 1960) e o fora-de-palco (a organização consciente do fracasso económico do novo Estado por Bruxelas). A famosa cena 4 do ato I – que analisei em parte no capítulo relativo ao Estado pós-colonial – ilustra paradigmaticamente esta tensão: por um lado, no palco oficial da História, os representantes políticos de ambos os países a negociarem a independência e, por outro lado, as personagens dos banqueiros que, na antecâmara da sala principal, organizam a transferência de poder para seu benefício.

A partir deste momento, o Estado independente transforma-se aos poucos em Estado pós-colonial e, este, aos poucos, em origem do mal que atinge a personagem de Lumumba. Perante a recusa inicial deste de aceitar as condições da independência, os banqueiros decidem favorecer as tendências secessionistas (Katanga) de maneira a proteger os seus interesses. Como sabemos, o Estado pós-colonial significa igualmente presença do capital, de preferência o da antiga metrópole, e a continuação dos negócios em termos desfavoráveis para o governo local.

Entre as manifestações do Estado pós-colonial, as forças de segurança e o exército desempenham um papel central, pois muitas vezes atuam nas obras do *corpus* de maneira arbitrária, pairando sobre as personagens como uma espécie de força trágica. Em *Une saison au Congo*, mais uma vez, os soldados exercem uma dupla força, correspondendo à sua natureza dupla. Por um lado, trata-se do jovem exército congolês formado pelo colonizador belga e, num primeiro tempo, chefiado por oficiais belgas. Aqui vê-se claramente a articulação entre ambos os Estados, os métodos violentos do exército colonial passando naturalmente para o exército pós-colonial. É assim pelo menos que os soldados congolezes da peça de Césaire encaram a situação: querem *Mokutu* (Mobutu)¹⁹³ como dirigente em nome dos sete anos de formação que passou na *Force Publique* de triste memória. O Tocador de sanza também o percebeu e anuncia numa canção que o pior virá justamente dos soldados (I, 8). Por outro lado, paira igualmente a ameaça que dimana do exército metropolitano pronto a intervir, mesmo depois da independência, o que, de facto, aconteceria nos meses seguintes (Ndaywel e Nziem, 1998: 568-576; Vanthemsche, 2007: 213-234; De Witte, 2000). Uma das personagens da peça de Césaire descreve a sua atuação violenta: «*Premier Sénateur*: Chers et honorables collègues, le Congo est devenu un vaste cimetière; les Belges se sont conduits comme les légions romaines» (I, 11).

Como o apontou cedo Nkrumah (Capítulo III.2), a organização do sistema neocolonial a seu favor torna Bruxelas em grande parte responsável pelo fracasso de Lumumba. É o que a personagem de Césaire percebeu na penúltima cena do ato I:

Lumumba: [...] Car il éclate partout le complot de l'ennemi! Ce complot, le complot belge, je le vois ourdi dès le premier jour de notre indépendance, ourdi par des hommes travaillés de dépit et époinçonnés de haine. [...] Le complot belge? Je le

¹⁹³ À exceção de Lumumba, da sua esposa, Pauline Lumumba, e de Dag Hammarskjöld, secretário-geral das Nações Unidas, Césaire modificou a maior parte dos nomes. No caso de Mokutu/Mobutu, Fonkoua defende que o dramaturgo teria querido assim evitar a possibilidade de um processo por difamação (Fonkoua, 2010: 338).

vois en tenue de général, préparant méthodiquement, et ce, dès le premier jour, son lâcher de parachutes et ses raids de soudards. (I, 11)

Na última cena do primeiro ato, enquanto no palco das festas da independência «la foule congolaise manifeste en dansant et en chantant le cha-cha de l'indépendance», diz a didascália, o Embaixador *Grand Occidental*, no qual o recetor reconhece facilmente o Embaixador dos Estados- Unidos, dirige-se ao público a partir do *proscenium*: é em nome da luta contra o comunismo que os Estados- Unidos intervirão no Congo como noutros países do planeta (I, 13). Com esta última intervenção, estão instaladas as forças (os bancos, o governo de Bruxelas, o de Washington, as forças de segurança) que, no decorrer da peça, unem os seus esforços para derrubar Lumumba. O que parece claro é a natureza do Estado congolês pós-colonial, um Estado que, sob a forma que tinha em 1960, era uma herança do Estado colonial e assim dificilmente poderia ter funcionado: «*Lumumba*: Un État? Non! Une foire d'empoigne!» (II, 11).

O que mostra Césaire em palco corresponde ao que na realidade estava escondido no fora-de-palco, o que o senso comum chama, recuperando mais uma vez a metáfora teatral, de «bastidores» (da política, do governo...). Em sentido inverso, o que o recetor não vê, as festas da independência, é colocado no fora-de-palco pela didascália. É sabido que a teoria da análise do texto de teatro insiste na tensão entre o espaço atual e o espaço virtual como elemento estruturante do espaço teatral: é nesta tensão que muitas vezes se revelam nós semânticos importantes. Nesta ocorrência, o espaço atual e o espaço virtual correspondem em relação de simetria inversa ao «palco» e aos «bastidores» entendidos de maneira metafórica, ou seja, o que numa certa realidade representa a memória oficial (as festas da independência) é tido na fábula como secundário e o que foi essencial mas que ficou nos bastidores (as intervenções externas) é recolocado sob plena luz. Assim sendo, utilizando os recursos próprios do teatro (a tensão entre o virtual e o actual), Césaire propôs uma outra versão da história.

E esta outra versão, este outro ponto de vista, implica a transformação de Patrice Lumumba em personagem de tragédia. Em diversos momentos da sintaxe trágica, esta personagem recebe advertências que negligencia ou que não sabe interpretar como tal. Assim, no início do ato II, o Tocador de sanza, disfarçado de louco, comenta a situação do novo país no bar onde Lumumba e Mokutu comentam eles próprios as dificuldades que enfrenta a República Democrática do Congo. Lumumba percebeu que a meta desejada, o Estado-nação centralizado que deveria trazer liberdade e bem-estar, se revela inadaptado ao

contexto sociopolítico. Tudo nas suas palavras remete para o campo lexical da putrefação, da podridão: «*Lumumba*: [...] Le Congo est entré en décomposition. Il s'est mis à se décomposer membre après membre et à puer!» (II, 1). É naquele momento que o Louco, que Mokutu quer castigar e Lumumba deixa falar em nome da liberdade, lamenta com ironia a saída dos brancos e a transformação de alguns negros em novos brancos (II, 1). No final da cena, o Louco tira a máscara e admite que o disfarce servia para sugerir a verdade a Lumumba a propósito de Mokutu; as suas palavras também correspondem a outras tantas advertências: quem tem bons olhos, quem consegue ver, percebe o perigo. A figura do louco é aliás uma figura de relevo num certo teatro africano, como em Sony Labou Tansi. Juntamente com o déspota, a mulher e a vítima, o louco faz parte das quatro personagens recorrentes do teatro africano, consoante Makhélé (1995): uma personagem cuja função é muitas vezes a de comentar a ação, de revelar a verdade e também de avisar uma personagem da sua queda futura. Como veremos, o louco desempenha um papel de primeiro plano, por exemplo, em *La parenthèse de sang*, *Le trou* ou ainda *L'ante-peuple* de Sony Labou Tansi (Capítulo VI.6-8).

No caso de *Une saison au Congo*, o Louco/Tocador de sanza não consegue convencer Lumumba do perigo que representam alguns membros do Estado independente. Como o sabemos, a determinada altura, o herói trágico escolhe de maneira errada porque interpreta mal os sinais que lhe são dirigidos (Capítulo IV). À semelhança do que acontece em *Et les chiens se taisaient* com a Amante e a Mãe do Rebelde (II), Césaire transforma Pauline Lumumba em consciência inquieta do seu marido, pois ela percebe a proximidade da desgraça na esfera íntima («Certains te vendraient pour un plat de lentilles! Je le sens!» II, 8; ver também III, 1). Antes do próprio Lumumba, Pauline percebeu que pesa sobre ele uma força que não controla e, ao avisar o marido, desempenha ao nível íntimo o mesmo papel que o Tocador de sanza ao nível coletivo.

Além de Pauline e do Tocador de sanza, existe uma terceira instância que toma algumas declarações pelo que são, advertências, que entende antes da própria personagem a proximidade do inevitável fracasso, assim como as razões deste: o recetor. Por um lado, é de facto este que tem acesso ao que nos bastidores se decide a propósito do futuro de Lumumba; assim é o único que tem acesso à cena durante a qual o Rei Basílio dá autorização ao exército belga para intervir no Congo (I, 10). No capítulo dedicado ao trágico, vimos a importância do olhar externo, o do leitor/espetador, que entende, porque domina de maneira mais ou menos consciente a sintaxe do trágico, o destino da

personagem trágica (Capítulo IV). É claro que no caso particular de *Une saison au Congo*, adivinha sem grande dificuldade o desenlace devido ao contexto social e histórico de referência. No entanto, para fazer de uma personagem histórica uma personagem trágica é necessário passar pela narrativização, ou seja, transformar um percurso biográfico em fábula, selecionar e interpretar atos, acontecimentos, transformados em peripécias. Por outras palavras, assistimos aqui a uma operação semelhante à realizada por Quayson com Saro-Wiwa: trata-se de vidas reconfiguradas em narração e tragédia. São reconfigurações que visam dotar o fracasso do ser excecional de um significado para a coletividade. E, para tal efeito, a tragédia tinha de propor um mundo cerrado, um universo completo atravessado por tensões contraditórias que a personagem principal acumula exemplarmente.

Neste ponto, a tragédia do Sul aproxima-se da sua congénere do Norte. Soyinka, que considerava as duas representações do mundo incompatíveis, não evitou constatar a proximidade entre a tragédia ritual africana e a tragédia poética europeia:

Ritual theatre, viewed from the spatial perspective, aims to reflect through physical and symbolic means the archetypal struggle of the mortal being against exterior forces. A tragic view of the theatre goes further and suggests that even the so-called realistic or literary drama can be interpreted as a mundane reflection of this essential struggle. Poetic drama especially may be regarded as a repository of this essential aspect of theatre; being largely metaphorical, it expands the immediate meaning and action of the protagonists into a world of nature forces and metaphysical conceptions. Or, to put it the other way round, powerful natural or cosmic influences are internalized within the protagonists and this implosive factor creates the titanic scale of their passions even when the basis of the conflict seems hardly to warrant it. (Shakespeare's *Lear* is the greatest example of this.) (Soyinka, 1976: 43)

Em *Une saison au Congo*, como nas suas outras três tragédias, Césaire propõe de facto um espaço teatral atravessado por tensões contraditórias assim como heróis vencidos por forças que não conseguem dominar. Com outros, Césaire pertence à geração dos dramaturgos das descolonizações (Kadima-Nzuji, 2003; Makhélé, 1995; Mégevand, 2009; Rakotoson, 1995) que, por um lado, recuperam figuras do passado (na sua grande maioria

figuras de resistência à ocupação)¹⁹⁴ e, por outro lado, apontam para a dificuldade em construir um Estado independente do antigo poder colonial. Nota-se ainda que as peças desta primeira fase circulam com bastante facilidade no Atlântico; pois se, por um lado, Césaire se interessa por Lumumba a partir da Martinique, Bernard Dadié descreve a partir da Costa de Marfim as dificuldades em construir um Estado independente no Haiti em *Îles de Tempêtes* (1973). Estas circulações transatlânticas explicam em parte, por um lado, o quão difícil é colocar fronteiras estritamente nacionais nas produções literárias nas Áfricas e, por outro lado, a facilidade com a qual uma certa crítica agrega autores oriundos de espaços diferentes, mas unidos na experiência do colonialismo.

É assim, por exemplo, que Césaire é recuperado por Kadima-Nzují para a construção de um teatro congolês nacional: a questão da sua origem nem sequer se coloca. Para o historiador, crítico e escritor congolês, o teatro de Césaire, à semelhança aliás da produção nacional, visava, com os recursos próprios da literatura, propor uma outra visão da história e assim «rétablir la vérité falsifiée et de redonner aux populations spoliées, connaissances et goût de leur passé» (Kadima-Nzují, 2003: 342). No entanto, como as violências de que sofrem os Congolese também têm a sua origem num Estado pós-colonial caracterizado por tendências centrífugas, era preciso oferecer-lhes figuras agregadoras, figuras que permitissem contribuir para a reconstrução simultaneamente de um passado comum e de uma comunidade nacional. O teatro no Congo, e isto no contexto preciso das violências pós-coloniais, serviria ao mesmo tempo de «ferment d'unité nationale» e de meio visando «sinon à guérir, du moins à soulager le Congo de ses traumatismes» (Kadima-Nzují, 2003: 343).

Trata-se pois de um teatro eminentemente político ou, para utilizar um conceito adequado a muitas literaturas do Sul, empenhado.¹⁹⁵ Os outros exemplos de peças citadas por Kadima-Nzují confirmam esta articulação entre arte e política, pois são peças que procuram no passado possibilidades de pensar de outra maneira o presente. É o caso quando os dramaturgos se interessam por situações onde uma tensão, um conflito violento, um desequilíbrio são resolvidos em prol da comunidade.¹⁹⁶ Esta reescrita do passado assim

¹⁹⁴ Além das quatro tragédias de Aimé Césaire, podemos citar: *Béatrice du Congo* (1970) e *Îles de tempêtes* (1973) de Bernard Dadié; *Élégie pour Aynina Fall* e *Chaka*, publicadas na colectânea *Éthiopiennes* (1956), de L.S. Senghor; *Le cercle des représailles* (1954) et *L'homme aux sandales de caoutchouc* (1970) de Kateb Yacine.

¹⁹⁵ O empenhamento, na perspectiva traçada por Sartre, caracteriza as perspectivas éticas e estéticas de grande parte dos escritores das primeiras gerações: «Ce qui avait fait le succès des premières générations, c'était leur vision d'une littérature en prise directe avec le politique et le social.» (Chanda, 2004: 30).

¹⁹⁶ Como é o caso com *Un trône à trois* (1969), de Valérien Mutombo-Diba N'Funi (1944), que põe em cena a luta entre Lueji e os irmãos depois da morte de Konde, o seu pai. À semelhança do que acontece no romance de Pepetela, o casamento entre Lueji e Ilunga Tshibinda corresponde ao início de uma nova era para o

como a ligação entre história e política ilustram uma tendência de fundo na produção dramática. A este propósito, o que Michèle Rakotoson, escritora e jornalista de Madagascar, diz das peças de Dadié poderia ser generalizado a uma parte substancial dos textos de teatro escritos nas Áfricas: «L'engagement artistique se fait sur le mode de la dénonciation des ignominies et des injustices, crier pour mieux se faire entendre et inverser le cours des choses» (Rakotoson, 1995: 17). Na mesma perspetiva, Caya Makhélé, escritor e crítico oriundo da República do Congo, defendia que «le théâtre devient porte-parole, témoin, dénonciateur de l'injustice. L'artiste existe alors en tant qu'individu capable de secouer la torpeur de ses concitoyens» (Makhélé, 1995: 6).

Neste contexto, os heróis trágicos debatem-se num campo dominado por forças contraditórias – mais uma vez a tensão dialética entre polos opostos – e, mesmo quando morrem, morrem na esperança de atingir pela sua morte uma síntese superior onde a coletividade reencontra um significado. Dito de outro modo, a figura histórica – como parece ser o caso com Lumumba – dá um sentido renovado à coletividade. Martin Mégevand, num trabalho comparado sobre a representação da violência em *Sony Labou Tansi* e *Wole Soyinka*, via naquela tensão dialética entre o sofrimento de um em prol do potencial bem-estar da comunidade um dos elementos intrínsecos aos dramaturgos da descolonização:

La violence historique, représentée par l'intermédiaire du parcours exceptionnel ou exemplaire d'une figure héroïque se trouve ainsi pourvue d'un sens et articulée à la figure d'un sujet autour duquel la collectivité, prise dans l'étau de la violence, décrite invariablement comme désunie, mais virtuellement capable de s'unir — au point que ce scénario peut faire figure d'invariant mythique des dramaturgies de cette génération. (Mégevand, 2009: 96)

Considera-se atualmente que os conceitos de «empenhamento artístico» e «teatro como porta-voz» de Rakotoson e Makhélé podem ser utilizados para qualificar o teatro de Césaire, mas, como o notaram os mesmos autores, entre outros, trata-se de um teatro que utiliza de um modo particular as formas herdadas da escola colonial. O registo é o da tragédia por ser, como sabemos, a forma mais adaptada para a representação do conflito entre normas opostas. Não se trata contudo da mera adoção de uma forma importada. Se muitas tragédias do Sul respeitam a divisão clássica em atos e cenas, diferem, como o vimos há pouco, por causa do ponto de vista adotado mas igualmente por causa do tratamento da

língua. De facto, os dramaturgos – os escritores do meu *corpus* mas não só – utilizam uma língua imperial num contexto marcado pelo plurilinguismo, pelo contacto permanente entre línguas, pelo trabalho diário de tradução sociolinguística. Assim, «les mots utilisés sont chargés d’une histoire qui n’est pas celle de la Métropole, et même en cas d’histoire commune, les visions sont différentes» (Rakotoson, 2003: 17).

Por outras palavras, os neologismos, as estruturas sintáticas deturpadas, as interferências, voluntárias ou não,¹⁹⁷ entre línguas também fazem das tragédias de Césaire, como de muitos outros escritores da época, um bem simbólico ao mesmo tempo familiar, pois reconhecemos ali uma sintaxe trágica, e estranha, pois identificamos uma língua claramente marcada pela alteridade. Esta forma de escrever pode ser interpretada como uma maneira de responder à colonização, mas pode também ser interpretada como reposta ao silêncio imposto pelas censuras pós-coloniais. Qualquer que seja a interpretação, o dito aparenta-se aqui ao famoso grito de Césaire – abundam de facto os apelos ao grito tanto no teatro como no *Discurso contra o colonialismo* –, um grito que possui uma vertente ontológica, uma espécie de «Grito, pois sou», ou, para citar ainda Rakotoson, «Au déni de soi, il fallait des hurlements d’existence, et face à la dévastation, la re-création sera permanente» (Rakotoson, 2003: 17).

Com *Une saison au Congo*, o Estado pós-colonial encontra uma das suas traduções paradigmáticas no registo da tragédia. No entanto, Césaire importa no contexto deste trabalho por ter constituído uma referência para muitos autores do Sul, entre outras razões, porque conseguiu criar uma tragédia a partir do Sul. É certo que, à semelhança do que acontece com os dramaturgos que reescrevem os clássicos gregos, existe um palimpsesto, mas um palimpsesto que tem sido alvo não só de reescrita mas também de reinterpretação, o que corresponde em muitos casos a uma releitura crítica de obras do cânone ocidental (Césaire, mais uma vez, surge aqui como paradigma com o seu trabalho sobre *A tempestade* de Shakespeare). É inegável então a apropriação formal de uma certa tradição teatral ocidental, ou seja, da tragédia, mas os autores afro-caribenhos apoderaram-se desta com o claro propósito de a «reorientar ideologicamente» (Mégevand, 2009: 95). Na geração

¹⁹⁷ Zezeze vê na interferência uma das características mais importantes das literaturas africanas escritas em francês. Trata-se aqui de uma interferência de tipo cultural entre uma língua de escrita (aqui o francês) e um substrato cultural africano expresso noutras línguas: «La plupart des œuvres francophones africaines actuelles s’inscrivent dans cette stratégie discursive et font partie globalement de ce qu’on peut appeler le discours francophone africain, qui peut être défini comme un ensemble des énoncés écrits, émis par les Africains, en langue française, sur des *realia* africaines, et dans lesquels, corrélativement à cet état de fait, il y a une forte proportion d’interférences culturelles et linguistiques dues au substrat culturo-linguistique africain.» (Zezeze, 1992: 15).

seguinte, dramaturgos como Sony Labou Tansi e Pius Ngandu Nkashama participam, com preocupações novas, neste movimento de recuperação/reescrita do registo trágico. Com eles, não se trata de dizer tragicamente o período colonial ou de recuperar, para as enaltecer, figuras do passado, mas de questionar a violência do Estado pós-colonial.

CAPÍTULO VI - SONY LABOU TANSI E PIUS NGANDU NKASHAMA: O ESTADO PÓS-COLONIAL COMO FONTE DO MAL

Depois da fase inicial das dramaturgias das descolonizações, começa uma nova fase empenhada em criticar os regimes autoritários pós-coloniais. No entanto, é preciso perceber que as fronteiras entre as fases, por úteis que sejam numa perspetiva histórica, não podem ser encaradas como estanques, uma sucedendo à outra, sem qualquer tipo de sobreposições. Dadié e Césaire, por exemplo, publicam respetivamente *Îles de tempêtes* e *Une saison au Congo* em 1973, enquanto Sony Labou Tansi publica *La parenthèse de sang* em 1979 e Pius Ngandu Nkashama *La délivrance d'Ilunga* em 1977, ou seja, a crítica depara-se com um ponto de viragem entre as tragédias que, apesar do fracasso do herói, ainda acreditam na resolução da tensão dialética e as tragédias que parecem recusar qualquer possibilidade de síntese. Entre outros, Sylvie Chalaye, uma das grandes conhecedoras das dramaturgias africanas, apontou para a importância da gradual passagem de uma fase à outra:

Dans les années soixante-dix en effet, ces dramaturgies du retour [retour à l'histoire africaine] se sont muées en 'dramaturgies du retour de bâton', autrement dit en dramaturgies de la désillusion. Les intellectuels font l'amer constat qu'on ne peut avoir été traversé par la colonisation sans en porter les stigmates. Tout un théâtre alors dénonce les malversations politiques, les dictatures, l'usurpation du pouvoir. (Chalaye, 2004: 24)

À fase centrípeta que visava recuperar um certo passado sucede então uma fase mais centrífuga, onde os referentes não correspondem a um contexto social reconhecível. É um teatro menos centrado sobre si próprio, menos preocupado com as fronteiras nacionais – o que se traduz aliás pelo recurso, por um lado, a um cronótopo indeterminado e, por outro lado, a distopias, como acontece em quase toda a produção teatral e romanesca de Sony Labou Tansi. Chalaye apontava precisamente para esta situação num outro contributo: «Le temps du replis sur soi est révolu. Volontiers insaisissables, ces écritures se projettent au-delà de toute définition et sautent l'enclos» (Chalaye, 2006: 50).¹⁹⁸

¹⁹⁸ A mesma Chalaye acha que a jovem geração de dramaturgos africanos, herdeiros assumidos de Tansi, desenvolveu ainda mais a disseminação dos espaços teatrais, o apagamento das fronteiras, pois, com Kossi

Acrescenta-se que naquele espaço distópico, a tensão dialética entre polos opostos não parece dar lugar à possibilidade de uma síntese superior, ou seja, o herói trágico ainda morre, mas a comunidade não consegue reconstruir-se graças ao seu sacrifício. Tal deve-se em boa parte a um Estado pós-colonial representado como fonte de uma violência absoluta. Como o advoga Mégevand, dramaturgos como Wole Soyinka e Sony Labou Tansi teriam ultrapassado a dialética da violência para representar somente um palco bruto, o do medo e do terror (Mégevand, 2009: 100). Neste contexto, como veremos a seguir, já não se trata de lutar contra os poderes coloniais e neocoloniais ou de tentar recuperar uma certa dignidade para a comunidade, mas de lutar, em vão muitas vezes, contra a violência patológica de um Estado pós-colonial absoluto (Mégevand, 2007: 77).

É neste contexto que Sony Labou Tansi (pseudónimo de Marcel Ntsoni, 1947-1995) e Pius Ngandu Nkashama (1946) colocam, através da tragédia, as razões do mal na pressão exercida pela mega-estrutura do Estado pós-colonial.

Em parte, as peças de ambos os escritores refletem as suas posições tanto no campo literário como no campo político, posições que um rápido esboço biográfico ajuda a entender.¹⁹⁹ Não se trata aqui de extrapolar da biografia de cada um elementos explicativos para entender as suas obras, mas de sublinhar momentos ou acontecimentos suscetíveis de ajudar a perceber posicionamentos, escolhas estéticas.

Os dois escritores nasceram no então Congo belga praticamente na mesma data e fizeram ali a escola primária, o que ajuda a perceber a importância da língua kongo para Tansi e cilubà para Nkashama, pois os colonizadores belgas, ao contrário dos seus homólogos franceses, desenvolveram um ensino primário exclusivamente em línguas locais. Tratava-se para o Estado colonial, por um lado, de dar uma formação básica à futura mão-de-obra e, por outro lado, de controlar o acesso a outro tipo de saber, este em francês, reservado ao que era tido como uma elite. Além disso, as missões cristãs encarregadas deste grau de ensino tinham como meta catequizar maciçamente as populações, o que passava por um trabalho de tradução e de ensino nas línguas vernáculas. Mais talvez do que noutros

Efoui, Léandre-Alain Baker, Caya Makhélé, Koulsy Lamko ou ainda Koffi Kwahulé, os lugares da ação internacionalizam-se assim como as personagens. O que afirma acerca destas práticas poderia sem grande dificuldade ser aplicado ao teatro de Tansi: «Il ne s'agit pas non plus d'abandonner toute identité, mais d'inscrire l'identité ailleurs que dans des éléments purement repérables, autrement dit multiplier les masques et rendre impossible toute identification qui ne peut être que mortifère» (Chalaye, 2003).

¹⁹⁹ Para Sony Labou Tansi, os elementos biográficos provêm da biobibliografia apresentada por Bernard Magnier em anexo à edição de duas peças: *Cercueil de Luxe* e *La peau cassée* (2006), assim como de outra biobibliografia, de Appolinaire Singou-Bassez em Mukala Kadima-Nzuji (1997), 451-462. Para Pius Ngandu Nkashama, recorri a Ben Abdallah (2009) e Zezeze (1992).

contextos coloniais, os escritores nascidos no Congo belga ficaram marcados por um sistema escolar que os ensinou a ler e a escrever nas suas línguas maternas.

Aliás, Sony Labou Tansi, que nasceu numa zona fronteiriça entre as colónias francesa e belga, de pai zairense (República Democrática do Congo) e de mãe congoleza (República do Congo), foi mandado para o outro lado do rio Congo (Brazzaville) para poder ser escolarizado em francês. Após o liceu, ambos os escritores frequentaram o ensino superior. Tansi inscreveu-se na École Normale Supérieure d'Afrique Centrale em Brazzaville, obteve uma licenciatura em Francês/Inglês e ensinaria o inglês em vários pontos da República do Congo. Nkashama, após uma licenciatura em Filologia Românica (Universidade de Lovanium em Kinshasa, 1970), obtém o grau de Doutor em 1975 (Universidade de Estrasburgo), com uma tese sobre *La poésie africaine de langue française (1950-1970)*. Destes primeiros elementos, destaca-se o facto de os dois homens crescerem durante o período colonial e se tornarem estudantes no período pós-colonial, ou seja, ambos experimentaram a arbitrariedade do Estado colonial e conheceram o colonialismo enquanto fenómeno e experiência quotidiana.

Parece-me que se um Sony Labou Tansi tentou sempre, tanto nos romances como nas peças, articular a violência pós-colonial com a violência matricial colonial, tal deve-se, em parte, ao conhecimento íntimo, diário, de ambas as forças não pelo escritor Sony Labou Tansi mas pelo sujeito Marcel Ntsoni. No caso de Pius Ngandu Nkashama, o Estado pós-colonial revelar-se-ia enquanto fenómeno opressivo ainda durante o período estudantil, pois em 1969 as forças de segurança do regime liderado por Mobutu reprimiram duramente os movimentos estudantis. A partir deste momento fundador, Nkashama, como outros intelectuais congolezes, encontra-se numa situação dialética: aceitar as regras que regem o campo político e acumular no campo académico o capital simbólico e o capital económico ou recusar a entrada no campo político nos termos fixados pelo poder e perder ambos os capitais. Esta última opção requeria, como se pode imaginar, uma certa coragem pois os riscos físicos eram bem reais. Se, num primeiro tempo, as autoridades declararam o jovem intelectual louco, mais tarde, em 1977, em Lumumbashi, prenderam-no e torturaram-no.²⁰⁰

²⁰⁰ V.Y Mudimbe aludiu às lutas estudantis na Universidade de Lumumbashi assim como à prisão do escritor em *Les corps glorieux des mots et des êtres*: «Un jeune professeur, Pius Ngandu, fraîchement revenu de Strasbourg, où il avait préparé un doctorat en poétique, allait, quelques semaines plus tard, être emprisonné aussi, et pour de longs mois; une de ces injustices gratuites dont seuls les régimes totalitaires sont capables. En effet, il n'y avait aucune raison qui expliquât sa présence en prison: il n'avait jamais pris part à nos délibérations, et n'était, certainement pas, un conseiller des étudiants en révolte» (Mudimbe, 1994: 212).

Do outro lado do rio, no mesmo ano, o jovem Sony Labou Tansi presencia outra face do Estado pós-colonial: em 1977, os assassinatos de Marien Ngouabi, Alphonse Massamba-Débat e do cardeal Emile Biayenda romperam os equilíbrios identitários e agudizaram as clivagens etnoregionais (Mabeko-Tali, 2005, capítulo VII: «Le temps des milices»). A violência que atinge então boa parte do campo político e do campo social viria a marcar, de uma maneira ou de outra, as obras iniciais de cada um. Assim, foi igualmente em 1977 que Sony Labou Tansi escreveu a primeira versão do romance *La vie et demie* e em 1977-1978 que apresenta ao Concours Théâtral Interafricain, organizado por Radio France Internationale, *La parenthèse de sang*, uma das suas peças mais violentas.

Vários observadores notaram como a arbitrariedade do Estado pós-colonial está presente na obra de Ngandu Nkashama, destacando como o autor, através da ficção e dos ensaio, tenta perceber as razões dessa arbitrariedade (Ben Abdallah, 2009: 81; Kavwahirehi, 2007^a; Kavwahirehi, 2007^b).²⁰¹ Numa das suas longas entrevistas a Bernard Magnier, o próprio Pius Ngandu Nkashama viria a articular a experiência concreta, dolorosa da violência do Estado pós-colonial e a sua tradução na ficção:

[...] Le vécu prend alors dans ce contexte [o do Estado pós-colonial] un sens symbolique d'une brutalité excessive. Lorsque le texte romanesque tente de traduire cette matérialité en un univers fictionnel, il ne peut que reproduire l'histoire à son moment le plus tragique. (Nkashama, 1993: 346)

O teatro de Sony Labou Tansi e de Pius Ngandu Nkashama pode ser lido de facto como uma tradução, com os recursos específicos do teatro, da arbitrariedade do Estado pós-colonial. É de grande importância para o meu propósito que ambos tenham conscientemente integrado o seu teatro no registo da tragédia. O paratexto que acompanha as peças não deixa dúvida: tanto Sony Labou Tansi como Pius Ngandu Nkashama pretendiam, por um lado, escrever tragédias e, por outro, que o recetor as lesse como tragédias. Assim, a contracapa de *La rédemption de Sha Ilunga – A Redenção de Sha Ilunga* (2007),²⁰² da autoria de Nkashama, integra a peça nas «tragédias que marcaram o ciclo das literaturas da revolta ou as das novas esperanças». Em *L'empire des ombres vivantes – O império das sombras vivas* (1991), o prefácio também associa a peça ao registo trágico. No entanto,

²⁰¹ «En effet, les nombreuses fictions littéraires, les dramaturgies et les essais sociologiques de Pius Ngandu Nkashama s'intègrent dans le sillon d'un même projet dont la visée ultime reste l'effort de rendre intelligible l'époque postcoloniale.» (Kavwahirehi, 2007^a: 57)

²⁰²Uma primeira versão, *La délivrance d'Ilunga*, foi publicada em 1977 em Paris (Pierre Jean Oswald).

mesmo se este paratexto não existisse, como veremos a seguir, a análise textual evidencia o estatuto de tragédia para três das quatro peças de Pius Ngandu Nkashama.²⁰³

VI. 1. IMPORTÂNCIA DO PARATEXTO EM SONY LABOU TANSI E PIUS NGANDU NKASHAMA

Dos dois, é Sony Labou Tansi que mais atenção dá ao paratexto, pois a maior parte da sua produção teatral vem precedida de um *avant-propos* ou de uma *note* que invariavelmente remete o texto que se segue para a tragédia, entendida tanto no senso comum como no sentido literário.²⁰⁴ Assim, a necessidade de uma escrita empenhada em descrever um mundo em crise deve-se em parte às múltiplas tragédias que o marcam. Em *Antoine m'a vendu son destin – Antoine vendeu-me o seu destino* (1997),²⁰⁵ o prefácio aplica o termo tragédia simultaneamente à época representada (referente social) e à prática teatral: «Ici commence la tragédie de notre génération bâclée» (1997: 13).

Tansi é um autor claramente empenhado, pois encara sem ambiguidade o seu trabalho como sendo a tradução do sofrimento dos homens no mundo moderno, o que, em parte, recupera o que Denis dizia do empenhamento na literatura tendo como referente a produção francesa (Denis, 2000: 17-51). O que diferencia Tansi dos autores empenhados do Norte é o lugar de nascença (o continente africano) e o processo de dominação violenta de que este foi alvo. Enquanto africano, o escritor possui, mais do que outros, o direito de se opor a uma História violenta, e de impor o continente tanto na História do Ocidente como na consciência deste: «L'Afrique deviendra de plus en plus un cas de conscience pour l'Humanité tout entière» (Tansi, 1997: 13). Porém, pesar na consciência do Ocidente significa reapropriar-se de uma palavra negada ou emudecida: «Si nous autres têtus

²⁰³ A quarta, *Bonjour Monsieur le Ministre – Bom dia Senhor Ministro!* (2007), é uma comédia que foi primeiro publicada sob o pseudónimo de Elimane Bakel nas edições Silex, em Paris, em 1983. A escolha do pseudónimo deveu-se ao receio de perseguição (Ben Abdallah, 2009).

²⁰⁴ Mongo-Boussa vê na intertextualidade e no metadiscorso características recorrentes em muitos textos africanos. Destaca o lado paradigmático de Tansi para a integração nas peças de um paratexto que supostamente orienta a leitura e a crítica do texto: «Les auteurs devancent presque la critique et lui montrent, pour ainsi dire, le chemin en revendiquant des outils d'analyse non à l'aune d'une vision restreinte où l'exotisme entre encore en ligne de compte mais à celle d'un panorama plus vaste.» (Mongo-Boussa, 2006: 54).

²⁰⁵ A peça foi primeiro encenada em Limoges no *Festival des Francophonies* em 1986 pela companhia de Tansi, *Rocado Zulu Théâtre*, e teve uma primeira publicação no primeiro número da revista *Équateur* (1986) (Magnier, 2006: 58).

d’Afrique demandons têtument la parole après cinq siècles de silence, c’est pour dire l’espoir d’une Humanité bâclée» (Tansi, 1997: 13).

O facto de ter escrito *Antoine m’a vendu son destin*, acrescenta Tansi, significa a afirmação do estatuto que lhe conferiu a História, mas uma afirmação reivindicada e já não imposta: «VOYOU VA-NU-PIEDS DE LA RACE HUMAINE». A passagem para a maiúscula é muito significativa, pois remete, de modo simbólico, para a passagem de um estatuto ao outro. Tansi esboça então a fábula da sua peça – o poder, os seus excessos, a ligação ambígua dos sujeitos com o potentado – antes de passar ao significado que lhe atribui. Notar-se-á mais uma vez a importância da tragédia: «Cette pièce pourrait être la tragédie d’une génération qui bâcle ses rêves, ses espérances et ses mutations».

É nítido no texto o balanço entre constatação algo desiludida e vontade de não se deixar submergir pela desilusão. O escritor entende a sua prática em geral e esta peça em particular como meios para lutar justamente contra os excessos. Se o mundo é de turbulências, então Antoine será o cinto do qual a humanidade precisa para se proteger: «Antoine est une manière d’attacher sa ceinture dans notre monde secoué où le naturel est devenu une tragédie» (Tansi, 1997: 14). Neste paratexto como noutros, a palavra tragédia parece ser o centro a partir do qual se constrói o conjunto, núcleo semântico que situa uma prática, entre outras possíveis, que descreve um estado do mundo, o que remete em última análise para uma postura ética.

Encontramos uma reflexão assaz semelhante na «Note au metteur en scène» que antecede *Moi, veuve de l’Empire - Eu, viúva do Império* (1987),²⁰⁶ uma reescrita da peça de Shakespeare *The Tragedy of Julius Caesar*. Aqui, o dramaturgo situa a peça no momento da queda do Império Romano, não do original, que não caiu com o assassinio de César, mas de um império mais moderno. Pelo menos, é o que sugere ao colocar as seguintes perguntas: «Et si nous étions tous des Romains?», «Et si nous étions en train de répéter tragiquement l’Histoire?». Como no *avant-propos* a *Antoine m’a vendu son destin*, o trágico designa a peça que se segue e qualifica o referente social, o mundo descrito por Sony Labou Tansi. Perante a tragédia eminente, um mundo prestes a ruir, tanto o da fábula como o outro, o escritor admite uma só possibilidade, a do riso, mas não de qualquer riso: «Le courage tragique de se marrer en connaissance de cause», construção oximórica que

²⁰⁶ Trata-se da transformação de Shakespeare em palimpsesto de um novo texto ou ainda da «tradução» e reapropriação de uma tragédia clássica numa perspectiva pós-colonial. Alguns anos mais tarde, faria o mesmo com *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet* «traduzida» por *La résurrection en rouge et blanc de Roméo et Juliette* (1990).

retoma a seguir, «Ririons-nous ce rire tragique qui tourne aux larmes?». Aliás, além de oximórica, a juxtaposição riso/trágico manifesta, como anuncia, o lado grotesco da própria peça. De facto, a associação entre um elemento e o seu oposto no mesmo lugar, definição minimalista do grotesco em literatura, caracteriza em parte *Moi, Veuve de l'empire*, as personagens masculinas cumulando o aparato do poder com a aparência da decadência. A didascália inicial coloca aliás César e as outras personagens do lado do “baixo corporal e material”: estão embriagados «ou drogados», sujeitos, com “ar de mendigos”.

Perante uma visão pessimista da história – «Le progrès est bâclé. L’humanité avec» –, a função do artista mais uma vez é clara: tem de protestar:

Je présente à la civilisation la facture des vomitoriums que nous gérons. Je me constitue partie civile dans le procès qui oppose l’humanité à l’arrogance inculte des nations, le bâclage à la raison d’espérer, l’avenir à la mort. (Tansi, 1987: 4)

Se ele, Sony Labou Tansi, sentiu a necessidade de dinamitar a linguagem, é porque neste fim de império a linguagem também vacila: «Le langage est mort. Le verbe se meurt.» O «vomitorium», utilizado três vezes neste texto curto, remete para um hipotético recipiente,²⁰⁷ onde despejar o excesso: excesso de comida e de bebida neste império decadente, excesso de poder, mas igualmente excesso de uma logorreia. Se o paratexto qualifica o texto que se lhe segue de tragédia, se, de facto, uma análise crítica o confirma, é de uma tragédia “degradada” que se trata, de uma tragédia grotesca.

A maior parte do paratexto de Tansi associa assim os vários sentidos da «tragédia», evidencia uma representação do mundo como estando à beira do colapso e o necessário empenhamento do artista, em particular do artista oriundo do continente africano. Se o prefácio a *Une vie en arbre et chars... bonds*²⁰⁸ não inova deste ponto de vista, acrescenta vários elementos tanto na primeira como na segunda versão. Para Sony Labou Tansi, se a tragédia paira sobre a humanidade é porque o ser humano se «virou para uma civilização do mineral e do animal» e voltou as costas ao mundo vegetal, que associa ao umbigo do planeta. Tansi confirma-o nas «Notes d’intentions de mise en scène» que antecede a segunda versão, onde defende a importância da palavra assim como do sentido a dar às coisas.

Nesta perspetiva, defende ainda que «em África tudo fala» (tanto o animado como o inanimado) e que o teatro também tem como missão fazer ouvir o conjunto. Aqui o

²⁰⁷Hipotético, pois o «vomitorium de bolso», que cada personagem no texto arrasta, não corresponde a um pequeno recipiente com evidente função, mas remete em Latim para as saídas dos teatros.

²⁰⁸Datada de 1991, foi publicada pela primeira vez em 1995 (Lansman).

paratexto orienta a receção da peça, pois a *Árvore*, personagem essencial, surge não só como testemunha de tudo o que foi proferido, mas também como memória dos homens. A partir deste ponto de vista, o projeto de alguns de a desenraizar para a plantar noutra continente representa a metáfora de outro desenraizamento, do qual homens e natureza foram vítimas no processo de colonização.

Percebeu-se que ao descrever um momento trágico, Tansi tentava evidenciar em parte a origem do mal que achava assolar o ser humano. Além do papel desempenhado pelo colonialismo e pelo Estado pós-colonial, acrescentaria uma outra fonte ao mal, o sistema económico mundial. Se o homem sofre, se «a vida se morre» diz ele no paratexto de *La résurrection en rouge et blanc de Roméo et Juliette* [*A ressurreição em vermelho e branco de Romeo e Julieta*] (1990), tal já não se deve aos militares ou aos políticos. Não é a sua mão que temos de ver na origem da tragédia, mas a da globalização do sistema económico dominante: «Cette main est celle des marchands. Il faut le dire maintenant avec les maux (et les mots) qui conviennent. Le capitalisme (même celui d'État) est un crime contre l'humanité et son avenir». O apelo ao empenhamento neste texto aparece cada vez mais imperioso; face à situação de emergência, o teatro seria ainda a mais eficaz das repostas.

Nota-se que a este empenhamento no campo literário responde outro no campo político, pois foi em 1989 que Sony Labou Tansi se tornou um dos membros fundadores do *Mouvement Congolais pour la Démocratie et le Développement Intégral* (MCDDI) de Bernard Kolélas e que foi eleito deputado por este partido em Brazzaville três anos mais tarde (Makhélé, 1995: 41; Singou-Bassez, 1997).

Acrescento que para entender melhor os significados destas tragédias, é preciso ainda ver como elas se inserem no campo literário, o seu posicionamento neste explicando em parte certas escolhas estéticas.

VI. 2. ESTÉTICA E EFEITO DE CAMPO

Como o dizia há pouco, mesmo se ambos os escritores não tivessem escrito aquele vasto paratexto, poder-se-ia identificar cada texto como sendo uma tragédia, ainda que se trate nalguns casos de uma tragédia com contornos singulares. De facto, as peças de Tansi e de Nkashama põem em causa alguns dos fundamentos da representação teatral:

enfraquecimento da personagem, ao ponto de a reduzir a vozes em *L'empire des ombres vivantes*, ou de transformar objetos em personagens, à semelhança da Árvore em *Une vie en arbre et chars ...bonds* ou a da rádio em várias peças do *corpus*; perturbação em profundidade do tempo e do espaço... No entanto, interpretar como traços exclusivamente característicos de um teatro pós-colonial constituiria um erro de paralaxe, pois obliteraria um facto hoje amplamente aceite: a história do teatro a partir de finais do século XIX e durante parte do século XX evidencia uma desestabilização generalizada dos códigos teatrais (Abirached, 1994). Por outras palavras, se Tansi e Nkashama podem ser interpretados como pertencendo às literaturas pós-coloniais, seria errado ver no seu teatro uma reapropriação de uma prática oriunda do Norte num modo subversivo. Do ponto de vista formal, a obra destes dramaturgos partilha das experimentações, das ousadias, das revoluções ensaiadas em vários lugares no início do século XX.

Uma certa crítica apontou para a relação do teatro de Sony Labou Tansi com o teatro do absurdo, por exemplo (Albert, 2007: 135-137), nomeadamente no que tem a ver com o tratamento da linguagem, a dificuldade dos seres humanos em comunicar, etc. Porém, se quisermos comparar as ousadias de Tansi com as de outros, teria a crítica de recuar ainda mais no tempo e de reler as experimentações de Jarry, Apollinaire, Cocteau, Maïakovski, ou ainda Vitrac e Ghelderode, que, de facto, em trinta anos (1900-1930) renovaram profundamente a arte teatral: afrouxamento do princípio de não-contradição, justaposição de cenas sem lógica aparente, transformação de objetos como a rádio em personagens, questionamento do tempo e do espaço teatral, ou seja, inovações que Tansi introduziria no seu teatro.²⁰⁹ Valeria a pena explorar noutro trabalho estas conexões para mostrar que, se de facto Tansi é um autor pós-colonial – nomeadamente na representação do Estado pós-colonial, no tratamento do corpo, ou ainda nas reescritas de obras do cânone ocidental –, também se insere numa veia particular da história do teatro. Este tipo de abordagem permitiria igualmente apontar para a fraqueza de algumas «fronteiras» colocadas apressadamente pelas teorias pós-coloniais.

²⁰⁹ Outra crítica, Edwige Gbouablé, notou estas diversas características no teatro de Tansi ou ainda no *Império das sombras vivas*, mas é para ver nos dois dramaturgos, sobretudo em Tansi, um ponto de partida para a produção dramática dos mais recentes dramaturgos africanos francófonos. A autora aponta para o enfraquecimento da fábula, que já não é desenrolar linear de uma série de ações mas justaposição de momentos, descreve a sucessão de diálogos que nem parecem suceder-se de maneira lógica, ou seja, elementos que remeteriam para a quase impossível comunicação entre as personagens. No entanto, a conclusão que tira destas constatações poderia ser aplicada sem problema aos dramaturgos do absurdo ou ainda aos da revolução teatral do início do século XX: «Le dialogue de sourds présent dans les œuvres contemporaines est une expression poussée de l'absurdité humaine et de la 'mocheté' de la vie tant dénoncée par Sony Labou Tansi» (Gbouablé, 2007: 103).

Notar-se-á que a originalidade formal de grande parte da produção teatral de um Tansi também pode ser interpretada como consequência das regras de legitimação de um certo teatro africano francófono. Como Bourdieu (1992) e Dubois (1986) mostraram, a partir do momento em que o campo literário se autonomiza – autonomia relativa nalguns casos –, este tende a procurar no seu seio os instrumentos da sua própria legitimação. Os prémios, a crítica jornalística, os trabalhos académicos, entre outros, consagram deste modo certos escritores em detrimento de outros, legitimam certas práticas em detrimento de outras, favorecendo até escolhas estéticas que, nas estratégias de conquista do capital simbólico por parte dos escritores, deveriam facilitar o seu êxito.

No caso do campo teatral africano francófono, o *Concours théâtral interafricain*, organizado pela Radio France International e pelas rádios nacionais africanas, tem sido um forte produtor de legitimação e de consagração num campo marcado por uma grande concorrência. Por causa do número crescente de participantes para um número reduzido de prémios, os dramaturgos tendem a rivalizar em originalidade para atrair as atenções do júri.²¹⁰ Na lista das peças premiadas publicada por Fiangor no final do seu estudo encontram-se quatro títulos de Sony Labou Tansi: *Conscience de tracteur* (1973), *Je, soussigné cardiaque* (1976), *La parenthèse de sang* (1978) e *La coutume d'être fou* (1979). Uma leitura mais institucional da obra teatral de Tansi talvez devesse contemplar os possíveis efeitos deste tipo de concurso na procura da originalidade como modo de distinção no interior do campo teatral, em geral, e em *Je, soussigné cardiaque* (1976) e *La parenthèse de sang* (1978), em particular.²¹¹

Mais uma vez, o que estes comentários tendem a mostrar é que a originalidade de um escritor do Sul relativamente a um modelo oriundo do Norte nem sempre deve ser interpretada em termos pós-coloniais, a não ser que qualquer afastamento relativamente à norma seja tido como obrigatoriamente pós-colonial. Dito de outro modo, se a abordagem às obras escritas num contexto pós-colonial privilegiar o critério da originalidade, assim

²¹⁰ De 125 peças apresentadas ao concurso em 1968, passou-se a 394 em 1970, 3992 em 1982 e 5000 em 1993 (Fiangor, 2002: 14). A partir de 1993, o concurso internacionalizou-se ainda mais para incluir a produção dramática escrita em francês noutros continentes. Ainda que a maior parte das peças premiadas não tenha sido publicada, todos os textos se encontram disponíveis sob forma de tapuscrito na Biblioteca de Estudos Teatrais Gaston Baty (Paris III- Sorbonne Nouvelle) (Fiangor, 2002).

²¹¹ É a partir do conceito de campo literário desenvolvido por Bourdieu (e.g. 1992) que Mouralis interpreta as escolhas estéticas de alguns escritores africanos como estratégias com o intuito de facilitarem a aquisição de capital simbólico e/ou financeiro dentro de um campo marcado pela concorrência. Estas estratégias determinariam em grande parte as características formais dos textos: «Ces stratégies et des propriétés du champ littéraire ne sont pas des réalités extérieures aux œuvres et qui les détermineraient. Elles sont immanentes à celles-ci, lisibles dans les textes, à travers les choix que les écrivains opèrent entre les possibles du moment.» (Mouralis, 2001: 65).

como o da subversão de um modelo tido como hegemónico, arrisca-se, por um lado, a estabelecer «fronteiras» onde não existem, o que impediria um trabalho de «tradução» e, por outro lado, a menosprezar a importância de outras práticas inscritas na história. No caso do escritor congolês, se o trabalho sobre a materialidade da língua assim como com as categorias teatrais pode ser analisado com a ajuda da teoria pós-colonial da literatura, a recusa, consciente ou não, de colocá-lo na longa tradição dos dramaturgos da revolução teatral tende em última análise a essencializar a prática textual de um autor que denegava este tipo de operação.

Assim, Sidibé Valy, num estudo sobre a dramaturgia de Tansi, vê nesta, por um lado, a vontade de se distanciar em relação às dramaturgias ocidentais e, por outro, a vontade de criticar os Estados pós-coloniais (Valy, 2003: 181). Se a segunda característica do teatro de Tansi não coloca problemas, pois o teatro, como o romance aliás, é percorrido por esta temática, a primeira característica, por causa de um erro de paralaxe, leva a considerar intrinsecamente sonyano ou, para ampliar o propósito, intrinsecamente pós-colonial o que caracteriza a obra de numerosos dramaturgos europeus do século XX. Se, de facto, há em Tansi uma rutura ao nível da estética clássica, uma rutura que se desdobra noutra, a das esperanças do período pós-independência, é difícil ver na primeira uma novidade estética em tudo afastada do modelo imposto pelo antigo dominador (Valy, 2003: 181). Como veremos mais à frente, *La parenthèse de sang* [*A parêntese de sangue*] (1981) pode de facto ser lida como paradigma da produção dramática sonyana²¹² – representação do Estado pós-colonial, violência das palavras e dos atos, perturbação da sintaxe, tanto a do teatro como a da gramática – mas será a subversão dos códigos tão exclusivamente *sui generis*? No trecho seguinte poder-se-ia aplicar a um Michel de Ghelderode, por exemplo, o que o autor considera ser o âmago da dramaturgia de Tansi:

Son écriture joint de manière harmonieuse le tragique et le comique, le solennel et le bouffon, le sacré et le profane. Les images favorites de Sony sont le corps et la mort. Le flux dramatique véhicule à travers ses pièces des instants culminants d'incantation lyrique. Tout est destiné à donner à l'œuvre théâtrale l'énergie dirigée et la liberté de la forme. (Valy, 2003: 187)

²¹² Sobre esta peça, uma das obras de Tansi mais estudadas a par do seu romance *La vie et demie* (1979), existem duas contribuições que pus de lado pelas suas numerosas contradições: Blédé Logbo (2003) e Bertrand Michel (2007). Este último, por exemplo, professor na Universidade de Provence, cumula contradições no decorrer do artigo. Afirma que podemos ler a peça como uma tragédia clássica, apesar de Tansi não respeitar a unidade de tempo, depois de ter dito que o dramaturgo respeitava as três unidades. A seguir, acrescenta sem transição que a peça pertence tanto ao teatro do absurdo como ao do Shakespeare (Bertrand, 2007: 95).

Tomadas estas precauções, se o paratexto, como o vimos há pouco, remete o texto para a tragédia e para o trágico, uma leitura das peças evidencia o elemento estruturante desempenhado pela representação do Estado pós-colonial como força trágica. Se, de facto, uma tragédia pressupõe frequentemente a presença de personagens de poder ou desejosas de o conquistar e, por causa disto, destinadas a caírem, então as peças de Tansi e de Nkashama, como as de outros dramaturgos, pertencem de pleno direito à tragédia.

VI. 3. PIUS NGANDU NKASHAMA: REVOLTA E FRACASSO DA PERSONAGEM TRÁGICA

Estes traços, personagens dilaceradas pelas lutas em torno do poder, confronto de valores, entre outros, encontram-se na tragédia *La rédemption de Sha Ilunga* [*A redenção de Sha Ilunga*] (2007), estruturada em torno da oposição entre Ntambue e Ilunga, o primeiro desejoso de se apoderar do Estado e dos seus recursos e o segundo empenhado em travá-lo. A fábula evidencia claros sinais de tensão entre polos, valores, ou ainda poderes.

À semelhança do que acontece com as tragédias gregas ou com as de Shakespeare, o início da tragédia coloca o recetor perto da crise. Acossados pelas forças de segurança de um Estado pós-colonial nunca nomeado, Ilunga foge na companhia do pai. Este, consciente da inutilidade de uma revolta sem recursos contra um poder forte, decide abandonar a luta, mas acabará por ser preso e morto pelos soldados. Ilunga pretende continuar apesar de saber que a luta tem mais probabilidades de fracassar do que de ter êxito, tentando manter pelo menos a integridade. Ntambue, um dos chefes da rebelião, acha que chegou a hora de pactuar com o poder e, por isso, entrega Ilunga ao Estado central e aceita o poder local. O Oficial, representante do Estado central, delega-lhe algumas competências, as que o Estado julga serem os poderes tradicionais. Assim, Ntambue não governa realmente, vivendo a maior parte do tempo fechado no seu palácio. Ilunga consegue fugir e retomar a luta contra ambos os poderes (o local, personificado por Ntambue, e o central, indeterminado). Trata-se de uma luta que se suspeita falhada à partida. Ntambue acabará assassinado por Ilunga e pelos rebeldes, mas os soldados do Estado central esmagam a rebelião e matam Ilunga.

Sha Ilunga representa o herói destinado a fracassar, mas que apesar disso continua a lutar. Como acontece em muitas tragédias, Ilunga corresponde igualmente ao herói em revolta contra vários poderes e normas: contra o poder central, contra o ex-combatente (Ntambue) que se rendeu ao poder central, mas também contra algumas das normas que vigoram no seu mundo, estruturando-o. No ato I rejeita violentamente o poder dos antepassados por não terem impedido a queda do pai. Eis o que diz a Kalala, «bruxo e feiticeiro dos guerreiros»: «Tes Ancêtres, ta puissance? Rien, zéro!» (I,2). Ntambue responde-lhe que não se pode ameaçar os antepassados sob pena de represálias. Este tipo de confronto pode remeter para um dos elementos da sintaxe trágica: a advertência inicial, que se dirige tanto a uma personagem, que não a sabe interpretar ou a interpreta mal, como ao recetor, que a interpreta bem antes da própria personagem.

Ntambue representa aqui o polo do poder que defende um tipo de norma e atribui o fracasso da revolta ao facto de essa norma não ter sido respeitada: «Les malheureux qui ont été tués n’avaient pas respecté les interdits, voilà tout» (I, 2). A recusa do argumento por Sha Ilunga deve ser entendida a dois níveis, ou seja, neste momento chave, o que ele recusa é tanto Ntambue como símbolo do poder como o poder dos antepassados. Quando o primeiro advoga o seu estatuto de filho de rei para chegar ao poder, eis o que Ilunga lhe responde: «Tu prétends être prince, mais de quel royaume? [...] Que suggères-tu alors pour nous permettre de récupérer la dignité? Je conteste ta mascarade, moi.» (I, 2). Com este trecho, situamo-nos no cerne da conflitualidade trágica, pois temos um evidente conflito em torno do poder (Ilunga vs Ntambue) e a tensão entre as normas ético-políticas (legitimidade vs ilegitimidade). Ilunga e Ntambue representam de facto dois polos antagónicos, dois polos que possuem a sua própria lógica irreduzível à do outro. Parte das leituras do trágico viam neste confronto polar um dos momentos-chave da sintaxe trágica. Foi precisamente este tipo de tensão dialética, muito estruturante no trágico, que Hegel e outros depois dele evidenciaram a partir da *Antígona* de Sófocles. O diálogo seguinte ilustra essa conflitualidade trágica. A Ilunga que o ataca: «Tu as tout bafoué. Tu as tout souillé et tu t’es avili» (I, VI), Ntambue responde: «Je vous ai épargné des carnages stériles, des terribles calamités qui déciment les enfants, des famines, des épidémies pour des jeunesse dilapidées par la sentimentalité de quelques illuminés comme toi.» (I, VI).

É neste contexto de oposição entre duas concepções do poder que se coloca a questão do lugar do Estado pós-colonial como fonte de opressão na fábula, ou, para voltar à terminologia utilizada no capítulo dedicado ao trágico, ao lugar do Estado pós-colonial

entendido como mega-estrutura que domina as personagens. No capítulo dedicado ao Estado pós-colonial, insisti na relação de consecução que liga Estado colonial e Estado pós-colonial, este recuperando parte do aparato e do aparelho do primeiro. Com os recursos do teatro, Nkashama, tal como Tansi, evidencia ao longo da peça a estreita ligação entre ambos.

Não será por acaso então que grande parte dos comentadores da obra de Nkashama aponta, por um lado, para a presença do Estado pós-colonial enquanto origem da violência e do terror e, por outro, para o Estado colonial como matriz deste. Gilbert Doho, por exemplo, sublinha, no início de um ensaio sobre o teatro de Nkashama, a estreita articulação entre ambos. À semelhança do que descrevem historiadores e geopolitólogos (Capítulo III), lembra que o que a França instituiu nas suas colónias – *mutatis mutandis* dir-se-ia o mesmo da Bélgica e de Portugal – não foi um Estado de direito, mas antes um regime de vigilância permanente e de coerção física. Invoca Foucault a este propósito:

Surveiller et punir l'indigène participe de l'ordre militaire on ne peut plus oppressif. Univers carcéraux, la colonie et la néo-colonie recourent à ce que Foucault appellerait dans ce cas 'l'éclat du supplice' pour psychologiquement contrôler les masses et les indociles [...]. (Doho, 2007: 115)

O Estado pós-colonial representado por Nkashama retomou algumas das táticas do Estado colonial: reagrupar os vencidos em aldeias, obrigá-los a pagar o imposto e impor um chefe oriundo de uma suposta «tradição». O Estado em questão não se vê em cena, permanecendo longínquo e abstrato enquanto fenómeno global. Apenas é visível a sua principal manifestação: as forças de segurança. O próprio Oficial dirá: «Nous appliquons les ordres qui ont été décrétés très loin dans la hiérarchie» (I, V). Nkashama aproxima-se assim da postura dos estudiosos do Estado que defendem que este nunca pode ser apreendido, a não ser através das suas atualizações concretas (forças de segurança, regras, leis, ministros, formulários...), ou seja, que o Estado existe algures entre entidade abstrata e conjunto de atualizações que o constituem em fenómeno dinâmico (Linhardt e Moreau De Bellaing, 2005: 269-298).

Entre as ordens de que fala o Oficial, consta a de proteger o potentado local nomeado pela autoridade central. À semelhança do colonizador, o Estado pós-colonial recorre à tradição quando esta lhe é útil, tal como se depreende das palavras do Oficial:

Ses aptitudes [*as de Ntambue*] ont déjà été reconnues par les pouvoirs légitimes. Le Prince mérite bien d'hériter du trône de son défunt Père, oui ou non? Même s'il n'en possédait pas un. La tradition le recommande. Vous devrez l'introniser selon vos mœurs, coutumes et traditions. (I, V)

Este trecho evidencia que na nova relação de subordinação as aparências de legalidade são valorizadas pelo poder central. A comunidade local torna-se um «protetorado» e o dirigente um «gerente de distrito», um «déspota» esclarecido pelo poder central, cuja principal missão será manter a ordem pública no território. O exército enquadra e delimita o seu poder e simultaneamente controla a oposição. Eis como o Oficial descreve as suas funções:

Nos troupes seront postées dans la région pour protéger la population laborieuse et pour garantir la sécurité et la tranquillité de tous. Une force d'intimidation et de dissuasion très performante. Mais également une force de frappe, qui frappera à la première révolte. Qui frappera dur. (II, 2)

Enquanto mega-estrutura que domina a vida dos sujeitos, o exército surge na peça como uma das fontes do mal e conseqüentemente como uma das origens do trágico. O próprio Estado pós-colonial, ao conceber a força e a violência como modo de gestão da população, antevê possíveis resistências à coerção: não se trata só de intimidar os civis, mas também de reprimir os inevitáveis levantamentos. Num ensaio sobre as figuras da resistência na obra de Nkashama, Moussa Sow insiste na importância de praticar uma arqueologia da violência pós-colonial:

Pour comprendre la dialectique qui établit l'Afrique comme un vrai laboratoire de violence, il importe de reconsidérer l'expérience coloniale et d'observer dans quelle mesure elle semble préparer, sous bien des rapports, les grands bouleversements politiques de l'Afrique contemporaine. (Sow, 2007: 282)

Num processo gradual, acrescenta Sow, a violência torna-se instrumento do poder, um instrumento que banaliza as práticas mais extremas. No caso do Zaïre de Mobutu, que é o contexto a partir do qual escreve Nkashama, a recuperação dos métodos coloniais é assaz evidente: «Une logique de continuité dans l'occupation de l'espace africain, issue de la reprise d'un discours adéquat et des méthodes coloniaux, transparait bien ici, alors qu'on pouvait croire qu'il disparaîtrait avec les indépendances» (Sow, 2007: 284).

Ntambue, tornando-se deste modo sujeito trágico, percebe que está encurralado entre duas forças: o próprio povo («Si je n'accomplis pas leur vœu, ils se vengeront» II, 2) e o exército de ocupação («Il te faudra craindre davantage notre vengeance à nous» contrapõe-lhe de imediato o Oficial). É notório que nesta cena a maior parte das réplicas está a cargo do Oficial e do Soldado, enquanto Ntambue se limita a responder ou a exprimir brevemente as suas preocupações. O reduzido espaço textual de Ntambue (o potentado local) sinaliza e simboliza o seu parco espaço no campo do poder.

Não é por acaso que, tanto nesta peça como nas de Tansi, o potentado desenvolve um medo incontável, uma paranóia, do que possa vir a surgir da violência exercida pelas forças de segurança. Sow, mais uma vez, nota que o potentado louco é uma figura recorrente da produção romanesca de Nkashama: um potentado que polvilha o território de centros de detenções onde espera quebrar o ímpeto revolucionário. Todavia, este sistema de terror estabelecido pelo potentado é, tanto na obra de Nkashama como nas descrições teóricas, uma espécie de encenação, de fachada prestes a desmoronar, a violência escondendo então a fragilidade das bases do poder. À semelhança do que aconteceu durante o período colonial, o poder local não consegue manter a ordem, os sujeitos sublevam-se contra um Estado opressivo: «Plus je sévis, plus ils s'entêtent. Je ne vais quand même pas les exterminer tous?» dirá Ntambue (II, 7), lembrando o que Fanon dizia da tentação colonial de aniquilação dos sujeitos colonizados (Fanon, 1961: 81ss.) Ntambue fecha-se cada vez mais na solidão, começa a sofrer perturbações psíquicas enquanto o poder central organiza a pilhagem. O Oficial volta na última cena do Ato II para lhe transmitir ainda mais poder. Nkashama representa aqui com recurso à tragédia a delegação de poder de cima para baixo descrita por Mamdani em *Citizens and Subjects*:

Tu es notre courroie de transmission. Un vrai Souverain intronisé légalement. Il n'est que normal que tu prennes des décisions et des initiatives. Le sens des responsabilités. (II, 7)

Il nous fallait un homme expérimenté, voué à notre cause. Et cet homme, nous l'avons découvert en toi. C'est pourquoi, à partir de maintenant, nous avons décrété de te déléguer l'exercice effectif du pouvoir. (II, 7)

Ntambue desempenhou tão bem o seu papel de «tampão» que os sujeitos o culpam pela desgraça sem ver o escalão imediatamente superior. O Oficial constata: «Incroyable

comme ces gens en sont arrivés à te [Ntambue] détester, plus qu'ils ne nous haïssent nous-mêmes.» (II, 7)²¹³

Apesar da discrepância de meios, Ilunga retoma a luta acreditando que o povo iria segui-lo. Na sua análise da situação (o exército de ocupação corrompe-se no exercício diário da violência) ecoa o que Fanon dizia do opressor colonial em *Les damnés de la terre*: «Aucun envahisseur ne peut avoir la tête tranquille sur le territoire de l'opprimé. L'injustice, la brutalité, la peur, finissent par miner la conscience. C'est pour cela qu'ils deviennent chaque jour de plus en plus immondes.» (III, 3).

Perante a opressão crescente do Estado, Ilunga e os rebeldes invadem o Palácio, matam os guardas e prendem Ntambue. Para Ilunga, a queda deste tem origem na cadeia de decisões que tomou: «Tu n'as été qu'un traître à la terre des Aïeux. Et tu as fini par décréter ta propre déchéance» (III, 9). Acusa-o de se condenar a si próprio a partir do momento em que desrespeitou as normas da comunidade: «Les Ancêtres ne pardonneront jamais les offenses infligées par un fils sorti de leur souche. Ils sont inexorables. Tu m'entends? Ils sont ine-xo-ra-bles! (*Tambour*).» (III, 9). Ilunga associa aqui claramente o mal a uma infração perante uma norma essencial para a comunidade, pois, ao aceitar servir uma autoridade ilegítima, Ntambue não só se afastou, por escolha própria, da comunidade como também a colocou em perigo. Esta tensão entre a culpa original de um potente e o mal que aflige a comunidade relembra uma tensão semelhante que percorre, estrutura até, boa parte do *corpus* grego. De facto, tanto em Sófocles como na peça de Nkashama, uma ou mais personagens julgam que as normas intrínsecas à comunidade são «inexoráveis». A associação da culpa a uma violação de regras essenciais ao equilíbrio da comunidade obriga o crítico a uma espécie de deslocação epistemológica, pois para entender o trágico nalguns textos de autores do Congo é preciso ter em conta um outro aspeto do contexto de referência. Na sua história da literatura do Congo-Kinshasa, Silvia Riva (2006) aponta para a importância do metafísico, do além, da força dos antepassados nesta literatura:²¹⁴

²¹³ Nota-se que o exercício do poder absoluto transforma fisicamente Ntambue em potentado: engorda, veste roupa de luxo, possui palácios e vilas, consome mulheres transformadas em bens materiais... Como veremos a seguir com o trabalho de Tansi, o corpo metamorfoseado do potentado desempenha um papel essencial na representação do Estado pós-colonial, pois o corpo simboliza o excesso de poder bem como focaliza, pelas suas características, as atenções de todos.

²¹⁴ A *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa* constitui a última grande síntese de referência sobre a literatura da República Democrática do Congo. Silvia Riva (Universidade de Milão) faz parte da geração de investigadores italianos de primeiro plano no campo dos estudos das literaturas africanas. A primeira edição da obra em italiano remonta a 2000. A autora aproveitou a tradução francesa (da autoria de Collin Fort) para rever e atualizar o conjunto. Num trabalho mais antigo (1984), Mukala Kadima-Nzjui tinha estudado em pormenor os inícios da então literatura zairense: *La littérature zaïroise de langue française (1945-1965)*. Paris: ACCT - Khartala.

Elle a ainsi acquis une dimension profondément spirituelle, étant donné qu'elle s'est constituée comme le lieu de constants échanges symboliques entre les éléments de traditions religieuses et culturelles composites. (Riva, 2006: 17)

Ilunga ordena a execução de Ntambue (que terá lugar no fora-de-palco), mas depressa Ilunga percebe desiludido que o povo não se mexerá: «Personne n'a osé élever la voix. Ils sont terrés de peur. Ils nous ont abandonnés à nous-mêmes. [...] Après Ntambue, ils trouveront d'autres couards pour prendre la relève. Et la bêtise continuera» (III, 10). As forças de segurança invadem o espaço cénico, repelem os rebeldes para o fora-de-palco e massacram a população, ou seja, consagram a definitiva vitória do Estado pós-colonial sobre as forças rebeldes. Tudo se desmorona à volta de Ilunga (a comunidade, os seus valores e normas, a mulher), surgindo assim o seu sacrifício como inútil. O lamento final do protagonista – «Je meurs seul et abandonné» (III, 10) – surge como reminiscência de outra metafísica, a cristã, com a figura do sacrifício do ser de exceção, imagem que também percorre parte dos textos literários escritos a partir da República Democrática do Congo. Na literatura deste país, Riva apontara precisamente para uma concomitância entre metafísicas africanas e cristãs, entrelaçadas numa relação, às vezes, ambígua (Riva, 2006: 338-339).

Torna-se clara ao longo da peça a representação do Estado pós-colonial numa relação de tensão entre espaço atual e espaço virtual, entre o palco e o fora-de-palco. Enquanto macro-estrutura, o Estado pós-colonial existe como alusão no espaço virtual, ou seja, trata-se de um fenómeno que não se traduz na sua globalidade em palco. Pelo contrário, o que existe em palco são elementos (forças de segurança, a rádio, a violência) que, metonimicamente, o designam como fenómeno ao mesmo tempo terrivelmente presente (através da violência exercida pelas forças de segurança) e muito distante. Entre os elementos que apontam para a sua presença neste jogo de tensão, a rádio desempenha um papel de primeiro plano, pois de um ponto de vista teatral situa-se exatamente na intersecção entre ambos os espaços: presente no espaço atual enquanto aparelho e/ou voz, mas presente a partir de um algures, de um espaço virtual onde está sediado o Estado pós-colonial.

É em *L'Empire des ombres vivantes*²¹⁵ que a rádio desempenha este papel de maneira paradigmática. Num prefácio, o autor remete a peça, por um lado, para um contexto social preciso – o massacre dos estudantes por militares do regime Mobutu em 1991 e as revoltas populares dos anos 1990-1991 – e, por outro lado, para uma certa tradição literária, a tragédia. À semelhança do paratexto sonyano, Nkashama situa o seu teatro na esteira da literatura empenhada, o teatro encarado como «lugar de exorcismo» e a encenação como «ritual de conjuração» das violências que dimanam do Estado pós-colonial. O paratexto serve também para indicar pistas de interpretação: o drama será poético e estruturar-se-á através do recurso ao símbolo, à sugestão e à conotação. As personagens reduzem-se a sombras e vozes, vultos que atravessam a cena, mais vozes do que corpos que parecem dimanar de nenhum lugar. Esta evanescência das personagens é confirmada posteriormente quando o autor exprime o desejo de que estas fossem representadas por marionetas gigantes, máscaras ou estátuas. A solenidade das vozes sairia reforçada pelo recurso a meios técnicos para as amplificar.

A peça, organizada em nove secções, está estruturada em torno das vozes que descrevem a revolta de Yimène, personagem feminina que simboliza a revolta contra a ditadura, e da Rádio que, a partir do fora-de-palco, descreve o Estado pós-colonial. A Rádio não só permite ao Estado pós-colonial projetar-se do fora para o dentro (o espaço onde se movem as personagens) como também se destina ao próprio recetor, ou seja, as informações transmitidas ganham significado para as vozes/personagens e simultaneamente são articuladas com os restantes intervenientes pelo espetador/leitor, capaz assim de proceder a uma biografia do Estado pós-colonial.²¹⁶

Na sua primeira intervenção, a Rádio anuncia que militares tentam levar a cabo um golpe de Estado contra o regime do potentado para salvar o país da «gabegie, corruption, médiocrité et irresponsabilité» (Nkashama, 1991: 11). O recetor - já vimos quão essencial é o seu papel na interpretação de uma situação como sendo trágica - sabe que, em semelhante contexto, a revolução fracassa e o regime se mantém ou se transforma ela

²¹⁵ Publicada pela primeira vez em 1991 numa das editoras de referência para o teatro (Lansman), teve uma segunda edição em 2007 na editora L'Harmattan. De acordo com o próprio Nkashama, citando uma carta de Émile Lansman, a edição original teria sido um fracasso comercial, daí talvez a recuperação dos direitos pelo autor. Remeto aqui para a edição original.

²¹⁶ Este uso da rádio não é exclusivo de Nkashama. Em *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, o seu primeiro romance (1973), Emmanuel Dongala (República do Congo) descrevia assim não só a importância da rádio neste contexto como a sua ligação ao Estado: «Dans ces pays où les distances étaient immenses et les voies de communication précaires, la radio était plus qu'un instrument de distraction ou d'enseignement; elle symbolisait l'autorité unificatrice de l'État. En émettant, elle disait aussi que le gouvernement était là et qu'il avait les choses bien en main.» (Dongala, 2003: 319).

própria num novo despotismo. É o primeiro termo da alternativa que leva a melhor de acordo com a Rádio, na sua segunda intervenção, pois o comité militar de salvação pública teria sido «convaincu de complot contre la sécurité intérieure et extérieure de la Nation» (Nkashama, 1991: 14). Os militares, acrescenta a Rádio, são agora chamados de «traidores» que serão julgados «avec la sévérité qui s'impose en pareil cas» (Nkashama, 1991: 14). Mais uma vez, o Estado pós-colonial autoritário precisa de exibir a sua potência, de surpreender os sujeitos ao recorrer a castigos exemplares. A descrição dos modos de execução pública denunciam a espetacularização da morte,²¹⁷ ou seja, o Estado exhibe a sua potência a fim de inibir as veleidades de revolta.

O que a Rádio evidencia é mais uma vez a utilização no fora-de-palco de uma violência extrema com o intuito de afirmar a autoridade do Estado. Acrescenta-se ainda que, para a Rádio, esta exibição da violência se enraíza no modo colonial de resolução dos conflitos:

A l'exemple de nos colonisateurs sur qui nous prenons toujours le modèle de la chicotte et du nerf de vache, nous organiserons fréquemment ces spectacles formidables pour décourager toute velléité d'insoumission. Notre pays est acquis à la justice, à la démocratie agissante, à la liberté. (Nkashama, 1991: 23)

Face ao monopólio da Voz oficial, o país torna-se aos poucos o «império das sombras emudecidas», o país das pessoas que não conseguem fazer-se ouvir face à prepotência da Rádio. Talvez a escolha de transformar as personagens em vozes, em vultos, possa ser entendida de maneira contraditória: num contexto de opressão, assiste-se à redução do corpo à sua voz, mas ao mesmo tempo as vozes ténues de Yimène, da Camponesa e da Narradora representam também a possibilidade de opor outras vozes à dominante, a da Rádio.

Face ao Estado pós-colonial, Yimène - segundo as vozes que a descrevem, está grávida de algo monstruoso (Nkashama, 1991: 18) e é muitas vezes associada a um ambiente aquático (Nkashama, 1991: 32-38) - encabeça uma procissão de danados aparentemente decididos a marchar contra o Estado. No entanto, do pantanal surgem outros fantasmas, nomeadamente um «gendarme» que metonimicamente designa todo o

²¹⁷ Nota-se a alusão à morte violenta de Patrice Lumumba: «dispositif qui a été expérimenté à maintes reprises par le Chef de l'État lui-même, avec le succès que l'on sait, particulièrement sur la personne du Premier Ministre du pays, dont il avait été le secrétaire particulier» (Nkashama, 1991: 14). Sabemos, desde De Witte, que, após a tortura e a execução, o corpo do Primeiro-ministro foi desmembrado e dissolvido em ácido por mercenários belgas (De Witte, 2000: 223-311).

exército pós-colonial e que se irá tornar numa espécie de monstro saído das águas (Nkashama, 1991: 37): «baïonnette émoussée à la main», ele «porte des guenilles comme dans une armée moderne», «vareuses en loques»... A silhueta dirá: «C'est cela la gloire de l'empire. La vaillante armée faite pour tuer, faite pour la terreur» (Nkashama, 1991: 34).

É neste contexto que a Rádio intervém pela quinta vez para continuar o seu retrato do Estado pós-colonial. Além de se inscrever parcialmente na continuidade do Estado colonial no que tem a ver com a repressão, também é determinado por fatores externos, entre os quais as políticas decididas pelas Instituições Financeiras Internacionais. Assim, a Rádio anuncia com entusiasmo as consequências das decisões impostas pelo FMI. Aqui, o retrato corrobora as descrições de uma Aminata Traoré (Capítulo III), por exemplo:

Les effectifs de la fonction publique seront 'assainis'. Cela concerne des milliers de familles qui encombraient inutilement les résidences de l'État. Toutes les personnes qui fainéantaient dans les couloirs de l'administration vont être lessivées. (Nkashama, 1991: 38-39)

Todas estas medidas, bem como a desvalorização da moeda nacional, que provocará o aumento dos bens de primeira necessidade, são tomadas em nome da eficácia do Estado. Ao povo é pedida compreensão, o que fará se tiver o «sens de la chose publique» (Nkashama, 1991: 39). No Estado em questão, o que se adivinha é a apropriação dos recursos por uma minoria: as medidas ditadas pelo FMI não se aplicam à família presidencial alargada (Nkashama, 1991: 39) e as escolas «dotées d'appareillages sophistiqués seront réservées exclusivement aux familles de ceux qui ont l'honneur et l'avantage de servir le premier citoyen de la république» (Nkashama, 1991: 44). O que a representação teatral do Estado pós-colonial desvenda corresponde, em parte, ao que vimos a propósito do conceito de Estado falhado: longe de ter fracassado, o Estado em questão funciona, só que, dividido por linhas ou fronteiras mais ou menos claras, fá-lo de maneira parcial.

O império das sombras vivas conjuga a representação do Estado com o retrato do potentado, um potentado que se encontra desmultiplicado noutras obras do meu *corpus*: distingue-se pela necessidade inextinguível de possuir e de consumir, que também é necessidade de exibição das suas posses (Nkashama, 1991: 43). Esta sede de ostentação leva-o a empreender uma série de obras com o propósito de magnificarem o próprio potentado. Prédios, piscinas e aeroportos, sendo símbolos da sua potência, ou, para ser mais preciso, signos que deveriam atestar a sua potência, designam também, pela sua

inutilidade funcional, a insensatez do próprio signo. O potentado apresenta-se ainda não só como pai da nação mas também como pai simbólico de sujeitos transformados em crianças («véritable père qui connaît les besoins de ses enfants», Nkashama, 1991: 44).

No fim da biografia do potentado, em resposta à acumulação de traços negativos, a Narradora diz simplesmente, sem transição nem didascália, «Maintenant, Yimène sait» (Nkashama, 1991: 44), o que pressupõe que a personagem conhece agora os motivos da luta empreendida. Aliás, é logo a seguir que, no sentido próprio como figurado, dá à luz a revolução contra o potentado: nas descrições das vozes, o parto corresponde a um atentado contra o potentado (Nkashama, 1991: 56). Naquele instante, Yimène e as vozes talvez representem os sujeitos que, ao contrário de algumas representações hegemónicas oriundas do Norte, não gostam de passar de um potentado ao outro. Torna-se aliás interessante reler o fim da peça à luz das atuais revoluções populares nalguns países do mundo árabe, releitura que evidencia uma característica inerente a certos textos literários, a de transpor «fronteiras» e de significar além «fronteira», independentemente do projeto inicial do escritor. A Rádio que, ironicamente, se torna o porta-voz do novo poder anuncia o levantamento dos sujeitos contra um sistema arbitrário. É certo que Nkashama escreveu a sua tragédia com os motins dos anos 1990-1991 no Zaire em pano de fundo, mas como não pensar no que aconteceu na Tunísia, no Egito quando se lê:

Des casernes militaires sont attaquées et pillées par le petit Peuple accouru des cités périphériques, des bidonvilles misérables qui enserrant la ville. Avec des pilons, des gourdins, des massues, des piques et des lances, ils viennent à l'assaut des villas des nantis. La garde spéciale qui terrorisait tant la capitale s'est dispersée et des mutineries éclatent de partout. [...] Cependant, tout le monde s'accorde pour reconnaître que des éléments entraînés sont parvenus à contrôler l'émeute. Des actes irréfléchis de pillage ou de lynchage ont pu ainsi être évités. Ils ont réellement canalisé les mouvements incontrôlés de la foule... La Femme sauvage [trata-se de Yimène] qui a jeté la bombe sur le tyran sanguinaire est célébrée d'ores et déjà comme un Héros national.²¹⁸ (Nkashama, 1991: 56)

²¹⁸ Perante a incapacidade ou ausência de vontade do Estado pós-colonial para se transformar, perante a recusa do potentado em deixar o poder, o próprio Nkashama defendia a revolução e a ação violenta como sendo os únicos meios para conseguir a democracia. Afirmou-o num discurso proferido em Paris dirigindo-se ao Norte global: «Alors, je vous en supplie, laissez-nous venger nos morts, en traquant les bourreaux dans leurs repaires. Tous ceux qui ont massacré des enfants doivent payer le prix fort. C'est cela aussi, la rançon de la Culture. La Liberté est venue sur notre chemin et nous l'avons saisie avec toute la force de nos mains. Nous vous le disions depuis toujours: ces horreurs que vous tolérez remplissent les yeux des adolescents, et finiront pas déchaîner les rancœurs. [...] La limite a été franchie qui mène vers l'insaisissable. A coups de

Se *O Império das Sombras Vivas* pode ser lido como uma espécie de biografia do Estado pós-colonial – desde que o recetor faça a ligação entre todas as intervenções da Rádio – colocar-se-á no final a questão de saber se, apesar das alegações iniciais de Nkashama, se trata de facto de uma tragédia. Pois, ainda que algumas das intervenções da Rádio ecoem junto do recetor como avisos (a possibilidade de qualquer revolução dar lugar a um novo despotismo), ainda que as normas que regem o Estado pós-colonial se oponham em grande parte às que regem os sujeitos, o final evoca uma inesperada abertura com o homicídio do potentado, a revolução popular e o cântico de esperança cantado por crianças.

Porém, dois anos mais tarde, numa nova tragédia de Nkashama, a esperança acarretada pela revolução popular é sufocada pela repressão das forças de segurança. Em *May Britt de Santa Cruz* (1993), desaparece o sopro de esperança que percorria *O império das sombras vivas* para dar lugar ao desmoronamento do Estado e das personagens. Mais uma vez, uma introdução explica o contexto social a partir do qual Nkashama escreveu a peça: as pilhagens do início dos anos 1990 no Zaïre como noutros países da região. Acrescenta o autor que a personagem do médico estrangeiro, Tossler, foi inspirada em médicos que, no fim do regime de Mobutu e com a sua cumplicidade, fizeram experiências em cobaias humanas com vista a encontrar uma vacina contra a SIDA.

A fábula evidencia a centralidade do Estado pós-colonial. Três personagens, May Britt, uma jornalista fracassada, Tossler, um médico americano cooperante que foi provavelmente amante ou marido da primeira, e Luendo, licenciado em Biologia, empregado de Tossler e de May Britt e amante desta, encontram-se numa cidade reduzida ao caos provocado por soldados que matam e pilham. Segundo a rádio, os Ocidentais devem ser evacuados. A tensão e a atmosfera de fim de mundo agudizam as tensões entre as personagens, sendo propícios ao desvendar de segredos. O amor entre May Britt e Luendo não resiste às discussões suscitadas pelas violências que rodeiam a casa onde vivem. Luendo critica o Ocidente por ter esmagado as culturas locais em nome dos seus interesses, enquanto Tossler se revela um torcionário que aproveitou o desmoronamento do Estado para fazer experiências em cobaias humanas africanas. A tensão atinge o seu auge quando Tossler revela que a goiaba que ofereceu a May Britt estava envenenada. Luendo pega então numa arma para se vingar de Tossler, mas os soldados invadem a casa.

chevrotine ou avec des braises incandescentes, c'est à notre tour de parler à la foudre et aux éclairs, sourcils contre sourcils, culture contre culture.» (*Ensemble des valeurs du monde de la démence au Zaïre: l'empire des ombres vivantes*. Discurso pronunciado nos «États généraux de la culture», Paris, Maio de 1990. Publicado na íntegra em anexo à obra de Zezeze, 1992: 169-178).

Luendo deixa o médico que foge no fora-de-palco²¹⁹ para se virar contra as forças de segurança.

A peça contém poucas didascálias e centra-se nos diálogos, nas discussões entre as personagens, o que lhe confere um aspeto de inércia, pois quase não há movimento: os corpos das personagens reduzem-se muitas vezes à sua voz. A centralidade do diálogo vem reforçada pelo tratamento de um espaço teatral reduzido à casa de Tossler e May Britt. Como a teoria do teatro o mostrou, a concentração da ação num só lugar, um lugar quase sem saídas, potencia a exacerbação das tensões entre as personagens, o que acontece de facto na peça de Nkashama. O perigo dimana ao mesmo tempo de dentro e de fora, do espaço atual das tensões entre as personagens bem como do espaço virtual onde impera a violência dos soldados revoltados. O recetor percebe rapidamente que este espaço virtual poderá a qualquer altura transformar-se em espaço atual e significar assim a morte de uma ou mais personagens.

Por regra geral, a didascália inicial numa peça tem como principal propósito descrever o espaço assim como o tempo da fábula. Em *May Britt de Santa Cruz*, Nkashama retoma o contexto descrito no paratexto, mas com uma diferença importante, pois, se o contexto social de referência é claramente o Zaïre do fim da era Mobutu, o contexto espacial da fábula remete para uma «capital africana, no período que põe fim às grandes ditaduras sanguinárias no continente». Esta deslocação do espaço reconhecível do contexto da escrita (Zaïre) para o espaço inventado da ficção é importante por inviabilizar as leituras que veem no bem simbólico em geral e no texto literário em particular um mero espelho do social, um documento que se possa interpretar como qualquer outro documento. Ora, nesta ocorrência, como aliás nas outras três peças de Nkashama e na maior parte do *corpus* sonyano, o espaço teatral não só representa como também reconstrói uma perspetiva sobre o Estado pós-colonial. O facto de esta perspetiva se cruzar em grande parte com as descrições teóricas do mesmo Estado não deve desvalorizar o facto de este espaço fazer também sentido por si só. Isto não significa que se deva escolher entre uma ou outra postura perante o texto, pelo contrário, o texto significa ao mesmo tempo por si e em relação a certos contextos, numa relação de tensão permanente que contribui, em grande parte, para o que as peças de Nkashama e Tansi significam.

²¹⁹Uma didascália indica que foge para os bastidores («dans les coulisses»), o que remete para a parte técnica que rodeia o palco, invisível aos olhos do recetor. O fora-de-palco corresponde neste caso ao espaço virtual para onde foge o médico: a cidade anónima onde a ação decorre.

Seria errado ver neste espaço algo próximo da utopia; pelo contrário, o que ambos os escritores descrevem – e que parece ser uma das especificidades das literaturas africanas de língua francesa a partir de finais dos anos 1960 (Chevrier, 2006: 75-98) – são distopias, ou se preferirmos anti-utopias ou contra-utopias, ou seja, lugares aterradores, mundos imaginários que representam não o melhor dos mundos mas o pior. Como o apontava Spelth num artigo sobre o lugar da distopia na produção romanesca do autor, existem diversas razões que explicam a multiplicação das distopias: vontade de universalizar o propósito,²²⁰ bem como de evitar a censura e as perseguições (Spelth, 2007: 215). O que descreve Nkashama tanto nos romances como nas peças não é um Estado onde nada funciona, como afirma Spelth, mas um Estado que funciona mal para a maioria e bem para a minoria. Ao contrário da utopia, acrescenta Spelth, que por definição nunca encontra uma atualização, a distopia possui como principal característica a de se reproduzir:

A cet égard, l'univers de l'auteur est foncièrement anti-utopique, démontrant que, malgré le rêve d'un avenir meilleur, les instincts naturels pour le pouvoir et la richesse prévaudront. L'utopie reste toujours irréalisable, mais la dystopie se renouvelle infiniment. (Spelth, 2007: 230)

O primeiro ato confirma o lugar central da casa no espaço teatral, uma casa cujo estado desordenado mantém uma certa homologia com o exterior: a desarrumação interior remete para a desordem social que a rodeia. Como o telefone não funciona, May Britt e Luendo só conseguem obter parcas notícias sobre a situação na cidade através de Tossier e da rádio, esta anunciando a ameaça pairando no espaço virtual. Mais uma vez, a rádio desempenha aqui o papel de auguro, pois adverte o duplo destinatário de qualquer diálogo no teatro (personagem e recetor) de que algo de nefasto pode surgir, como o mostra o seguinte trecho: «Les émeutes ont gagné les quartiers périphériques et les militaires mutinés s'attaquent à présent à la zone résidentielle. Nous conseillons aux expatriés de ne pas bouger de leurs maisons» (I, 1). Posteriormente a mesma rádio fala de «défaillance généralisée de l'État» (I, 2).

Nos primeiros instantes, May Britt e Luendo trocam informações algo díspares, fragmentos biográficos, lembranças da juventude como se, perante o perigo virtual, fosse preciso encher o vazio à espera do pior. É na segunda cena que Tossier volta a casa para descrever o que viu na cidade: guerra civil, violações por parte dos soldados, pilhagens,

²²⁰É o que também julga Kortenaar (2000: 228-245) num artigo dedicado justamente aos Estados fictícios nas ficções africanas.

uma violência que, consoante o médico, se aproxima da casa. O recetor entende rapidamente que uma linha separa Tossier da sociedade local, metonimicamente representada por Luendo. Trata-se de uma linha, ou de uma fronteira, conscientemente erguida pelo médico para se distinguir em tudo daqueles a quem chama «selvagens», uma linha que evoca as de Santos e de Mamdani evocadas no capítulo III.2. Do ponto de vista de Tossier, tudo o que existe do lado «deles» é conotado negativamente, até a comida serve para definir os lados da «fronteira». Tossier recusa comer o que Luendo preparou em nome da civilização: «Ma bouche de Prince. Je suis venu pour les développer, oui ou non? Alors, il ne faut pas qu'ils me sous-développent. Je ne le supporterai pas» (I, 2). Mais à frente, Tossier, reproduzindo o que Fanon chamava a personalidade colonial, torna a «fronteira» entre os dois lados estanque em nome da civilização: «Leur école, des branchages séchés, de larges feuilles de palmiers. Et on y apprend les coassements des crapauds comme armes de guerre. Le monde de la frayeur à l'état brut» (I, 3).

O trágico não se manifesta somente através da ameaça externa dimanando do Estado pós-colonial. Também está presente na própria personagem de May Britt, este algo impreciso, esta parte do eu mal conhecida ou desconhecida pelo próprio eu: «Dans ma tête, c'est comme le jour de la mort. Je sens quelque chose qui pèse là, lourdement, comme si j'allais être aspirée vers la terre» (I, 2). Este «sinto algo» caracteriza, como o vimos (Capítulo IV), muitas situações trágicas, pois a origem da desgraça, do sofrimento ou do mal encontra-se numa macro-estrutura que pesa no destino das personagens, no conflito entre normas antagónicas, mas igualmente algures na intimidade do sujeito.

Entretanto, a rádio, que já tinha anunciado a entrada de forças estrangeiras para salvar os europeus (I, 2), descreve agora uma situação caótica, com motins incontroláveis (I, 3). A degradação da casa, progressivamente inabitável (uma «pocilga» diz May Britt no início da cena), continua a corresponder, numa relação de homologia, à degradação da situação social. Se o perigo virtual parece cada vez mais perto de se atualizar, outro perigo, mais íntimo, ameaça May Britt: Luendo encontrou uma goiaba de estranho aspeto, como se tivesse sido manipulada diz o texto, e oferece-a a May Britt. Esta queixa-se do sabor estranho da fruta ao que Luendo responde que talvez se trate de um filtro de amor. Cita então de cor uma longa passagem de *Tristão e Isolda*, que se situa após a morte de Tristão. Para o recetor, mais talvez do que para as próprias personagens, o intertexto desempenha o papel da advertência, pois o que Luendo anuncia assim logo no primeiro ato é a possível, até provável, morte dos amantes.

No capítulo dedicado ao Estado pós-colonial aludi à permanência de representações herdadas do período colonial junto de um certo senso comum no Norte global, representações tão profundamente enraizadas que fazem do Estado pós-colonial um Estado fracassado, longe do modelo tido como ideal (Capítulo III.1). A peça de Nkashama também aponta para a importância destas representações na reprodução de relações desiguais de poder entre Norte e Sul. No início do segundo ato, May Britt denuncia o papel fulcral dos Média na construção de um continente como lugar de infelicidade, fracassado por natureza: «Toute l’Afrique tient dans une caméra de photo. Comme dans des grillages en fer.» (II, 1).

Ter-se-á notado que a comparação que associa a representação a uma vedação sólida é feita numa peça que colocou o encarceramento no centro do seu dispositivo espacial: a casa como lugar sufocante, sem saídas, o quadro apertado da representação do continente, um quadro que, segundo May Britt, somente ganha sentido quando descrito por um observador do Norte. O que ela diz então confirma a descrição teórica destas representações: «Sans moi, ces paysages ne seraient que des formes éphémères. Un univers en déperdition. Vous n’avez pas d’histoire. Aucune trace» (II, 1).

Esta situação permite apontar para um elemento essencial: se o Estado pós-colonial é o que é junto de um certo público, é também, como o vimos há pouco, por causa do Texto, que se distingue pela sua disponibilidade, adaptabilidade e simplicidade. Luendo percebeu-o perfeitamente quando responde a May Britt: «Des illusions qui ne se terminent jamais» (II, 1). São frequentemente de Luendo as descrições mais pertinentes do Estado pós-colonial, o que faz a personagem parecer em vários momentos portador da instância autoral. Quando alude à trágica contradição de um país pobre apesar de contar com milhares de quadros universitários - «Le pays compte le plus grand nombre d’ingénieurs et de médecins au kilomètre carré. De véritables savants. [...] Ils crèvent tous de misère, s’ils ne se sont pas fait exiler aux aurores boréales.» (II, 1) - ou quando reflete sobre o sofrimento e a solidão dos escritores exilados, não está muito longe do próprio Nkashama, que descreveu em discursos e entrevistas o preço a pagar por ser um intelectual da diáspora.²²¹

²²¹ Numa entrevista a Bernard Magnier, afirmava que o exílio significa muito mais do que a fuga à miséria ou a procura de glória no estrangeiro: «Il est notre douleur commune. Ce sont surtout les meilleurs dans leurs disciplines respectives qui ont été forcés de partir. Ils courent dans le monde avec une grande détresse au cœur, parce qu’ils ont osé affronter des monstres iniques» (Nkashama, 1993: 366).

Uma compilação das réplicas de Luendo permitiria esboçar um retrato do Estado pós-colonial, um Estado nascido do Estado colonial, mas que se mantém graças a um certo interesse do Norte. O seu ponto de vista sobre o Ocidente, uma espécie de espelho dirigido ao Norte, aqui metonimicamente representado por May Britt e Tossier, faz de *May Britt de Santa Cruz* uma peça definitivamente pós-colonial. Veja-se a sua corrosiva análise da origem da potência do Norte. A força deste radicaria na sua capacidade em triunfar da morte: «Les cultures s'asphyxient? Ils se tournent vers les colonies. Des escrocs et des bandits de tout genre s'abattent sur des pays inconnus» (II, 3).

Para May Britt, como provavelmente para grande parte do senso comum no Ocidente, o colonialismo remete para um passado longínquo. Luendo, pelo contrário, entende que o colonialismo continua vivo, se bem que sob formas diferentes, como o neocolonialismo: «Toutes les guerres actuelles, l'Occident ne les entreprend que lorsqu'il est menacé de mort» (II, 3). Cita a primeira guerra do Golfo, contemporânea da escrita da peça, como paradigma do novo colonialismo. Segundo Luendo ainda, o Estado pós-colonial conseguiu manter-se no decorrer dos anos apesar dos seus crimes graças ao apoio de outro Estado pós-colonial, o do Norte: «Vous le saviez vous tous. Mais vous avez préféré vous taire, pour défendre des intérêts minables de vos pays en dérive» (II, 3).

Perante esta descrição, May Britt receia o desejo de vingança de Luendo, mas este retorque-lhe que não há nada a temer: «Je me suis déjà tué moi-même. Mon existence est une mort permanente. Mon corps est en pleine décomposition. Une pourriture» (II, 3). Como veremos com os textos de Tansi, um certo teatro das duas margens do rio Congo associa muitas vezes o corpo a algo reduzido ao “baixo material e corporal” no caso dos sujeitos do Estado pós-colonial (abundam os cheiros, as disfunções, os elementos escatológicos) e a algo desmesurado no caso dos potentados (veja-se a proliferação de corpos gordos, do corpo como símbolo e metáfora da sede de consumo do potentado).

Porém, perante um Tossier que não só representa a permanência das representações de tipo colonial como reproduz o desprezo por corpos reduzidos a mercadoria, Luendo não conseguirá manter calmo esse corpo podre, já morto, quando Tossier confessa ter-se aproveitado do caos para conseguir grandes quantias de cobaias. O médico americano sonhava domesticar e dominar as populações locais, mas, à semelhança do que aconteceu com o colonialismo de ocupação, o projeto fracassou. O discurso de Luendo aponta para a vacuidade do projeto de Tossier.

Réduire les hommes en esclaves. Proclamer que les objets vous sont soumis et que l'absolu vous revient en héritage. Le résultat? Cette misère qui vous poursuit dans toutes les tanières. (III, 2)

O confronto entre duas vontades antinómicas só podia desembocar no desaparecimento de um dos polos ou dos dois. Tossier admite ter envenenado a goiaba e assim selado o destino da jornalista («Elle s'en meurt. Plus rien ne peut l'arracher de son destin» III, 3). Vista deste modo, a atuação de Tossier faz de May Britt uma personagem trágica ameaçada tanto no espaço atual – a fruta envenenada mata-a lentamente – como no espaço virtual – o Estado pós-colonial ameaça-a permanentemente. Ambas as ameaças acabam por se cristalizar numa só no fim da peça: May Britt morre quando os soldados invadem o espaço cénico. Luendo terá entretanto invocado uma última vez o intertexto (*Tristan et Iseult*) para celebrar a morta e confirmar o que a primeira citação do palimpsesto medieval anunciava: seguiria a amante na morte. No momento em que os soldados se tornam ameaça atual, pega na arma de May Britt e atira-se contra eles lançando um grito outrora celebrado por Césaire em *Une Tempête*: «Uhurul!».

Seria legítimo o recetor ver neste grito uma reminiscência ou uma alusão ao intertexto césairiano, mas de um modo algo desencantado, pois se na peça de Césaire o grito dimanava do colonizado (Caliban) contra o colonizador (Próspero), aqui o grito surge contra as forças de segurança do Estado pós-colonial. É de facto trágico para Luendo, como para outras personagens do teatro de Nkashama e de Tansi, ter de se revoltar contra as forças que, por um lado, deviam garantir a independência do novo Estado e, por outro lado, garantir a segurança de cidadãos que julgavam ter deixado de vez o estatuto de subordinados.

VI. 4. BONJOUR MONSIEUR LE MINISTRE! UM ESTADO PÓS-COLONIAL GROTESCO

No entanto, em Nkashama, os subordinados não são poupados por serem vítimas das forças de segurança do Estado pós-colonial. Em *Bonjour Monsieur le Ministre!* (2007), o autor ficcionalizou a convivência que pode existir entre o subordinado e o potentado num Estado pós-colonial. Não voltarei aqui à ambiguidade que acarreta esta noção de

conivência em Mbembe (Capítulo III.2). O tom da peça (mais ligeiro), a situação/fábula (a representação, pelo recurso ao espelho deformante, de um sujeito que imita o potentado), o estatuto das personagens (subalternizados e não figuras de poder), assim como a evidente vontade satirizante, remetem o texto para a comédia, a única entre as quatro peças do autor.

No início da peça, Nzuayi, coveiro num bairro pobre de uma cidade nunca nomeada, encontra-se sem dinheiro após uma noite de bebedeira com os amigos. A sua esposa Ngoyi insulta-o enquanto o proprietário da casa reclama as rendas em atraso. Porém, Nzuayi acha que o seu destino, anunciado por um feiticeiro («féticheur»), é tornar-se ministro; é aliás o seu nome que a rádio anuncia como sendo membro do novo gabinete remodelado pelo Presidente. A partir deste instante, os vizinhos, ex-colegas, o proprietário, desfilam perante Nzuayi para o homenagear. No fim do dia, um Oficial vem anunciar que não foi ele mas outro que tinha sido escolhido, e que a rádio fora responsável pelo mal-entendido ao confundir os dois homens com nomes parecidos. A ordem, perturbada durante um dia, reencontra a sua normalidade e Nzuayi volta a ser o que era, ainda mais objeto de desprezo por parte do bairro.

Como se vê, mais uma vez, a crítica ao Estado pós-colonial – novamente representado através de uma distopia, pois o lugar da ação é referido apenas por *Républicule* – está no cerne da peça, mas a crítica incide agora não só no potentado como no seu espelho inverso, quase carnavalesco, do desclassificado, do sujeito subalternizado. Aqui todos espoliam todos, engana-se o vizinho, sonha-se com subir na sociedade em detrimento de outros que competem pelos lugares sonhados, sublimados, mais do que realmente existentes. Se as outras peças encenavam a violência do Estado para com os mais carenciados do sistema, esta não hesita em denunciar nalguns destes últimos potentados em potência, cada um reproduzindo ao seu nível os excessos da classe dirigente (Nzuayi, por exemplo, gasta o dinheiro do lar em cerveja e mulheres).²²²

²²² Noutros casos, a comédia pode também incidir sobre uma personagem intermediária entre o potentado e os sujeitos. É o que acontece na peça de Jean Mpsi *Le Patron congolais!*, escrita em 1978 com o título *L'Intouchable* e encenada pela primeira vez no ano seguinte (só será editada em 2006). Kamenga reproduz em plena consciência o que julga ser a atitude do chefe perante os seus sujeitos. A homologia potentado/patrão é ilustrada no seguinte trecho, quando Kamenga diz aos seus subordinados/empregados: «D'ailleurs, qu'est-ce que des autorités politiques ont de plus que moi? Elles roulent comme moi dans des voitures Mercedes. Elles sont craintes comme moi. Elles possèdent les femmes qu'elles désirent, tout comme moi.» (Mpsi, 2006: 25). Um dos empregados, Kufima, já tinha notado outra característica do potentado/patrão: «C'est vraiment ridicule que Kamenga accorde une importance aussi démesurée au manger».

Utilizei há pouco a metáfora do espelho deformante para descrever o comportamento de algumas personagens. De facto, a relação especular entre potentado e sujeito em *Bonjour Monsieur le Ministre!* inscreve-se no texto como ampliação dos defeitos do primeiro na sua representação pelo segundo. À semelhança do que acontece nas festas de inversão, o simples facto de representar – quase no sentido teatral do termo – uma personagem de poder a partir de um contexto social mais baixo suscita frequentemente os tais efeitos de ampliação. Assim, e terei oportunidade de voltar a esta questão na análise das peças de Tansi, o discurso do potentado surge em boa parte da literatura dos dois Congo como pomposo e vazio. Estas duas características exacerbam-se quando se trata de Nzuayi a imitar um ministro a falar; Nkashama faz da sua personagem um pedante que tenta impor-se pelo recurso à logorreia, a justaposição de palavras absurdas numa sintaxe aproximativa. A esposa perguntar-lhe-á aliás ainda no primeiro quadro (*I Tableau*): «Où as-tu été apprendre ce grand langage vide?».

Não será por acaso que a maior parte das personagens evidencia problemas de linguagem: é o caso de Avaropoulos, o comerciante grego, que sofre de palilalia, de Ngoyi, que confunde as palavras (o que favorece jogos de palavras dificilmente traduzíveis para português), do feiticeiro, que profere uma sucessão de sílabas absurdas, mas também do papagaio Petit Zizi [Pilha], que retoma, ritmando assim a peça, proposições, estruturas sintáticas e, através da repetição, as esvazia do seu conteúdo. O papagaio poderá remeter, de modo metafórico, para a relação especular entre o potentado e o sujeito, este repetindo/reproduzindo aquele de maneira grotesca.

Nzuayi reproduz assim ao seu nível algo da arbitrariedade do Estado pós-colonial. Perante as críticas de Ngoyi face à imperícia do marido, este responde com uma clara alusão ao lado expeditivo da justiça num contexto autoritário: «Allons, fais attention à ce que tu dis. Sinon, je cogne, et très dur, tu sais bien. Une justice expéditive et sans bavure» (I). Estabelece-se assim uma homologia entre o nível macro (Estado pós-colonial) e o nível micro (núcleo familiar de Nzuayi), como, por exemplo, se verifica nesta discussão a propósito da falta de comida:

Ngoyi: Cela s'appelle en termes officiels, dans une famille dévergondée comme la tienne que tu vantes partout: de la planification. Et nous pouvons planifier notre budget souvent réduit à zéro dans ta maison. (I)

A palavra casa remete nesta perspectiva tanto para o lar como para o governo central. O próprio Nzuayi assume o cruzamento dos dois níveis: «Mais tu as bien dit: c'est la planification, dans notre micro-État, mieux organisé que le grand État qui nous gère si mal, et qui nous laisse crever de faim» (I). São estas duas réplicas que fornecem de início uma das chaves para compreender a estrutura profunda da peça: a representação carnavalesca do Estado pós-colonial funciona porque ambos os níveis mantêm entre si uma certa correspondência. O vaivém entre eles é permanente: quando, por exemplo, o dono da casa vem reclamar a renda, Nzuayi qualifica-o de malfeitor («truand») para retomar imediatamente o qualificativo ao nível macro («Nous sommes dans un pays de truands»).

No início, Nzuayi culpa o Estado pela sua desgraça: já não recebe ordenado e está reduzido ao exercício de algumas funções corporais («boulot, caca, dodo»). A própria roupa de Nzuayi descrita por Ngoyi evoca o empobrecimento dos funcionários públicos:

Avec tes guenilles qui flottent au vent? Et cette chemise déchirée couvre les épaules si maigres. Change-toi un peu, non! Tes souliers sont en train de bâiller, la gueule ouverte comme deux crocodiles qui se chauffent au soleil. Pitoyable ton accoutrement, mon beau petit mari! Pitoyable et marrant pour un 'Agent' de l'État moderne. (I)

O trecho evidencia a importância, tanto neste quadro como no conjunto da peça, do papel do “baixo corporal e material”: as disfunções do corpo, particularmente do sistema digestivo, os cheiros, as alusões à decomposição, fazem do escatológico um elemento temático estruturante da comédia. Se a escatologia já aparece em si como uma inversão das normas, é-o ainda mais talvez numa peça que se constrói em torno da troca de papéis (o micro reflete e representa numa ampliação grotesca o macro). Perante o coveiro, o potentado reduz-se a um corpo submisso, como se nesta transformação grotesca fosse, por um momento, ele próprio sujeito:

Nzuayi: Tu crois que je crains les Présidents, moi? Mais pas du tout! Puisque les jours où ils crèvent, ils se disputent pour me charger des funérailles et des derniers honneurs. Dès ce moment-là, ce sont eux qui s'accroupissent devant ma personne pour me supplier la charité de les jeter proprement dans la fosse.» (I)

Aliás, no quarto quadro, Nzuayi comparará o Estado pós-colonial a um sistema digestivo cheio de vermes. A sua intenção de se transformar em vermífugo para limpar os

intestinos do Estado é claramente sujeita a caução, já que a personagem pretende também participar do sistema em questão.

Mesmo a linguagem acaba por ser contaminada por este “baixo corporal e material”. Nzuayi, não aguentando as críticas de Ngoyi, associa-as sem ambiguidade a um desregulamento intestinal: «Si tu te sens une diarrhée verbale imminente, va te soulager ailleurs» (I). Na resposta, Ngoyi, jogando com os significados próprio e figurado da palavra, contrapõe-lhe que no seu contexto social, por causa da falta de equipamento sanitário, a operação se torna complexa: «Où-veux tu que je me retire maintenant? Pour se soulager dans ta maison, il faut attendre la nuit noire, se blottir derrière les arbres. Ou se camoufler en brousse avec les risques» (I). Mesmo doente, o acesso exclusivo à palavra ainda caracteriza grande parte da autoridade do potentado, pois esta parece ser antes de mais o poder da palavra, como percebeu Nzuayi:

Oui, retenez, mon chef de cabinet sera un muet. Mieux, un sourd-muet. Comme ça, il n’y aura que moi seul pour articuler des sonorités humaines et des musicalités audibles. L’autorité de l’État, c’est la parole. Seul l’État qui parle plus haut, et plus fort, est le plus puissant. (II)

Desde os estudos de Bakhtine sobre a recuperação por uma certa corrente da literatura do lado subversivo do Carnaval (a palavra é explicitamente utilizada por um colega de Nzuayi para descrever a situação no quinto quadro), é sabido que a representação mimética, mesmo grotesca, dos poderosos pelos seus subordinados possui um lado subversivo mais ou menos assumido. Na peça de Nkashama, o sujeito assimilou as regras do jogo ao ponto de se transformar em micro-potentado: «Pour le bien de la Nation, nous avons le droit de dépouiller n’importe quel lamentable petit Citoyen, quel qu’il soit. Nous revendiquons le monopole pour arracher et confisquer» (II). O projeto único do potentado carnavalesco reside na sede de consumir, de adquirir bens materiais e mulheres sem qualquer preocupação pelo bem público ou pelo bem-estar coletivo.

No entanto, a troca de papéis está limitada pela duração do próprio Carnaval – neste caso o dia durante o qual Nzuayi se julgou ministro. No quinto e último quadro («Le soleil se couche, Nzuayi aussi»), como acontece nas festas de inversão, atinge-se uma espécie de pico tanto no delírio linguístico como na loucura do micro-potentado. À semelhança do que aconteceu nos outros quadros e nas restantes peças de Nkashama, a ação continua a concentrar-se num único lugar, aqui a casa de Nzuayi-Ngoyi. Sempre que

um acontecimento ocorre, é sempre num movimento exterior-interior e, mais uma vez, é a rádio que articula ambos os espaços. É esta que anuncia a nomeação de Nzuayi, que descreve o Estado pós-colonial, assim como o lugar virtual onde exerce o seu poder. Por outro lado, o que se concretiza no espaço atual para o recetor é a caricatura do poder, a sua representação carnavalesca, enquanto o que fica de fora pode ser o que anuncia a futura desgraça de Nzuayi.

Além da rádio, alguns objetos desempenham o papel de articulação entre o espaço atual e o espaço virtual, revestindo-se de um evidente significado metafórico. Ainda no quinto quadro, os colegas de Nzuayi oferecem-lhe um caixão que supostamente significa o estatuto ministerial de Nzuayi morto. No entanto, o que o objeto significa é igualmente a queda futura deste. Eis o que dirá um dos colegas: «Le cercueil, c'est pour vous rappeler à notre meilleur souvenir. Pour nous, ce carnaval ressemble un peu à votre anéantissement final» (V).

No instante em que Nzuayi parece gozar o seu novo estatuto de ministro, um grupo de personagens invade o espaço atual, um grupo que parece participar da festa de Carnaval («Ahurissement excessif et le désordre absolu» acrescenta uma didascália). Trata-se do feiticeiro acompanhado de um «grupo de figurantes improvisado» cujos adereços remetem para os fatos que acompanham a maior parte das festas de inversão, o que é confirmado por outra didascália: «La fête se transforme en foire bruyante». No momento em que um *griot* recita poesia, os militares invadem o espaço para pôr fim ao festejo. O oficial, que neste momento assegura mais uma vez a ligação entre o fora e o dentro, anuncia, por um lado, que a rádio se tinha enganado por causa de uma troca nos nomes (mais um desregulamento de linguagem) e, por outro, que houve um golpe de Estado. A ilusão acaba neste momento preciso; de resto, um colega de Nzuayi constata que tudo não passou de uma «mascarada». Os ex-novos cortesãos retomam o seu lugar inicial e deixam o palco após terem humilhado Nzuayi.

À semelhança do que acontece no fim do Carnaval, Nzuayi, agora sem máscara, mais nu do que no começo do dia, despojado de tudo, aparece fisicamente degradado, reduzindo-se, mais uma vez, ao “baixo corporal”:

J'étais déjà hanté par des hémorroïdes trop indiscretes. Elles font jaillir de grosses tumeurs variqueuses hérissées aux coins et recoins de mon vénérable postérieur. Je ne les maîtrise plus. Les effets en sont funestes, et l'issue en serait fatale. (V)

O corpo sofredor, o corpo degradado, o “baixo material e corporal”, a relação de homologia entre este e o Estado pós-colonial aparecem igualmente de maneira recorrente no teatro de Sony Labou Tansi. Aliás, a presença do corpo violentado no Estado pós-colonial assim como do corpo monstruoso do potentado na obra do escritor congolês têm sido recentemente alvo da atenção da crítica. Trata-se de um corpo incontornável em peças de teatro que, como o vimos na análise ao paratexto, se reivindicam como tragédias.

VI. 5. SONY LABOU TANSI: CARNE, CORPO, TERROR E TRAGÉDIA

Estas características, centralidade do corpo, metáfora do Estado pós-colonial como corpo doente, surgem logo nas primeiras tragédias do autor. *Le trou* [*O buraco*] (1976)²²³ encena o ex-Presidente deposto Mayam e a sua família num país imaginário sujeito a tensões e violências de Estado (o Kabora, com Hozana como capital federal).²²⁴ Um golpe de Estado, fomentado pela Bélgica, permitiu a deposição de Mayam e a chegada ao poder de Ramien de Nubigoa, um potentado com estreitas ligações a potências estrangeiras. A ilha (Bota), para onde se retirou Mayam, possui um recurso natural raro que o poder central assim como ex-potências coloniais gostariam de explorar para o seu bem exclusivo. Mayam ameaça o poder central com a declaração de independência da região, embora tenha consciência de que esta decisão unilateral provocaria uma reação violenta por parte do exército. Entretanto, vários loucos percorrem as regiões do país para anunciar o pior se Mayam e Ramien continuarem a lutar pela posse dos recursos naturais. É o que de facto acontece com o rebentar de uma guerra civil que provoca dezenas de milhares de mortos. Um dos loucos, Zagoubinoa, promete a reconciliação nacional e a esperança, mas Mayam, irritado com a sua voz, manda abatê-lo. Pouco antes de morrer, Zagoubinoa revela a sua verdadeira identidade: trata-se na realidade de um oficial fiel a Mayam e apaixonado pela filha deste. O assassinio do louco traz maus augúrios para a reconciliação entre ambos os potentados.

²²³A peça *Le trou* é datada de 1976, mas só foi publicada por Lansman em 1998 no terceiro volume de teatro. De acordo com a editora, até à data da edição a peça nunca tinha sido encenada.

²²⁴O espaço de referência no teatro de Sony Labou Tansi é o da distopia, do lugar aterrador, mas de uma distopia não necessariamente africana. Alguns elementos recorrentes atravessam o *corpus*: a tensão entre capital/província, a capital como centro de onde dimana o terror, assim como a toponímia (Hozana aparece em vários textos de Tansi).

A fábula evidencia o quão empenhada, no sentido que a teoria da literatura deu à palavra, é esta peça em particular, como aliás a produção teatral de Tansi em geral. Já no paratexto, o autor reivindicava mais uma vez a tomada da palavra como inevitável, definindo-a como sendo ao mesmo tempo palavra de «sauvetage»/«sauvage» [salvamento/selvagem], com o intuito de dar alma e significado às coisas (o título do paratexto é «J’enseigne l’âme aux choses»). A este paratexto ao qual só tem acesso o leitor, segue-se um prólogo, encarado como voz-personagem que retoma para os dois recetores fictícios (o leitor e/ou espetador) elementos específicos do paratexto sonyano. No «Premier soir», o prólogo focaliza o seu discurso não sobre a ação ou as personagens que lhe seguirão, mas sobre a noção de «buraco», com este entendido de modo metafórico (aliás, a primeira ocorrência da palavra aparece entre aspas). Trata-se sucessivamente do buraco da vida, do buraco dos outros, do buraco das esperanças, da realidade, dos sonhos e das religiões. Acrescenta a seguir, o que nos leva de volta ao trágico, que a «carne» humana é também uma espécie de buraco cavado pela própria carne: «Le trou des religions et celui que fait en vous votre propre viande» (*Premier soir*). Parece assim sugerir que o mal não tem origem numa divindade qualquer mas no seio de qualquer ser humano, ou seja, como vimos no capítulo IV, radica numa parte mal conhecida de nós próprios. O teatro que anuncia não impede a queda do ser no “buraco da existência”, mas pelo menos ajuda a tomar consciência da inevitabilidade dos múltiplos “buracos” que nos rodeiam. Porém, só assim será se o teatro se empenhar, o que pressupõe uma maneira inédita de ver o mundo: «En fait, nous allons trouver la scène d’une nouvelle manière de regarder». Esta nova perspectiva para um prólogo, muito próximo das posições de Tansi no seu vasto paratexto, será assumidamente trágica: «Élargissez donc vos yeux. Tout en sachant que, pour regarder certaines choses, il faut absolument des yeux tragiques».

À semelhança do que se verifica noutras peças de Tansi, um elemento vem, muitas vezes, acompanhado do seu oposto. Zagoubinoa intervém para cortar a palavra ao prólogo («Foutez la paix à ces pauvres types») e lhe contrapor um discurso grotesco dirigido a multidões imaginárias. Tansi deslocou aqui subtilmente o estatuto da palavra da personagem: se o prólogo se dirigia nitidamente ao recetor da peça, o louco parece virar-lhe as costas, se bem que, no teatro, o destinatário nunca esteja muito longe. Zagoubinoa celebra a pulsão vital, rejeita qualquer reflexão para circunscrever o humano à sua própria “carne”: «Et pendant que vous vous cassez la tête, je me casse la viande seulement».

Na segunda parte (2. *Le même soir*), Mayam ensaia e reescreve um discurso que podemos ler como uma cena de exposição (ou seja, uma cena no decorrer da qual as informações trocadas se destinam mais ao recetor do que às próprias personagens), mas a rádio interrompe-o constantemente para transmitir o ponto de vista oficial sobre os acontecimentos. Nota-se que, à semelhança do que se verifica nas peças de Nkashama, a rádio, mas também a televisão, enquanto vozes do poder, remetem este ponto de vista para o fora-de-palco, no espaço virtual, mas sempre em via de se concretizar no palco.

Assim, a voz feminina anuncia a visita do potentado à ilha para explicar «au peuple les sages décisions des super-puissances sur l'île de Bota» (2. *Le même soir*). Mayam contrapõe-lhe não só um outro ponto de vista («Va te faire foutre avec tes grands fils de ce pays») mas igualmente palavras tidas como armas, «des mots qui explosent dans la chair comme des bombes». Risca o texto do discurso e reescreve-o introduzindo três vezes a palavra «tragique».

Mes frères, mes sœurs, cette heure est tragique; il faut la regarder avec des yeux tragiques, parce que, quoi qu'il en soit, nous devons l'encaisser comme une dose de merde dans nos poumons tragiques. (2. *Le même soir*)

Ter-se-á notado que se o adjetivo remete para o senso comum na primeira ocorrência, qualificando de terrível ou de funesto o momento em questão, a seguir é a perspetiva mais filosófica que é evidenciada (a palavra «olhos» remete para um sentido mais figurativo). Para acabar, ainda numa perspetiva filosófica, o trágico determina a essência da existência, os pulmões designando metonimicamente o ser humano. No entanto, nos textos teatrais e romanescos de Tansi, o grotesco emerge para impedir o fecho do círculo semântico perfeito. A presença oximórica da «dose de merde dans nos poumons tragiques» conduz a proposição para o lado do grotesco que, como é sabido, subverte as propostas mais sérias, barra a possibilidade de uma verdade absoluta e assim assume a degradação do conceito. É também significativo o facto de o “baixo corporal e material” ser utilizado para derrubar o trágico do seu estatuto puramente filosófico.

No entanto, esta nova versão ainda não convém à personagem. Procura a palavra adequada, a palavra que ofereça a resistência mais forte, que possa combater a acumulação de buracos. Aos filhos que não entendem as razões do seu combate, Mayam responde que não consegue atuar de outra maneira: «J'ai été le père d'une cause» (2. *Le même soir*). Gléza, a filha, responde-lhe que há outra escolha possível: abandonar a ilha para conservar o resto,

ou seja «la vie, le temps, la paix». Há algo indubitavelmente trágico nesta escolha entre os dois termos da alternativa, pois o recetor sabe que se existir a possibilidade de o herói trágico escolher o polo negativo, o que o votará para a desgraça, então assim será. Aliás, se a alternativa existir para Mayam, ela só será formal, pois ao reivindicar o seu estatuto de ser-para-a-desgraça, coloca-se imediatamente do lado da queda: «C'est vrai, on est tragiques. ... Comme des rats exactement, nous avons été encerclés par l'Histoire» (2. *Le même soir*).

Há de facto algo trágico, tanto para a personagem como para o recetor, naquela luta incessante pela conquista do poder. Ainda nesta segunda parte, Mayam observa o movimento do mar e, aos poucos, nasce uma homologia entre este e a conquista incessante para o poder:

(Il va à la fenêtre et se met à contempler la mer): Là, à nos pieds, la passion... le combat – éternel – sans relâche et sans pitié... la pierre contre les flots, le sel contre le caillou. Cette guerre sera notre guerre [...]. (2. *Le même soir*)

Porém, como vimos no capítulo dedicado ao Estado pós-colonial, existe no fora-de-palco outra força que pesa na vida dos sujeitos e que explica em grande parte a permanência de certas relações desiguais de poder: as ex-potências coloniais que tentam manter o Estado pós-colonial na sua órbita. Em *Le trou*, a Bélgica é apontada como a macro-estrutura que domina, organiza e desorganiza o Estado a partir do espaço virtual. Eis como Mayam a denuncia como força trágica: «Ce n'est pas le progrès que nous combattons, mais le coup d'état belge en plein Kabora... Le fait qu'on nous impose de l'oxygène cousu en Belgique» (2. *Le même soir*).

Mayam percebeu, tal como May Britt e Luendo, que é no poder das representações, das palavras (a «saliva» no trecho seguinte) que tem origem parte da desgraça coletiva, mas é igualmente a este nível que ela também se combate: «Ces 'grands' gouvernement avec la salive; c'est tragique oui ou non? Nous voulons donc qu'ils périssent par la salive» (2. *Le même soir*). Tansi associa de facto a Bélgica a uma força trágica, mas antevê a possibilidade do fim desta existência trágica. Acaba a sua tirada consciente da existência trágica do sujeito assim dominado, mas desejoso de se libertar desta força: «Nous ne voulons pas exister sur commande – ni encore moins par correspondance – parce que cette marque d'existence est tragique» (2. *Le même soir*).

Contudo, se Mayam parece ter consciência de que grande parte do sofrimento e do mal têm a sua origem na macro-estrutura em questão, ele próprio é uma personagem

trágica, ou seja, é-o por causa de um recetor que o entende como tal. O recetor percebe antes dele que se encontra ao mesmo tempo dominado por forças que não controla e oposto, em posição de fraqueza, ao outro polo da conflitualidade trágica, Nubigoa. Na terceira parte (*Deuxième soir*), Mayam já proferiu o seu discurso e o Estado central já respondeu pela imposição de um recolher obrigatório e do estado de emergência em Bota. Malinda, o filho de Mayam, critica o poder mas percebe a sua força, pois, quando Mayam lhe diz que «Nubigoa, c'est de la pacotille» (3. *Deuxième soir*), contrapõe-lhe «Nubigoa a le pouvoir, mon père» (3. *Deuxième soir*). Para o recetor, a resposta de Malinda adquire o estatuto de advertência e deveria igualmente sê-lo para Mayam, mas este, e nisso é de facto uma personagem trágica, desvaloriza-a.

A partir deste momento, as advertências multiplicam-se, mas Mayam ignora-as ou menospreza-as, agindo assim como os reis do teatro grego cegos pela paixão, por uma parte deles que desconhecem, a parte que alberga a parte *demens* do seu ser e que acabará por os dominar. É o que acontece, por exemplo, quando Mayam ameaça declarar a independência de Bota e rejeitar a influência da macro-estrutura. No fim da terceira parte, a presidente da câmara da capital da ilha previne Mayam de que um discurso seu num contexto de tensão com a capital se arrisca a suscitar mais violência por parte dos soldados. (3. *Deuxième soir*) Apesar de consciente do perigo que representam os soldados, uma espécie de abutre trágico sobre as personagens («... les bérets vont tirer sur la foule. Dans ce pays, l'armée ne sert qu'à ça.» 3. *Deuxième soir*), Mayam escolherá a via do confronto.

Outra voz que adverte ou que anuncia o perigo é a de Zagoubinoa, o louco que intervém no início de algumas cenas como a voz enlutada que antevê o pior: «Je suis Zagoubinoa, la voix sombre qui sort du fond des tombeaux» diz no início da quarta parte (4. *Troisième soir*). Nesta peça, como aliás acontece com o Louco de *La Parenthèse de sang* ou com os loucos do romance *L'anté-peuple* do mesmo Tansi, Zagoubinoa leva o anúncio da desgraça aos homens que não conseguem, ou não querem, ouvir. Mpouloussou, a mulher de Mayam, fala na sexta parte (6. *Quatrième soir*) da influência do louco e acrescenta que estão presentes loucos em massa na capital, que ouvem a cidade, espalham as notícias como os boatos, anunciam o pior como o melhor. Mais à frente, no fim da sexta parte, o louco ainda se assume como uma espécie de consciência, nomeadamente do homem de poder: «Je suis la voix de pierre qui flotte dans les cerveaux. Depuis Hozana jusqu'au Bota. Le réveil de ceux qui dorment sera bien tragique» (6. *Quatrième soir*).

Como o sabemos, o trágico tem também a ver com a questão do saber por parte das personagens: apesar das advertências, a personagem trágica não sabe que está a tomar a decisão errada. Só se torna trágica aos nossos olhos, para nós que, no eixo do saber, acabamos não só por saber mais do que ela mas por antecipar a sua provável queda.

Na sintaxe trágica, alguns momentos de remissão temporária, o que corresponde igualmente a um aliviar da tensão, ajudam a entender que existiam outras vias, que a alternativa significa a existência de um outro termo, uma possível saída do desenrolar trágico. No caso desta peça de Tansi, é o que acontece na quinta parte (*La rencontre*), mais curta do que as outras, no decorrer da qual Mayam e Nubigoa trocam argumentos. A Mayam que quer restabelecer a soberania do país («Les coups, tous les coups sont pour nous. Non. Moi je veux changer la formule» (5. *La rencontre*), o potentado contrapõe-lhe que não é possível e que a intervenção estrangeira é inevitável («Il n'y a pas de souveraineté sans moyens. Et quand ce sont les autres qui ont les moyens... il faut obéir doucement pour ne pas leur donner la démangeaison de se fâcher» 5. *La rencontre*). Este encontro é revelador das diversas tensões que atravessam o Estado pós-colonial: a tensão político-económica entre um centro (a capital) e a periferia (as regiões), a luta pelos recursos naturais, os que justamente garantem o acesso ao Estado, a questão da soberania no contexto de outra tensão entre outros centros (os do Norte, que desejam apropriar-se dos mesmos recursos) e outras periferias (as do Sul que lutam – Mayam – ou não – Nubigoa – contra as pretensões do Norte).

A este momento-chave tanto na sintaxe trágica (o momento de remissão), como na fábula (a seguir rebenta a guerra civil), segue-se outro, recorrente nas tragédias, que corresponde à superação da parte *sapiens* pela parte *demens* da personagem trágica. Na oitava parte (8. *Le même soir*, ou seja o Quinto), Mayam manda matar o louco. O louco relembra o quão essencial fora o seu papel na luta:

Je suis Zagoubinoa – ce nid de chair dans la pierre des haines. Homme, ombre, ombre d'homme, homme-chose, chose humaine... j'ai diffusé l'espérance à des prix battant toute imagination...J'ai fonctionné à titre d'espoir, nuage-homme, homme nuageux, j'ai charrié la sève de la réconciliation. (8. *Le même soir*)

Mayam admite que a voz do louco o irrita, o atormenta: «Ce fou me monte dans les nerfs. Il me met des tremblements; sa voix m'immerge la tête ainsi que son odeur froide» (8. *Le même soir*). Trata-se de facto de uma espécie de consciência de Mayam e, por causa

disso, é uma voz que o persegue e perscruta. Naquele momento preciso, Mayam deixa-se levar pela impulsão, pela emoção, o que não augura nada de bom para o governo do país. Mesmo se a última parte (9. *Le premier matin*) mostra Mayam e Ramien reconciliados, a execução do louco deixa algumas dúvidas: quem servirá então de consciência para o bem do Estado? Fora aliás Zagoubinoa que desempenhara um papel fulcral na reconciliação: «J'ai sillonné le Kabora du nord au sud, de l'est à l'ouest. La réconciliation, c'est moi» (8. *Le même soir*), afirma ele pouco antes de ser abatido.

VI. 6. LA PARENTHÈSE DE SANG: O CORPO DESMEMBRADO DA PERSONAGEM TRÁGICA E O TRÁGICO ONTOLÓGICO

A personagem do louco também aparece noutra peça contemporânea de *Le trou*, *La Parenthèse de sang*, editada conjuntamente com *Je, sousigné cardiaque* (2002).²²⁵ Estas duas peças revelam claramente as marcas do trágico do Estado pós-colonial, com várias personagens subordinadas ao arbitrário das forças de segurança ou de funcionários corruptos. Quaisquer que sejam os seus esforços, não conseguem evitar o pior pela razão de que não possuem controlo sobre o arbitrário em questão. Como veremos, mesmo quando julgam possível uma revolta contra a macroestrutura, à semelhança do professor Mallot Bayenda em *Je, sousigné cardiaque*, esta fracassa por causa da força do adversário.

A fábula de *La Parenthèse de sang* resume-se em poucas palavras: a viúva, as filhas e o sobrinho estão de luto pela morte de Libertashio, aparentemente um combatente contra a opressão. Acompanhada por um louco, a família conversa a propósito do estado do país quando um grupo de soldados invade a propriedade de Libertashio. Estes não acreditam que o opositor tenha morrido e exigem a sua rendição. Ameaçam a família, prendem-na, torturam-na mas ao mesmo tempo não conseguem entender-se e matam-se entre eles a fim de tomar a liderança do grupo. No momento em que um dos soldados se prepara para executar a família, um estafeta chega da capital para anunciar que, por causa de um golpe de Estado, as execuções foram suspensas. Porém, o soldado recusa a ordem e abate o grupo antes de marchar contra a capital.

²²⁵ Premiada pelo 9º Concours Théâtral Interafricain em 1978, *La Parenthèse de sang* foi editada em Paris pela primeira vez em 1981 (Hatier), reeditada em 2002 (Hatier international). Premiada pelo 7º Concours Théâtral Interafricain em 1976, *Je, sousigné cardiaque* sempre acompanhou a primeira (1981, 2002).

A curta didascália inicial coloca a peça num contexto de violência que contrasta com o *Angelus*: «L'Angelus du soir sonne au loin. Rafales de mitraillettes. Clairons. Atmosphère de guerre» (*Le premier soir*).²²⁶ Nota-se que as cortinas ainda estão fechadas e que a atmosfera é criada por sons que constituem o espaço virtual como espaço ameaçador. Como acontecia em *Le trou*, o prólogo surge a seguir como uma personagem, desempenhando o papel do paratexto doutras peças de Tansi, só que desta vez formalmente integrado no texto bem como na potencial representação. A primeira frase do prólogo deve ser entendida a vários níveis: «Ça commence - en ce siècle douloureux».

Do ponto de vista formal, Tansi, pela alusão a um intertexto famoso – «Ça a commencé comme ça», *incipit* de *Voyage au bout de la nuit* de Céline –, insere o texto num registo mais popular (o demonstrativo *ça* é associado à oralidade em francês). O adjetivo «doloroso», além de assegurar a junção com a didascália inicial pela associação guerra/dor, desempenha igualmente uma função programática, pois o texto será atravessado, estruturado, pelo sofrimento, ou para ser mais preciso, pelo corpo sofredor. No resto do prólogo, o texto bem como, de modo metafórico, o século são associados a um jogo de futebol, um jogo desprovido de regras e cujo árbitro é um antigo louco que apita ao contrário («L'arbitre est un ancien fou: il siffle à l'envers»). Tanto a ausência de regras como a presença do louco evocam a inversão, algo próximo talvez do carnavalesco. Como o vimos noutros textos de estatuto semelhante, Tansi mistura aqui o trágico com o cómico numa perspetiva que tende ao grotesco. Assim, este jogo de futebol, metáfora da peça, é ao mesmo tempo jogo de fim do mundo e jogo de criança: «rien qu'on pourrait prendre au tragique, avec cet ami qui vous affirme que la situation est à la limite distrayante». Mesmo que os líderes do jogo afirmem que não querem o continente africano neste «match de foot-bas qui oppose deux parenthèses», Tansi contrapõe o que alguns gostariam de reduzir justamente a uma parêntese, o que significa que impõe apesar de tudo o continente a equipas já formadas.

Depois deste prólogo programático, aparece uma segunda didascália que completa a construção do espaço teatral. O espaço atual é composto por uma casa, um terraço, uma mesa, três árvores e três sepulturas, uma, a mais recente, de Libertashio. É neste contexto espacial que o árbitro louco aparece em palco. Aparentemente habitado por várias personagens («Nous sommes douze dans mon corps», *Le premier soir*), atribui nomes imaginários às folhas que caem e que esmaga (como se fossem seres vivos diz a didascália)

²²⁶ A peça está estruturada em cinco partes: *Quatre soirs* e *Le premier matin* uma estrutura que relembra, até pelos nomes, a da peça anterior.

antes de as comer parcialmente. A viúva e as filhas defendem-no contra Martial, o sobrinho de Libertashio, pelo facto deste último ter gostado de loucos. Ramana, uma das filhas, acha-o aliás sensato («raisonnable») e afirma que, segundo o rumor, teria sido poeta e compositor de ballet. Como acontecia em *Le trou*, são as mulheres que defendem o louco contra a violência dos homens, como se estes não tivessem a capacidade não só de aceitar a sua presença, mas também, mais fundamentalmente, de o aceitar enquanto voz da consciência. Pois o louco aqui, como noutras peças de Tansi, mas também de outros dramaturgos, é portador de uma outra verdade, é a voz que denuncia a torpeza dos potentes. Numa contribuição de referência, Caya Makhélé fez dele uma das personagens recorrentes num certo teatro africano: portador de verdade, *griot*, crítico de todas as injustiças (Makhélé, 1995: 8), mas igualmente personagem quase estruturante nas peças de Sony Labou Tansi, Sénouvo Agbota Zinsou²²⁷ ou ainda Kossi Efoui.²²⁸

[II] est toujours le vecteur de l'intrigue ou du drame qui se joue. Il a également la fonction de crieur public ou d'un maître de cérémonie, porteur de nouvelles de la cité, et aussi observateur aigu des travers de cette même cité. (Makhélé, 1995: 8)

Rapidamente, Yavilla, outra filha de Libertashio, aponta para a presença dos soldados no fora-de-palco, ao que Martial responde, com palavras quase idênticas às que encontramos em *L'empire des ombres vivantes*: «Ici, c'est le pays des soldats» (*Le premier soir*). Se juntarmos à presença dos soldados a atmosfera inicial de guerra, o século doloroso, os túmulos, os gestos violentos do louco, desenha-se para as personagens uma espécie de arco da ameaça que as rodeia tanto no espaço atual como no virtual. Para o recetor, esta ameaça pode ser o prelúdio para o arranque da sintaxe trágica. O que se desenha igualmente aqui parece ser uma tensão entre o fora e o dentro, tensão que vimos ser estruturante no teatro de Nkashama, mas uma tensão vivida igualmente a um nível mais íntimo: Martial exprime o desejo de sair do país («Il faudrait peut-être partir. Nous sommes déchirés. Tous.» *Le premier soir*) enquanto as mulheres querem ficar (Ramana contesta: «Jamais! Cette terre nous est clouée dans le sang.» *Le premier soir*). O que Martial revela não é somente esta tensão para fora, é também um ser dilacerado, fruto de uma divisão violenta (rasgados diz ele) que muitas vezes caracteriza as personagens trágicas. Como veremos em *Je, sousigné cardiaque*, é talvez aqui que reside a especificidade do trágico em Tansi: além de ter origem no Estado pós-colonial, o mal provém muitas vezes da parte menos estável do ser humano, o que

²²⁷ Em *La Tortue qui chante* (1987).

²²⁸ Em *La Malaventure* (1993).

Morin chamava a sua parte *demens*. A esta violência da divisão corresponde a violência da relação com a terra («clouée dans le sang») por parte das mulheres.

É neste momento de tensão íntima que Aleyo, uma outra filha de Libertashio, aponta para os soldados que revistam as casas no fora-de-palco. Anunciado há algum tempo, o perigo passa de virtual a atual: os soldados invadem o terraço e o seu chefe, um sargento, começa a comer com gula («avec goinfretrie» diz a didascália). Além disso, o corpo da mulher torna-se imediatamente objeto nas mãos dos soldados. O que invade o espaço atual, além da arbitrariedade do poder é a violência com o qual se exerce. Aqui o potentado não é o tirano que domina o país a partir da capital, é o seu longínquo representante, o sargento, último elo na longa cadeia de descentralização da violência. Como o vimos com as peças de Nkashama, o poder neste contexto gosta de exibir a sua potência, entre outros elementos, por intermédio do corpo martirizado. É exatamente o que acontece com Martial quando um dos sargentos ordena que morra lentamente («Il faut qu'il meure par régions. Coupez les oreilles, coupez le nez.» *Le deuxième soir*). Fora isso que também acontecera a Libertashio que, segundo Ramana, fora decapitado e desmembrado.

Quando o sargento pede a cabeça de Libertashio, Marc, um soldado, mata-o para se apoderar da sua patente e da sua autoridade. O novo sargento anuncia que Libertashio não morreu simplesmente porque precisam dele ainda vivo. Marc designa a seguir Martial como sendo Libertashio. Quando Martial lhe contrapõe o quão injusto é, a reação do poder militar assume a arbitrariedade como meio e meta do exercício do poder: «Marc.- Nous le savons. / Martial.- Alors pourquoi le faites-vous? / Marc.- Pour être injustes!» (*Le premier soir*).

Com o sargento, Marc e, mais à frente, Pueblo, outro soldado que abate Marc para assumir o poder, a peça evidencia, até ao absurdo, a arbitrariedade do poder do potentado assim como a sua fragilidade. Makhélé viu nesta figura permutável outra figura chave de um certo teatro africano, a do ditador torcionário que é muitas vezes substituído no decorrer duma peça, ou seja, substituível por um outro ele próprio (Makhélé, 1995). Nas tragédias de Sony Labou Tansi, este ditador torcionário imprime a marca do seu poder nos corpos: nos da vítima como no seu. Neste contexto, o corpo torna-se ao mesmo tempo estigma e evidência do poder absoluto como marco do exercício passado da violência.²²⁹ Assim o

²²⁹ Num estudo sobre a presença do corpo em três romances de Sony Labou Tansi (*La vie et demie*, *L'État honteux*, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*), Eugène Nshimiyimana insiste nesta dimensão do corpo no Estado pós-colonial. Algumas personagens de Tansi (no romance como no teatro), potentados como vítimas, evidenciam um corpo ferido, repleto de cicatrizes, o que inscreve o corpo no tempo, ou melhor, que associa o corpo à memória dos traumas passados. Pode defender-se de facto que estas personagens «entretiennent un

corpo das vítimas distingue-se pelos estigmas de uma violência que dimana dos representantes do Estado pós-colonial: em *La Parenthèse de sang*, a família é alvo de diversas torturas até à execução final. Relativamente ao corpo do ditador torcionário, também pode ser alvo de violência durante a passagem de poder (assim cada novo sargento profana o cadáver do seu predecessor), mas exprime sobretudo o seu poder absoluto através do consumo desmesurado de bens materiais (os sucessivos sargentos bebem e comem em excesso), de corpos (o das mulheres) ou da logorreia. Em todos os casos, o corpo aparece intimamente ligado ao político.

O que Tansi e outros autores evidenciam seria uma patologia do poder que se inscreve num corpo transformado ele próprio em patologia (é espantosa a quantidade de deficiências, de protuberâncias, de disfunções, de gordura exibidas pelos potentados), um corpo que ganha rapidamente uma evidente dimensão simbólica (Perraudin, 2005: 74). Mégevand vê nisso a prova de que o teatro de Tansi é eminentemente político:

Si le théâtre de Sony Labou Tansi est politique, c'est qu'il développe une phénoménologie de la violence extrême, exercée dans le cadre d'une relation de pouvoir désignée et dénoncée comme pathologique. (Mégevand, 2007: 77)

Garnier, num estudo dedicado à dimensão manifestamente política de uma certa literatura africana contemporânea, aponta também o corpo como elemento central no dispositivo textual; pois o que interessa «c'est la dimension publique et politique de la gestion des corps dans les littératures d'Afrique» (Garnier, 2009: 10). Aponta para a presença, em muitos romances e numerosas peças, do corpo monstruoso e grotesco do potentado, um corpo que, tanto em *La Parenthèse de sang* como em *Je, soussigné cardiaque*, bem como em Nkashama ou em Pepetela, como veremos, incorpora e incarna o poder: «Il y a dans le goût du pouvoir un rapport au corps très particulier, qui est de nature politique. Ce corps qui vampirise les autres est de nature politique» (Garnier, 2009: 12).

No entanto, se este corpo fala, nunca é para partilhar uma visão política com os cidadãos, mas para afirmar o seu poder face a sujeitos quase impotentes. Veja-se, em *La Parenthèse de sang*, a recorrência de réplicas e tiradas por parte dos sucessivos potentados com o único propósito de confirmar e delimitar a arbitrariedade do seu poder. Os soldados não precisam de justificar a busca de Libertashio, procuram por procurar («pour faire

rapport conflictuel avec le passé parce que ce sont des corps 'palimpsestes': ils portent toutes les inscriptions du temps, ainsi que le suggèrent les cicatrices et les marques dont ils sont couverts.» (Nshimiyimana, 2005: 91).

chier!» diz o texto), para exercer o seu poder absoluto. É o que Garnier nota: «Le discours du guide ne s'adresse à aucun citoyen, il est une parole écrasante, qui n'a d'autre fonction que de marquer un territoire de domination» (Garnier, 2009: 14).

Neste contexto de terror e de opressão, os soldados exercem uma pressão sobre os sujeitos que podemos interpretar como sendo uma força trágica, pois nela radica a origem do mal, da dor, da desgraça e, finalmente, da morte que assola a casa de Libertashio. Para o recetor, quando Cavacha, um dos sucessivos ditadores torcionários, aconselha Ramana a não irritar um sargento porque ele é sargento «centimètre par centimètre, tranche après tranche» (*Le deuxième soir*), estas palavras ecoam como uma advertência relativamente ao exercício do poder sobre o corpo ameaçado.

Porém, nesta peça como noutras de Tansi, surge um trágico de outra natureza, um trágico que aproxima, em parte, a obra do escritor do trágico entendido no sentido filosófico. Na segunda parte (*Le deuxième soir*), depois de serem condenados, os membros da família de Libertashio não param de falar, como se tivessem medo do silêncio. Pelo menos é o que diz Yavilla: «J'ai peur quand ça se tait. Quand ça ne parle que dedans. L'intérieur est plus impitoyable que le dedans» (*Le deuxième soir*). Um pouco mais à frente, Martial pede às mulheres para não falarem da morte que se aproxima antes de ficar apavorado por causa do silêncio: «Taisez-vous. (*Long silence.*) Non! Parlez, s'il vous plaît. C'est moins creux. C'est moins creusant.» (*Le deuxième soir*).

É na didascália técnica que se joga o essencial, pois o «longo silêncio» corresponde ao confronto do ser consigo próprio, a este momento em que, inteiramente sozinho, o ser percebe, ou presente, a natureza da sua condição. Perante o precipício, a beira do abismo, não se trata de uma personagem concreta, de um ser humano congolês ou africano, mas simplesmente do ser humano nu perante si próprio.²³⁰

Esta reflexão sobre a linguagem como maneira de mobilar o silêncio leva as personagens a outra reflexão sobre o que significa viver. Perante tanta injustiça, Aleyo diz que não vale a pena viver, ao que Martial responde que era preciso abrir a parêntese, agora

²³⁰ O próprio Tansi recusava que se lesse a sua obra como especificamente congoleza ou africana para defender um projeto mais universal, mais humanista: «Je me méfie très souvent de ces cloisonnements. Ce sont des sortes de cercueils. On veut placer quelqu'un quelque part pour le garder là et qu'il n'en sorte pas. Je suis dans une situation historique qui m'oblige d'abord à savoir que je suis homme. [...] Je n'écris pas en tant que Congolais pour les Congolais, ou pour les Africains. Je pars d'une expérience humaine et cette expérience humaine peut être vécue par un Africain, par un Européen ou par un Asiatique.» (Sony Labou Tansi *apud* Gbouablé, 2007: 100). Valeria talvez a pena reler tais passagens à luz de outras peças incontornáveis do século XX, da autoria de outros grandes deslocados como Beckett e Ionesco: também estes eram migrantes que, numa outra língua que a materna, perseguiram como perscrutavam o ser humano nu.

metáfora da existência. A filha de Libertashio, nisso mais uma vez próxima dos dramaturgos do absurdo, defende que de qualquer maneira, já que vão todos morrer, ninguém fechará a parêntese. O seguinte diálogo entre Aleyo e Martial aponta de facto para a presença no teatro de Tansi de um trágico de índole mais filosófico. Martial acaba de dizer que era preciso viver para abrir a parêntese:

Aleyo.- Pour ouvrir la parenthèse. (*Un temps.*) Mais qui va la fermer?/ Martial.- Dieu! / Aleyo.- Dieu! Dieu! Bon, Dieu. (*Un temps.*) Et si Dieu n'existe pas? / Martial. – Si Dieu n'existe pas, cela signifie qu'on n'existe pas, cela signifie que rien n'existe: donc pas de problème. (*Le deuxième soir*)

De maneira recorrente na sua obra, Tansi entrelaça dois trágicos, o que dimana do Estado pós-colonial e outro de índole ontológico, que mantém entre eles uma relação de tensão. Esta tensão ao nível do trágico entre uma força exterior à personagem e uma que lhe é mais íntima reproduz algo da existente entre palco e fora-de-palco presente tanto no teatro de Tansi como no de Nkashama. Dito de outro modo, a tensão fora *vs* dentro que estrutura o espaço teatral encontra-se duplicada a outro nível, mais filosófico, cada uma destas reforçando a outra numa relação de homologia. Em Tansi, este tipo de tensão é estruturante na sua produção romanesca. É o que acontece, por exemplo, em *L'anté-peuple*, romance contemporâneo de *La parenthèse de sang* e de *Je, sousigné cardiaque*.²³¹

O romance conta o longo desmoronamento de Nitu Dadou, diretor de uma escola superior para a formação de professores em Kinshasa no final dos anos 1960. Um acontecimento sem grande importância, o assédio por Yavelde, uma das estudantes, é o primeiro incidente de uma série que o levará à queda final. A partir de aí, deixa-se levar pelos acontecimentos, começa a beber, a descuidar-se. Quando Yavelde é encontrada morta com uma carta que dá a entender que se suicidou porque Dadou não queria assumir a gravidez, este é condenado pelo corpo social bem como pelo Estado pós-colonial. Dadou poderia comprovar a sua inocência, mas não resiste face à acumulação de desgraças: perde a família massacrada por uma turba enfurecida que destrói e pilha a sua casa, é levado para uma prisão, sem posses.

A situação de Dadou é claramente trágica:²³² a origem da sua desgraça e do seu sofrimento radica nele, numa parte nada ou mal conhecida dele próprio. É certo que o

²³¹ Tansi acabou a redação do romance em Dezembro de 1976, e publicou-o pela primeira vez em 1983 na editora Le Seuil.

²³² Aliás, Tansi utiliza recorrentemente o adjetivo no romance (Tansi, 1983: 13, 40, 60, 94, 98, 100, 101).

contexto político, a macro-estrutura do Estado pós-colonial, explicam em parte as razões do mal, mas, à semelhança de outras personagens de Tansi, Dadou é antes de mais um ser dividido:

Mal dans sa peau? Peut-être pas. Mais, des fois, il se sentait comme étranger dans son propre corps et ça devenait ‘merdant’. Il aimait le mot ‘merdant’, comme le mot ‘moche’, il les trouvait enveloppés d’une curieuse magie, ils lui fendaient l’être en deux. (Tansi, 1983: 32-33)

No mesmo lugar, esforça-se por encher a vida, o seu dia-a-dia, por medo de ser confrontado com um silêncio propício à tomada de consciência da natureza da sua condição. Este medo, nisso semelhante ao medo das personagens de *La Parenthèse de sang* e de *Je, sousigné cadiaque*, é o medo do vazio: «car le vide tue et dérouté. Le vide c’est la mère du désespoir» (Tansi, 1983: 33). E quando Yealdara, a irmã de Yavelde, lhe pergunta se é um homem feliz, Dadou responde: «-Je ne sais pas/- Vous avez cherché à savoir?/- Non» (Tansi, 1983: 36). Como o evidencia este trecho, o problema dimana do interior, da própria personagem retratada, uma vez mais, numa relação de tensão entre crise ontológica e violência do Estado pós-colonial. A reflexão sobre a questão da felicidade de Dadou continua um pouco mais à frente em discurso indireto livre:

La question de Yealdara regerma au pied de son être: ‘Es-tu heureux?’ Il ne savait pas. C’est comme ça la vie. Souvent on devine qu’on est heureux ou qu’on ne l’est pas. Mais le sait-on vraiment? On n’est sûr de rien. (Tansi, 1983: 38)

Este homem confrontado consigo próprio, esta personagem que relembra às vezes os ‘pobres diabos’ que polvilham os romances de Simenon, talvez se tenha tornado trágico porque tomou consciência ao mesmo tempo da sua finitude como do desespero circundante. Durante um tempo indeterminado, tinha colocado objetivos a si próprio:

Puis le mot moche était tombé dans son cerveau. Le cerveau avait pourri tout son être. Fallait vaincre cette pourriture. Mais comment? Il commençait à inexister: c’était tragique. (Tansi, 1983: 100)

VI. 7. *JE, SOUSSIGNÉ CARDIAQUE*: UM TRÁGICO DA INEXISTÊNCIA

Este trágico ontológico, este trágico da inexistência para parafrasear Tansi, encontra-se paradigmaticamente ilustrado em *Je, soussigné cardiaque*, peça em quatro quadros. Num país imaginário (o Lebango), Mallot Bayenda, ex-professor do ensino básico, rememora-se na prisão as últimas semanas da sua vida. Colocado numa aldeia, opôs-se a um dos homens mais potentes da região, Salvator Perono, ex-colono espanhol que permaneceu no país depois da independência, dominando a economia e os homens da região. Mallot, porém, recusa submeter-se e tenta resistir ao potentado assim como ao sistema que este representa. Graças aos apoios que possui na capital, Perono manda-o exilar numa zona remota do país. Na sua luta contra o poder, Mallot acaba por se defrontar com Bela Ébara, amigo de Perono e director geral do ensino na República Popular do Lebango. O funcionário manda prendê-lo e Mallot é condenado à morte.

O espaço teatral descrito na didascália inicial remete para um lugar de tensão e de sofrimento: uma cela de prisão. Mallot Bayenda está deitado numa maca, o corpo evidenciando marcas de maus tratos. Segue-se um longo monólogo concluído por uma nota de rodapé a avisar que o resto da peça corresponde a um longo sonho, Mallot acordando na madrugada com a chegada do pelotão de execução. No monólogo, o recetor defronta-se com uma personagem derrotada, torturada, à beira da morte. Mallot tem aqui a possibilidade não só de olhar para trás (o que corresponde à analepse que forma a peça) e de questionar o seu ser íntimo em termos trágicos. É certo que, como veremos, Mallot foi dominado pela terrível força do Estado pós-colonial, mas foi igualmente dominado por esta parte mal conhecida de si próprio que nos é agora mais familiar. Devido às circunstâncias, começa a antever que parte do mal se origina algures no seu ser:

«Tu es coupable, coupable de toi.» (*Tableau 1, scène 1*). E um pouco mais à frente, acrescenta : «Je suis acculé contre moi – jusqu'à moi. Je crève de ma tête, de mon odeur, de ma façon de pisser» (*Tableau 1, scène 1*). No fim do percurso, que corresponde para o recetor ao início da peça, constata que se revoltou em vão, que não conseguiu dar um significado a si próprio: «Tu n'as pas servi. Tu meurs vierge. Tu te bas dans le vide pour emmerder le vide» (*Tableau 1, scène 1*). Apesar da derrota, Mallot ainda procura alguma razão para o seu empenhamento contra Perono, Ebara e o Estado pós-colonial em geral. Talvez o simples gesto de revolta tenha sido suficiente para dotar a existência de um significado,

pelo menos de um vestígio de dignidade: «Je suis, je reste, je meurs debout» (*Tableau 1, scène 1*). No entanto, pode também não passar de uma intenção, de um ato completamente falhado: «Tu n’as pas existé. Tu meurs grosse. Tu fêtes le néant. Tu te fais des phrases» (*Tableau 1, scène 1*).

Como o vimos, a partir da cena 2 do quadro I, a peça é construída como um *flash-back* com o propósito de mostrar a origem da desgraça de Mallot. Aqui, *Je, sousigné cardiaque* assume a relação peculiar da tragédia ao tempo, pois, como o mostrou Clément Rosset (Capítulo IV), o início de muitas tragédias corresponde muitas vezes ao fim do desenrolar do mecanismo trágico. Tanto em *Antígona* como na peça de Tansi, o fim está no início e o início no fim. Como o apontava ainda Rosset, podemos ter a sensação do tempo a fluir por causa das peripécias, por exemplo, mas o tempo trágico fica cristalizado no resto da peça. É exactamente o que acontece nesta ocorrência e Tansi parece assumir plenamente esta duplicidade do tempo na tragédia. Apesar do que possa vir a acontecer na analepse, o recetor sabe que Mallot caiu. Por assim dizer, vamos segui-lo em desespero de causa, sabendo que a sua revolta será em vão. No entanto, esta autobiografia de um fracasso anunciado permitirá aprofundar a presente abordagem das representações do Estado pós-colonial como força trágica.

Por causa do seu estatuto, Mallot é levado pelo Estado aos quatro cantos do país sem ter a possibilidade de exercer qualquer influência nas suas colocações. Mallot aparece assim já dominado por uma macro-estrutura, por um arbitrário. A sua relação com o Lebangó é marcada pela conflitualidade: «Que tu me fais souffrir, ô pays. Pays ou seulement putainerie» (*Tableau 1, scène 2*). No entanto, esta conflitualidade também se encontra a outro nível, mais íntimo, pois, à semelhança de Martial ou de Dadou, Mallot não para de falar, de encher os possíveis silêncios: «Moi, le silence, ça m’affole. Il faut que je fasse du bruit. N’importe lequel. Pour me persuader que je suis là !» (*Tableau 1, scène 2*).²³³

Mallot situa-se assim, como outras personagens de Tansi ou de Nkashama, no ponto de encontro entre duas forças familiares, uma dimanando de dentro e outra de fora, esta última correspondendo à personagem de Salvator Perono. Antes do encontro entre as duas personagens, uma criança descreve a Mallot o papel central de Perono numa

²³³ São recorrentes em Tansi as personagens angustiadas, apavoradas pelo simples facto de viver. Em *La peau cassée*, Jean-Marie Pouilloux, europeu à deriva entre os pigmeus, disfarça a angústia e o medo do vazio com calmantes e, mais uma vez, com um excesso de palavras. Escrita em 1984, encenada pela primeira vez no mesmo ano, esta peça foi publicada em 2006 juntamente com *Cervueil de luxe* numa editora com alto capital simbólico no campo teatral de língua francesa (Éditions théâtrales). Bernard Magnier apresentou uma bibliografia rigorosa da obra de Tansi no fim do volume.

intervenção essencial, pois a criança é também portadora da primeira advertência, etapa importante na sintaxe trágica: «Que si vous voulez vivre en paix, faut pas déranger monsieur Pérono» (*Tableau I, scène 2*). Mallot não toma o aviso da criança pelo que é e, ao ignorar o sinal, entra na cadeia de acontecimentos que levam à catástrofe final. Mais uma vez, cabe ao recetor à distância perceber o que significa realmente a réplica da criança: no contexto de uma tragédia, se houver uma probabilidade de a personagem trágica cair, ela cairá.

O recetor também percebe que a disputa entre Perono e Mallot reproduz a conflitualidade trágica, ou seja, o conflito entre vontades opostas, entre polos antagónicos que só conseguirão resolver a tensão pelo desaparecimento de um deles. Sabendo que Mallot precisa de petróleo e sendo o único fornecedor da região, Perono alerta-o para o seu poder sobre a população: «Ici, voyez-vous, monsieur l'instituteur, je suis tout. Absolument tout.» (*Tableau 1, scène 3*). Como Mallot não aceita a submissão, Perono acrescenta, no que soa como a segunda advertência para o recetor:

Je suis le drapeau, la loi, la liberté, le droit, la prison, le diable et le bon Dieu, enfin. Vous voyez bien – tout. (*Un temps.*) Si bien que toute la région m'écoute et m'obéit, disons aveuglément. (*Tableau 1, scène 3*)

Mais talvez do que nas outras peças de Tansi, Perono estabelece uma clara ligação entre o período colonial e o período pós-colonial: através do ex-colono é encenado o enraizamento colonial do Estado pós-colonial. O que permanece com Perono não é só uma estrutura de poder bem como o exercício autoritário deste, mas igualmente um conjunto de representações que mantêm os sujeitos numa posição de inferioridade. Assim, para ele, todos os negros são pigmeus e pouco importa que Mallot não o seja, pois do seu ponto de vista, Mallot será o que ele, Perono, decidir. No trecho seguinte, o «vazio» também remete para a população negra:

Voyez-vous, depuis longtemps je n'ai jamais eu que du vide devant moi. Du vide en face. Un vide vierge. C'est énervant, le vide. (*Un temps.*) Vous êtes le seul qui allez m'obéir parce que je commande. Les autres, nom de Dieu, c'est la foutaise. Ils obéissent par paresse. J'en aurai au moins un, oui, au moins un qui obéira par conviction, donc tendrement. (*Tableau 1, scène 3*)

Perono relembra a maneira de ser e de pensar do colono descrito pelos pensadores clássicos da situação colonial (Césaire, Fanon e Memmi): despreza o colonizado mas não

consegue viver sem ele porque, entre outros elementos, é o desprezo exercido em cada situação do dia-a-dia que faz dele o colono. Por outras palavras, Perono precisa de um outro subalternizado, precisa de o construir como tal para justificar o seu lugar na colónia. É assim que podemos interpretar a seguinte tirada de Perono: «J'écrase tout le monde. Mais il faut me comprendre. Cette soif de puissance, j'en ai besoin pour fabriquer ma propre manière de respirer; j'en ai besoin pour fonctionner.» (*Tableau 1, scène 3*).²³⁴ De facto, Perono reduz-se em plena consciência ao exercício da sua autoridade, ao poder que retira da sua fortuna, mas também, elemento recorrente em Tansi, ao exercício das suas funções corporais: «Je m'arrête au seul bruit de l'oxygène au fond de ma viande. J'aime bien ou je déteste. Et dans ce que je déteste, il y a les Noirs.» (*Tableau 1, scène 3*).

Apesar das múltiplas advertências, Mallot persiste e continua a resistir e a atacar Perono, a provocá-lo, julgando assim encontrar uma maneira de existir. No contexto de uma tragédia, a sua réplica «Je suis imprenable. Imprenable, vous m'entendez?» (*Tableau 1, scène 3*) evoca o contrário junto do recetor. Perono responde-lhe que no Lebangó quem possui dinheiro possui a justiça, quem não tem submete-se aos primeiros, emitindo assim a advertência maior deste quadro: «Instituteur des pantoufles, je m'en vais vous ouvrir les portes d'un enfer prêt à porter», «Je te ferai ronger ta propre viande» (*Tableau 1, scène 3*). O uso do futuro indica aqui o quão certo será o destino de Mallot no contexto de uma relação muito desigual de poder. No entanto, como acontece em numerosos textos trágicos, Mallot tinha a possibilidade de escolha, não precisava de se opor a Perono: «Je pouvais pourtant l'éviter. (*Un temps*.) Mais éviter quoi? S'éviter? Tu pouvais vraiment t'éviter, Mallot? Te feinter? Passer à côté de toi? Te rater, te cacher de toi? Non.» (*Tableau 1, scène 4*).

Se articular as advertências de Perono com as reflexões mais íntimas de Mallot, o recetor entende logo no primeiro quadro que a origem da desgraça do professor jaz tanto no Estado pós-colonial enquanto (re)produtor de desigualdades como na própria personagem. A cena 4 do primeiro quadro é explícita sobre este último ponto. Mallot conta à mulher, Mwanda, o que aconteceu com Perono e interpreta o conjunto em termos quase

²³⁴ Este tipo de relação com o dominado também existe em potentados locais. Assim, na peça de Pierre Mumbere Mujomba, *La dernière enveloppe* (República Democrática do Congo), contemporânea na sua primeira versão (1984) de *La Parenthèse de sang* e de *Je, soussigné cardiaque*, Mama Domina, rara ocorrência de potentada, afirma a Mafikiri, o seu professor de inglês: «Comment pourrais-je me sentir Mama Domina sans avoir tous les jours à engueuler les gens? Comment pourrais-je respirer ma puissance et renifler ma richesse si je ne suis pas entouré d'une multitude de gémissements et d'une marée de misérabilités? En quoi l'Europe elle-même et sa sœur l'Amérique se sentiraient-elles Europe et Amérique si elles n'avaient sous leurs pieds les Afriques, les Asies et autres Latins?» (Mujomba, 2002: 27). Entre outros pontos comuns a ambos os autores, nota-se a presença da personagem do professor em revolta contra o potentado local, o projeto de se dotar de um significado através da revolta, a presença do “baixo corporal e material”, o tratamento do corpo do dominante e do dos dominados.

existencialistas ao afirmar que até então a sua existência não tinha significado e que o confronto com o ex-colono o dotara de sentido. Mesmo se a via escolhida parece ainda pouco clara, possui a certeza de ter nascido para si próprio: «Je me battraï. Contre qui? Pour qui? Pourquoi? Je ne sais pas. Mais je me battraï. Dans le vide. Pour vider et souiller le vide.» Un pouco mais à frente, reforça este empenhamento, ou antes compromisso, mais filosófico do que propriamente político: «Je vais me créer, me mettre au monde. Exister à cent pour cent.» (*Tableau 1, scène 4*). A iteração do pronome «eu», aqui como no resto da peça, aponta para o projeto egotista mais ou menos consciente de muitas personagens sonyanas. Independentemente do género praticado, assiste-se a um retorno de algumas personagens sobre si próprias, que ajuda a entender o que este «eu» significa num contexto de opressão generalizada.

Face às perguntas de Mwanda, Mallot tenta determinar de maneira mais precisa a natureza deste «vazio» que seria preciso esvaziar. À semelhança de outras personagens trágicas, procura no passado a culpa original, o princípio motor da desgraça que o persegue e que orienta a sua existência. Neste caso, o evento fundador corresponde à morte do pai:

Ah! Mon père! Fallait attendre un peu avant de mourir. M'attendre. Tu as fomenté un vide amer autour de ma viande. (*Un temps*.) Que c'est dur, juste ciel, d'être son propre père - de se mettre au monde tout le temps. (*Silence*.)» (*Tableau 1, scène 4*)²³⁵

Falava há pouco do egotismo de Mallot e, como é sabido, esta disposição não remete apenas para a análise psicológica da personagem por ela própria, mas também para a análise de elementos físicos. Ora, em vários momentos da análise deste primeiro quadro, aludiu-se à presença do “baixo material e corporal”: o corpo torturado e emagrecido de Mallot, representado em relação oximórica com o corpo gordo, a «carne», de Perono; as funções corporais evocadas como modo de resistência simbólica por parte de Mallot («Je vous défais le nombril et l'anus. Je vous mets des bulles de merde dans le cerveau » *Tableau 1, scène 3*); os insultos de índole racista por parte de Perono («Vous n'êtes qu'un Pygmée comme tous les Pygmées du monde. Vous puez un peu. Vous respirez le caca » *Tableau 1, scène 3*). Trata-se igualmente do corpo enfraquecido do subalternizado por causa das privações vs o corpo fraco, doente, do potentado. A confissão final por parte de Perono de

²³⁵ Este peso do pai no destino de uma das grandes personagens trágicas do teatro sonyano relembra outra figura trágica de referência das literaturas africanas, a de Okonkwo no romance de Chinua Achebe *Things Fall Apart* (1959). Okonkwo, habitante da aldeia de Umuofia, é uma personagem que se deixou submergir por uma obsessão, a de não ser parecida com o pai, Unoka, que era preguiçoso, pobre, cheio de dívidas. Ou seja, uma narrativa anterior à dele pesa no seu destino, uma força que dimana dele, que o domina e que condiciona todas as suas ações (Achebe, 1994: 13, 18).

estar gravemente doente do coração aponta metaforicamente para a fraqueza do poder pós-colonial, um poder autoritário fraco presente também em Nkashama, como vimos. À semelhança dos potentados de Nkashama, Perono tenciona exibir a sua potência *post mortem* e, deste modo, assombrar o futuro do país: «Là-bas, derrière la villa, j'ai fait creuser ma tombe dans une grosse pierre. Après ma mort, mon fantôme continuera à faire trembler ce pays.» (*Tableau 1, scène 3*). Não será exagerado dizer que Perono, enquanto fantasma da presença colonial, já está a assombrar o país: um fantasma que pesa como força trágica no destino dos múltiplos Mallot do Lebango.

O potentado, qualquer que seja a sua posição na cadeia do poder, evidencia, tanto em Tansi como em Nkashama ou ainda em Pepetela, um corpo idêntico. Desmesurado, reduzido à função vital de consumo excessivo, com frequentes disfunções intestinais (vejam-se as flatulências de Baltazar Van Dum em Pepetela), o corpo do potentado é um signo que exprime a natureza do seu poder, simultaneamente forte e atravessado por múltiplas fraquezas. Se a crítica, como o vimos há pouco, observou a conotação política deste corpo monstruoso, nem sempre o historicizou ou o associou ao exercício do poder fora do Estado pós-colonial.

É o que acontece com um ensaio de Veit-Wild, especialista alemã das literaturas africanas de língua francesa, que, numa perspetiva comparatista, estuda os corpos do poder num romance de Sony Labou Tansi (*L'État honteux*, 1981) e noutra do escritor do Zimbabué Dambudzo Marechera (*Black Sunlight*, 1980). Utilizando a noção de poscolónia de Mbembe e as de Carnaval e de grotesco de Bakhtine, coloca o corpo do potentado no centro da representação romanesca do Estado pós-colonial.²³⁶ *L'État honteux* presta-se a este tipo de leitura, pois o corpo do potentado simboliza de facto aqui as suas ambições e a sua apetência para o poder:

Men in power in Sony's fictionalized societies are characterized by a voracious appetite for food, for sex, and for material wealth; their big bellies serve as symbol of their status. (Veit-Wild, 2005: 236)

Contudo, ao restringir a sua análise à representação do corpo no contexto da poscolónia de Mbembe, conscientemente ou não, a autora acaba por enclausurar a poscolónia nela própria sem a inscrever num *continuum* temporal. À semelhança de

²³⁶ «In their works the postcolonial state appears embodied by the figure of the fat, lecherous, imbecile dictator which lends itself to hyperbole, caricature, and parody and the most absurd forms of postcolonial travesty.» (Veit-Wild, 2005: 228)

Mbembe, que não é aqui objeto de distanciamento crítico, não estabelece a continuidade do corpo grotesco da colónia à poscolónia. Ora, pelas suas articulações recorrentes entre ambos os períodos, Tansi mostra justamente a importância desta articulação para entender o que o corpo, tanto o do dominante como o do dominado, pode vir a significar na poscolónia. Se Sony Labou Tansi, como aliás Pius Ngandu Nkashama, não exonera potentados nem subordinados das suas responsabilidades nas distopias, tão pouco cessa de apontar para os papéis respetivos da colónia e das ex-potências coloniais. É o que acontece de maneira paradigmática em *La peau cassée*, a que aludi há pouco. Aqui o dirigente local, Sire Alvaro Sanza, que as personagens julgam ter sido assassinado e que assombra o país sob outra identidade, é descrito a certa altura como sendo a criatura de Bunglstone, um homem de negócios. Uma analepse (a cena chama-se *Flash-back*) conduz-nos a alguns anos atrás ao gabinete de Bunglstone, onde este encara Sanza como sendo de facto uma criação artificial («J'ai mis sept ans à la gonfler comme un ballon») concebida para funcionar nos termos impostos pelo Norte. No entanto, Sanza deixa de aceitar as regras do jogo e deseja redefini-lo:

[...] Vous devez nous aider, non pas à ériger des tours insensées, mais à oublier – oui, monsieur Bunglstone –, aidez-nous à oublier l'humiliation qui fut notre seul droit et notre seul devoir. Aidez-nous à ne point vous haïr. Parce qu'aucune haine ne sauve. Toutes tuent. (*Flash-back*)

Bunglstone contrapõe-lhe um dos argumentos oriundos das ex-metrópoles coloniais para recusar a total independência aos novos países: «J'ai fourni l'argent et la quantité de savoir qui vous étaient indispensables» (*Flash-back*). A este primeiro argumento baseado nos gastos que deveriam ser recuperados, segue-se outro relativo ao europeu como criador, inventor, de um Outro sem história: «Je vous ai inventés de toutes pièces» (*Flash-back*). O terceiro argumento tem a ver com o custo do Estado pós-colonial do Sul para o Estado pós-colonial do Norte, que deseja recuperar a aposta inicial no dirigente: «Tu m'as coûté dix-sept briques toutes rondes. Je n'ai ni la force, ni le loisir de te réaliser en dehors de cette trivialité chiffrée» (*Flash-back*). Na mesma ocasião, Bunglstone reduzirá Sanza a uma operação aritmética («Alvaro x 1000 = ce que j'attends») (*Flash-back*)

Nestas páginas, Tansi esboça com os recursos da representação literária precisamente a genealogia do Estado pós-colonial. Como o vimos anteriormente, o vaivém entre a colónia e o Estado pós-colonial, esta tomada em conta da espessura da história, são indispensáveis para entender as suas representações.

VI. 8. *ANTOINE M'A VENDU SON DESTIN, MOI, VEUVE DE L'EMPIRE, UNE CHOUETTE PETITE VIE BIEN OSÉE: A POSSIBILIDADE DE UMA TRAGÉDIA DO PODEROSO*

Na segunda metade dos anos 1980 e no início dos anos 1990, Sony Labou Tansi continuaria a sua representação do Estado pós-colonial em tragédias que encenam sobretudo personagens de poder. Entre elas, destacam-se *Antoine m'a vendu son destin* (1986), *Moi, veuve de l'empire* (1987) e *Une chouette petite vie bien osée* (datada de 1992, publicada em 1995), textos que pertencem de facto ao registo trágico (aliás, o estudo do paratexto das duas primeiras deixou clara a intenção do autor a este propósito) e que evidenciam os elementos fundamentais da sintaxe trágica (as advertências, a procura da origem da culpa, o conflito entre normas e vontades...). Porém, a diferença em relação à produção anterior reside no estatuto da personagem trágica, pois da representação do sujeito subalternizado como personagem trágica, vítima do Estado pós-colonial como macro-estrutura, passa-se para o polo oposto do espectro social. Agora o ser sofredor, como aliás acontece nas tragédias de Shakespeare que Tansi reescreve na altura, é o homem de poder, o homem que cai por causa das tensões que atravessam os polos da autoridade.

Nota-se desde já que à medida que a obra avança, Sony Labou Tansi tende a universalizar cada vez mais o seu propósito: o espaço teatral nas três peças é distópico mesmo se o continente às vezes citado é o africano; os antropónimos não permitem a associação a um referente geograficamente determinado (Riforoni e Moroni em *Antoine m'a vendu son destin* soam vagamente italiano; em *Moi, Veuve de l'empire* os nomes das personagens evocam de modo grotesco as personagens de Shakespeare; nota-se uma completa indeterminação com *L'espèce d'homme*, personagem principal de *Une chouette petite vie bien osée*). Em vários momentos, no entanto, certas personagens aludem a África como vítima de uma história contada por outros, a um continente a que foi vedado durante séculos o acesso à palavra. Veremos que estas tragédias aludem à história como sendo a voz dos dominantes, mas também à história como possibilidade de recuperar uma certa dignidade quando escrita pelos dominados ou pelas dominadas, como é o caso com Cleópatra em *Moi, veuve de l'empire*.

O que é aqui importante, e que remete para a postura ética do escritor, é que se a obra de Tansi, teatral ou romanesca, pode ser lida localmente, significar localmente, ou ainda contribuir para a estruturação de uma identidade nacional, ultrapassa, pelas suas características, as fronteiras de um país ou de um continente. Dito de outro modo, o recetor que lê e interpreta muito além das fronteiras da República do Congo ficará comovido face ao sofrimento das personagens sonyanas bem como revoltado pela violência e estupidez dos seus potentados. É o que apontava aliás Josias Semujanga numa leitura transcultural de três romances de Sony Labou Tansi (*La Vie et demie*, 1979; *L'Anté-peuple*, 1983; *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, 1985). Segundo Semujanga, alguns críticos leem a obra do escritor como sendo essencialmente africana ou congoleza, reflexo de uma conceção da literatura como sendo antes de mais empenhada. Porém, para Tansi, como para muitos escritores, não é de facto o adjetivo (africano) que importa, mas o determinante (escritor):

En face de la cruauté et du grotesque des tyranneaux tropicaux, selon les termes mêmes du narrateur de *La Vie et demie*, Sony Labou Tansi voulait situer la littérature au niveau des idées, notamment celle qui a trait à la bêtise humaine dans ses dimensions universelles. (Semujanga, 2007: 39)

Mesmo se Tansi escreveu a partir de um contexto determinado, seria nesta perspectiva assaz redutor restringi-lo às suas fronteiras. O texto literário – mesmo quando evidencia um referente concreto –, quer pelos múltiplos hipotextos que o nutriram quer pelas traduções de que será alvo, perpassa por natureza as fronteiras. Escrever neste contexto remete para algo que diz aqui e lá ao mesmo tempo, que fica dentro das fronteiras e que as ignora, numa relação de tensão. Semujanga, ele próprio crítico da diáspora, adepto de uma crítica além fronteira, vê aqui uma das características da literatura: «Écrire ou créer devient donc butinage en ce sens que l'écrivain ou l'artiste explore ce qu'il y a *entre, à travers et au-delà* des êtres humains et des cultures: l'existence.» (Semujanga, 2007: 41).

De facto, nas três tragédias acima referidas, a existência está no cerne de fábulas que questionam a apetência do ser humano pelo poder, que evidenciam a sua capacidade infinita de sofrer e de fazer sofrer. Como o dizia há pouco, o autor põe em cena personagens de poder no contexto de um Estado autoritário em crise. Um esboço rápido de cada fábula evidenciará a pregnância desta questão do poder numa estrutura claramente trágica.

Em *Antoine m'a vendu son destin*, a personagem epónima prepara um falso golpe de Estado a fim de descobrir quem conspira na sombra. A primeira cena coloca as personagens num espaço fechado (um quarto secreto) que encarcera Antoine antes de este entrar na prisão. Riforoni lê a declaração que anuncia o golpe e a queda do governo. Um outro oficial, Moroni, tenta dissuadir Antoine de se lançar numa aventura incerta. Antoine hesita, duvida de ambos, não sabe em quem confiar realmente, o que, por um lado, remete para esta espécie de medo obsessivo que caracteriza os potentados do *corpus* aqui analisado e, por outro lado, já anuncia a conflitualidade trágica, pois a personagem trágica oscila muitas vezes entre polos contraditórios.

Riforoni revela rapidamente ser um oportunista que acusa Moroni por Antoine quer delegar nele o poder durante o falso golpe de Estado. Riforoni avisa o potentado da potencial traição de Moroni, mas o recetor entende que a verdadeira advertência dimana de Moroni: «Vous construisez un enfantillage qui pourrait conduire à la guerre civile» (*Tableau I, scène-genèse*). Antoine recusa ouvir o conselheiro, o que, como se sabe, corresponde à segunda etapa da sintaxe trágica: «On ne discute pas Antoine; on lui obéit. Voilà. Voilà la signification et le sens que l'Histoire a choisi chez nous. On est avec Antoine... Ou bien on est contre lui.» (*Tableau I, scène-genèse*). Uma tragédia gira muitas vezes em torno da questão do mal e da sua origem e Moroni, neste contexto, corresponde à personagem que percebeu, que não está cega perante a iminente catástrofe: «Je suis venu dégager ma responsabilité devant l'Histoire, devant notre Peuple et devant Dieu [...]» (*Tableau I, scène-genèse*).

A cena 2 coloca o recetor pouco antes da falsa queda de Antoine. O espaço teatral é o da prisão de Bracara, mas uma prisão que se assume como cenário em construção: os prisioneiros, que entoam uma canção onde se representam como os danados da terra, constroem o novo palácio de Antoine, pintam os muros, arrumam o espaço. De maneira subtil, este assume-se e joga com a duplicidade do espaço teatral, ao mesmo tempo espaço atual da fábula e cenário onde cada signo remete para a ficção (a fábula) como para a artificialidade assumida do cenário em construção. Os próprios prisioneiros assumem pela sua postura algo de artificial já que se movimentam numa espécie de bailado («Même cadence. Même rythme» diz a didascália). Têm igualmente de pintar os muros da prisão, mas parecendo pintar sem nexos («Les Prisonniers peignent tous sens dessus dessous» diz o texto). Esta sensação de inversão é reforçada através da leitura da didascália: «Danse des foireux jusqu'à l'épuisement total de tous. Le lieu devient une fête du sordide et des

graffitis» (*Tableau I, scène 2*). Carnaval, dança dos convivas, festa sórdida, o cenário bem como a ação parecem traduzir algo da reviravolta do poder em curso.

Nota-se também a existência de várias fronteiras neste espaço atual dinâmico: uma divide o interior da prisão – o falso palácio de Antoine – da entrada e do exterior: ordem *vs* desordem, limpeza *vs* sujidade. Outra fronteira, ainda ténue, começa a separar a prisão, como lugar da ausência de poder, do fora-de-palco, como lugar efetivo do poder. Ou seja, o que o recetor vê, o espaço atual da ação, remete para os bastidores do poder enquanto o que não vê, o espaço virtual, remete para o palco do poder (bastidores e palco devendo ser entendidos de modo metafórico). Esta fronteira evocará para o recetor a tensão palco/fora-de-palco, característica intrínseca da semântica teatral, pois sabemos que algo de essencial em Tansi e Nkashama se joga neste ponto.

As cenas seguintes continuam a assumir esta artificialidade. Do ponto de vista temporal, uma elipse transporta o recetor para depois da queda de Antoine. Passa parte do tempo a dormir e cabe a duas personagens femininas comentar para o duplo destinatário do diálogo teatral (personagem/recetor) o que aconteceu no intervalo: Ferruciani, a mãe de Antoine, vê no sono profundo do filho o resultado de uma vida passada ao serviço do Estado, Antoine acabando por se confundir com este. Yoko-Ayéélé, a companheira de Antoine, revela à mãe que tudo não passa de uma encenação: humilharam e espancaram Antoine mas foi com a intenção de convencer os sujeitos da sua queda. Os próprios prisioneiros, revela ainda a mulher, não são verdadeiros: trata-se de soldados fiéis disfarçados. Esta cena pode ser interpretada como teatro no teatro, como artificialidade em curso, com o efeito de suscitar tanto nas personagens como no recetor um distanciamento propício à reflexão crítica.

Aliás, esta figura clássica do teatro no teatro sai ainda reforçada na *cena 5*, que encena o sonho de Antoine, o que de um ponto de vista espacial assim se traduz: o espaço atual da prisão no qual Antoine dorme transforma-se em espaço onírico, os dois se misturando. É no seu sonho que aparece a figura do vendedor de destinos, trajado de Joker, que leiloa o destino do potentado. Constata-se aqui outro efeito de fronteira, pois entre vigília e sonho a barreira parece tão débil que Antoine não sabe em qual dos dois estados se encontra e dá algum crédito ao conteúdo do segundo.

Eis Antoine sozinho perante a história, uma história que o narra, o domina, sem lhe dar acesso à palavra, daí a sua revolta: «Elle me vend aux enchères. Mais moi je lui casseraï

la gueule à votre Histoire timbrée! Je l'écraserai.» (*Tableau I, scène 5*). Além disso, o seu guarda-costas diz-lhe que Riforoni e Moroni já não querem deixar o poder. Antoine toma então consciência de que a sua prisão de teatro se tornou numa verdadeira prisão.

O quadro II encena um Antoine esquecido de todos, até morto para os sujeitos já que o seu suicídio foi anunciado publicamente. A Yoko-Ayéélé, que lhe anuncia a sua desgraça, Antoine pergunta o que pensa dele o povo. A resposta da mulher alude à posição de Antoine nos bastidores da História embora ocupe o palco principal no espaço teatral atual:

Arrête de rêver Antoine, ouvre les yeux. Vois: il n'y a pas de peuple pensant. Il n'y a que des peuples pensés, forgés, portés comme une grossesse. Ton peuple, c'est moi, toute seule... [...] Tu es devenu un secret d'État. Personne ne sait aujourd'hui que tu respires. Que tu peux parler. (*Tableau II, scène 3*)

Ter-se-á notado que, à semelhança da esposa de Lumumba na peça de Césaire, Yoko-Ayéélé é mais clarividente do que o dirigente, pois, tal como a mulher de Lumumba, aspira a uma felicidade de ordem privada e apercebe-se dos riscos que correm. Porém, Antoine recusa a felicidade íntima em nome da História, mas de uma outra História: «Le temps de se tromper d'Histoire est fini. Je refuse de bâcler mon destin.» (*Tableau II, scène 3*).

Nas cenas finais, cada vez mais curtas, o que se traduz do ponto de vista do tempo teatral numa aceleração do ritmo, o país entra em guerra civil, já que Riforoni e Moroni não conseguiram entender-se e lutam agora pelo poder absoluto. Perante a anomia que está lentamente a apoderar-se do país, embaixadores e outros enviados suplicam a Antoine que retome o poder, mas este, acostumado ao seu estatuto de morto esquecido por todos, recusa. Antoine rejeita igualmente o novo papel que lhe oferecem, uma espécie de marioneta nas mãos de ex-potências coloniais.

A situação política leva Antoine a reexaminar a história do Estado independente, que se confunde na narração com as suas sucessivas quedas (*Tableau II, scène 7*). Poder-se-ia reconhecer na cronologia que esboça algo da história recente da República do Congo, onde regularmente voltou ao poder um ex-potentado depois de um período de purgatório. As constantes intervenções estrangeiras em pano de fundo remetem, como vimos, para um dos traços fundamentais do Estado pós-colonial, a tensão constante entre a independência e a dependência organizada. Na guerra entre os dois pretendentes, Antoine não terá a oportunidade de escolha, ainda que Riforoni volte para o seu lado, pois morre ao chegar às

portas da prisão, ou seja, antes de voltar ao espaço público. Do ponto de vista da gestão do espaço teatral, tal significa que, apesar de ocupar o espaço atual da ação (o palco), morre nos bastidores do Estado (o fora-de-palco).

No ano seguinte, Labou Tansi retomaria o tema da tragédia do poder na sua reescrita de uma peça de Shakespeare, *Moi, veuve de l'empire*. A didascália técnica aponta para alguns efeitos de distanciamento relativamente ao original, como a degradação dos nomes. Veja-se a transformação de Jules César em «Jullius Caïd Kaesaire»: a duplicação do 'l', a adjunção do substantivo «Caïd» assim como a grafia de César, que o transforma em quase Kaiser, indicam a intenção paródica do autor. A descrição da relação entre Jullius Caïd Kaesaire e Oko-Navès faz da peça uma clara tragédia do poder: o segundo, primo do primeiro, orchestra com Oko-Brutus, sobrinho do potentado, o assassínio do primeiro para se apropriar do poder e da esposa. Esta é Cleópatra, única personagem histórica cujo nome não foi alterado, mas que não faz parte da peça de Shakespeare. Com esta estrutura familiar e a conspiração de um primo e de um sobrinho contra Jullius Caïd Kaesaire, Sony Labou Tansi escolheu a configuração privilegiada por Aristóteles para suscitar o efeito desejado na tragédia: a tragédia no seio da mesma aliança (Capítulo IV.4).

De facto, a cena 1 do quadro I evoca para o recetor elementos familiares da sintaxe trágica. Jullius Caïd Kaesaire prepara-se para ir jantar a casa de Oko-Navès, mas o seu confidente Boatous pressente o pior e pede-lhe para adiar a deslocação. No entanto, Jullius Caïd Kaesaire negligencia a advertência e acaba de facto por ser morto durante o jantar (*Tableau I, scène 2*). Como acontece em várias tragédias de Shakespeare, o espectro do morto volta para assombrar os vivos, mas fá-lo de maneira grotesca, pois Tansi associa o elevado (Jullius Caïd Kaesaire enquanto diretor do coro) ao trivial (volta ao volante de um carro vermelho, com charuto na boca, de calças de ganga e torso nu). Acrescenta-se que, como acontece nas tragédias gregas ou nas de Shakespeare, uma personagem exprime o seu desalento perante o ocorrido; num longo monólogo, Oko-Brutus parece de facto perturbado pelo sentimento de culpa desde que matou o tio («le corps que j'ai rompu maintenant m'assiège» *Tableau I, scène 3*).

Por seu lado, Cleópatra declara ao homem de confiança de Oko-Navès que deseja vingar a morte de Jullius Caïd Kaesaire. Eis o que contrapõe a Yoko-Ma que a aconselha a casar com Oko-Navès: «Ne tripotez plus mes veines/ Un sang féroce y murmure/ Craignez qu'il ne vous morde/ assassins de mon cœur.» (*Tableau II, scène 1*). O desejo de vingança aparenta-se àquelas paixões que se apoderam, ao ponto de as cegarem, de algumas

personagens trágicas do teatro grego ou shakespeariano. Yoko-Ma anuncia-lhe o pior se continuar naquela via: «Vous plantez le vent, désesse/ Attendez-vous à moissonner l'ouragan» (*Tableau II, scène 1*).

Oko-Brutus e Cleópatra irão a seguir ser interrogados pelo Inspetor das consciências (General dos exércitos de Jullius Caïd Kaesaire, cujo papel pode ser interpretado indiferentemente por um homem ou uma mulher, segundo a didascália inicial), que manifestamente deseja poupar Oko-Brutus e culpar Cleópatra em nome da razão de Estado («aucune vie/ aucune misère/ ne peut être placée/ au-dessus des raisons/ de l'Empire», *Tableau II, scène 3*). À semelhança do que acontecia em *Antoine m'a vendu son destin* com Moroni/Riforoni, Oko-Brutus e Oko-Navès acabam por se envolver num conflito de contornos políticos (cobiçam ambos o poder) e privados (cobiçam ambos Cleópatra). O segundo mata o primeiro, mas, quando entende que Cleópatra nunca cederá aos seus desejos, decide vendê-la ao Rei da Babilónia. No entanto, numa reviravolta final, Cleópatra, que entretanto dera sinais de submissão, aproxima-se de Oko-Navès e envenena-o.

O que sobressai desta peça e a torna claramente pós-colonial é a figura de Cleópatra, figura da resistência à opressão. Tansi faz dela uma rainha negra, duplamente silenciada, porque mulher e porque negra: «l'Histoire reste fermée aux Nègres» diz a certa altura (*Tableau 2, scène 1*) para denunciar a troca de que é objeto entre Oko-Navès e Oko-Brutus. Neste contexto, a sua revolta final contra o assassino do marido aparenta-se a uma recuperação de um lugar na História. A réplica de Cleópatra que fecha a peça aponta precisamente no sentido da emergência de uma outra história: «La guerre est finie/ La conscience commence/ Nous allons ouvrir l'Histoire/ à tous les hommes.»

Por fim, *Une chouette petite bien bien osée* (1995) confirma a evolução de que falava há pouco, a saber a associação do trágico ao polo do poder. Durante a primeira cena,²³⁷ A Espécie de homem (aliás Rei deste mundo, ou ainda Madahousse), presidente de uma distopia, promete a Essayine, mulher que cobiça, que matará Emanu, um general, amigo seu, para a conquistar. Tanto Essayine como A Espécie de homem surgem dominados completamente por paixões, ou, para utilizar o conceito de Morin, pela parte *demens* do seu ser, a primeira pelo ódio e o segundo pelo amor. A Espécie de homem poderia recusar o pedido de Essayine, ou seja, tem inicialmente a escolha, mas ao tomar a decisão errada provocará o início de uma cadeia funesta de acontecimentos. Como ele próprio o admite,

²³⁷ À semelhança do que já tinha feito noutras peças, Sony Labou Tansi atribui a cada cena nomes aparentemente absurdos. Assim a primeira cena intitula-se «Scène avant-jardin».

Emanu «est un homme loyal et respectable. Une âme qui ne peut pas faire de mal à une mouche» (*Scène avant-jardin*). A parte *sapiens* do ser dita-lhe o quão errado é assim o caminho escolhido, mas segue em frente porque naquele momento é uma parte desconhecida de si próprio que o domina. Como acontece com Édipo, por exemplo, A Espécie de Homem toma consciência de que algo está errado sem conseguir perceber a razão. No trecho seguinte, a metáfora do caminho («Putains de voies», «chemins tortueux») é útil para mostrar que, apesar das aparências, a personagem trágica teve a certa altura a possibilidade de escolher outra via, mas não o fez por escolha própria ou por erro de interpretação:

Je suis ivre et pourtant je n'ai pas bu. Amour, où me mènes-tu? Putain de vie! Sur quelles putains de voies nos pieds vont-ils marcher? Convient-il, existence infâme, qu'après m'avoir tout donné, tu me retiennes tout en une seule respiration? Par quels chemins tortueux vais-je t'atteindre, mon amour? (*Scène avant-jardin*)

Ao decidir suprimir Emanu, A Espécie de homem provoca a rebelião dos que o apoiam, ou seja, uma decisão motivada por razões de foro íntimo tem consequências negativas para parte da coletividade. O Escudeiro e A espécie de homem hesitam sobre a maneira de como reprimir o movimento que defende o General. Na conversa entre os dois homens, é o retrato do Estado pós-colonial que se esboça. Como o vimos no capítulo III, a sua longevidade explica-se em parte por causa do apoio de que goza em certos Estados pós-coloniais do Norte. Nesta cena, A Espécie de homem diz não querer provocar o Norte, pois alguns desejam a sua queda, nomeadamente os Suíços por ele ter colocado a sua fortuna no Brasil. A inversão dos clichés na fala da Espécie de homem é evidente:

Qu'est-ce qu'ils me vomissent les Suisses! Ça, chapeau! Ils ont un sens pointu de l'intérêt tribal, les Suisses. Ethniques à mort. Même les Africains ne sont pas arrivés à les battre sur ce terrain-là (*Scène d'immatriculation*)

De maneira mais séria, a questão aqui colocada é a da soberania real do Estado num contexto de relações desiguais de poder. Assim, se decidir suprimir alguns opositores, a ONU criticá-lo-á por se situar do outro lado da fronteira ou da linha que separa o mundo entre Eles e Nós. O que evoca A Espécie de homem é de facto a existência de um Estado pós-colonial ao qual são negados algumas das suas atribuições: «Ils vont se mettre à penser que moi, chef suprême d'un état souverain, je n'ai pas la souveraineté requise pour envoyer des emmerdeurs au casse-pipe» (*Scène d'immatriculation*). Só que no contexto de um Estado autoritário, a noção de soberania pode igualmente ser alvo de manipulação e servir para

justificar a repressão. É o que admite A espécie de homem mais à frente: como matar os opositores sem atrair a atenção do mundo? O Escudeiro sugere dar a entender que os mortos serão mortos africanos, uma multidão de negros anónimos que não interessará aos média do Norte. A sua reflexão ecoa na peça anterior, *Moi, veuve de l'Empire*:

Au pire, la nation fera croasser les veuves. Le monde d'aujourd'hui ne note que le côté spectaculaire de l'histoire. Une histoire qui, tous les comptes faits, reste hermétiquement fermée aux nègres. (*Scène d'immatriculation*)

A solução encontrada reside no exílio forçado dos conjurados para uma zona árida do país com mantimentos mínimos e algumas ferramentas para cultivar a terra. A meta perseguida pela Espécie de homem é levar os conjurados à revolta e assim ter o pretexto para a repressão. É naquele momento que a peça inverte para cenas de extrema violência, o que, justamente, por nos situarmos no teatro, coloca a questão da representabilidade do terror. Veja-se, por exemplo, a cena na qual Essayine pede a Espécie de homem para fazerem amor no meio de um grupo de conjurados supliciados, crucificados em camas colocadas perpendicularmente ao solo. A Espécie de homem hesita mas acaba por ceder, mais uma vez por causa desta parte *demens* que se apodera totalmente dele: «Je suis entravé» diz naquele momento (*Entre-scène d'immatriculation*), mostrando assim que uma vez acionado o mecanismo trágico dificilmente este se trava. Além da violência física, nota-se ainda nesta parte uma linguagem marcada pelo “baixo corporal e material”, em torno de funções corporais, da escatologia, de secreções. Veja-se o momento em que as vozes se revoltam contra Emanu porque, em vez de sofrerem, desejariam «vivre, respirer, rire et déféquer comme des hommes. Transpirer, geindre exactement comme des hommes» (*Scène mi-voix de baryton*).

Os lugares de vida no teatro de Tansi são muitas vezes associados ao baixo corporal. Apodrecimentos, cheiros, excrementos (a palavra «merde» e derivados são recorrentes) caracterizam a cidade, encarada como uma espécie de reflexo do contexto

político-social,²³⁸ mas para as vozes dos conjurados que sofrem no deserto é apesar de tudo o lugar da pulsação vital:

Voix douce: A boire! A s'empiffrer! Dodo! Pipi! Caca! Lagoonville! Lagoonville! Nous voulons retourner à Lagoonville, cet endroit maudit par lequel le monde entier fait ses besoins. Lagoonville est le centre de gravité de la mort et de la merde mondiale. La vie y sent très mauvais [...]. (*Scène glaise et porcelaine*)

O desregulamento do corpo humano, como do corpo-cidade e do corpo-Estado, atinge nesta parte da peça o próprio tempo, pois tanto as personagens como o recetor acabam por não conseguirem situar-se. A homologia com o contexto parece estabelecida quando o próprio escoar do tempo é qualificado de «merdeux». Este desregulamento generalizado das funções corporais, esta presença de um corpo sofredor, como noutras peças de Tansi, deve ser lido, mais uma vez, como metáfora do desregulamento social.

Perante esta situação, Emanu, que além do desastre coletivo sabe através de Essayine da morte da sua esposa, vira-se para o céu: «Et toi, ciel, tu restes au ciel, rivé comme une connerie tranquille! [...] Poussière infallible, quelle langue parles-tu?» (*Scène cardan*). Emanu coloca o trágico no patamar dos homens, pois o céu mudo que ele acusa já não intervém há muito nos assuntos humanos. Incentiva então os conjurados a marchar contra a capital antes de morrer subitamente. No entanto, entre as personagens, há uma que antevê a possibilidade de quebrar a circularidade trágica, a repetição do sofrimento. Adona, capitão conjurado exilado no deserto, sugere aos companheiros que, em vez de inverterem para ação violenta, tentem transformar o seu lugar de vida:

Les choses commenceraient par une prise de conscience, au lieu de toujours devoir commencer le monde par une prise d'armes ou une prise de bec avec l'environnement. Nous sommes dans un bordel, inventons une existence qui soit capable de vivre dans un bordel. (*Scène ardente*)

²³⁸ A presença do escatológico numa relação de homologia com o estado do Estado pós-colonial é recorrente num certo teatro africano de língua francesa. Assim, em *Ce soleil où j'ai toujours soif* (1995) de Florent Couao-Zotti (Benim), a personagem principal, Sena, varredor de rua, estabelece um paralelismo entre o excremento individual e o estado de decomposição a que chegou a distopia. Falhará no seu projeto de limpar a vida pública bem como a sua própria vida e terá de voltar a limpar as ruas da cidade. Trata-se claramente de uma tragédia, pois o destino de Sena não está selado nas estrelas que amaldiçoa («Cruelles, vous m'entendez? Cruelles sorcières, que la malédiction vous confonde!» 39) mas na sua condição social original. O destino não interveio na desgraça de Sena, mas este, à semelhança de outras personagens trágicas, procura a fonte do mal fora de si.

Esta possibilidade de rutura da circularidade, ainda remota neste caso, surgirá na obra do terceiro escritor aqui estudado. Se as personagens de Tansi e de Nkashama não conseguem quebrar o dito círculo, apesar de terem consciência, pelo menos algumas delas, do papel do Estado na origem da desgraça e do mal, veremos no capítulo seguinte que em Pepetela se esboça tenuamente a possibilidade de derrube de algumas forças opressoras (e.g. *Predadores*). Talvez de maneira mais sistemática e aprofundada de que Tansi e Nkashama, parece-me ainda que parte da obra do escritor angolano descreve o Estado em questão com a preocupação de procurar as suas origens num passado às vezes longínquo, ou seja, de o descrever como resultado de um processo histórico particular. Como veremos a seguir, diversos romances de Pepetela não só descrevem o fenómeno que interessa aqui de um modo ficcional como o transformam, à semelhança de um Tansi ou de um Nkashama, em mega-estrutura, origem da desgraça e do mal que atingem algumas personagens.

CAPÍTULO VII - PEPETELA. A BIOGRAFIA DO ESTADO PÓS-COLONIAL

Se Nkashama e Tansi estabeleciam uma ligação de consecução entre Estado colonial e Estado pós-colonial, faziam-no contando com o saber prévio dos recetores, sem escrutinar totalmente o que o segundo devia ao primeiro. Pepetela é útil aqui porque conseguiu como poucos escrever a biografia de um Estado pós-colonial determinado. No entanto, poder-se-ia ler nesta reconstrução, *mutatis mutandis*, uma narrativa útil para entender a natureza e a origem do dito Estado nos dois Congos.

Com Pepetela tão-pouco nos afastamos do trágico que encontramos nos autores que analisámos anteriormente, na medida em que o Estado paira como mega-estrutura que pesa na vida de algumas personagens. Para além disso, na obra do escritor angolano abundam os «pobres diabos», os degradados, cujo percurso é nitidamente influenciado por essa estrutura. Neste contexto, Pepetela é útil também a outro nível: mostra a adaptabilidade de um conceito que não se cinge a um género, o dramático, pois, neste caso, o romance recuperou a noção num contexto particular: o de um escritor que interroga constantemente a instância narrativa.

Relativamente à biografia do Estado pós-colonial, vejo uma estreita articulação entre quatro romances: *A Gloriosa Família*, *Jaime Bunda*, *agente secreto*, *Jaime Bunda e a morte do americano*, *Predadores*. Do primeiro ao último, o que se esboça de facto é a história do Estado pós-colonial, desde a sua origem (*A Gloriosa Família*) até à sua possível transformação (*Predadores*). A seleção deste *corpus* não significa a ausência do fenómeno Estado pós-colonial noutros romances do mesmo autor - aludirei aliás a alguns deles no decorrer deste capítulo - mas parece-me que os quatro títulos em causa formam uma espécie de série no conjunto de uma obra em curso. Além da representação do Estado pós-colonial, mantêm laços evidentes: alusões intertextuais (e.g. Bunda descende da família descrita pelo escravo de Baltazar Van Dum; o *incipit* de *Predadores* alude à natureza policial dos dois romances que o antecedem), a presença de condenados trágicos, dominados por uma mega-estrutura, como personagens secundárias (Thor em *Predadores*, Júlio Fininho em *Jaime Bunda e a morte do americano*, Simão Kapiangala em *Predadores*) e a transformação do fenómeno dinâmico

Estado, colonial e pós-colonial, em estrutura que domina e determina o percurso de algumas personagens.

Além disso, estes quatro romances integram a obra em construção entre continuidade e inovação. Por um lado, retomam o questionamento sobre a História assim como a relação entre esta e a ficção, questionamento central no projeto pepeteliano, como aliás notaram vários críticos (Leite, 2009; Mata, 2001; Mata, 2008; Mata, 2009; Padilha, 2002). No que diz respeito à continuidade, destaco ainda a importância da reflexão sobre o significado de narrar, sobre a identidade e as funções do narrador num romance.²³⁹ Entendem-se as razões pelas quais este ponto preciso atraiu as atenções de parte importante da crítica, pois, ao rejeitar o narrador onisciente (o narrador distanciado importado nas bagagens do colono), não se procurava somente introduzir uma inovação narratológica mas também contar a partir de outros pontos de vista. Qualquer que seja o sub-género de romance, o romance histórico em *A Gloriosa família*, o romance policial em *Jaime Bunda, agente secreto* e *Jaime Bunda e a morte do americano*, e o romance de formação em *Predadores*, Pepetela integra de facto na diegese a questão do ponto de vista ou da origem do narrador, o que obriga o recetor, por um lado, a questionar ou duvidar do que lhe é dito e, por outro lado, a participar na elaboração dos sentidos do romance. Neste ponto preciso, Pepetela continua uma reflexão que o leitor encontra já em *Mayombe*, *O Cão e os Caluandas* ou ainda *Lueji*, mas, como veremos em vários momentos desta leitura, trata-se de mais do que uma simples repetição. Isto leva-nos ao segundo ponto - o da inovação -, pois a reflexão que acabei de mencionar insere-se, nos quatro romances aqui analisados, noutra reflexão relativa ao sub-género escolhido. Assim, como tentarei demonstrar neste capítulo, Pepetela não se limita a escrever dois romances policiais, mas questiona o próprio género, as suas fronteiras, o seu sistema de personagens e contribui deste modo para a redefinição da narrativa policial.

Estes comentários preliminares bastam para perceber o quão complexa se torna a leitura de Pepetela, pois a cada instante qualquer texto coloca simultaneamente perguntas de natureza diversa: narratológicas (quem conta e a partir de onde?), estruturais (em vários textos, as recorrentes analepses e as prolepses obrigam o recetor a participar ativamente na construção do tempo romanescos), genológicas (com *A Gloriosa Família*, Pepetela escreve um romance histórico que, ao mesmo tempo, questiona a natureza e os limites do romance

²³⁹Trata-se de uma reflexão crítica sobre o ato de narrar, que alguns críticos associam à sua crítica recorrente aos problemas do país. Entre outros, eis, por exemplo, o que afirma Secco a este propósito: «Pepetela é um contador da História e das estórias angolanas, havendo em seus textos uma constante visão crítica tanto acerca do contexto social do seu país, como da própria arte de narrar e de escrever» (Secco, 2009: 151).

histórico tradicional), etc. Uma interpretação que visa evidenciar a biografia do Estado pós-colonial em parte da produção do escritor deve igualmente contemplar estas perguntas e tentar articular algumas delas com a perspectiva escolhida. Pois assim se compreenderá que não se trata somente de reescrever a partir de outro ponto de vista a história do Estado pós-colonial, mas de reescrever refletindo sobre o que reescrever significa.

Este tipo de abordagem ajuda a entender as representações do Estado pós-colonial sem perder de vista a natureza dos textos em análise, pois, como já referi várias vezes, a representação literária possui características que impedem a sua redução a mero espelho do contexto social de referência. Não se trata de negar que o romance possa ser recetáculo da ideologia dominante, mas, nesse caso, deve ser encarado como produtor e amplificador dessa ideologia numa relação de tensão nunca resolvida. Os defensores de uma leitura mais sociológica da obra de Pepetela tendem a privilegiar a literatura como recetáculo, espelho, testemunho - o que também é -, sem a encarar nas suas outras vertentes e virtudes. Venâncio, por exemplo, vê na obra do escritor angolano sobretudo um «registo privilegiado» de quarenta anos de história do país (Venâncio, 2005: 121) ou ainda «um importante testemunho» da construção nacional (Venâncio, 2008: 103).

Para entender o projeto pepeteliano, vale a pena relembrar rapidamente o contexto em que se enquadra.²⁴⁰ Em várias contribuições, Inocência Mata, uma das maiores especialistas da obra de Pepetela, distingue as duas fases pela qual passou a literatura angolana: à fase nacionalista, dominada sobretudo por poetas, sucedeu a fase de releitura crítica do passado num contexto de desilusão, dominada sobretudo por romancistas. Ou seja, a literatura que, num primeiro tempo, participa na construção da nação começa a interrogar os substratos desta construção/representação (Mata, 2001: 82-83). Esta operação pressupõe um trabalho de releitura do passado, tanto colonial como pós-colonial, que leva, em última análise, a duvidar de algumas componentes da narrativa nacionalista,²⁴¹ pois, num contexto pós-colonial marcado por diversas violências, ler a História significa reler o que foi escrito por outros:

O contexto discursivo destas ficções historiográficas aponta para possibilidades de outras leituras do passado – que designo como releituras –, de suas reinterpretações

²⁴⁰Para uma contextualização mais geral remeto para Laranjeira (2005: 31-174).

²⁴¹No caso de Pepetela, esta reflexão crítica sobre a situação pós-colonial surge logo em *Mayombe* (escrito em 1971, publicado em 1980), como notou Laranjeira: «Pepetela atrevia-se assim a questionar a construção de imagens de heróis monolíticos, aplicando à ficção a fecundidade da dúvida sistemática, como quando insinua, através de Sem Medo, que o poder da guerrilha de libertação nacional já transportava em si o ovo da serpente do poder que, após o triunfo, dominará o povo que ajudou a libertar» (Laranjeira, 2005: 145).

para o moldar às exigências da compreensão do presente – um presente cuja complexidade o tem tornado coletivamente trágico. (Mata, 2009: 193)²⁴²

Rita Chaves, retomando as duas fases que caracterizam a história recente da literatura angolana, insiste igualmente na necessidade, por parte de alguns escritores da segunda fase, de reler o passado para tentar compreender parte da complexidade do presente.²⁴³

Assim chegamos aos anos 90 que viriam consolidar a sensação de perplexidade diante da inviabilidade do projeto acalentado. A continuidade da guerra, as imensas dificuldades no cenário social, o esvaziamento das propostas políticas associadas ao estatuto da independência, a incapacidade de articular numa conceção dinâmica a tradição e a modernidade compuseram um panorama avesso ao otimismo. Novamente, regressa-se ao passado, a várias dimensões do passado, para se tentar compreender o presente desalentador. (Chaves, 2004: 156-157)²⁴⁴

É o que acontece com o primeiro texto do *corpus*, *A Gloriosa Família*, pois não se trata aqui só de narrar parte do que aconteceu durante a ocupação holandesa de Luanda no século XVII, mas de o fazer de maneira a questionar ao mesmo tempo o ponto de vista colonial, o ponto de vista inerente a grande parte dos romances históricos e, em última análise, o ponto de vista do leitor contemporâneo.

VII. 1. *A GLORIOSA FAMÍLIA* – UMA ARQUEOLOGIA DO ESTADO PÓS-COLONIAL

A questão do ponto de vista remete igualmente para a identidade do narrador. A maior parte da crítica realçou a importância da identidade do narrador do romance *A*

²⁴²Noutro texto, Mata vê na literatura angolana pós-colonial uma escrita de rutura na questão da representação da História. Vários autores, entre os quais Pepetela ocupa um lugar privilegiado, afastam-se de facto da versão/visão hegemónica da perspectiva nacionalista e tentam «propor um outro modelo que busca nas margens e nos *lovi* fixados pela ideologia nacionalista uma nação mais plural» (Mata, 2008: 75).

²⁴³A maior parte das leituras da literatura angolana na sua segunda fase vai no mesmo sentido. Numa contribuição recente, Tânia Macedo também destaca a forte ligação do romance angolano à História: «podemos dizer que assistimos a uma forte tendência de aproximação com a história, no esforço de reconstruir um passado a partir dos quadros sociais do presente [...]» (Macedo, 2008: 116).

²⁴⁴Como vimos na leitura de Sony Labou Tansi e de Pius Ngandu Nkashama, as literaturas dos países vizinhos atravessam uma fase de desencanto muito semelhante. À fase da Negritude, segue-se outra, segundo um dos estudiosos das literaturas africanas de língua francesa, «dans laquelle les thèmes récurrents de la satire coloniale et de la glorification de la tradition cèdent progressivement la place à la mise à nu de l'imposture post-coloniale et de son cortège d'infamies» (Chevrier, 2006: 75).

Gloriosa Família, pois o escravo mudo – ser sem qualidades aos olhos dos colonizadores – transmite o outro ponto de vista sobre a história colonial (Sanches, 2007; Leite, 2003; Leite, 2009; Brose, 2005; Teixeira, 2009). É geralmente admitido que o narrador, um subalterno que não pode falar mas que imagina, preenchendo as lacunas com a sua imaginação, oferece assim uma narrativa alternativa às narrativas hegemónicas, uma narrativa mais matizada.²⁴⁵ Para entender a exata amplitude desta mudança de paradigma narrativo, é preciso ter em conta ainda outro ponto de vista, o de Baltazar Van Dum sobre o seu escravo. No fim do romance, no momento em que os portugueses se preparam para reconquistar Luanda, Van Dum confia a Domingos Fernandes a propósito do escravo: «Não tem perigo. É mudo de nascença. E analfabeto. [...] Este é que é mesmo um túmulo, o mais fiel dos confidentes» (Pepetela, 1997: 393). Neste momento preciso, poder-se-ia ver em Van Dum uma espécie de metáfora do ponto de vista hegemónico sobre a História, que corresponde no seio do romance aos vários intertextos que introduzem quase todos os capítulos.

Neste sentido, o primeiro capítulo adquire uma função programática, pois abre com uma citação de António de Oliveira Cadornega (*História Geral das Guerras Angolanas*, 1680) onde consta o nome de Baltazar Van Dum. Ou seja, uma figura histórica vai ser, a seguir, transformada em personagem de romance. Aliás, o primeiro parágrafo retoma a informação citada no trecho do prólogo, mas com uma diferença essencial: quem fala já não é Cadornega mas o escravo, mulato filho de um padre napolitano e de uma escrava lunda da Rainha Jinga (Pepetela, 1997: 24). A mudança de paradigma torna-se mais profunda quando o recetor percebe que a narrativa do subalterno antecede na diegese a narrativa dominante, a história escrita mais tarde por Cadornega.²⁴⁶

Sabemos que esta releitura a partir do ponto de vista do subalterno, a reescrita/reapropriação de uma história escrita por outros, remete para uma característica essencial de muitos textos pós-coloniais. É, entre outros exemplos, o que se verifica com

²⁴⁵«Thus the mute narrator acquires the role of a decisive actor remembering the fragments of the unfinished and partial narratives left by the colonizers, linking European and African histories together in its most violent moments, substituting an imagined community by diverse fragments of the nation, restoring a multiplicity of histories that postcolonial studies and subaltern studies have been demanding.» (Sanches, 2007: 133)

²⁴⁶Ana Mafalda Leite notou que a narrativa do escravo não só antecede todas as fontes escritas que encabeçam os parágrafos como as relê de maneira crítica: «A crónica do escravo vive da questionação e transformação destas fontes» (Leite, 2009: 116). Leite já tinha publicado uma versão longa deste artigo em 2003 em *Literaturas Africanas e formulações pós-coloniais*, no capítulo intitulado «Testemunhos orais da História. *A gloriosa família e A Lenda dos Homens do Vento*», (139-163), uma comparação entre os dois romances angolanos mencionados no título.

Césaire e Labou Tansi quando retomaram Shakespeare para o reescrever. Porém, no caso de Pepetela, a operação vai ainda mais longe, pois o próprio recetor acaba por ser envolvido, em última análise, no trabalho de releitura. Pois, se o escravo nos é descrito por Van Dum como mudo e analfabeto somente no fim da narrativa, tal implica a total inclusão, desde o início, do recetor no polo tido como subalterno pelo polo dominante. Por outras palavras, passámos a fronteira que, naquela situação colonial, separava o civilizado do selvagem, o humano do estado de natureza, sem contudo perder de vista as narrativas dominantes. Talvez a subtileza de Pepetela neste campo resida precisamente numa mudança de ponto de vista que não implica a substituição de uma narrativa por outra.

Acrescentaria ainda que, se o papel do escravo pode ser interpretado como sendo o de um historiador local que tenta relatar uma das versões possíveis do passado, também pode ser lido numa perspectiva mais poetológica e então representaria na diegese algo do discurso do autor sobre a sua própria prática. Assim, como não pensar no escritor, e não somente em Pepetela, quando é defendido o direito à imaginação:

Tudo o que possa vir a saber do ocorrido dentro do gabinete será graças à imaginação. Sobre este caso e sobre muitos outros. Um escravo não tem direitos, não tem nenhuma liberdade. Apenas uma coisa lhe não podem amarrar: a imaginação. Sirvo-me sempre dela para completar relatos que me são sonogados, tapando os vazios.» (Pepetela, 1997: 14)

Aos poucos, o recetor percebe que o escravo se assemelha a um romancista, alguém que de facto dá saltos temporais, tapa as lacunas da História com a imaginação, entende a psicologia das outras personagens. Assim é ele que percebe a profundidade do ódio de Diogo para com Baltazar Van Dum:

Ninguém mais percebeu, só eu, mas ninguém tem o meu faro para detectar insignificâncias escondidas na cabeça das pessoas. Às vezes essas coisas escondidas não são tão insignificantes assim, acabam por explicar acontecimentos futuros. Muitas vezes tão no futuro que as ligações não se fazem, ficam escondidas em repouso, até que alguém cosa as pontas. Sucede provavelmente com certa frequência não surgir alguém com esse talento de coser pontas e o conhecimento se perde. (Pepetela, 1997: 115)

Neste contexto, falar de ponto de vista diferente remete para o sentido literal da visão a partir de outro lugar. É de facto de assinalar a acumulação de verbos remetendo para o ver/a visão em *A Gloriosa Família*. Destaca-se repetidamente o olhar do escravo, pois observa com a dupla distância do silêncio (para as outras personagens, não para o recetor) e do estatuto social (escravo). O outro ponto de vista é o de quem espreita por uma porta ou uma janela, de quem observa de longe. Entre os vários cenários que compõem o espaço romanesco, existe um que constitui a metáfora da visão distanciada: a sanzala de Van Dum localizada no alto, dominando cidade e mar. Eis o que diz o escravo: «Um bom ponto de observação, sim, este da sanzala. Sobretudo se há uma luneta» (Pepetela, 1997: 20).

Ter-se-á notado a importância simbólica dos lugares que delimitam uma fronteira entre o espaço ocupado pelos protagonistas da história hegemónica e o espaço a partir do qual o escravo observa uma ação ou ouve uma conversa. Para retomar a metáfora teatral utilizada em vários momentos do capítulo anterior, as portas e as janelas marcam a separação entre o palco – o lugar dos poderosos – e o fora-de-palco, o espaço a partir do qual o escravo os observa.²⁴⁷ Se aprofundarmos a análise, percebe-se que o relato do escravo desvenda o que a narrativa oficial tinha, ela própria, deixado de fora, por assim dizer no fora-de-palco da História, ou, para empregar outra metáfora, fora dos limites do quadro oficial: veja-se, por exemplo, a recorrência de descrições e de reflexões sobre a condição escrava.

Ainda relativamente ao ver, falta acrescentar que outra personagem desenvolveu um ponto de vista diferente, uma nova maneira de ver, neste romance; trata-se de Matilde, uma das filhas de Baltazar Van Dum. Segundo o escravo, ela possui a capacidade de ver noutra plano, o do futuro: é através dela que o recetor descobre em Van Dum a origem de uma das famílias crioulas mais antigas de Luanda, uma família que reencontraremos na Luanda pós-colonial de Jaime Bunda.²⁴⁸ Eis, por exemplo, o que ela afirma relativamente ao futuro: «Uma família gloriosa é isso mesmo, resolve problemas de forma que nunca fica esquecida. Desconheço os motivos, mas a nossa família será famosa» (Pepetela, 1997: 302).

²⁴⁷ Como no trecho seguinte, onde o escravo observa/ouve a partir de fora uma conversa entre Van Dum e os filhos dentro da sanzala: «Eu encostei melhor na parede da varanda, para que a resposta do meu dono, que eu conhecia por antecipação, me chegasse nítida através da janela. Gostava de notar as diferenças nas palavras, à medida que o tempo passava sobre o mesmo relato» (Pepetela, 1997: 25).

²⁴⁸ Inocência Mata foi uma das primeira a ver em *Yaka*, como em *Lueji* e em *A Gloriosa Família*, a importância da personagem primordial, a que está na origem da Angola moderna: «É que estas obras realizam a textualização de traços primordiais (o primeiro Semedo, a primeira Rainha, o primeiro Van Dum...) que configurariam a busca de identidade que se pretende de raiz vinculada ao fértil e diverso solo pátrio e desvelariam a recuperação de um mito (de fundação) que sacraliza um território, através de movimentos em torno do *Mesmo* e do *Uno*, vistos como significantes da conquista territorial, com processos de confrontação/harmonização, de sincretização com o *Outro*.» (Mata, 2001: 182).

Sabe-se que a questão do ponto de vista, da perspectiva, é um elemento importante para julgar o grau de pós-colonialidade de uma narrativa (e.g. Sanches, 2007: 134). Apesar da sua vontade de relatar os acontecimentos de maneira objetiva,²⁴⁹ apesar dos seus esforços para não julgar o observado, o escravo não para de o fazer para contrapor um outro ponto de vista. Assim, quando os portugueses dizem que a Rainha Jinga era canibal, o escravo afirma «mas eu tenho outra versão» (Pepetela, 1997: 23). É esta outra versão que faz deste romance histórico um texto pós-colonial. No entanto, não é somente a perspectiva do narrador sobre a história que muda,²⁵⁰ mas igualmente a maneira como, através deste olhar alternativo, o próprio recetor integra no quadro elementos que tinham ficado fora da historiografia oficial.²⁵¹

O escravo não só relata o que ouve e vê, não só dá a conhecer ao recetor o que tinha ficado no fora-de-palco da historiografia oficial, como também consegue, através do comentário, mudar o ponto de vista sobre as personagens principais, ou seja consegue suscitar regularmente junto do recetor um efeito de distanciamento, que impede a empatia com as personagens em palco. Assim, como noutros romances de Pepetela, torna-se difícil a identificação com o ponto de vista dos poderosos. Veja-se o que acontece no fim do segundo capítulo de *A Gloriosa Família*. Os portugueses derrotados pelos holandeses foram obrigados a embarcar num veleiro com destino ao Brasil; o escravo relata a cena com o intuito de provocar alguma empatia no recetor, mas logo a seguir opera um distanciamento ao descrever o que significa embarcar escravos. Se todos choram pelos sofrimentos dos brancos:

Era, no entanto, bastante diferente de uma partida de escravos. Os escravos seriam muito mais e todos acamados no mesmo compartimento, mas não me refiro ao número. Os escravos iam acorrentados e calados, numa passividade para lá do desespero. E uma partida de escravos não tinha público, só interessava ao comerciante que os despachava, ninguém pararia para ver uma chalupa cheia de escravos a caminho de um barco negreiro. Estes prisioneiros brancos conseguiam

²⁴⁹Nota-se que mais tarde o narrador de *Jaime Bunda e a morte do americano* também diz dele próprio que é «imparcial, apolítico, associal e neutro de afectos e sentimentos» (Pepetela, 2003: 55).

²⁵⁰Relativamente ao narrador, a crítica não deixou de sublinhar a consequência da mudança de estatuto: «Dar a palavra aos que não tiveram voz na História, fazendo do anónimo escravo o protagonista narrativo que, da margem esquecida da historiografia, ressurgiu, qual Fénix liberta, para nos dar o seu ponto de vista crítico dos acontecimentos.» (Leite, 2009: 115).

²⁵¹Este trabalho sobre a integração no quadro do que tinha ficado fora parece ser uma característica do romance histórico angolano. Sobre este ponto, ver, por exemplo, o artigo de Cândido Beirante que compara três escritores angolanos, Pepetela, Henrique Abranches, Manuel Pedro Pacavira, para estudar a maneira como representam a história (Beirante, 2006: 137-145).

despertar pena mesmo nos que se consideravam seus inimigos. Os prisioneiros negros nem isso, só a indiferença que as coisas alheias geram. (Pepetela, 1997: 75)

Estas mudanças recorrentes de ponto de vista favorecem o efeito de distanciamento que referi há pouco. Mesmo se o recetor se deixa envolver, mesmo se sente alguma simpatia pela família Van Dum, algo surge que impede a empatia completa. Assim acontece com Rodrigo, que teve de participar na guerra dos kongos e dos holandeses contra os portugueses, obrigado por Mani-Luanda, o seu sogro, a combater na linha da frente. No momento em que se poderia sentir alguma simpatia pelo filho, eis o que este diz, dirigindo-se a Baltazar Van Dum:

E o pior, pai, é que ainda tive de acabar com um inimigo que me fez frente, o que vale era um negro, senão ficaria com muitos problemas morais por matar alguém da nossa sagrada religião. O negro até pode ser batizado, mas nunca é a mesma coisa, pois não, pai? (Pepetela, 1997: 310)

Um último exemplo bastará para ilustrar a minha tese. Em vários momentos, Baltazar Van Dum aparece como um ser capaz de enfraquecer algumas «fronteiras»: religiosas, linguísticas, culturais, como, por exemplo, quando defende que os filhos hão-de casar-se com quem quiserem independentemente da cor da pele. O recetor sente empatia, mas logo a seguir o escravo acrescenta que ele próprio nunca poderá casar com quem quiser e que os eventuais filhos pertencerão ao dono: «E se o meu dono quisesse me arranjar mulher, teria de ser uma escrava. E apenas para fazer filhos que ele venderia. Como um galo que faz filhos para negócio do dono.» (Pepetela, 1997: 87).

Se o narrador consegue entender parcialmente o mundo que o rodeia deve-se ao seu estatuto de personagem fronteira, capaz de traduzir as línguas e as referências sociais que observa do lado colonial da fronteira.²⁵² O que o escravo evidencia no decorrer da sua narrativa são as múltiplas «fronteiras» que percorrem a sociedade local, que começam a estruturá-la como sociedade fundamentalmente fronteira. É o que se verifica num dos espaços de referência da diegese, a propriedade de Van Dum dividida entre a casa grande e a sanzala, com os filhos legítimos a viverem na primeira e os ilegítimos na segunda; mas a fronteira revela-se menos estanque do que se poderia esperar, pois alguns filhos do quintal

²⁵²Relativamente à noção de tradução, pode dizer-se igualmente que, em vários momentos, o narrador é um hermeneuta dos costumes dos brancos. Veja-se, por exemplo, quando interpreta a maneira de fazer comércio: «Os brancos, de que nação sejam, querem apenas ganhar dinheiro, enquanto nós não nos interessamos pelo dinheiro e queremos apenas ser reconhecidos, respeitados e ganhar presentes. Daí que seja muito fácil fazer negócios connosco [...]» (Pepetela, 1997: 223).

ganham responsabilidade e conseguem mudar de estatuto, passando de filho natural a filho oficial. Nota-se, porém, que esta possibilidade de passar de um estatuto para o outro estava reservada ao polo masculino. Assim Catarina, filha do quintal, não possui os mesmos direitos dos outros filhos de Van Dum, mesmo os filhos do quintal como Nicolau. O escravo até o entende:

Era chocante a diferença que o meu dono punha no tratamento de Catarina, condenada a não passar da cozinha, mas as mulheres nunca podem aspirar ao mesmo que os homens, isso também é verdade. (Pepetela, 1997: 99)

Todavia, do lado colonial da fronteira, existe também uma personagem capaz de evoluir numa multiplicidade de línguas e de lugares. À semelhança do escravo, o próprio Van Dum é representado como uma personagem de fronteira. Colocado algures entre os portugueses e os holandeses, tem de se mover entre fronteiras políticas, religiosas, linguísticas e, como é evidente em tal contexto, tem de traduzir em permanência, um pouco à semelhança do escravo que interpreta, mas que admite não conseguir interpretar tudo.

Como mencionei há pouco, as linhas que percorrem a Luanda ficcional, longe de serem todas insuperáveis, exceto a que divide o colono do colonizado, caracterizam-se pela sua relativa porosidade. Assim, a «fronteira» que passa entre católicos e protestantes, «fronteira» que alguns fanáticos holandeses querem estanque, pode ser cruzada por necessidades estratégicas (e.g. o casamento de Rodrigo com Cristina, filha do representante do Rei Kongo na Ilha). Aliás, a propósito da Ilha, as escassas dezenas de metros que a separam do núcleo urbano constituem uma das mais interessantes fronteiras do romance. Algo de essencial está a emergir daquele lugar de «entre-dois», se bem que o narrador não o consiga interpretar claramente.

Não entendi à primeira, mas depois deduzi que de facto o canal era uma fronteira, primeiro entre portugueses e Kongo e agora entre holandeses e Kongo. Foi um choque saber que atravessava uma fronteira sempre que ia a Ilha, eu que estava convencido de nunca ter visto uma fronteira, nem tinha a noção exacta do que isso seria. Levando mais longe o raciocínio, o casamento de Rodrigo e Nzuzi não era misturado só por ser entre um mestiço e uma negra, mas por ser entre cidadãos de países diferentes. Mas qual era o país de Rodrigo, Portugal ou Holanda? Antes foi mesmo Portugal e agora é mesmo Holanda? Fiquei na dúvida. Ou será outra coisa qualquer, muito difícil ainda de definir, como uma fronteira no mar, que eu chamo

Angola como fazem os portugueses à terra da minha rainha, dona da minha mãe?
Mas então Rodrigo? Seria só de Luanda? Talvez. (Pepetela, 1997: 175)

Como o escravo não desenvolve este raciocínio, cabe então ao recetor levá-lo até o fim: o que o narrador antevê é o surgimento de algo de novo, de um país novo, de uma nova fronteira que emerge de um espaço matricial. Esta Luanda romanesca aparece então como espaço sujeito a duas forças contraditórias, uma centrífuga corresponde ao lugar a partir do qual se constrói o país e outra centrípeta atrai para si os elementos que dela nasceram. Benvindo, um dos filhos mestiços de Baltazar Van Dum, cumula estas duas forças contraditórias numa tensão dificilmente redutível. Por um lado, deseja sair de Luanda para criar algo novo em Benguela (força centrífuga) mas, por outro lado, terá de viver numa cidade, dividida entre portugueses e holandeses, que não deixa nenhum espaço a seres fronteiriços. A sua natureza impede-o de voltar para Luanda (força centrípeta). É o que transparece no diálogo seguinte entre Benvindo e o pai:

-E tu vais viver em que parte da cidade? – perguntou Baltazar. Na dos holandeses ou na dos portugueses?

-Só lá é que poderei saber.

-O mais certo é não poderes viver nem numa nem na outra. Não vês que pertences a Luanda, que só aqui não és um estrangeiro? (Pepetela, 1997: 189)

Aparentemente é nesta Luanda ficcional que, com os Van Dum, começa a emergir uma classe de mestiços, origem de uma cultura nova. É aliás o que o escravo-narrador observa a certa altura. Se tem alguma dificuldade em entender algumas atitudes dos brancos, «com esta família ainda era mais complicado, pois por vezes reagiam como brancos e de outras vezes até pareciam a nossa gente dos kimbos» (Pepetela, 1997: 350).

No entanto, como aludi há pouco, uma fronteira permanece intransponível, a fronteira que segrega os sexos, particularmente a que proíbe a uma branca envolver-se sexualmente com um escravo. A relação de Rosário Van Dum com Thor, um escravo recém-chegado ao quintal, ocupa um lugar particular na economia global do romance. Mais uma vez, só o narrador antevê as consequências desta transgressão de fronteira. Chama ao episódio um drama, mas este evidencia igualmente as características de um enredo trágico. Como vimos no capítulo dedicado ao trágico, normalmente os seres trágicos não entendem que o são, pois não conseguem interpretar corretamente os sinais anunciadores da desgraça

final. Cegos pela parte *demens* do seu ser, escolhem o caminho errado quando ainda detêm a possibilidade de escolha. Cabe então ao espectador à distância entender percursos, atitudes, palavras como sendo marcas de uma situação trágica. Em *A Gloriosa Família*, existem dois espetadores à distância: o escravo e o recetor, o primeiro impedido de intervir pois assim revelaria o seu estatuto. Dentro da diegese, mesmo uma Matilde, ainda que com capacidade de antevisão, não vê os diversos sinais que anunciam a desgraça.²⁵³

O contexto no qual ocorre a tragédia aponta ao mesmo tempo para a estanquidade da fronteira em questão e para a fronteira como origem do mal. A fatídica relação entre a filha do patriarca e o escravo ocorre quando se saúda a vinda de mais um neto Van Dum, fruto da violação de uma escrava, Dolores, por Hermenegildo. O pólo masculino, composto pelo patriarca e pelos filhos, não aceita certas transgressões de fronteira, o que aliás é claramente sinalizado pela linguagem utilizada: para o sexo construído como dominante, o escravo «fodeu» a filha do dono (Pepetela, 1997: 243). Para o lado masculino da fronteira, a passagem de um lado para o outro significa sacrilégio e exige um ordálio, daí a sentença de Baltazar: «Nenhum escravo toca em filha minha e fica vivo» (Pepetela, 1997: 244). Baltazar Van Dum, completamente dominado pelas representações que fizeram dele um macho dominante, não encara a possibilidade de reorganizar a fronteira, de a tornar mais maleável, de oficializar a transgressão. Assim quando Hermenegildo propõe um casamento, o que Van Dum até poderia aceitar caso se tratasse da relação de um filho seu com uma escrava, rejeita o impensável, pois não pode haver casamento entre branca e escravo. Eis o que afirma Baltazar a partir do seu lado da fronteira: «Aqui não há casamentos, nem vendas, nem discussão. Um escravo manchou a honra da família, deve morrer. E acabou» (Pepetela, 1997: 246).

A sentença remete Thor para o polo dominado da situação colonial, pois no seu caso não se trata somente de sofrer as consequências da diferença sexuada; é condenado porque violou a mais estanque das fronteiras. Naquela situação, Thor aparece como uma personagem dominada por um superestrutura – a situação colonial, as representações sociais, o Estado colonial – na qual está sediada a origem da sua desgraça. Como veremos mais à frente com os dois *Jaime Bunda* e com *Predadores*, o ser trágico em Pepetela é uma personagem desclassificada, pobre, em situação de fraqueza, muitas vezes uma personagem secundária. A sua origem social, os seus projetos de vida, as suas tentativas para escapar ao determinismo que o domina não lhe permitem livrar-se da superestrutura em questão.

²⁵³«Matilde não ouve a minha prece e em breve se escutará o fragor da trovoada. Então será tarde para remediar o inevitável.» (Pepetela, 1997: 240)

Hermenegildo não percebeu o peso desta no destino de Thor, e é em vão que invoca argumentos contra a execução:

Ele não nasceu escravo, pai. Até é de família importante na terra dele. Contou-me no outro dia como se desgraçou. Tinha dois caminhos à frente dele, uma vez em que andava à caça. (Pepetela, 1997: 244)

Escolhera o caminho errado, o que o levaria para um grupo de outra comunidade à procura de «peças». Numa perspetiva trágica, os «caminhos» ganham um significado metafórico, pois, como vimos no capítulo IV, a personagem trágica começa a sê-lo quando, perante a diversidade de caminhos/opções de que dispõe, consciente ou inconscientemente, escolhe o pior. No caso de Thor, como no de Malika (*Jaime Bunda, agente secreto*), Júlio Fininho (*Jaime Bunda e morte do americano*) ou ainda Simão Kapiangala (*Predadores*), foram o Estado colonial, no caso do primeiro, e o Estado pós-colonial, no dos outros, que fizeram dos caminhos escolhidos uma opção funesta e assim tornaram as figuras em personagens trágicas.

Como mostrei também no capítulo dedicado ao trágico, para existir este precisa de um espetador à distância que interprete a sintaxe trágica como o que ela é. No caso de *A Gloriosa Família*, este espetador à distância faz parte da própria diegese, pois Pepetela coloca subtilmente o próprio escravo-observador perante dois caminhos, o que remete mais uma vez para a alternativa inerente à situação trágica. Irá ele seguir Nicolau, Dimuka, o carrasco, e Thor, a vítima?

Hesitei no caminho a seguir. Embora não goste de violência, sentia deve ir atrás deles, para testemunhar todo o drama até ao fim. Não era a missão que tinha nesta vida, a de servir de relator do que acontecia com o meu dono? Embora o dever me ordenasse também ficar com Baltazar em todas as circunstâncias. [...] Também eu tinha dois caminhos, como Thor quando foi apanhado, e escolhi um. Pagaria por isso? (Pepetela, 1997: 246-247)

No capítulo seguinte, alguns meses mais tarde, o escravo que acompanha Nicolau e Ambrósio ao interior do país, volta a raciocinar sobre o estatuto de escravo, de condenado: «É isso, a diferença entre o senhor e o escravo é que aquele consegue atrasar os males, por minutos que sejam. Oh, há outras diferenças, basta pensar no pobre Thor. Um senhor não teria aquele tratamento, o qual condenou Rosário à tristeza.» (Pepetela, 1997: 250).

A «diferença» em questão corresponde à «fronteira» de que falava há pouco, a distribuição dos indivíduos entre um lado e o outro em função do seu estatuto, o que transforma o escravo em ser trágico. O Estado colonial aparece assim como um palco percorrido por uma fronteira social produtora de fortes desigualdades, mas, no contexto de uma representação literária, percebemo-lo porque é contemplada como tal por um espetador à distância. De facto, como sabemos agora, o recetor precisa do olhar distanciado do narrador que, distribuindo os papéis, transforma o ser sem qualidades em personagem trágica.

Aos poucos, o que se vislumbra em *A Gloriosa Família* é o romance como encenação da origem do Estado pós-colonial. Através das suas recorrentes prolepses, o próprio narrador estabelece de facto o tempo dos flamengos em Luanda como sendo o tempo matricial para o Estado e a sociedade contemporânea. O que o escravo-narrador descreve neste Estado embrionário é uma sociedade dividida por linhas, ou fronteiras, profundas que distribuem e excluem os indivíduos em função da cor da pele e do capital económico disponível. Longe de ser anómica, trata-se de uma sociedade que funciona mas só em prol dos poderosos. Veja-se, por exemplo, o problema do acesso à água: a maior parte das pessoas tem de mandar vir a água de longe, exceto os poderosos que possuem acesso privilegiado a um poço (Pepetela, 1997: 20).

Neste contexto, os Van Dum desempenham um papel de ligação entre os tempos, o da História, que corresponde na diegese ao período a partir do qual fala o narrador (o século XVII), e o presente, que corresponde, no discurso, ao presente a partir do qual escreve a instância autoral. Por outras palavras, se o narrador, a partir das informações que reúne, anuncia um futuro radioso para a família Van Dum, é porque a instância autoral, que constata a importância de certas famílias no Estado pós-colonial, regressa ao passado para entender a sua origem. Cruzam-se deste modo o tempo da narração (passado -> presente) e o tempo do discurso (presente -> passado) para dotar o romance de Pepetela de uma perspectiva teleológica, pois, no contexto representado, o núcleo Van Dum original só poderia ter estado na origem de uma nova linhagem, com a sua rede de relações, o seu papel central na organização sociopolítica da cidade, com os seus *habitus*.²⁵⁴

²⁵⁴Veja-se o hábito de Van Dum de convidar conhecidos aos Sábados. Este costume perduraria no tempo, tornando-se uma mania «que um dia, muito mais tarde, se haveria de estender a outras famílias em Luanda, como profetizava Matilde, a bela bruxa» (Pepetela, 1997: 180).

Como vimos no capítulo III.2, o Estado colonial é ao mesmo tempo matriz e modelo para o Estado pós-colonial, tendo as fraquezas deste último origem, em parte, nas fraquezas do primeiro. Em *A Gloriosa Família*, os Van Dum situam-se justamente no ponto de articulação entre ambos, pois muitas das suas ações no Estado colonial incipiente têm consequências para o longínquo Estado pós-colonial. Para voltar ao problema da distribuição da água, é nítido o papel de intermediário da família Van Dum na sua possível resolução. Assim, quando Ambrósio Van Dum se entusiasma com o projeto do canal para levar água a Luanda, surge a oportunidade não só de falar de um problema recorrente tanto para o Estado colonial como para o Estado pós-colonial (ver nota de rodapé 131), referindo uma solução já antiga, como também de ligar na estrutura romanesca os tempos coloniais e pós-coloniais. À semelhança do que acontece noutras momentos, um membro da família, neste caso Ambrósio, antevê a partir do presente da diegese as consequências futuras de uma ação para o clã Van Dum:

Desde que Luanda nasceu, nunca se conseguiu abastecer convenientemente de água a cidade. Todos se queixaram desde o princípio, mas ninguém ousou meter mão à obra. Já viu, pai? O nome Van Dum associado à solução desse problema? (Pepetela, 1997: 302)

Este vaivém entre períodos e tempos, a fim de facilitar a ligação entre Estado colonial e Estado pós-colonial, atravessa os quatro romances do *corpus*, mas, como mencionei em vários momentos, este trabalho de ligação vem acompanhado por uma reflexão sobre o significado do ato de narrar. Esta última reflexão não vem sobrepor-se de maneira artificial às estruturas dos romances, aparece antes como central na articulação entre os tempos, como se o questionamento sobre a situação pós-colonial somente fizesse sentido porque levada a cabo numa narrativa que se questiona a ela própria. A ausência de narrador onisciente, a multiplicação dos narradores, as intervenções do autor impedem a reprodução de uma verdade tida como única ou hegemónica e obrigam o recetor a participar assim na construção das redes semânticas que percorrem os romances do *corpus*.

A crítica insistiu neste aspeto intrínseco da obra de Pepetela, aspeto presente desde *Mayombe* com a multiplicação dos pontos de vista até aos dois *Jaime Bunda* e *Predadores* com as intervenções do autor entre parêntesis retos. Numa primeira abordagem, após ter notado a recorrência deste metadiscorso integrado na própria estrutura da diegese, poder-se-á tentar explicá-lo como sendo um traço de uma escrita pós-colonial. De facto, se pensarmos nas inovações de escritores como Sony Labou Tansi, tanto no teatro como no romance, as

inovações genológicas e estruturais em questão parecem remeter para uma estética especificamente pós-colonial. No entanto, como vimos com a obra de Tansi, ao acrescentar o atributo de pós-colonial a qualquer inovação formal afastada de uma norma supostamente ocidental, esquecemos que a noção de inovação ou de revolução tem estado presente em vários campos literários do norte desde finais do século XIX. Não se trata aqui de negar que as literaturas pós-coloniais se têm destacado pela reflexão sobre as formas importadas, pela procura da originalidade, pelo trabalho sobre as estruturas dos géneros praticados, mas de integrar estas estéticas num movimento mais amplo que tem a ver com o que significa escrever no século XX.

Entre as críticas do sul que têm tentado, justamente, ler a obra de Pepetela num contexto mais amplo, Padilha foi das poucas que viu nesta característica um questionamento mais amplo sobre os fundamentos da criação artística em contexto não somente pós-colonial como também pós-moderno. Em «Literaturas africanas e pós-modernismo: uma indagação», a crítica brasileira relê os romances de Pepetela como sendo claramente pós-coloniais mas também pós-modernos. É através do trabalho de Linda Hutcheon sobre a poética do pós-modernismo que Padilha integra Pepetela no contexto mais largo de que falava há pouco, pois a obra pepeteliana, nomeadamente na sua relação com o subgénero do romance histórico, integra práticas e estratégias textuais que a remetem para o pós-modernismo literário. Neste contexto, não é exagerado falar de «metaficção historiográfica», conceito que Padilha resgata de Hutcheon, a propósito do trabalho de Pepetela: são de facto romances que embora pertençam ao género (tratam, por exemplo, de personagens e acontecimentos históricos) possuem um lado autoreflexivo assumido (Padilha, 2002: 308).²⁵⁵

Porém, é possível recuar ainda mais nesta arqueologia da meta-reflexão sobre o que significa narrar, já que logo no período imediatamente a seguir à Segunda Guerra mundial, Sartre questionou a presença do narrador onisciente e onipotente no romance contemporâneo, em *Qu'est-ce que la littérature?* Apesar de este intelectual francês constituir uma referência para muitos intelectuais do Sul (penso aqui nas introduções que escreveu para Fanon e Memmi ou ainda na introdução a *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Senghor), a crítica pepeteliana, pelo menos no estado atual da minha

²⁵⁵ *Leje* seria uma das primeiras ocorrências deste tipo de ficção na obra de Pepetela: «Nessa obra encontram-se muitos traços do que podemos entender por pós-modernismo: a busca da diferença; a recuperação do passado sem traços nostálgicos, a interpenetração da história pela ficção e vice-versa [...]» (Padilha, 2002: 308).

pesquisa, deu pouco destaque à importância deste ensaio para entender parcialmente a prática meta-discursiva de muitos escritores pós-modernos e pós-coloniais.

O texto de Sartre visava, entre outras coisas, descrever a prática literária como sendo empenhada no exato momento da criação. A decisão de descrever algo destinado a um leitor comprometeria necessariamente o escritor, já que, ao se revelar as atitudes de alguém, este, ao mesmo tempo que se descobre visto, descobriria que as suas ações eram vistas por muitos outros (os leitores).²⁵⁶ Ou seja descrever o comportamento de um potestado equivaleria ao mesmo tempo a expor-lhe uma espécie de refração, primeiro passo para uma possível tomada de consciência, mas sobretudo a expor esta representação aos olhos de todos. Neste contexto, o empenhamento é inevitável, pois assim o escritor,²⁵⁷ independentemente da qualidade do seu trabalho, revela o mundo aos homens e, tornando-se assim responsável, obriga-os a assumirem as suas responsabilidades (Sartre, 1948: 29). No entanto, esta revelação do mundo aos olhos dos homens seria vã se não fosse acompanhada por uma reflexão sobre a maneira de narrar que levasse a pôr em causa a narração clássica.

Sartre vê em muitos romancistas franceses a partir de finais do século XIX a repetição de uma estrutura idêntica, a retomada de um narrador onisciente narrando *après coup* um facto passado, sem o questionar. Trata-se de um narrador incontornável que obriga o recetor a ler o mundo através da sua subjetividade.²⁵⁸ Este sistema narrativo ter-se-ia perpetuado até tarde no século XX, segundo Sartre, por ser autotélico e autocontido, ou seja, repete-se e satisfaz-se com mudanças aparentes que não o põem em causa (Sartre, 1948: 149). Marcado pelo contexto da escrita, Sartre defende todavia que, depois dos

²⁵⁶«Parler, c'est agir: toute chose qu'on nomme n'est déjà plus tout à fait la même, elle a perdu son innocence. Si vous nommez la conduite d'un individu vous la lui révélez: il se voit. Et comme vous la nommez, en même temps, à tous les autres, il se sait *vu* dans le moment qu'il se *voit*; son geste furtif, qu'il oubliait en le faisant, se met à exister énormément, à exister pour tous, il s'intègre à l'esprit objectif, il prend des dimensions nouvelles, il est récupéré. [...] Ainsi, en parlant, je dévoile la situation par mon projet même de la changer; je la dévoile à moi-même et aux autres *pour* la changer, [...] je m'engage un peu plus dans le monde, et du même coup, j'en émerge un peu davantage puisque je le dépasse vers l'avenir.» (Sartre, 1948: 27-28).

²⁵⁷No decorrer do ensaio é nítida a relutância de Sartre em aceitar uma literatura empenhada fora do romance. A poesia (diz o mesmo da pintura e da música) não pode ser empenhada por causa de uma suposta diferença de essência em relação ao romance: «leurs univers demeurent incommunicables et ce qui vaut pour l'un ne vaut pas pour l'autre» (Sartre, 1948: 25). Mesmo se, de passagem, parece abrir uma exceção para a poesia da Resistência francesa, não tem em conta os poetas, tanto na África como na Europa, que produziram textos poéticos nitidamente empenhados no sentido sartriano da palavra. Sartre tão pouco contempla a possibilidade de um poeta se empenhar contra um déspota em nome de um capital simbólico adquirido através de textos não empenhados, nem a possibilidade de um autor de textos empenhados se recusar a lutar.

²⁵⁸«Le narrateur interne est toujours présent. Il peut se réduire à une abstraction, souvent même il n'est pas explicitement désigné, mais, de toute façon, c'est à travers sa subjectivité que nous apercevons l'événement.» (Sartre, 1948: 147)

grandes conflitos mundiais, dos genocídios, esta estrutura narrativa dificilmente poderia manter-se inalterada. Já não era admissível narrar fora da História, ou ler no *après coup*, pelo intermédio de um narrador onisciente, a descrição apaziguadora dos sofrimentos do ser humano. O que diz naquele exato momento do seu próprio trabalho criativo, bem como do dos seus colegas, parece enquadrar-se muito bem com a obra de Pepetela (bem como com a de Tansi e de Nkashama): «Puisque nous étions *situés*, les seuls romans que nous puissions songer à écrire étaient des romans de *situation*, sans narrateurs internes, ni témoins tout-connaissants [...]» (Sartre, 1948: 224). Um pouco mais à frente acrescenta que já não há lugar para um ponto de vista privilegiado sobre a história narrada, cada personagem devendo trazer a sua perspetiva, mesmo quando elas entram em contradição umas com as outras. Perante a multiplicação das vozes narrativas, cabe então ao leitor, diz Sartre, envolver-se na construção dos significados da obra.²⁵⁹

Se acrescentarmos à necessidade de empenhamento e de questionamento da instância narrativa a necessidade de o romancista se universalizar a partir da sua situação concreta (Sartre, 1948: 159-161), então é possível reler Pepetela, mas também Sony Labou Tansi e Pius Ngandu Nkashama, num contexto mais vasto. Sem perder de vista o contexto colonial e pós-colonial, poderemos assim enquadrar os referidos autores no questionamento sobre o significado de narrar no após a Segunda Guerra Mundial.

Talvez o que torna particular a obra de Pepetela neste contexto seja a constância do dito questionamento independentemente do subgénero romanesco praticado. Assim, nos dois *Jaime Bunda*, iremos reencontrar, numa espécie de paroxismo, a articulação da reflexão sobre as identidades e as funções do narrador com a descrição do Estado pós-colonial. Se o contexto social de referência é claramente identificável, se Pepetela, para falar em termos sartrianos, escreve a partir de uma *situação* concreta, consegue também universalizar o seu propósito, como veremos, por exemplo, com a personagem de Júlio Fininho: os seus sofrimentos, inscritos no espaço ficcional angolano, acabam por comover o leitor distante.

²⁵⁹«Il nous fallait enfin laisser partout des doutes, des attentes, de l'inachevé et réduire le lecteur à faire lui-même des conjectures, en lui inspirant que ses vues sur l'intrigue et sur les personnages n'étaient qu'une opinion parmi beaucoup d'autres, sans jamais le guider ni lui laisser deviner notre sentiment.» (Sartre, 1948: 224-225).

VII. 2. SUBVERSÃO DOS CÓDIGOS GENÉRICOS E REPRESENTAÇÃO DO ESTADO PÓS-COLONIAL EM *JAIME BUNDA, AGENTE SECRETO* E *JAIME BUNDA E A MORTE DO AMERICANO*

VII. 2. 1. UM ROMANCE POLICIAL CLÁSSICO?

Os dois romances de Pepetela construídos em torno da personagem de Jaime Bunda indicam simultaneamente continuidade e novidade: continuidade no que tem a ver com o questionamento sobre a narração – desde o início, a obra do escritor angolano interroga a instância narrativa –, inovação relativamente ao género aqui praticado, o policial.²⁶⁰ Ao mesmo tempo, como veremos mais à frente, o questionamento permanente do narrador, a sua razão de estar (e de ser) num texto, e até a sua identidade, encontram na narrativa de enigma um lugar pertinente, pois encontramos aqui um tipo de texto que faz justamente da interrogação e da dúvida a sua (pre)ocupação essencial.

Antes de mais, é necessário examinar o estatuto institucional dos dois romances. É que quase nada nos leva a pensar, antes da leitura, que estes podem integrar uma prática literária que costuma demarcar-se das outras, entre outras coisas, pelas aparências: integração numa coleção policial (em princípio imediatamente reconhecível pela capa) ou reconhecimento do escritor enquanto autor de policiais.²⁶¹ No horizonte de expectativas do

²⁶⁰A relação do autor com o género policial vem de longe. A uma pergunta de Doris Wieser sobre as razões que o levaram a escrever romances policiais, eis o que Pepetela respondeu: «Há várias razões. Uma das razões é que o primeiro livro que eu tentei escrever era um policial. Eu tinha então quinze anos de idade e nem terminei... mas havia essa tentativa. Eu tinha lido muitos livros policiais e gostava. Ultimamente já não leio muito, mas é um género de que eu gosto. E então, em um momento dado eu já não tinha ideia para mais nada e era o momento de fazer um livro policial. Mas o livro policial é o pretexto, eu não quis saber nem perguntei a polícia como é que se faz investigação policial. Isso eu imaginei. O interessante era mais bem a situação, a realidade e o humor.» (Wieser, 2005) Mais à frente, reconhece nos americanos dos anos 1930-1940, em Simenon e Christie os seus escritores de predileção.

²⁶¹Já Todorov notava a importância da propriedade pragmática dos textos nos géneros literários: o recetor lê um romance policial (ou um conto fantástico) em função do seu conhecimento mais global do género e o produtor de romance policial escreve muitas vezes em função dos textos que antecederam o seu (textos que até podem ser integrados na própria diegese, como é o caso com Pepetela): «C'est parce que les genres existent comme une institution qu'ils fonctionnent comme des 'horizons d'attente' pour les lecteurs, des 'modèles d'écriture' pour les auteurs. Ce sont en effet là les deux versants de l'existence historique des genres (ou, si l'on préfère, de ce discours métadiscursif qui prend les genres pour objet). D'une part, les auteurs écrivent en fonction du (ce qui ne veut pas dire: en accord avec le) système générique existant, ce dont ils peuvent témoigner dans le texte comme en dehors de lui, ou même, en quelque sorte, entre les deux: sur la couverture du livre; ce témoignage n'est évidemment pas le seul moyen de prouver l'existence des modèles d'écriture. D'autre part, les lecteurs lisent en fonction du système générique...» (Todorov, 1987: 35).

recetor, o romance policial já convoca um saber prévio à leitura, mas neste caso os dois “Bunda” não só surgem numa editora altamente prestigiada no campo literário português, como o fazem fora de uma coleção específica, ou seja, integram-se na obra em curso do autor, sem destaque particular por parte da editora (o adjetivo “policial” nunca acompanha o substantivo “romance”), valorizando assim uma prática ainda pouco prestigiada no campo. Este estatuto ambíguo dos dois romances do ponto de vista institucional anuncia já a ambiguidade dos próprios textos: por um lado, pelas suas características pertencem claramente ao género, mas, ao mesmo tempo, questionam incessantemente os limites, as regras do próprio género. Para dizê-lo de outra maneira, teríamos, ao mesmo tempo, uma característica intrínseca do género que, como é sabido, não pára de procurar variações dentro de uma estrutura bastante estável, mas também uma característica fundamental da obra de Pepetela, que tem colocado no centro das suas preocupações um questionar permanente sobre o seu *fazer*. É esta convergência que aqui interessa, pois, pelas perguntas que colocam, os dois romances deslocam a narrativa policial dentro do próprio campo para o seu pólo considerado mais “literário”, desestabilizam os próprios limites do campo, agudizam a reflexão que o autor, no conjunto global da obra e dentro da própria *fábula*, efetua sobre o que narrar significa.

VII. 2. 2. DUPLICIDADE – AMBIGUIDADE – AMBIVALÊNCIA

Os críticos e teóricos que se debruçam sobre as características do romance policial reconhecem o seu carácter fundamentalmente duplo, uma duplicidade que se encontraria na estrutura narrativa, nos sistemas de personagens e nos indícios. De facto, quando uma narrativa policial começa, e nisso a série *Jaime Bunda* não é nenhuma exceção, normalmente o crime já ocorreu e o investigador vai ter, nos limites do texto, de reconstituir a história do crime, mas, ao mesmo tempo, esta *reconstituição* só pode existir quando duplicada por outra, a história da investigação. Jacques Dubois evidencia esta situação quando questiona as regras que regem este tipo de narrativa:

Le roman policier articule l’une à l’autre deux histoires, celle du crime et celle de l’enquête, et il a beau les superposer, les enchevêtrer, elles n’en sont pas moins là comme les deux parties clivées de la même réalité textuelle. Une des manifestations de ce clivage est que la relation polémique qui oppose détective et coupable ne

s'exprime pas dans un face-à-face. Chacun des deux pôles du récit est enfermé dans sa propre sphère et séparé de l'autre par toute la distance de l'énigme. (Dubois, 2005: 77)²⁶²

De facto, os crimes (a morte da adolescente em *Jaime Bunda, agente segredo* e do americano em *Jaime Bunda e a morte do Americano*²⁶³) antecedem a entrada de Jaime Bunda em palco, o qual, a partir dos poucos indícios, vai tentar restaurar/restabelecer o texto do crime. Mal o agente entra no seu papel hermenêutico, começa também a narração da sua investigação, a qual, em múltiplas ocasiões, se afastará do sujeito principal para aparentemente se perder em reflexões sobre a literatura, a comida, a vida em Luanda (*JB1*) ou em Benguela (*JB2*), etc. Entre as duas narrações, e este ponto é válido para quase todas as ocorrências, não só para os romances de Pepetela, a tensão é forte, pois o progresso da primeira depende do desenvolvimento da segunda, num modo concorrencial. Dubois, mais uma vez, evidenciou bem este jogo de tensão, de movimento entre as duas:

L'auteur policier est donc tenu de conjoindre les deux structures et plus particulièrement d'assurer la coïncidence de leurs deux terminaisons. Il lui faut pour cela user d'un stratagème puisque les deux régimes n'ont pas de raisons intrinsèques de se rencontrer en un point final commun. Il va recourir aux ruses que tout lecteur connaît : retenir des informations, dont certaines jusqu'au terme, et jouer à égarer le lecteur sur de fausses pistes. (Dubois, 2005: 78)

Reter informações e enganar o leitor com pistas falsas -Pepetela não fará outra coisa, mas de um modo particular. Pois aqui parece que a meta principal reside justamente na “retenção”, no “engano”, por assim dizer, na “digressão” e não na resolução satisfatória do enigma. Na maior parte do *corpus* estudado pelos teóricos, as duas narrativas acabam por se encontrar no final, desaparecendo a tensão através da revelação do nome do culpado. Se até aqui Pepetela parecia seguir as regras do jogo, neste ponto fulcral afasta-se da norma de um modo pouco habitual. Tanto em *JB1* como em *JB2*, a fusão das duas narrativas não produz o efeito esperado: a resolução causa alguma desilusão, o culpado surge dos limbos da narração, mal nos é apresentado, desaparece com o fim do romance. Um verdadeiro escândalo no sentido etimológico da palavra, mas anunciado pelo tratamento particular que o escritor fez da narrativa da investigação.

²⁶² Yves Reuter, também especialista do romance policial, concorda: «La structure du roman à énigme suppose en effet **deux histoires**. La première est celle du crime et de ce qui y a mené; elle est terminée avant que ne commence la seconde et elle est en général absente du récit. Il faut conséquemment passer par la seconde histoire, celle de l'enquête, pour la reconstituer.» (Reuter, 2007: 39)

²⁶³ A partir de agora, passamos a designar os romances respetivamente por *JB1* e *JB2*.

Para ser breve, nos romances policiais clássicos, a narração, heterodiegética ou homodiegética, singular ou plural, por muito diversa que seja, não se põe a si própria em risco, não se revela enquanto construção artificial, ou ainda, não se assume como obra em construção, sob pena de romper o contrato que liga emissor e recetor. É neste ponto precisamente que Pepetela provoca, rompe com a tradição e, num mesmo gesto, inova de maneira radical. Em *JB1*, assistimos a uma espécie de “enlouquecimento” da narração com frequentes intervenções do autor criticando a maneira de contar dos seus narradores, despedindo o primeiro para o chamar novamente no “Terceiro livro do narrador”, depois de ter dado a palavra a uma personagem secundária. Mas é em *JB2* que o escritor angolano desestabiliza os fundamentos da narrativa policial de maneira ainda mais subversiva. De facto, no momento exato de concluir (a dita convergência entre as duas narrativas), o narrador dá um primeiro safanão na estrutura (“Já me fazem sinal dos bastidores, chegou a hora de terminar”). Pois, apesar de oferecer uma solução satisfatória do ponto de vista estrutural – com Júlio Fininho culpado –, o “Primeiro epílogo possível” assume, ao mesmo tempo que com ele brinca, o lado muitas vezes superficial, e por assim dizer dececionante, do último capítulo da narrativa policial padrão; mas é do “Segundo epílogo possível” que surgirá o maior abanão, pois aqui é o autor que intervém para despedir o narrador e propor a sua versão final: “Aqui entra pela primeira vez o autor para chamar as coisas pelos seus verdadeiros nomes.” A justaposição dos dois epílogos torna impossível optar por uma solução, impede a conclusão e, escândalo supremo do ponto de vista do género, o fecho da narração.

No entanto, este duplo epílogo podia também ser interpretado como uma homenagem direta ao carácter fundamentalmente duplo de qualquer narrativa de enigma. Pois, apesar de tudo, Pepetela construiu uma narrativa policial, com o seu investigador, os seus suspeitos, com os seus efeitos de *suspense*, etc. Os teóricos também notaram a propensão do género não só para se afastar da norma genológica como também para integrar estas tentativas como marcas da própria prática narrativa.

Esta capacidade de transgredir as regras e ao mesmo tempo de valorizar a transgressão torna o género extremamente dinâmico e aproxima-o do pólo de produção restrito (os romances mais “literários”), o qual, como é sabido, faz também da originalidade, ou melhor, da procura da originalidade, o seu principal fator de distinção relativamente ao pólo de grande produção (as ditas paraliteraturas ou literaturas populares). Para além disso, não podemos esquecer que, no decorrer do século XX, a “grande” literatura vai, por sua vez, buscar ao romance policial elementos que lhe permitirão

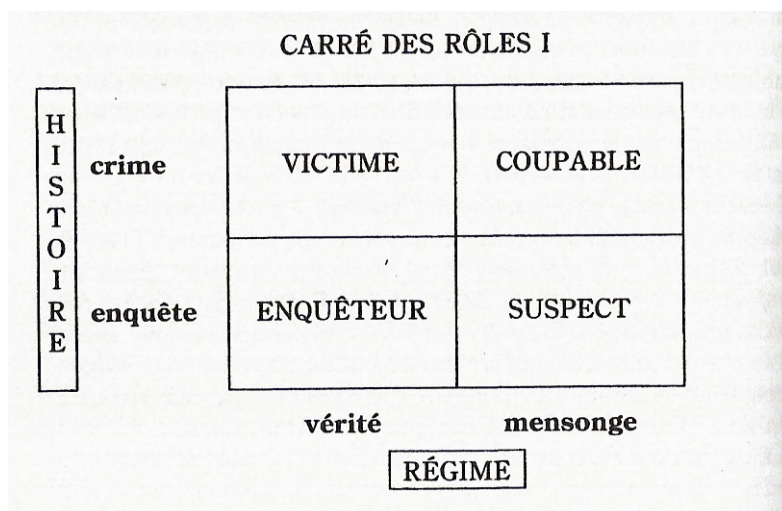
expressar a complexidade do mundo moderno. Assim, a estruturação do romance em torno de um enigma e o modelo da investigação encontram-se em vários autores (os do *Nouveau Roman*, mas também em Paul Auster com *The City of Glass*, por exemplo) legitimados pelas instâncias de consagração. Esta troca de procedimentos explica, em grande parte, a razão pela qual a narrativa policial perdeu, pelo menos nas universidades dos mundos de expressão francesa e inglesa, a sua má reputação ou, para dizê-lo em termos mais bourdieuanos, já não é uma prática ilegítima aos olhos dos recetores bem dotados do ponto de vista cultural (críticos, universitários...).

Neste ponto, Pepetela representa paradigmaticamente o produtor que conseguiu agregar as duas práticas no conjunto de uma obra homogénea, fazendo-o no modo da continuidade e não da rutura. No entanto, seria redutor afirmar que houve na série *Jaime Bunda* simplesmente recuperação/repetição de inovações narrativas anteriores, pois trata-se de muito mais do que isso: para nos limitarmos a um exemplo, continua e aprofunda o questionamento sobre os fundamentos da narração. Já no romance *O Cão e os Caluandas*, (1985), o autor não parava de evidenciar o *fazer* do texto, de colocar no centro das suas preocupações o papel do narrador e o seu estatuto ambíguo, propondo duas versões de um mesmo acontecimento, etc. Nas narrativas policiais de Pepetela, este questionamento ganha mais agudez, porque se manifesta numa prática que colocou justamente no centro da sua atenção a duplicidade narrativa, a desconfiança generalizada relativamente ao que nos é dito (cada palavra, cada indício pode significar uma coisa e o seu oposto). Percebe-se então que seria errado ver nos *Jaime Bunda* uma diversão ligeira, uma variação menor, ou pior ainda, uma regressão na arquitetura global da obra do autor. Por conseguinte, trata-se sobretudo de uma tentativa mais desenvolvida da reflexão de Pepetela sobre o que significa narrar.

Os efeitos desta duplicidade/ambiguidade não se fazem sentir só na maneira de narrar. Um estudo mais pormenorizado deveria debruçar-se sobre os efeitos de reduplicação que atravessam *JB2*, por exemplo, e que participam desta ambivalência fundamental. Para o propósito deste trabalho, basta insistir no tratamento que Pepetela reserva ao sistema das personagens nos *Jaime Bunda*.

VII. 2. 3. PERSONAGENS

É conhecida a propensão do romance policial para utilizar personagens tipo. Quaisquer que sejam os desvios, as tentativas de renovação, a originalidade da combinação (o investigador é o criminoso como em *Un été meurtrier* de Japrisot; o narrador é o assassino como em *The murderer of Roger Ackroyd* de Christie), voltamos sempre às figuras de referência. Foram vários os teóricos que propuseram grelhas classificatórias para descrever o sistema de personagens. A meu ver, a proposta mais interessante provém de Jacques Dubois; pois com o seu “quadro hermenêutico” propõe uma estrutura estável mas não rígida, fechada sobre si própria, uma estrutura que permite dar conta das múltiplas variações inerentes ao género (Dubois, 2005: 93):



Para Dubois, este quadro poderia ser alvo de tentativas de desestruturação, acolher práticas que o tentam subverter, mas restabelecer-se-ia sempre e seria capaz de acolher as mais diversas variações. De facto, tanto em *JB1* como em *JB2*, é-nos possível integrar as personagens principais no quadro hermenêutico. Temos respetivamente vítimas (Katerina Kiel e o Americano), culpados (o filho do deputado e Elvis Barnes), investigadores (Jaime Bunda com apoio de Kinanga no primeiro romance e de Nicolau no segundo) e suspeitos (T. e Júlio Fininho). Uma leitura rápida dos romances como dos quadros hermenêuticos daria a entender que Pepetela não se afastou assim tanto da narrativa policial padrão, ou, para dizê-lo de outra maneira, que a sua originalidade é recuperável pelo próprio sistema. E se, além disso, importarmos para a análise o conhecido esquema actancial com os seus adjuvantes, opositores, etc., teríamos então uma descrição teórica satisfatória, mas apenas

superficialmente satisfatória. Um exame mais minucioso demonstra de facto o quão subversivos são os dois romances do ponto de vista das personagens e os limites de modelos teóricos como estes para a análise de casos extremos.

Numa narrativa policial, geralmente, não se mata qualquer vítima e não se encontra qualquer culpado. A escolha de um e de outro deve ser altamente estratégica na economia narrativa. Em princípio, o desenrolar da narração dependerá da ligação existente entre os dois pólos principais da história do crime. Tanto a história do crime como a da investigação dependem dela, ou seja, a narração e o seu interesse para o recetor estariam em jogo nesta relação que o investigador tem de reconstituir. É precisamente esta relação que Pepetela enfraquece, quase ao ponto de a apagar. Em *JB1*, a vítima, Katarina Kiel, é duplamente abandonada: como corpo violentado na própria diegese e como personagem essencial no quadro hermenêutico. O principal suspeito, T., começa por integrar a diegese de forma clássica, ou seja, pouco tempo depois de ter sido descoberto o corpo, mas acaba por abandonar a posição de culpado no quadro hermenêutico a favor do filho do deputado, que nem a posição de suspeito chegara a ocupar. Presença duplamente sacrílega no contexto de um tipo de narrativa que induz um forte horizonte de espera: integra, ou melhor, força a entrada, (d)o quadro hermenêutico sem nunca ter sido anunciado no decorrer da narração e, maior sacrilégio ainda, surge sem nome, culpado anónimo num género que atinge o seu apogeu na revelação final de um nome pelo qual o leitor ansiava.

Além disso, a confirmação da identidade do assassino de Kiel não é o resultado de uma investigação clássica (com interpretação correta de indícios deixados pelo culpado), mas antes a intervenção de uma instância ausente do policial oriundo dos Estados Unidos ou da Europa: o mágico. Nota-se aqui que estas intervenções de bruxos e bruxas nos dois romances nos são dadas não como algo extraordinário, fora do vulgar (tal como seria para um leitor ocidental), mas antes como um elemento habitual, tanto na diegese como no meio social de referência. A presença central da bruxaria na sociedade descrita pelo autor autoriza claramente a introdução de um elemento que, numa primeira análise – de cariz ocidental – poderia aparecer artificial (o *Deus ex machina* de um autor com falta de imaginação), mas que, num segundo tempo, marcado pela deslocalização da crítica (e do crítico) para outro espaço cultural, se justifica sem dúvida.

Para voltar ao quadro hermenêutico, percebemos agora que este perdeu a forma inicial e que se adapta com dificuldade aos romances de Pepetela. As fronteiras do quadro, assim como a sua pertinência, dissolvem-se um pouco mais ainda quando nos debruçamos

sobre a personagem do investigador. Esta figura, que Dubois coloca no regime da verdade, revela-se também extremamente ambivalente, ambígua, claramente afastada do detetive clássico. Assemelha-se, sem dúvida, a outros investigadores famosos, tanto pelo físico – não é raro o detetive ter uma excentricidade física que o distingue do comum – como pelo método (a dedução lógica) e pelo gosto pela citação autoreferencial. Só que, no caso de Pepetela, estas características do herói são vividas no modo da subversão dos códigos e da degradação da personagem principal. A marca física distintiva, que aliás dera origem à sua alcunha, encontra-se do lado do “baixo corporal e material” caro a Bakhtine e torna-a, num mesmo gesto, ridícula dentro da própria diegese (em *JB1* e *JB2* multiplicam-se os comentários irónicos de personagens a propósito do famoso apêndice) e fora dela, aos olhos do leitor, que não consegue identificar-se com o agente (operação muitas vezes essencial no romance policial). É que tudo em Jaime Bunda é vivido entre degradação e ambiguidade. É o caso das suas origens, por exemplo.

Oriundo de Luanda e, aparentemente, membro de famílias prestigiadas, mesmo se os apelidos nunca são dados,²⁶⁴ assemelha-se a alguém que desceu socialmente. De facto, se alguns membros da família conseguiram manter a posição no período colonial e no período posterior, o mesmo não se pode dizer do ramo ao qual pertence Jaime Bunda (*JB1*: 221). Ele próprio, nascido num bairro pobre, órfão de pai, só conseguiu um lugar de estagiário nos SIG graças a um apoio. Ocupa neste serviço um lugar subalterno tanto na função (o estagiário tem uma situação por definição precária) como no exercício desta: até à abertura da investigação, não fazia nada. Ao mesmo tempo, é o único membro da família que conseguiu sair do bairro e subir na sociedade. Ocupa pois uma posição ambivalente. Do ponto de vista social, move-se entre a posição de subalterno, devido às suas origens assim como ao seu lugar de habitação (o anexo do Tio Jeremias), e a de dominante, pelo exercício de uma profissão valorizada (*JB1*: 207). Enquanto investigador, também ocupa uma posição dúbia: por um lado, tenta restabelecer a ordem social que o crime veio perturbar, mas, ao mesmo tempo, por motivos privados, reintroduz uma desordem quando contrata um fora da lei, Antonino das Corridas, para agredir o rival amoroso (*JB1*: 97). Neste contexto, torna-se difícil colocá-lo no regime da verdade, pois move-se entre os pólos da verdade (investigação da morte de Kiel) e os da mentira (mandatário de uma ação ilegal).

²⁶⁴Várias alusões remetem para a família Van Dunem, à qual Pepetela tinha dedicado *A gloriosa família* (1997), quatro anos antes da publicação de *JB1*. Um exemplo, entre outros, que leva o leitor a pensar nos Van Dunem: “O chefe era do ramo favorecido da família, que dava ministros, generais e embaixadores a granel. Jaime não era propriamente filho do quintal, linguagem que tinha ficado na tradição da família para diferenciar os da casa, filhos das esposas do chefe de família, e os filhos das escravas, nascidos no quintal.” (*JB1*:115).

Talvez conviesse acrescentar um novo regime *ad hoc*, que seria o da ambivalência que, sem dúvida, refletiria de maneira mais adequada o estatuto de Jaime Bunda no sistema de personagens.

Um outro elemento, a propensão de Bunda para a citação autoreferencial, vem confirmar a posição ambivalente desta personagem. Uma das características do género é uma tendência lúdica (um certo romance policial brinca com o leitor, esconde-lhe informações para o despistar, etc.), que nalguns casos vai até à prática autotélica (citar outras obras do próprio género para homenagear ou denegrir), prática da modernidade literária que se encontra logo na obra dos pioneiros.²⁶⁵ Os críticos reconhecem aqui uma especificidade da narrativa policial. Dubois, entre outros, viu nesta tendência uma das marcas da emergência do moderno no policial (Dubois, 2005: 62).

Aparentemente, *JB1* e *JB2* integram-se de maneira clássica nesta veia autoreferencial. Bunda não pára de citar os seus autores favoritos, lembra em *JB1* que esta apetência pela leitura de romances policiais vem do pai, até o próprio nome evoca de um modo parodístico, ou melhor degradado, outra personagem ilustre da literatura e do cinema popular.²⁶⁶ Só que, e é aqui que uma vez mais Pepetela se afasta das obras de referência do género, Bunda, ao contrário de outros detetives clássicos, cita mal, atribui a prática de romance policial a autores que nunca praticaram o género (Hemingway em *JB1*), traduz erroneamente as citações latinas que tanto parece prezar, engana-se na autoria das citações (assim fala do “poeta espanhol Kierkegaard” em *JB1*).²⁶⁷ O que pretendo demonstrar é que se, por um lado, Jaime Bunda parece enquadrar-se numa tradição, só o faz de um modo parodístico (os *Jaime Bunda* podem também ser lidos como uma imitação burlesca de obras paradigmáticas do romance de enigma) e degradado (o investigador não parece ter método,

²⁶⁵Assim, Arthur Conan Doyle, no primeiro opus das investigações do famoso S. Holmes (*A Study in Scarlet*, 1887), convoca, pela voz do narrador, o Doutor John Watson, os dois pais do romance policial, Poe e Gaboriaux, para os menosprezar e enaltecer a figura e a técnica do novo investigador.

²⁶⁶Mantolvani vê em *Jaime Bunda, agente secreto* uma subversão da narrativa policial, mas dedica grande parte do seu estudo a demonstrar em que medida os *Bunda* se afastam dos *James Bond* escritos por Fleming sem atender ao facto de estes não pertencerem ao subgénero policial *stricto sensu*, pois respondem a um subgénero contíguo mas distinto que é o da narrativa de espionagem. Aponta para as inovações de Pepetela, mas não explora as implicações de tais inovações relativamente ao género praticado bem como relativamente ao conjunto da obra de Pepetela (Mantolvani, 2009: 329-335).

²⁶⁷No seu ensaio sobre *Jaime Bunda e a morte do americano*, Gomes – que também dedica largo espaço à comparação Bunda/Bond – transforma Jaime Bunda em herói quase subversivo sem problematizar as implicações dos erros de Bunda para o estatuto da personagem principal: «‘Professoral’, ‘devorador de novelas policiais’ e filmes, presumido futuro autor de um grande livro do género, Jaime Bunda domina uma cultura policialesca recheada de citações dos romances de espionagem, mas visivelmente diversa da sofisticação tecnológica e da argúcia do agente de Fleming: ‘abunda’ nas ações do agente angolano o aspeto quantitativo (acumulativo, pesado) em detrimento do desempenho qualitativo (dedutivo e ágil) representado por James Bond.» (Gomes, 2009: 344).

conta com os outros, acaba por ser reduzido por muitas personagens à sua característica física principal).²⁶⁸

Parece claro que Jaime Bunda ocupa o primeiro plano no sistema de personagens; no entanto, seria errado ver nele a personagem de referência na diegese, por duas razões: A primeira, revelada através de uma leitura interna, tem a ver com as características da própria personagem, degradada fisicamente, de baixo estatuto social, ser ambíguo e ambivalente cujos comentários e atitudes a conotam negativamente. A segunda razão, resultando de uma leitura da série policial no contexto mais amplo da obra, reside no seguinte: Pepetela coloca muitas vezes nas luzes da ribalta personagens principais que oscilam entre o pólo positivo e o pólo negativo, o que torna mais difícil a adesão/empatia do recetor. Cabe então a personagens secundárias, por um lado, interpretar as ações da personagem principal e, por outro lado, transformar-se em porta-voz da instância autorial na diegese.

Em *Yaka* (1985), por exemplo, Alexandre Semedo, a personagem principal, suscita uma certa simpatia no leitor, que esmorece, porém, muito rapidamente pela sua participação na violação coletiva de uma jovem negra assim como pela sua adesão ao pólo dominante da situação colonial. Cabe então a uma personagem secundária, Acácio, barbeiro anarquista, revelar um olhar mais crítico e mais pertinente sobre a situação colonial.²⁶⁹ Em *A Gloriosa Família*, como vimos há pouco, Baltazar Van Dum, a personagem principal, é tida a uma certa distância crítica pelo recetor, criada, entre outros, pelos comentários do escravo-narrador, que não hesita em apontar para as disfunções do “baixo material e corporal” do seu dono.

A partir deste ponto de vista, Jaime Bunda não escapa à regra, já que é constantemente observado, comentado, até ridicularizado por uma série de personagens

²⁶⁸ Parece aqui evidente que Pepetela participa plenamente duma literatura pós-moderna na qual a paródia, o *pastiche* mas também a ironia desempenham um papel central. Como vimos há pouco, Padilha estabeleceu uma ligação entre a obra de Pepetela e um contexto mais alargado. O que afirma a propósito de *A Geração da Utopia* (1992) e *O Desejo de Kianda* (1995) poderia ser retomado quase à letra para os dois romances policiais: «Assim, se formalmente os dois textos se afastam dos paradigmas pós-modernos, tematicamente, aproximam-se deles, justamente pela força da paródia e pela corrosão da ironia.» (Padilha, 2002: 310).

²⁶⁹ Nota-se nalguns romances de Pepetela a presença de personagens secundárias ligadas, pelo discurso ou pelos atos, ao anarquismo. É o caso de Honório em *O Desejo de Kianda* quando, com outros desalojados, enceta uma série de ações para sensibilizar o governo. Não será por acaso que João Evangelista associa este tipo de ações aos socialistas utópicos e aos anarquistas. O programa detalhado por Honório ganha outro significado no contexto da luta empreendida pelos *Indignados* que ocupam hoje outras praças: «Não queremos aparelhos rígidos, isso acaba por tolher as iniciativas, por oprimir os membros. Para este tipo de prisões existem partidos, e nós não queremos ser um partido. Queremos dinamizar um movimento de revolta que obrigue o Estado a ignorar as ordens do FMI, que estão a empobrecer cada vez mais os cidadãos para benefício dos estrangeiros e de alguns corruptos. Por isso esse movimento tem de partir da iniciativa das pessoas.» (Pepetela, 2008: 113).

secundárias. Assim, em *Jaime Bunda, agente secreto*, Kinanga, investigador visivelmente mais competente do que Bunda, observa o *modus operandi* deste com um certo ceticismo, mas um ceticismo perceptível somente pelo recetor. Outra personagem secundária, Gégé, o irmão mais novo de Jaime Bunda, desempenha também um papel fulcral. Exato contraponto do irmão, diplomado em jornalismo, fecha o romance no Epílogo onde o Autor toma a palavra depois de ter despedido os narradores. Gégé anuncia a Bunda a sua intenção de trabalhar para um semanário crítico e tornar-se assim um intelectual empenhado em prol das populações marginalizadas (Pepetela 2001: 334). Pepetela remete a personagem principal para as suas contradições e simultaneamente indica sem ambiguidades o seu ponto de vista sobre o papel do intelectual numa sociedade dominada por um Estado pós-colonial opressor. É certo que Gégé é jornalista, mas não seria preciso forçar muito a leitura para ver nele uma possível metáfora do escritor *situado* em semelhante contexto.²⁷⁰

Este olhar protagonizado pelo outro, pela personagem secundária, aquela que ocupará o palco de maneira intermitente, parece então desempenhar um papel importante na maneira como o recetor interpretará a personagem de Bunda. Deste modo, parece-me problemático quando Carmen Secco afirma que Jaime Bunda, a personagem e não o romance, consegue a «dessacralização do investigador clássico, comportando-se como um James Bond à angolana» (Secco, 2008: 149). Julgo, pelo contrário, que Bunda sacraliza a sua função (vê nela a possibilidade de adquirir bens materiais, de obter privilégios, ou seja, ganhar um lugar ao sol no Estado pós-colonial), e que, por conseguinte, são ao mesmo tempo os olhares cruzados das personagens secundárias e da instância de receção que fazem dele um ser ridículo e desclassificado. É certo que a crítica brasileira apontou para a tendência da série Jaime Bunda para se afastar dos clichés da narrativa policial, protagonizando um afastamento irónico relativamente aos clássicos, mas parece-me questionável ver nisso unicamente uma denúncia do lado *kitsch* da literatura policial (Secco, 2008: 151). As alusões intertextuais desempenham claramente uma função parodística, ‘dessacralizante’, mas menos do género do que da personagem principal. Tal prende-se com razões específicas: por trás das citações erradas, das reflexões absurdas, dos comportamentos ambíguos de Bunda, o que transparece é sobretudo a sede de ascensão social por parte de uma pequena burguesia inculta, desejosa de se aproximar do poder e de desfrutar das suas regalias.

²⁷⁰ Em *JB2*, poder-se-á ler a personagem secundária de Julião Domingos de Sousa, poeta no grupo Língua de Fogo, como sendo a possível metáfora do intelectual no sentido sartriano da palavra. Através do seu discurso esboça-se a função do intelectual *situado*: tem de se empenhar em nome e em prol da sociedade (Pepetela, 2003: 252).

Uma certa crítica entende interpretar o texto antes de mais no contexto no qual se inscreve, partindo do princípio que o texto é um puro/mero reflexo do social. Porém, se um texto diz quase sempre algo sobre o seu contexto de escrita, ver nele só isto pode levar a confundir alguns dos significados que nele circulam. Assim, Stephen Henighan, escritor, ensaísta e tradutor canadiano, numa leitura essencialmente sociológica da obra de Pepetela, vê em Jaime Bunda o produto de uma construção nacional falhada, o filho de um partido que assimilou as regras do jogo neoliberal. Henighan tende, aliás, a interpretar parte da obra do romancista angolano como uma tentativa mais ou menos feliz de reencontrar um projeto narrativo após o fracasso do paradigma de angolanidade defendido pelo MPLA até finais dos anos 1980. Não hesita em afirmar que a «erosão» da autoridade narrativa, ou seja, a multiplicação das vozes narrativas, nomeadamente na série Jaime Bunda, teria evoluído paralelamente à erosão da grande narrativa nacional defendida pelo MPLA (Henighan, 2006: 145).

Mais uma vez, parece-me que uma análise do conjunto da obra demonstra que houve, pelo contrário, uma reflexão aprofundada desde muito cedo, – e não «erosão», substantivo que conota negativamente o projeto estético – por parte de Pepetela sobre a natureza do ato narrativo.²⁷¹ Daí possivelmente a sua rejeição do narrador extradiegético onisciente em prol da multiplicidade dos pontos de vista, presente desde *Mayombe* (1980). Focado exclusivamente no aspeto social, Henighan negligencia a análise textual dos romances, a qual, pelo menos num primeiro tempo, deveria ser alvo da atenção do crítico. Será necessário ver Jaime Bunda como personagem desejosa de entender a sociedade desorganizada na qual vive?

Jaime's ideological task as detective, then, is not to re-establish a social order disrupted by crime, but to understand the structures of a disordered society. In this sense, the novels are about Jaime's education, and by extension that of the generation to which he belongs, immersed in a corrupt present and a ahistorical popular culture that prevents them from comprehending how this world came into being. (Henighan, 2006: 148)

²⁷¹ Maria Cristina Pacheco notou, pelo contrário, que os jogos com a instância narrativa bem como a escolha de narrar os problemas de um determinado Estado pós-colonial em *Jaime Bunda, agente secreto* terão surpreendido somente os leitores pouco familiarizados com as estratégias da produção romanesca de Pepetela. «Mas, na verdade, e apesar de alguns ingredientes inusitados, *Jaime Bunda, agente secreto* situa-se na continuidade daquilo a que poderíamos chamar 'uma outra linha' da produção deste escritor: a dos romances que ilustram certos aspetos atuais da sociedade de Luanda, como já tinha acontecido em *O cão e os Caluandas* ou *O desejo de Kianda*» (Pacheco, 2001: 191). Mais à frente, a mesma ensaísta aponta para a estrutura assim como para as estratégias narrativas como sendo dos elementos mais interessantes do romance (Pacheco, 2001: 195).

Parece-me, pelo contrário, que Jaime Bunda assimilou bem as regras que regem uma certa classe social: deseja enriquecer a todo o custo, detesta a ambiguidade da sua situação social, encara o grau de inspetor unicamente como acesso a certas regalias, não hesita em infringir as leis e em contratar sicários para satisfazer os seus projetos pessoais. Por outras palavras, é por ter percebido o modo de funcionamento de um determinado Estado pós-colonial – o que funciona só para uma minoria em detrimento da maioria, o Estado predador descrito por um Hodges (2004), por exemplo - que Bunda procura as vias que lhe permitirão, pelo menos é o que espera, subir socialmente.²⁷²

A série *Jaime Bunda* evidencia de facto os mecanismos, os modos de funcionamento, as redes familiares e sociais em exercício no seio de um determinado Estado pós-colonial. Uma certa crítica não deixou de assinalar, em resenhas (Pacheco 2001; Pires Laranjeira 2001) ou em estudos mais académicos (Venâncio 2005, 2008), a acuidade do olhar sociológico do escritor tanto sobre a elite no poder como sobre os condenados, geralmente ignorados por aquela.

À semelhança do que se verifica em Tansi e Nkashama, mas talvez de maneira mais aprofundada, Pepetela, na biografia do Estado pós-colonial, relembra a filiação deste último no Estado colonial. Assim, em JB2, uma série de indícios textuais permitem, uma vez ligados em rede, estabelecer a conexão entre o tempo colonial e o tempo pós-colonial: o palácio do governador de Benguela começou a ser construído ainda durante o período colonial e foi terminado depois da independência; o agente Rosas foi formado pela polícia colonial para torturar os suspeitos, prática que perpetuou na polícia do Estado independente; Pierre d'Arcanhel, o responsável da ONG, que trabalha com Demócrito para resolver o caso das crianças desaparecidas, tinha sido mandado para Angola em vez de cumprir pena de prisão na França, numa subtil alusão à permanência da prática do degredo do criminoso do Norte para territórios do Sul. Por fim, o próprio crime possui o seu exato equivalente no período colonial (mais uma ilustração do efeito de duplicação inerente à narrativa policial). Eis o que diz Julião Domingos de Sousa a este propósito: «Há cinquenta anos o morto tinha vindo há pouco da potência colonizadora. Agora o falecido vem da nova potência colonizadora, do Império» (Pepetela, 2003: 110).

²⁷²O próprio Pepetela achava difícil fazer de Jaime Bunda uma personagem positiva, pois, no contexto social de referência, a polícia gozava de péssima reputação: «É uma má relação entre as pessoas e a polícia, um estado inquieto, psicológico, pode-se dizer, sobre a credibilidade das instituições. Em Angola a polícia é das instituições menos críveis. O governo, o parlamento, os tribunais são do mesmo jeito.» (Wieser, 2005).

Nota-se desde já que esta ligação, já presente em *A Gloriosa Família*, transparece igualmente várias vezes em *Predadores*, romance que será analisado a seguir. Assim, no início do romance, os jovens Caposso e Lopes são apanhados pelo pai de Sebastião a ouvirem a rádio do MPLA. Pepetela descreve naquele momento uma figura recorrente nos sistemas coloniais: a do polícia ajudante das forças coloniais:

O pai de Sebastião era, nas palavras do filho, um reaccionário, defendia os colonos, eles é que trouxeram os carros e a luz eléctrica, são boa gente que nos quer civilizar. Mas pior que tudo isso, o pai de Sebastião era polícia auxiliar, vulgo cipaio, o instrumento mais dócil da máquina de repressão, no dizer dos revolucionários. (Pepetela, 2005: 77)

Mais à frente acrescenta o narrador que, depois da independência, o pai de Sebastião não só se manteve na polícia, como conseguiu «lugar de algum destaque na corporação» (Pepetela, 2005: 91). À semelhança do agente Rosas em *Jaime Bunda e a morte do Americano*, o pai de Sebastião perpetua paradigmaticamente, através da violência e do arbitrário, a ligação da polícia colonial com a do Estado pós-colonial.²⁷³

É neste contexto que o trágico aparece nos romances policiais de Pepetela. É sabido que a relação do romance policial com o trágico vem de longe. É tão antiga como a narrativa de enigma. Assim, para muitos teóricos, *Édipo Rei* poderia ser considerado como estando na origem da narrativa de enigma, uma espécie de texto policial *avant la lettre* onde o investigador é sucessivamente vítima, assassino, suspeito e culpado, passando no decorrer da peça de Sófocles de uma posição à outra²⁷⁴ com a progressão dos interrogatórios. Os próprios autores de policiais não negaram a relação entre romance policial, trágico e tragédia. Simenon, por exemplo, tinha perfeita consciência de com os seus Maigret, mas também com os seus romances «duros», escrever pequenas tragédias, onde um trágico íntimo, privado encontrava espaço para se manifestar.²⁷⁵

²⁷³Noutro contexto, Driss Chraïbi (1926-2007), autor marroquino de romances policiais tão subversivos como os de Pepetela (tanto na forma como no conteúdo), também estabelecia a ligação entre tempos coloniais e pós-coloniais através da figura do polícia. Em *Une enquête au pays* (1981), o pai do chefe do inspetor Ali já era polícia durante o regime colonial e o filho aproveitou a independência para subir na hierarquia. À semelhança de alguns polícias descritos por Pepetela, não vê a sua função como uma maneira de ajudar na emancipação do país mas como uma fonte de privilégios (Chraïbi, 1981: 18-21). Valeria a pena reler a produção policial de Chraïbi, também autor de romances pertencentes à esfera de produção restrita, em paralelo com a série *Jaime Bunda*, pois encontramos ali em permanência o Estado pós-colonial representado como uma força que pesa nos condenados marroquinos.

²⁷⁴Sobre esta questão, ver Dubois («Le genre où Édipe est Roi») (2005: 205-218). A prestigiada coleção *Série Noire* (Gallimard) propôs uma adaptação romanesca da peça, assumindo neste gesto audacioso a filiação entre tragédia antiga e romance contemporâneo de enigma.

²⁷⁵Eis o que dizia em entrevista à Radio France em 1955: «Je considère que le roman est la tragédie d'aujourd'hui. Si les grands tragédiens de jadis vivaient aujourd'hui, je ne crois pas qu'ils écriraient des

Nos dois *Jaime Bunda*, a força trágica que pesa na vida de algumas personagens e que as leva para um desfecho fatal, tem origem nas condições de vida do Estado pós-colonial. Como vimos, em vários romances, Pepetela dedicou particular atenção à condição terrível dos subalternos na sociedade angolana em geral e luandense em particular, mulheres e homens que sofrem a fome, a doença, a morte prematura por causa do descalabro nalguns segmentos da sociedade, da incúria das autoridades,²⁷⁶ das consequências da ocupação colonial.²⁷⁷ Neste contexto, o ser humano subalternizado parece um bonifrate nas mãos não de um oráculo (este é reservado aos reis), nem de um grande feiticeiro (só trabalham, como em *JB2*, para a classe dominante), mas de uma força que de misteriosa não tem nada: a pobreza. No contexto em questão, só o subalterno parece sofrer o trágico e as suas consequências, pois o dominante, pela sua posição (dispõe do capital político assim como do capital financeiro), segura as redes do (seu) destino.

Para dizê-lo de maneira mais prosaica, um Júlio Fininho vê o seu destino final traçado não nos astros ou na profecia da bruxa, mas antes numa condição social que o obriga a levar uma vida fora da lei, o que faz claramente dele o culpado ideal aos olhos dos poderes judicial e político. Ele próprio tem consciência do papel determinante desempenhado pela sua situação social. A Maria Antónia, que lhe pergunta a razão pela qual escolheu uma carreira de ladrão, Júlio Fininho responde:

Não consigo arranjar emprego. Procurei, procurei. Desmobilizaram-me, é verdade que a meu pedido, mas nada fizeram para me colocarem. Todos esses anos no exército e não aprendi nenhuma profissão. [...] Eu tinha de me safar de qualquer jeito. Foi esse que descobri. (Pepetela, 2003: 68)

tragédies mais des romans. Le roman doit tendre ou tend naturellement à ressembler de plus en plus à la tragédie.» Georges Simenon. *Des entretiens exemplaires* (cd) Les grandes heures de Radio France.

²⁷⁶Esta denúncia romanesca das condições de vida dos mais pobres está presente na obra de outros autores angolanos. Penso aqui no romance de José Eduardo Agualusa, *O vendedor de passados* (2004). As críticas ao Estado pós-colonial são numerosas (pobreza, indiferença das elites para com a miséria da população...). O facto de muitos andarem atrás de um passado mais nobre, ou sem mancha, também é uma crítica forte à classe dirigente (ver, por exemplo, a carta que José Buchmann escreve a Félix Ventura: «... tão carente de um bom passado andamos nós todos, e em particular aqueles que por essa triste pátria nos desgovernam, governando-se.» 131). O capítulo dedicado ao ministro que quer um passado mais nobre, com nomes evocando a resistência ao inimigo, é muito revelador e irónico ao mesmo tempo (142 e seg.). Caposso evidencia a mesma vontade de construir um passado glorioso, de inventar uma biografia: «Trabalhou e retrabalhou o discurso para criar o contrário de uma linha genealógica, isto é, a ausência de ascendentes» (Pepetela, 2005: 94). Só restava oficializar este passado inventado, o que consegue através de apoios e contactos, convencendo toda a gente da veracidade da sua história: obtém novo BI, cartão do MPLA, certificado de habilitações: «Um passado repintado e agora absolutamente legal, sólido e eterno» (Pepetela, 2005: 105).

²⁷⁷Com a alusão ao caso semelhante ocorrido nos anos 1950, Pepetela não remete para uma espécie de destino implacável que, através de um oráculo (Raul Dândi), anuncia o terrível futuro de Júlio Fininho. Trata-se antes de mostrar a continuidade na condição social do subalterno da colónia ao estado pós-colonial, de denunciar como esta condição domina e dirige de facto um destino nada mitológico.

Mais uma vez, Pepetela delega numa personagem secundária a análise das condições sociais que levaram à queda de Fininho.²⁷⁸ O grupo da Língua de Fogo reúne-se regularmente num bar da cidade para, como o nome o indica, comentar de maneira crítica os assuntos da cidade e do país. Entre eles, Mané do Corinje, amigo de Fininho, evoca o destino de muitos ex-combatentes. A sua descrição ecoa a de Mabeko-Tali relativamente ao destino de milhares de ex-combatentes angolanos abandonados depois do fim das hostilidades.

É o que dá não se apoiar quem fez a guerra, os militares são tratados abaixo de cão depois de serem desmobilizados, nem conseguem um emprego, enquanto outros têm tudo. Claro, a luta pela sobrevivência leva-os a cometer delitos menores. (Pepetela, 2003: 234)

É ainda deste grupo que surge um dos retratos mais completos do Estado pós-colonial presentes no *corpus* deste trabalho. Julião Domingos de Sousa, poeta e figura de destaque do grupo, descreve aos amigos a maneira como os predadores se apoderaram do Estado e dos seus recursos para o seu próprio interesse.

Como todos sabemos, tem havido um saque generalizado ao erário público, ao património do Estado. Normalmente por alguém que conseguiu uma posição ao nível desse mesmo Estado ou que está ligado familiarmente ou por clientelismo a alguém com poder. E já existe uma classe de ricos, uma neo-burguesia para usar a expressão mais correta, proveniente da rapina daquilo que era de todos nós. (Pepetela, 2003: 249)

Com esta descrição descobre-se aos poucos um ponto de articulação, uma convergência, entre a representação literária do Estado pós-colonial e as suas descrições por politólogos, sociólogos ou historiadores. Neste momento preciso – que corresponde a um momento de junção entre uma leitura interna e uma abordagem mais sociológica –, talvez o romance, com os seus recursos próprios, com as suas características intrínsecas, consiga, como poucos textos de ciências sociais e humanas o fazem, não só propor uma descrição pertinente do fenómeno «Estado pós-colonial» como também divulgá-la junto de um público mais alargado. Parece-me que temos aqui igualmente um ponto de articulação com outro romance de Pepetela que escolheu justamente como objeto a ascensão e a queda

²⁷⁸É também no seio deste grupo de personagens secundárias, mas estratégicas na estrutura global do romance, que se encontram descrições negativas da personagem principal, nomeadamente no que tem a ver com as capacidades de Bunda para resolver o crime (Pepetela, 2003: 237).

de um membro da neo-burguesia de que falava Domingos de Sousa na última citação. A descrição dos que aproveitaram o processo de nacionalização para alcançarem posições estratégicas, que lhes permitiam enriquecer rapidamente, anuncia de facto o percurso de Vladimiro Caposso em *Predadores*.

VII. 3. PREDADORES OU A POSSIBILIDADE DO DESFECHO DA CIRCULARIDADE TRÁGICA

Como em *A gloriosa Família*, *Jaime Bunda, agente secreto* e *Jaime Bunda e a morte do americano*, *Predadores* articula em vários momentos o Estado pós-colonial com a sua matriz, o Estado colonial, nomeadamente na fase de transição entre ambos. À semelhança do que acontece com Baltazar Van Dum e Jaime Bunda, uma personagem colocada no primeiro plano agrega em si as principais características da neo-burguesia desejosa de acumular capital social e capital financeiro. Como referi há pouco, Vladimiro Caposso talvez tenha a sua origem na descrição que Julião Domingos de Sousa fez desta classe social em ascensão.

Em vinte capítulos, colocados numa sucessão não cronológica, assiste-se ao nascimento e à provável queda do burguês pós-colonial. Se, em *A Gloriosa Família*, Pepetela explorava a genealogia da dita burguesia pós-colonial num passado remoto, nesta ocorrência autopsia-a no tempo recente (1974-2004) e aponta como momento chave a passagem de uma ordem à outra.

O quarto capítulo, «Novembro de 1974», estrategicamente colocado depois de três capítulos situados em Setembro de 1992, que deram a conhecer os aspetos mais negativos da personagem principal, pode ser visto como o foco narrativo a partir do qual se revela a trajetória do protagonista. Descreve um jovem Caposso desempregado, ingénuo, originário da província, que percorria com um pai enfermeiro não oficial. Ao contrário do que se verifica num romance de formação clássico, aqui, quando o jovem ingénuo (figura incontornável deste tipo de narrativa) surge, o recetor já sabe através dos três primeiros capítulos o resultado da sua educação, o que coloca necessariamente o jovem Caposso a uma certa distância crítica. Aos poucos, este capítulo torna *Predadores* num *Bildungsroman* às avessas, com um Caposso aprendiz, que, porém, não serve de modelo ou então apenas de contra-modelo. Se para o protagonista «A grande cidade era uma verdadeira escola, a cada

dia descobria muita coisa nova» (Pepetela, 2005: 78), a sua formação fornece ao recetor a representação de uma classe social então embrionária.

Em Luanda, Caposso reencontra por acaso um conhecido, Sebastião Lopes, jovem idealista, desejoso de lutar pela independência do país (Pepetela, 2005: 67). O protagonista evidencia uma clara ignorância da situação política, nem sequer percebe que iria haver guerra entre os movimentos nacionalistas (Pepetela, 2005: 67). Na altura, a sua ambição era tornar-se jogador de futebol. Este encontro casual desempenha um papel essencial na educação do jovem Caposso, pois foi Lopes que «lhe arranhou emprego numa loja de um português, sô Amílcar. Como se tecem os destinos...» (Pepetela, 2005: 71). Esta frase suspensa ganhará o seu completo sentido no fim do romance, pois, se Lopes o ajudou no início da carreira, é a mesma personagem, trinta anos mais tarde, que estará na origem da sua queda.

Inicialmente, Sebastião tenta ainda convencer o amigo a entrar numa fábrica para assim se tornar um proletário ao serviço da revolução. Caposso recusa, pois julga ter arranjado com a loja um meio para adquirir bens materiais e capital financeiro. Sebastião Lopes critica-o por estar a entrar na pequena burguesia urbana, «A classe do compromisso, que pode lixar a revolução» (Pepetela, 2005: 79). Trata-se de um momento fulcral, pois a análise de Sebastião cruza-se com outra, de índole sociológica, a de Fanon em *Les damnés de la terre*.

Como é sabido, no seu último livro, o ensaísta caribenho levou a cabo uma análise global das características desta classe emergente. Constatava que, em vários países independentes, a burguesia pós-colonial constituía um núcleo reduzido, que contava com uma elevada percentagem de comerciantes e de quadros universitários, mas poucos ou nenhuns industriais ou banqueiros. Filha do modelo colonial, a burguesia em questão teria privilegiado um modelo pouco desenvolvido de enriquecimento («le circuit», «la combine» no trecho seguinte):

La bourgeoisie nationale des pays sous-développés n'est pas orientée vers la production, l'invention, la construction, le travail. Elle est tout entière canalisée vers des activités de type intermédiaire. Être dans le circuit, dans la combine, telle semble être sa vocation profonde. [...] Et il est bien vrai que la rapacité des colons et le système d'embargo installé par le colonialisme ne lui ont guère laissé le choix. (Fanon, 2002: 146)

A crítica de Fanon é dura para com as elites pós-coloniais de países que acabavam de se tornar independentes, mas ter-se-á notado que o autor estabelece, aqui como no conjunto do texto, a ligação com o sistema colonial. Fanon acrescenta que, num sistema colonial, a acumulação do capital por parte da burguesia nascente era uma impossibilidade, pois o poder colonial não o teria permitido. Se tivesse como projeto o desenvolvimento económico e a emancipação social do país, esta burguesia deveria ter estabelecido uma ponte com as classes mais desfavorecidas bem como com o interior, ter investido os seus conhecimentos em prol da comunidade, mas escolheu antes de mais o enriquecimento individual. Além disso, relativamente ao programa de desenvolvimento económico, essa burguesia teria poucas ideias pois não conhecia as características do país, as suas riquezas e, rapidamente, se satisfez com a perpetuação do sistema económico em vigor durante o colonialismo. Fanon encontra a razão desta ignorância no próprio sistema colonial: «Cette économie s'est toujours développée en dehors d'eux» (Fanon, 2002: 147). Tal explicaria a quase completa ausência de indústrias de transformação (as raras existentes foram muitas vezes desmanteladas pelo poder colonial), de capitais, só restando a exportação de matérias-primas com destino ao antigo poder colonial. Esta burguesia nacionalista tinha, porém, entre as suas intenções a nacionalização da economia, mas não para o bem da coletividade.

Pour elle, nationaliser ne signifie pas ordonner l'État en fonction de rapports sociaux nouveaux dont on décide de faciliter l'éclosion. Nationalisation pour elle signifie très exactement transfert aux autochtones des passe-droits hérités de la période coloniale. (Fanon, 2002: 148).

Acrescenta a seguir que, por causa da falta de competências e de capitais, esta burguesia tinha de limitar as suas ambições: por exemplo, retomar o pequeno comércio abandonado pelo colono, apoderar-se da sua quinta, ou seja, ocupar o seu lugar (Fanon, 2002: 148). É neste ponto preciso que as leituras de Fanon e Pepetela se cruzam, pois o romancista descreve justamente um neo-burguês disposto a retomar a loja de um colono que deixa o país no momento da independência. Caposso reage, de facto, como a classe descrita por Fanon: não considera os mais desfavorecidos que o rodeiam como aliados na luta mas como competidores à procura do seu lugar. Além disso, ao colocar uma cerca à volta do terreno, reproduz parcialmente a atitude colonial relativamente às classes mais pobres. Aliás, Sebastião Lopes, que entretanto fora combater o exército zairese, percebe-o: «Já estás a defender a tua propriedade e falando mal do povo» (Pepetela, 2005: 90). A

amizade entre os dois jovens acaba naquela altura, o primeiro encetando a sua ascensão e o segundo continuando dentro do partido a lutar em prol da emancipação coletiva.

A evolução futura de Caposso, o seu projeto de se tornar um intermediário entre o mercado local e o mundo do capital, relembram uma vez mais a análise de Fanon. Este percebera que a meta da neo-burguesia era justamente servir de intermediário com as grandes empresas internacionais desejosas de permanecerem ou de entrarem no país. Como vimos no capítulo dedicado ao Estado pós-colonial, esta burguesia favoreceu assim a reprodução de uma relação de dependência com as ex-potências coloniais («de masque néo-colonialiste» no trecho seguinte):

La bourgeoisie nationale se découvre la mission historique de servir d'intermédiaire. Comme on le voit, il ne s'agit pas d'une vocation à transformer la nation, mais prosaïquement à servir de courroie de transmission à un capitalisme acculé au camouflage et qui se pare aujourd'hui du masque néo-colonialiste. (Fanon, 2002: 148-149)

A utilização de Fanon parece-me pertinente não só porque o intelectual caribenho descreveu, se bem que de um modo geral, os perigos que ameaçavam justamente os novos países, mas igualmente porque permite estabelecer, uma vez mais, uma ligação entre textos de natureza diferentes, mas que, cada um com as suas especificidades, chegam a conclusões semelhantes. Contudo, reler Fanon a partir deste romance é mais significativo no contexto de uma obra onde o pensamento de Fanon faz parte das reflexões de algumas personagens, aparecendo assim como um intertexto. Em *A Geração da Utopia*, por exemplo, a exegese a *Les damnés de la terre* é integrada na diegese, ou seja, o texto romanesco torna-se a certa altura análise textual do pensamento fanoniano (Pepetela, 2007: 95, 97-98).

Se alguns críticos procuram saber o que o escritor leu para explicar o que escreveu, creio, no caso de Pepetela, mais pertinente perguntar o que é que as suas personagens lêem. Assim se percebe em que medida o que Elias diz a Vítor a propósito de Frantz Fanon ecoa como numa espécie de intertexto treze anos mais tarde: «É absolutamente indispensável ler Fanon, para entender o presente e o futuro dos nossos países» (Pepetela, 2007: 95). Retomar à letra esta exortação ajuda assim o hermeneuta a entender parte dos significados que atravessam *A Geração da Utopia* bem como outros romances como *O Desejo de Kianda* e, claro, *Predadores*.

Este tipo de cruzamento permite ainda entender um dos elementos de primeiro plano no Estado pós-colonial representado por Pepetela, a ligação entre os campos políticos e económicos.²⁷⁹ À semelhança do que acontece com Carmina em *O Desejo de Kianda*, Caposso, a certa altura, associa intimamente uma posição importante no seio do partido no poder a vantagens materiais. É o que acontece quando um quadro do partido propõe a Caposso participar na conspiração contra uma figura histórica, «comandante da guerrilha, considerado herói da luta de libertação» (Pepetela, 2005: 223). Caposso hesita em tomar a palavra em público contra a tal figura durante um Congresso, ainda que lhe tenham garantido um lugar no comité central do partido. A operação é perigosa, mas o protagonista percebeu o seu interesse: «Ser considerado um bom militante, um patriota, era um passo essencial para o progresso pessoal» (Pepetela, 2005: 224). Como as altas cúpulas encobrem toda a operação, Caposso deixa-se tentar: «Ascender ao comité central do partido conferia-lhe espantosa fonte de privilégios e imunidades, com direito a guarda-costas e tudo» (Pepetela, 2005: 225).

Ter-se-á notado neste ponto a proximidade entre Caposso e Bunda, por um lado, ambos estimulados pelo sonho de enriquecer a tudo custo, e Caposso e Carmina, por outro. Valeria a pena reler *O Desejo de Kianda* em comparação com *Predadores*, pois, como já referi, este parece em vários momentos uma releitura aprofundada do primeiro: temos duas representações bastante semelhantes do neo-burguês em ascensão (Carmina/Caposso), bem como duas representações de condenados (Honório/Kapiangala), vítimas do Estado pós-colonial. Outro elemento que me leva a ver em *Predadores* uma releitura de parte da própria obra prende-se com o facto de se encontrar, nalguns episódios secundários de *O Desejo de Kianda*, a possível fonte de núcleos semânticos importantes de *Predadores*. Veja-se, por exemplo, o anónimo aleijado de guerra de *Predadores*, cujo retrato ecoa no de Kapiangala: amputado de ambas as pernas, reduzido à mendicidade, alvo se não de desprezo pelo menos de indiferença por parte de uma burguesia que se desloca em carros de luxo. Eis o que responde a João Evangelista depois de este lhe dizer que não tinha dinheiro:

²⁷⁹Relativamente ainda à biografia do Estado pós-colonial, sabemos que a sua configuração se deve em parte às relações que mantém com países do norte. É nos Estados Unidos, durante a estadia de Nacib, que o recetor reencontra o Estado em questão. A certa altura, Susan, a namorada, apresenta-lhe Omar, um americano que faz lobby junto de eleitos americanos em prol do governo de Luanda. Aqui, revela-se o Estado pós-colonial enquanto peça no tabuleiro das relações internacionais. Omar é pago por Angola, mas também pela Nigéria para fazer pressões junto do norte (USA). Também faz lobby para S. Tomé contra Angola, apenas por «profissionalismo», no ramo do petróleo (Pepetela, 2005: 191). A corrida às matérias-primas também explica em parte a posição do Estado pós-colonial no sistema-mundo.

Pois é. Quando eu estava na guerra era um herói, das gloriosas FAPLA, porque defendia a vossa vida. E vocês aqui porreiros na cidade. Agora que perdi as pernas, já não sou herói, nem direito tenho de viver. E vocês continuam porreiros aqui. (Pepetela, 2008: 95)

Não será ilegítimo ver neste episódio uma das possíveis origens de outro ex-combatente, Simão Kapiangala, que desempenha um papel semelhante mas de maior destaque em *Predadores*. Aqui, como nos outros textos do *corpus*, o condenado, o pobre diabo, surge como vítima involuntária de um processo que o domina em grande parte e no qual se origina a sua desgraça. O desgraçado transformado em ser trágico surge assim trezentos anos depois de Thor, no mesmo lugar, dominado igualmente por uma superestrutura: enquanto Thor fora aniquilado pelo Estado colonial, Kapiangala é-o pelo Estado pós-colonial.

Kapiangala não estava destinado a se tornar um ser trágico (como aliás Júlio Fininho ou Thor não estavam), pois tinha um projeto de vida e, ao contrário de várias personagens de Sony Labou Tansi, não apresentava sinais da angústia de viver. Ou seja, em Pepetela, as personagens não sofrem pelo simples facto de viverem, não atravessam crises existenciais profundas que as remeteriam para um trágico de natureza ontológica. Sofrem, antes, pelo facto de não conseguirem impor o seu projeto à superestrutura que as domina. É muito claro no caso de Kapiangala, que «entrou na escuridão maior que a noite» quando pisou uma mina durante um treino em 1994 (Pepetela, 2005: 158). Apesar de um médico cubano lhe ter salvado a vida, a sua degradação física relega-o para o pólo dos condenados. O seu sofrimento assemelha-o a outras personagens trágicas de Tansi e Nkashama, com uma diferença notável: o militar que, na obra dos dois escritores congolese, correspondia a uma das fontes possíveis do mal torna-se em Pepetela ele próprio vítima de um Estado encarado como estrutura opressora.

De facto, este parece ter esquecido de vez o ex-combatente e, aos olhos de Kapiangala (mas igualmente aos de Fininho e do anónimo ex-combatente de *O Desejo de Kianda*), o Estado surge como uma espécie de força que o impede de viver com dignidade. Privado de reforma e de alojamento, teve de fazer da rua o seu ganha-pão bem como o seu refúgio/abrigo, e mesmo ali não consegue escapar à superestrutura, pois, de vez em quando, as autoridades repelem os aleijados para fora da cidade. A sua redução a um ser sem qualidades, a um “pobre diabo”, aparece nitidamente no decorrer do nono capítulo («Junho de 1998»), nomeadamente na descrição do seu espaço de vida: a rua, mas

igualmente o jazigo abandonado de uma família portuguesa («Permanecia mesmo com a sua fome dentro do jazigo dias inteiros, como sepultado em vida», Pepetela, 2005: 162). Observa a vida a partir dali e dá-se conta de que, mesmo na morte, os poderosos possuem prerrogativas, como a de estarem sepultados num cemitério de prestígio: «Para continuarem mais alto que os outros mortos, pois então» (Pepetela, 2005: 162). Não só observa a ostentação dos poderosos durante os dias de funerais, como a atuação dos ladrões que de noite pilham os túmulos: «Simão Kapiangala, educado numa terra onde se tem respeito pelos mais velhos e pelos mortos, ouvia revoltado os barulhos furtivos dos ladrões» (Pepetela, 2005: 164). Desprovido de tudo, reduzido fisicamente, dominado por uma estrutura na qual se origina a sua queda, não surpreende a tentação do suicídio: «Era sincero mesmo, essa vida de mutilado não tinha sentido» (Pepetela, 2005: 164).

É esta personagem que o filho de Caposso, Ivan, diz ter confundido com um cão e matado. À semelhança do que acontece em *O Desejo de Kianda*, o narrador vê em Simão Kapiangala uma espécie de má consciência para os novos-ricos de Luanda:

Nunca o confessarão, nem no mais escondido dos seus segredos, mas para uns tantos apressados de acumular dinheiro estilando nos carros de última geração mais carros do mundo, aquela metade de homem era incómoda ali no meio da rua, pois mesmo em silêncio gritava acusações que eles não gostavam de recordar [...]. (Pepetela, 2005: 166)

Acrescenta o narrador que, para aqueles que passam ali, é como se não tivesse existido, «foi instantaneamente ignorado, como se nunca a rua Lenine junto do Kinaxixi tivesse albergado tal pedinte [...]» (Pepetela, 2005: 166). O apagamento de qualquer vestígio da sua existência realça ainda mais a terrível condição do condenado, pois, se o poderoso consegue determinar o seu estatuto na morte, ele, o desgraçado, desaparece como viveu: dominado, silenciado, ignorado.

No entanto, a oposição entre dominado e dominador não se fica por aqui no romance, bem como no resto do *corpus* contemplado. Pode dizer-se que encontramos aqui ilustrada de maneira paradigmática a representação do ser trágico (Kapiangala) e a sua antítese (Caposso), sem que se possa falar de tensão dialética semelhante à tensão inerente a muitas tragédias. Para tal, dever-se-iam contemplar duas forças, ou duas vontades, equivalentes, cada uma fechada sobre si, sobre a sua própria justificação, como vimos no capítulo dedicado ao trágico. O que a obra de Pepetela evidencia é mais um oxímoro, ou a

co-presença de vontades que nem sequer chegam a contemplar-se reciprocamente – o que acontece no teatro de Tansi e Nkashama –, ou seja, de pólos opostos que não dispõem sequer de um espaço comum para comunicarem. O único momento em que ambos os percursos se cruzam é na altura do atropelamento de Kapiangala por um filho de Caposso, o que significa o apagamento completo de um pólo pelo outro.

A descrição oximórica em questão também passa pelo aspeto físico de cada um dos pólos. O “baixo corporal e material” está, de facto, presente nos quatro romances. Por um lado, o corpo em expansão do potentado surge marcado pelo consumo excessivo (Van Dum, Bunda, o Governador de Benguela, Caposso). Por outro lado, o corpo do condenado é representado como exato contraponto do corpo do potentado, magro, deficiente (os escravos, Fininho, Kapiangala). Pelas suas características recorrentes, o corpo do primeiro participa também da permanência do potentado do tempo colonial na época pós-colonial, pois as suas características permanecem independentemente do contexto. Assim Baltazar Van Dum é descrito pelo escravo como gordo, gostando de comer e beber em grandes quantidades (Pepetela, 1997: 13). Mais à frente, descobre-se que a mesma personagem possui o hábito da flatulência sempre que se irrita: «hábito muito salutar que tinha quando se enfurecia» (Pepetela, 1997: 129) diz o narrador.

Em *Jaime Bunda e a morte do americano*, a dicotomia elite *vs* resto da população parece acentuar-se. Abundam os corpos marcados pelo consumo excessivo: o Ministro do Interior evidencia «pneus na barriga» (Pepetela, 2003: 16), o Governador de Benguela «era baixo e muito gordo, a suar e a meter o dedo entre o pescoço e o colarinho, abafado pela gravata» (Pepetela, 2003: 54), o chefe da polícia, Aguinaldo Trindade, «era um mulato forte, com uma barriga já invejável. [...] Parecia ia a todo o momento arrotar» (Pepetela, 2003: 55). O próprio narrador associa intimamente o poder ao excesso, mas este consumo excessivo é alvo ao mesmo tempo do seu olhar distanciado e irónico: «[...] Se via estarmos em meios de muito poder. Um era gordo, o outro forte a tender para o gordo, o outro com uma bunda de meter respeito e que portanto caminharía para as rotundidades dos restantes. A magreza que ficasse para o povo» (Pepetela, 2003: 55).

Por fim, Caposso evidencia um corpo que significa também o seu estatuto social: «Era razoavelmente alto e bastante forte, com uma barriga se avolumando paralelamente aos muito proveitosos negócios» (Pepetela, 2005: 48-49). À semelhança de outras personagens de Pepetela, Caposso apresenta igualmente um forte apetite sexual,

considerando as mulheres objetos destinados a satisfazerem os seus desejos. As elites políticas do Estado pós-colonial aparecem igualmente marcadas pelo corpo em expansão. Veja-se, por exemplo, o «gordíssimo ministro do comércio» presente na inauguração do minimercado de Caposso em 1991: come tudo o que lhe aparece à frente, «tanto fazia ser marisco, peixe, carne ou doce» (Pepetela, 2005: 239); outros no mesmo lugar engolem grandes quantidades de champanhe.

Este corpo desenha uma nítida fronteira entre o potentado e o condenado, o segundo sofrendo continuamente de malnutrição, de degradação física, como que dominado por este corpo sofredor. Esta fronteira entre os corpos de uns e de outros aparece na obra de Pepetela como inscrita desde tempos remotos: surge no tempo colonial (em *A Gloriosa Família*, o narrador insiste várias vezes na fome de que sofrem os escravos) e continua no tempo pós-colonial, como aponta exemplarmente este trecho de *O Desejo de Kianda*:

Carmina chamou o criado e encomendou uma garrafa de champanhe, o mais caro francês, porque em Luanda foi sempre assim, temos fome e o melhor champanhe francês e uísque velho. Muitos morrem por ingerirem caporoto barato, destilado clandestinamente com pilhas para acelerarem a fermentação, mas esses não contam, são os marginalizados do processo, deste e do anterior. (Pepetela, 2008: 73)

No entanto, estas representações do corpo, apesar de participarem no retrato do Estado pós-colonial, desempenham também outro papel, nomeadamente no que tem a ver com o corpo do potentado. Pois se o corpo do condenado remete em última instância para o seu estatuto de ser trágico, o do potentado, por causa do distanciamento irónico, suscita um riso subversivo junto do recetor. Este facto verifica-se sobretudo quando um narrador descreve as disfunções de que são alvo algumas personagens. Em *Jaime Bunda e a morte do americano*, por exemplo, o Governador de Benguela caracteriza-se antes de mais pelo “baixo corporal e material”. Eis a descrição feita pelo DO a Jaime Bunda: «o governador tem uma porcaria qualquer no intestino e está sempre a peidar» (Pepetela, 2003: 86). A ironia participa aqui na dessacralização da função tanto do governador como dos Serviços de Segurança (SIG no romance), já que estes tiveram de montar uma operação para descobrir quem teria flatulência durante as reuniões com o Primeiro-ministro: «Não havia dúvidas, os SIG tinham mais uma vez esclarecido um difícil enigma» (Pepetela, 2003: 87).

A ironia que resulta aqui da redução do corpo dos poderosos a uma ou mais disfunções visa impedir a possível sacralização do corpo do potentado ou, se quisermos, a sua possível transformação no *fetiché* de que falava Mbembe. Trata-se de uma ironia que, junto do recetor, vem acompanhada por um riso de tipo carnavalesco, ou seja, um riso cujo alvo (o corpo do potentado ou do neo-burguês) perde, temporariamente, o seu estatuto, os atributos do poder. Nota-se que esta inversão dos valores através do distanciamento irónico e do riso carnavalesco não se limita ao escritor angolano. Encontrámo-lo em Tansi e em Nkashama em vários momentos (Capítulo VI) e está presente em numerosos romances africanos de língua francesa. Num ensaio sobre o feio e o riso carnavalesco, Ossouma (1995) mostra, aliás, que o romance africano moderno de língua francesa possui justamente uma forte componente escatológica (sobretudo no que tem a ver com os poderosos), num contexto onde o feio do espaço da vida duplica o feio de algumas personagens (tanto ao nível do corpo como da mente).

Ceci est illustré par l'absence totale - dans les textes - des lieux de la création, de l'intelligence et des loisirs sains (écoles, universités, cinémas, espaces verts) par opposition à la surabondance d'espaces déprimants et laids, lieux d'incubation et de déploiement de la crise du sujet négro-africain. Étant donné que les narrateurs organisent généralement leurs récits à partir du point de vue des personnages dissidents, on observe une adéquation entre la laideur des lieux (laideur extérieure) et la laideur interne des personnages. (Ossouma, 1995: 120)²⁸⁰

Como vimos em vários momentos desta leitura, uma fronteira aparentemente estanque serpenteia entre o polo dominante e o polo dominado do espectro social representado. Contudo, em *Predadores*, Pepetela parece descrever igualmente a possibilidade da rutura da circularidade trágica que pesa sobre algumas personagens, o que tem como corolário a queda do potentado, pois, para libertar os primeiros, será necessário reduzir o poder do segundo.²⁸¹ Em vários momentos, o recetor percebe que parte do poder de

²⁸⁰Nota ainda a propensão para representar o “baixo corporal e material” do potentado a fim de provocar no recetor um riso de tipo carnavalesco, noção que recupera de Bakhtine. Trata-se de um riso claramente subversivo, irreverente, que toma o potentado e o seu físico como alvo. Seria necessário debruçar-se sobre as releituras de Bakhtine feitas a partir de outros lugares (Ossouma, Mbembe...), pois se, por um lado, estas apontam para a fraqueza de algumas fronteiras no que tem a ver com a circulação de certos conceitos, por outro lado, evidenciam uma quase ausência de contextualização: a partir de onde escreveu o crítico russo, em que circunstâncias, quais foram as críticas feitas ao seu pensamento...

²⁸¹Esta ligação forte entre o destino de uns e o de outros faz parte da própria estrutura do romance. Nota-se, por exemplo, na articulação entre alguns capítulos. Veja-se o que acontece entre os capítulos 13 e 14. O primeiro acaba com Kasseke, o menino de rua, amigo de Nacib, que foi assaltado pela polícia: «Ontem não vendeu nada, nem uma pilhazinha das mais baratas, por isso dormiu com a fome dele» (Pepetela, 2005: 250). O segundo começa com Caposso prestes a encetar um lucrativo comércio de armas entre Angola e os dois Congo: «Fome? Só fome de dinheiro. Quanto mais dinheiro, mais fome» (Pepetela, 2005: 251). A articulação

Caposso pode vir a desmoronar-se em prol dos direitos dos mais desfavorecidos. Ter-se-á notado que a queda de Caposso tem a sua origem justamente nos seus próprios atos: é por se apoderar ilegalmente de terrenos destinados à pastagem e à transumância de gado que os pastores defendidos por Sebastião Lopes o derrotarão.

Este episódio constitui mais uma ocasião para aprofundar a biografia do Estado pós-colonial. A certa altura, Sebastião Lopes e Bernardino Chipengula, o dirigente da ONG que defende os pastores lesados contra as exações de Caposso, evocam a gestão da terra por parte do Estado como sendo extensamente semelhante ao que se fizera durante o período colonial. Na altura da luta contra o colonialismo, o MPLA defendia que a terra devia voltar aos criadores:

Era preciso acabar com o arame farpado. Tinha sido uma reclamação antiga dos criadores tradicionais de gado, que viam os seus pastos ocupados pelos colonos. E sobretudo os caminhos para a transumância serem cortados pelas intransponíveis barreiras de arame farpado que os fazendeiros iam implantando. [...] E o MPLA veio e disse, cortem o arame, a terra é do povo. Gostei. Vinte e tal anos depois, começam a vir os mesmos para fechar os pastos e os caminhos com arame farpados. (Pepetela, 2005: 128)

A permanência do comportamento autoritário por parte do potentado perpassa os tempos. Caposso comporta-se como certos colonizadores que desenhavam, como vimos no caso do rei Leopoldo II, as suas posses num mapa sem se preocuparem com as características sociais do espaço artificialmente delimitado. («No governo provincial demarcaram em seu nome um vasto território que ele nem conhecia, só viu no mapa», Pepetela, 2005: 262). Além disso, o funcionário que delimita o território garantira-lhe que eram «terras quase virgens» (Pepetela, 2005: 262), o que reforça a sensação de Caposso se comportar como um colono. A casa até se inspira num estilo colonial bem determinado: «uma enorme mansão de estilo colonial americano». (Pepetela, 2005: 271)

No entanto, é deste Estado, em que radica parte do problema, que talvez possa advir parte da solução, pois, como já se adivinhava em *O Desejo de Kianda*, a extensão dos privilégios do potentado pode ser limitada pela aplicação de leis dimanadas do mesmo Estado. É o que um Caposso não entende: poderia ter chegado a acordo com Sebastião

entre os dois capítulos, além de suscitar um choque no recetor, visa associar na própria estrutura os percursos antagónicos do poderoso e do condenado, a riqueza do primeiro crescendo de maneira inversamente proporcional à desgraça do segundo.

Lopes, poderia ter reconhecido que tinha errado na fazenda, mas, apesar da advertência do seu advogado, recusa o compromisso e caminha para a queda.

Caposso não entende a acumulação de advertências. É alvo de crítica por parte de alguns jornalistas que através dele tentam atingir a burguesia «emergente e fanfarrona» (Pepetela, 2005: 294). Perde negócios no ramo das obras públicas por suspeitas de corrupção: «Parecia haver já buracos difíceis de tapar, por isso os governantes agora evitavam favorecer Caposso» (Pepetela, 2005: 297). Percebe em Agosto de 2004, na visita ao gabinete de Sebastião Lopes, que não domina tudo. Este, com o apoio da lei, vence-o. Nota-se neste momento que, se as populações locais entendem a origem do mal que as assola, Caposso, pelo contrário, não entende as razões pelas quais tudo desmorona à sua volta, nem sequer que ele próprio está na fonte do mal para a população local (mortes de velhos, de crianças, miséria...). É preciso Sebastião recordar-lhe o que mudou, ou melhor, quem mudou:

O senhor, de jovem ingénuo e esperto, embora nada generoso nem desinteressado, passou a ser um sobeta intratável, arrogante, montado num tesouro que muito dificilmente poderá provar ser de proveniência honesta. Eu continuo com as minhas ideias, junto do povo de que os dois saímos. (Pepetela, 2005: 338)

A esta queda oficial, acrescenta-se outra mais íntima, pois o desmoronamento do poder de Caposso é duplicado na esfera privada pelo desmoronamento da família. Aos poucos, cada um dos filhos se afasta do modelo proposto pelo pai: Ivan refugia-se no consumo de álcool e de droga, Djamilá e Yuri estudam no estrangeiro, até a própria Mireille, que Caposso julgara ser a sua sucessora, envereda para a crítica artística. A família em crise, elemento recorrente na obra de Pepetela (e.g. *Yaka, A Gloriosa Família*), impede a reprodução social sonhada por Caposso, que não consegue assim dar à luz uma nova ninhada de predadores.²⁸² Aliás, a certa altura, Bebiána, a esposa de Caposso, mostra ter percebido o quão profunda era a crise que atravessava a família: «não eram relações

²⁸²Afasto-me assim de uma certa crítica como a de Valentim: «o narrador apresenta os herdeiros predadores do predador protagonista, cada um com a sua especialidade na arte de devorar, suprimir e apagar o outro, em nome de si próprio ou dos seus próprios interesses [...]» (Valentim, 2009: 351). O crítico vê também em Mireille uma verdadeira predadora de homens. Julgo contudo que, ao reduzir Mireille ao jogo que encetou com Nacib, Valentim apaga a dimensão mais complexa da personagem: à semelhança de outras personagens de Pepetela, enceta uma reflexão sobre a arte, a criação e, paralelamente, começa a duvidar do pai. Considero igualmente problemática a avaliação de Ivan por não ter em conta que a personagem é assim em parte por causa do próprio pai (veja-se o que diz Celso Cardoso, o incorruptível polícia, de Ivan: «com um pai desses não te safas». 167). Quando Valentim afirma que «só se torna um mais forte quando atropela um mendigo aleijado [...]» (Valentim, 2005: 353), quase que parece insinuar que Ivan o fez de propósito. O acidente, longe de o tornar mais forte, revela, a ele próprio e ao recetor, a sua fragilidade intrínseca.

normais entre angolanos, para nós a família é tudo e deve estar sempre unida, as outras famílias são assim, por que não a nossa?» (Pepetela, 2005: 238)²⁸³

Como sugeria há pouco, a queda de um pequeno potentado como Caposso aponta para o possível fim da circularidade trágica para algumas personagens (não para todas, como o mostra o caso de Simão Kapiangala), pois Sebastião Lopes, Bernardino Chipengula, mas também os percursos de Nacib e de Kasseke apontam para a existência de outras vias nas representações do Estado pós-colonial.

Creio que algo de fundamental relativamente à origem do mal se revela na representação antagónica de Caposso (personagem principal) como fonte do mal que assola várias personagens e de Lopes, Chipengula e Nacib (personagens secundárias) como possibilidades do bem. Com esta polarização mal/bem, Pepetela cruza-se com o pensamento de Terestchenko num texto que lhe é exatamente contemporâneo. Como vimos no capítulo dedicado ao trágico, este opõe ao paradigma egoísta, segundo o qual o ser humano só seria movido pelo próprio interesse, o paradigma altruísta, que defende a existência no ser humano, independentemente do contexto, de uma tendência para se envolver em prol de outrem sem esperar qualquer retribuição:

...par une puissante autonomie personnelle, la capacité à agir en accord avec ses propres principes indépendamment des valeurs sociales en vigueur et de tout désir de reconnaissance. (Terestchenko, 2005: 16)

Notava Terestchenko que não se tratava de um altruísmo definido em função de uma crença, que se aparentaria, nesse caso, a um sacrifício religioso, mas de um altruísmo

...comme relation bienveillante envers autrui qui résulte de la présence à soi, de la *fidélité à soi*, de l'obligation, éprouvée au plus intime de soi, d'accorder ses actes avec ses convictions (philosophiques, éthiques ou religieuses) en même temps qu'avec ses sentiments (d'empathie ou de compassion) [...]. (Terestchenko, 2005 : 17)

A partir de uma leitura de Francis Hutcheon, filósofo escocês do século XVIII, Terestchenko explica ainda a preponderância do paradigma altruísta sobre o seu oposto devido aos sentimentos suscitados em muitos seres humanos pelo espetáculo do sofrimento alheio: a compaixão e a piedade. Trata-se de dois sentimentos, diz ainda

²⁸³O estado da casa de Vladimiro Caposso parece também anunciar a sua queda iminente, pois a reprodução da Torre Eiffel no jardim dos Caposso evidencia «algumas fissuras na madeira» e a pintura a desaparecer (Pepetela, 2005: 304).

Terestchenko, que experimentamos sem a mediação da razão: «Ces affections sont ressenties immédiatement, passivement, et notre volonté n'y a pas plus de part que la raison». (Terestchenko, 2005: 54)

Esta descrição do ser altruísta corresponde de facto às ações empreendidas por Sebastião Lopes em prol dos criadores de gado: perante o seu sofrimento, o advogado não hesita, empenha-se apesar dos perigos, sem esperar nenhuma retribuição. Personalidade forte, fiel a si própria, atua em função das convicções que orientam o seu percurso, e não por interesses materiais ou simbólicos.

Se *Predadores* encara então a possibilidade da rutura da circularidade trágica, a restante obra de Pepetela, bem como a de Tansi e de Nkashama, encena percursos de condenados dominados por uma superestrutura. Se estas personagens desempenham um papel incontornável na sintaxe trágica também ocupam um papel não menos importante nas suas possíveis leituras.

A representação do percurso de um Kapiangala evidencia assim, mais uma vez, a tensão entre uma leitura local, dentro das fronteiras de Angola, e uma leitura global, fora das fronteiras. A sua biografia faz sentido no contexto da capital de Angola, mas a mesma personagem, no seu profundo desespero, também faz sentido além fronteiras, pois o seu sofrimento é o de todos os condenados do planeta. É por isso que comove à distância o leitor longínquo, africano ou não, assim como, pelo contrário, poderá ser indiferente a um eventual leitor local da classe alta de Luanda. São personagens como esta ou como Thor ou ainda Malika ou Júlio Fininho que fazem da obra de Pepetela um vasto texto que significa aqui e lá, numa relação de tensão, não sendo assim puramente angolano nem totalmente universal. Esta tensão nunca resolvida entre o local e o global encontra-se no texto de Sartre que comentei há pouco. Inicialmente, este defende a necessidade de existir uma comunidade de interesses entre o escritor e os seus leitores, ou seja, o primeiro escreveria numa época assim como num lugar determinado e para um público determinado. Fora deste contexto, o mesmo texto não suscitaria interesse ou não seria entendido convenientemente (Sartre, 1948: 82). No entanto, a seguir, na ilustração do seu pensamento dialético, o mesmo Sartre constata que apesar de tudo uma obra acaba por circular fora da comunidade inicial, que fala ao recetor longínquo. Este facto explicar-se-ia pelas características de um público que entendeu o papel social do escritor:

Aussi le public intervient, avec ses mœurs, sa vision du monde, sa conception de la société et de la littérature au sein de la société; il cerne l'écrivain, il l'investit et ses exigences impérieuses ou sournoises, ses refus, ses fuites sont les données de fait à partir de quoi l'on peut construire une œuvre. (Sartre, 1948: 85)

O exemplo do escritor afro-americano Richard Wright analisado a seguir constitui o pólo antitético da proposta inicial, a tese no pensamento dialético. Este deveria ser lido principalmente por afro-americanos que sofrem as consequências da discriminação racial, mas, constata Sartre, é sobretudo lido e comentado fora do seu circuito natural de recetores. Por outras palavras, Wright comove igualmente leitores pouco ou nada envolvidos na situação de opressão descrita, o que leva Sartre a referir de passagem: «Cela signifie seulement que tout projet humain dépasse ses limites de fait et s'étend de proche en proche jusqu'à l'infini» (Sartre, 1948: 87). É aqui claramente perceptível a tensão que notava há pouco entre recetor local e recetor longínquo, uma tensão que Sartre encarava na sua síntese dialética como inevitável. As narrativas de Wright circulam ao mesmo tempo aqui e lá, ultrapassam de facto os seus limites iniciais, o que não impede o escritor de ser um tradutor da condição dos afro-americanos: «La vie qu'ils mènent au jour le jour, dans l'immédiat, et qu'ils souffrent sans trouver de mots pour formuler leurs souffrances, il la médiatise, il la nomme, il la leur montre [...]» (Sartre, 1948: 87).

Toda esta passagem de *Qu'est-ce que la littérature?* ilustra o pensamento dialético de Sartre, pois é nítida a sua relutância em considerar a possibilidade de um meio termo entre os pólos branco/opressor e negro/oprimido. Contudo, o exemplo de Wright leva-o a constatar a possibilidade do cinzento, do intermediário, do recetor branco afastado do pólo opressor. Daí talvez a utilização da noção de público dilacerado («public déchiré») que utiliza naquele momento, mas, mesmo considerando um público mais plural, mais matizado, Sartre ainda procura a possibilidade de uma síntese superior: «Mais Wright, écrivant pour un public déchiré, a su maintenir, à la fois, et dépasser cette déchirure: il en a fait le prétexte d'une œuvre d'art.» (Sartre, 1948: 88).

Se a noção de público dilacerado parece adaptar-se bastante bem ao contexto das literaturas pós-coloniais, não vejo, porém, a necessidade de ultrapassar a tensão pela procura de uma síntese superior. Este tipo de tensão entre os públicos, entre os lugares de receção da obra, seja ela pós-colonial ou não, tem de ser aceite como sendo parte integrante do que a obra é parcialmente. Ou seja, os romances de Pepetela, bem como as peças de Tansi e de Nkashama, foram também lidos fora de Angola, da República do Congo e da

República Democrática do Congo, o que não os torna menos angolanos ou congolezes e mais universais.

Sartre demonstra que, em Wright, algo desta tensão foi incorporado na própria obra. É igualmente o que acontece em *Predadores*, nomeadamente na distribuição social das personagens. Veja-se o caso de Nacib, que é oriundo de um bairro pobre, «na margem de tudo embora morando quase no centro da cidade» (Pepetela, 2005: 35). Mais uma vez, o romance faz sentido relativamente ao contexto social de referência. Para um leitor de Luanda, significa de certeza de outro modo, tem um sentido concreto, pois aquele possui um conhecimento privilegiado do espaço da diegese. No entanto, também significa fora (e por fora entendo fora da capital no próprio país, bem como em países vizinhos ou longínquos), pois qualquer recetor percebeu o essencial: a distribuição social desigual dos lugares de vida, a pobreza e a riqueza inscritas socialmente no espaço. Esta reflexão ganha alguma pertinência no contexto preciso de *Predadores*, pois encontramos-a integrada na própria diegese. Talvez a personagem de Mireille, que evolui de potencial predadora a crítica de arte, agregue os dois pólos da tensão. À semelhança de outras personagens do mesmo escritor, desenvolve um metadiscurso sobre a arte, sobre o que esta significa, sobre a sua influência na sociedade. Ilustra no romance algo daquele público dilacerado de que falava Sartre, pois comove-se com as criações artísticas produzidas em África bem como com as criações de outros lugares e tempos. Se uma personagem angolana que nunca viveu na Holanda ou no sul de França no século XIX consegue ficar emocionada perante um quadro de Van Gogh (Pepetela, 2005: 216), porque razão um leitor que não conhece Angola não poderia comover-se com a leitura de um romance de Pepetela?

Assim sendo, não nos afastamos da representação dos condenados de Angola ou dos dois Congos, pois eles são, enquanto seres trágicos, integrados numa sintaxe trágica, que em parte favorecem o aparecimento de um público dilacerado relativamente às literaturas pós-coloniais. Sabemos que Pepetela, por exemplo, deu recorrentemente a palavra aos esquecidos da História hegemónica: nos quatro romances aqui examinados, as outras vozes, as dos «pobres diabos», saem do fora-de-palco para terem acesso ao palco. Esta mudança do ponto de vista, talvez o que faz realmente de um texto um texto pós-colonial, não aparece de repente com *A Gloriosa Família*. Encontram-se em *Lueji* (1990) alguns elementos que ecoarão sete anos mais tarde neste romance. O fim de *Lueji* é essencial para entender parte do projeto de Pepetela: dar voz aos que não tiveram voz na História.

Jaime está a ouvir Lu e Cândido a conversar. Este diz que, após o bailado, se deveria fazer um espetáculo com os “sem nome” da História. Lu responde que a culpa não é dela se os mitos só são feitos com os grandes (Pepetela, 2003: 478-479). Daí a necessidade para Jaime de acrescentar um epílogo com Mulaji, o «pobre pescador» na posição de narrador.²⁸⁴ Já anuncia outra personagem, a de Matilde, pois possui a capacidade de ver num futuro longínquo a sucessão de guerras que assolará o país, mas anuncia igualmente todas aquelas personagens que não têm sequer acesso às margens dos livros de História, as que morreram no anonimato:

Nós somos os que não temos direito a ser perpetuados, nós morremos mesmo quando o nosso corpo morre de cansaço ou de veneno ou de alguma azagaia perfurante. E o meu espírito poderá protestar, se manifestar, enquanto o meu neto for vivo. Depois dele, ninguém mais se lembrará de mim, morri mesmo, em corpo e no espírito. (Pepetela, 2003: 482)

É neste momento que a figura do escritor se sobrepõe realmente às suas personagens, pois foi ele que se lembrou, não da existência do pescador mas da necessidade de contar o seu ponto de vista. Queria notar aqui uma última vez que, ao transformar esta voz emudecida em personagem trágica, Pepetela inscreveu-se num contexto mais vasto marcado pelo desenvolvimento da literatura empenhada no pós Segunda Guerra mundial. Se Pepetela – como Tansi e Nkashama – é claramente um escritor *situado* no sentido sartriano da palavra, é também um escritor que se inscreve na esteira de um Camus, muito próximo das posições de Sartre neste aspeto (Denis, 2000: 276), relativamente à necessidade de dar a voz aos esquecidos do processo e do discurso históricos. Antes de se começar a falar dos subalternos e das especificidades das literaturas pós-coloniais, o autor de *La Peste* defendeu a tal mudança de perspetiva. Num texto incontornável na genealogia do empenhamento, o discurso que pronunciou em Estocolmo em 1957 na cerimónia de entrega do Prémio Nobel, Camus remete para o terrível contexto sociopolítico para explicar que a função principal do escritor será comover o maior número possível de seres humanos «en leur offrant une image privilégiée des souffrances et des joies communes» (Camus, 1958: 13). Para chegar a uma representação deste tipo, deverá ainda transformar por completo o ponto de vista a partir do qual examina os sofrimentos e as alegrias da humanidade:

²⁸⁴Eis o que diz o narrador logo a seguir ao diálogo entre Lu e Cândido: «O drama ia continuar, portanto. Mas não persegui, tocado pela crítica de Cândido, a arte só trata dos grandes deste Mundo. Por isso se acrescenta um Epílogo» (Pepetela, 2003: 479).

Le rôle de l'écrivain, du même coup, ne se sépare pas de devoirs difficiles. Par définition, il ne peut se mettre aujourd'hui au service de ceux qui font l'histoire: il est au service de ceux qui la subissent. (Camus, 1958: 14)

Numa conferência que apresenta alguns dias após a entrega do prêmio, Camus acrescenta que, por causa da irrupção das massas sofredoras na História, o artista não consegue evitar o empenhamento, ele é como que levado (*embarqué*) a empenhar-se:

Il ne s'agit pas en effet pour l'artiste d'un engagement volontaire, mais plutôt d'un service militaire obligatoire. Tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps. (Camus, 1958: 26)

Parece-me que Pepetela, Tansi e Nkashama não puderam “evitar-se” e evitar o mundo, ou seja, *situados* em contextos coloniais e pós-coloniais, empenharam-se porque não lhes era possível atuar de outra maneira. Os seus condenados representados em sintaxes trágicas vêm comprovar a realidade do seu empenhamento: trata-se daqueles que, para retomar Camus, foram vergados à História hegemónica e por ela reduzidos a um lugar marginal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após ter tentado definir a presença do trágico – como estrutura, força motora e condição de algumas personagens – nas obras do *corpus* estudado nesta dissertação, queria aproveitar esta paragem provisória na investigação para realçar alguns elementos recentes que corroboram algumas das hipóteses, bem como para delinear algumas das futuras linhas de pesquisa que entrevi no decorrer deste trabalho.

Em primeiro lugar, algumas reações a certos acontecimentos da atualidade não se afastam de parte da minha análise ao Estado pós-colonial, nomeadamente no que tem a ver com o papel desempenhado por um certo Norte na (re)organização institucional em Estados pós-coloniais do Sul. As intervenções ocidentais na Líbia e na Costa de Marfim (2011) têm sido alvo de análise crítica por parte de artistas e intelectuais do Sul e do Norte. De facto, vários autores apontaram como motivos para a administração do Presidente Sarkozy incentivar e liderar parcialmente ambas as intervenções interesses e raciocínios que estão presentes no quadro que esbocei no capítulo III. O escritor argelino Rachid Boujedra, por exemplo, lembrando as análises de Aminata Traoré, estabeleceu um paralelismo entre a situação na Líbia e o colonialismo francês na Argélia:

Rien n'a changé, nous sommes toujours à l'époque de la canonnière, de la colonisation et de l'impérialisme. L'intervention des Occidentaux discrédite le soulèvement des Libyens. Une fois encore, ça pue le pétrole! (Boujedra *apud* Rousseau, 2011: 4)²⁸⁵

A análise de Michel Galy, politólogo francês de renome, autor de vários estudos sobre os conflitos na Costa de Marfim, não difere muito da de Boujedra relativamente às origens da guerra levada a cabo pelo Estado francês neste país sob a égide das Nações

²⁸⁵ A oferta de ajuda da Ministra francesa dos Negócios Estrangeiros ao regime de Ben Ali durante a revolução que o derrubaria – tinha então falado do *savoir-faire* internacionalmente reconhecido da polícia francesa na manutenção da ordem – lembrou na região outro *savoir-faire*, o da mesma polícia durante o período colonial. Eis como o jornalista Mustapha Hammouche comentava a proposta no matutino argelino *Liberté*: «Ainsi, la métropole voudrait soutenir l'effort de "pacification" et mater cette nouvelle révolte d'indigènes en Afrique du Nord! Sans être de ceux qui voient partout la résurgence du fantasme colonial, on ne peut que trouver dans le fait de réduire une crise sociopolitique complexe, même si elle est marquée par des "casses", à une situation sécuritaire, l'expression d'une représentation colonialiste de l'ordre public.» «Alliot-Marie veut 'pacifier' l'Afrique du Nord». http://www.liberte-algerie.com/edit_archive.php?id=148984 Consultado a 20 de Janeiro de 2011.

Unidas. Eis o que dizia num artigo do matutino belga *Le Soir*: «Comme en Irak, comme en Afghanistan, nous allons assister en Côte d'Ivoire à une sorte de restauration néocoloniale...» (Galy in Braeckman, 2011). O mesmo autor opunha-se veementemente às intervenções da ONU e da França e defendia a continuação das negociações entre Laurent Gbagbo e Alassane Ouattara («Il y avait encore de l'espace pour cela, des champs de manoeuvre...»). Além disso, como o notaram outros analistas de uma certa imprensa ocidental, as forças da ONU ultrapassaram largamente o mandato original:

L'un des points, c'est qu'il fallait protéger les civils. Or les armes lourdes de Gbagbo ont été visées et détruites, mais celles de Ouattara sont demeurées intactes. En outre, des informations précisent les soutiens, entre autres français, dont ont bénéficié les rebelles de Ouattara appelés aujourd'hui 'forces républicaines': des éléments des forces spéciales françaises ont combattu à leurs côtés. (Galy in Braeckman, 2011)

Para Galy, os acontecimentos e a implicação do aparelho militar do Estado francês relembram táticas similares utilizadas noutros contextos para organizar a relação de dependência:

La mécanique qui se déroule en ce moment me rappelle d'autres moments: on diabolise un leader qu'on n'aime pas, on le sabote, on donne un habillage juridique à une opération qualifiée d'internationale, la force finit par l'emporter et on se retrouve avec un État 'client' qui reproduit le schéma post-colonial. (Galy in Braeckman, 2011)

A convergência de interesses entre Ouattara e a administração Sarkozy permite justamente colocar uma das perguntas mais incómodas relativamente ao Estado pós-colonial como origem da desgraça que assola as populações civis, a saber o papel opressor desempenhado por outros Estados africanos, o paradigma neste caso sendo a situação da República Democrática do Congo (RDC). Como aponta Braeckman (2009), a origem da desgraça também deve ser procurada noutros Estados pós-coloniais africanos implicados, em graus diversos, na ocupação do território, exploração dos recursos naturais e exações contra a população civil. Os novos predadores que descreve esta jornalista, tida como uma das melhores conhecedoras da história do Congo independente, são países vizinhos da RDC (Ruanda, Uganda, Angola, Zimbabué) que invadiram parte do país durante as duas guerras que se seguiram à queda de Mobutu (Iª. 1996-1997 IIª. 1998-2002) com objetivos

distintos e às vezes contraditórios.²⁸⁶ Tal significa que as fontes da desgraça que atingiu milhões de Congolezes, para quem a figura do mal é tragicamente familiar, não se encontram somente no Norte global.

No que tem a ver com a descrição das características do Estado pós-colonial que esbocei no capítulo III, a perspectiva comparativa pareceu-me heurísticamente estimulante, devendo ser aprofundada na continuação deste projeto de investigação.

A questão da natureza do Estado pós-colonial, das suas características e das suas representações leva a outra questão nesta paragem provisória. Trata-se de uma pergunta que aflorou em vários momentos desta investigação, e que remete para a postura do investigador perante o seu objeto de estudo: além das características próprias das literaturas africanas (e.g. a sua inventividade formal, a utilização iconoclasta das línguas imperiais), o que poderá justificar o interesse por estas obras que provêm de um certo Sul? Parte da resposta foi dada ao estudar as características do Texto relativamente às origens do suposto Estado falhado em África. O discurso colonial manteve-se de facto para além das independências e naturalizou-se numa variedade de suportes (romances, filmes, reportagens televisivas...) que conseguiram manter junto de um certo senso comum do Norte a representação de uma joia (a África no momento da independência) cuja degradação se deveria exclusivamente à incúria dos novos dirigentes.

Perante a força deste discurso, torna-se necessário opor as outras vozes do Sul que descreveram um processo muito mais complexo, que apontaram para as responsabilidades tanto do colonialismo como do neocolonialismo e da globalização neoliberal, sem exonerar as elites locais das suas responsabilidades. No entanto, como assinalei, a complexidade dos trabalhos de um M'Bokolo ou de um Mamdani, ou ainda a quantidade de informações inéditas fornecidas por um Vangroenweghe, pouco podem para mudar justamente a força do Texto junto de um certo senso comum: pois, como tentei mostrar, a força deste reside justamente no seu simplismo.

É aqui que as literaturas pós-coloniais podem vir a desempenhar um papel essencial, pois conseguem, mais do que um livro de História ou uma análise geopolítica do Estado pós-colonial, atingir um público que em parte corresponde ao senso comum sensibilizado pelo Texto. Diria até que mais do que Tansi, Nkashama ou Pepetela, cabe à

²⁸⁶ Assim, Paul Kagame, além da perseguição inicial dos responsáveis pelo genocídio de Abril-Junho de 1994, tinha como objetivo a constituição de um vasto *binterland* no país vizinho não só para favorecer o desenvolvimento económico do Ruanda mas também para assegurar um espaço maior para um país cuja densidade populacional é uma das maiores do mundo (Braeckman, 2009: 34-35).

literatura de grande produção ou ainda ao cinema levar as outras vozes do Sul junto deste público. Penso aqui em dois exemplos recentes que apontam para a existência de outras vozes em bens simbólicos mais acessíveis. Retiro o primeiro justamente da literatura popular: em 2010, foi publicado *Congo 50*, um conjunto de oito narrativas sob forma de banda desenhada da autoria de artistas congolezes.²⁸⁷ Tratava-se de traduzir algo da memória coletiva congoleza relativamente aos cinquenta anos de independência da RDC num formato mais acessível tanto para os públicos do Norte como do Sul. O segundo exemplo vem do cinema: o realizador haitiano Raoul Peck, que através de ficções e documentários tem proposto uma outra visão da história recente de dois Estados pós-coloniais (Ruanda e República Democrática do Congo). Voltarei ainda a este realizador nesta conclusão.

No entanto, só será possível integrar este tipo de literatura ou de cinema nas formações escolares dos ex-países colonizadores a partir do momento em que os Estados pós-coloniais do Norte aceitarem que parte da nossa história passa por outras histórias, ou pelo menos por outros pontos de vista sobre a História. Trata-se de uma operação complexa porque, por um lado, significa integrar nos processos identitários os textos dos Outros e, por outro lado, reconhecer que o país com o qual nos identificamos é em parte responsável pela situação dos Estados pós-coloniais do Sul.

Traoré percebeu a quase impossibilidade de tal vir a acontecer ao nível oficial durante a conferência de Durban sobre o racismo (2001). Os Estados europeus participantes recusaram então reconhecer o tráfico de escravos e o colonialismo como crimes. Não se tratava somente de evitar o que poderia levar ao pagamento de indemnizações, mas mais fundamentalmente da incapacidade de se reconhecerem como carrascos e, por conseguinte, da dificuldade de perceberem a permanência das memórias do crime nos Sul do mundo.²⁸⁸ Ou seja, quando em diversos países da Europa se fala do «dever de memória» – uma expressão ela própria ambígua – relativamente à Shoah, a mesma injunção desaparece relativamente aos crimes coloniais.

²⁸⁷ Asimba Bathy, Cara Bulaya, Jules Baïsole, Didier Kawende, Fati Kabuika, Djemba Djeis, Tetschim Tshamala, Jason Kibiswa, (2010), *Congo 50*. Bruxelles: Africalia & Roularta Books. É notável a importância da banda desenhada na República Democrática do Congo. A sua história começa em 1921, durante o período colonial, quando os primeiros artistas congolezes publicam em revistas locais. Menosprezada pela crítica do Norte, começou a ser alvo de reavaliação e de estudo sistemático. Destaco o recente trabalho de Christophe Cassiau-Hauric publicado em 2010 (L'Harmattan): *Histoire de la BD congolaise*.

²⁸⁸ «L'Occident, qui a besoin de se donner bonne conscience et de légitimer sa domination et son interventionnisme, n'aime guère que les dominés remuent le passé, et notamment les crimes qu'il s'autopardonne.» (Traoré, 2002: 104). Se os ex-colonizadores querem que se esqueçam “aquelas velhas histórias” do tráfico e do colonialismo, é também, acrescenta Traoré, porque se torna mais simples negar a ligação entre tráfico/colonialismo e o estado atual de parte do continente africano (Traoré, 2002: 110).

Esta questão levantou-se com força nalguns Estados pós-coloniais do Norte, nomeadamente nos que têm uma população oriunda das ex-colónias. Na memória íntima das famílias africanas que vivem em Paris, Bruxelas ou Londres, o fenómeno referencial não é a Shoah nem o genocídio do Ciganos. No seu livro *Éduquer contre Auschwitz* (2004), Forges, professor de História no ensino secundário francês, constatava a dificuldade de falar do genocídio dos Judeus europeus a um público cuja memória familiar, íntima, remetia para outras violências, muitas vezes mais recentes. Advogava então Forges a necessidade de articular o discurso sobre a Shoah com um outro sobre o colonialismo.²⁸⁹

Stora (2007) também defendeu a necessidade não da história dos colonialismos – alude para a acumulação do saber neste domínio – mas para a sua verdadeira transmissão via os programas de ensino. Esta, para o especialista da Argélia, é inevitável no contexto de uma população migrante que veicula parte do que foi o colonialismo nas suas memórias íntimas ou em representações populares (o rap por exemplo). O mundo académico tem subestimado este tipo de saber tido como pouco interessante, mas é preciso interessar-se por ela, diz ainda Stora, para não ver um confronto ideológico tomar o lugar do debate de ideias e da transmissão do saber.

Para explicar parcialmente este confronto entre memórias, esta dificuldade de o Estado pós-colonial do Norte aceitar num primeiro tempo e divulgar num segundo tempo a História dos colonialismos, talvez possamos recorrer à noção de esquecimento manipulado forjada por Ricoeur (2000).

As outras vozes do Sul narram, como vimos, mas abalam dificilmente a narração hegemónica. Como Ricoeur mostrou, este processo deve-se à supremacia da memória manipulada:

La ressource du récit devient ainsi le piège, lorsque des puissances supérieures prennent la direction de cette mise en intrigue et imposent un récit canonique par voie d'intimidation ou de séduction, de peur ou de flatterie. Une forme retorse d'oubli est à l'œuvre ici, résultant de la dépossession des acteurs sociaux de leur pouvoir original de se raconter eux-mêmes (Ricoeur, 2000: 580)

²⁸⁹ «Les silences officiels sur certains aspects de la colonisation et de la décolonisation peuvent donner l'impression qu'on fait le tri parmi les victimes, en particulier en lisant les livres scolaires. Les élèves d'origine africaine ou nord-africaine le font souvent justement remarquer. On ne pourra pas être vraiment entendu, lorsque l'on parle de l'histoire de la Shoah, si on continue à faire trop souvent le silence à l'école sur les drames de la décolonisation française.» (Forges, 2004: 31.)

Parece-me, porém, questionável a insinuação de Ricoeur de que a coação da narrativa hegemónica continua a fazer sentir os seus efeitos. Já não é preciso o medo para impor a narrativa: esta foi naturalizada, nomeadamente graças a uma certa literatura (mas também ao cinema, à banda desenhada...) e reproduz-se hoje sem coerção, aceite por um certo senso comum como sendo em grande parte a Verdade. Daí a necessidade de ler as outras narrativas existentes sem contudo perder de vista o conteúdo assim como a retórica do Texto. Esta preocupação em ler Tansi, Nkashama e Pepetela sem recorrer ao Texto, preocupação teórica pós-colonial, foi um dos elementos centrais do meu projeto de investigação.

A aproximação entre autores oriundos de países diferentes, mas semelhantes no que tem a ver com a experiência de uma ocupação colonial violenta na qual se origina a violência pós-independência, também se inscreve neste esforço de procura de caminhos novos, assumidamente pós-coloniais, na interpretação de textos. À semelhança do que fez Gruzinski com o conceito de *Monarchie Catholique*, não se tratou aqui de privilegiar o *locus* de uma leitura em detrimento das outras. O que a presente dissertação pretendeu revelar é que uma obra pode, ao mesmo tempo e consoante as intenções do investigador, significar numa tensão entre o local e o global, sem que a escolha de um nível se faça em detrimento do outro. Por causa da natureza do objeto literário, destacaria ainda a importância de pensar uma geografia nova. Nos desenvolvimentos futuros deste trabalho, parece inevitável aprofundar a natureza desta metáfora emergente, a da geografia particular do objeto literário. Quiçá o pensamento inovador de Milton Santos (2002) possa neste aspeto revelar-se estimulante.

Como foi nítido em vários momentos, a dissertação foi atravessada pela noção de tensão entre receção local e global, entre o que o texto significa aqui e lá, porque o bem simbólico, independentemente da sua origem, é, entre outras coisas, um objeto de «fronteira» por natureza. Criado localmente, tende para a «fronteira», para o outro lugar onde o leitor longínquo o conseguirá «traduzir» total ou parcialmente. Como lembrei, o próprio Sartre, que inicialmente defendia o consumo *in loco* da obra escrita num contexto particular, constatou que esta acaba sempre por ultrapassar os limites do que chamava a «situação» inicial.

É o que acontece, por exemplo, com os romances de Pepetela. Assim, *Predadores* faz com certeza sentido relativamente ao contexto social de referência, alude a uma situação conhecida do recetor local e contribui, noutra patamar, para a estruturação do campo

literário angolano. Ou seja, para um leitor de Luanda *Predadores* não significa mais do que para mim, significa de outro modo. Contudo, independentemente do local de receção, parece-me que qualquer recetor percebeu o essencial: a distribuição social desigual dos lugares de vida, a pobreza e a riqueza inscritas socialmente no espaço, a existência de fronteiras que Mireille e Nacib, simbolizando os dois espaços antagónicos, conseguem ultrapassar.

Neste estado da pesquisa, diria então que entre leitura local e leitura global não se verifica uma antinomia mas antes uma tensão, uma tensão de que o próprio texto se faz o eco (veja-se nos três autores estudados a inscrição na diegese da tensão para o outro lugar, ou ainda as passagens de «fronteiras» muitas vezes porosas). Pepetela assim como outros escritores angolanos são lidos localmente, pertencem à história local, servem a sedimentação de um sentimento de pertença nacional. Deste modo, a literatura angolana tem um significado distinto do que adquire junto do recetor longínquo. Assim os afetos, as histórias locais carregadas de lembranças que evoca Ana Paula Tavares (2008: 39-49), contribuem para a memória local, participam do processo de identificação, mas dizem pouco ao leitor longínquo. No entanto, este também se poderá comover perante a leitura de um Pepetela e o crítico também poderá escrutinar as estruturas, as personagens dos seus romances, ver como o escritor propõe uma outra versão da história hegemónica. É nisso que os significados de uma literatura se jogam entre o local e o global, numa tensão que não pretendo ultrapassar através de uma síntese hipotética, pois é a própria tensão que se tem revelado no decorrer da tese como profícua e não o seu eventual desaparecimento.

O trágico facilitou este trabalho de comparação, pois não faltam tanto na República Democrática do Congo como na República do Congo e em Angola escritores que encenaram personagens trágicas inscritas numa estrutura ela própria trágica. Talvez noutra projeto de pesquisa fosse interessante, seguindo nisso a proposta audaciosa de Detienne, ir mais longe e comparar o incomparável, ou melhor, o que parte da instituição universitária considera incomparável: autores oriundos de continentes diferentes, de línguas diferentes, mas que se interessaram pelo ser trágico que é o condenado de todos os continentes. Acrescento que nesta perspetiva explorar-se-iam zonas teóricas que por falta de tempo ficaram momentaneamente fora da pesquisa: trata-se da importante produção crítica e teórica dos autores latino-americanos, e que tem servido de referência para Mata (2005) ou Calafate Ribeiro (2008), por exemplo.²⁹⁰

²⁹⁰ A contribuição de Coutinho para *A floresta encantada* de Buescu (2001: 315-331) constitui uma boa introdução, pois perspetiva a pesquisa latino-americana e apresenta alguns dos nomes de relevo.

Se um trabalho sobre o trágico ajuda a entender parte do que podem significar alguns textos, também leva o investigador a aperceber-se das implicações éticas das suas interpretações do trágico. Os oprimidos, os danados, os despossuídos, dos romances e peças do meu *corpus*, não são afinal muito diferentes dos seus equivalentes nas obras de autores oriundos de outros continentes. Encarar o trágico, procurá-lo em textos das Américas, das Áfricas, das Europas talvez possa ajudar-nos a compreender o que parcialmente lhes é comum: a dominação de muitos por uma superestrutura na qual se origina a sua desgraça. Nisso o trágico do Estado pós-colonial não é intrínseco ao Sul global, pois também se encontra em textos do Norte. Assim, uma das obras policiais emblemáticas do fim do século XX em França, a de Jean-Claude Izzo, representa filhos de migrantes oriundos de ex-colónias francesas dominados pelo Estado pós-colonial do Norte. Em *Solea* (1998) será a polícia francesa a origem do seu sofrimento, uma polícia explicitamente representada como sendo filha das práticas racistas em vigor durante o período colonial. Acrescento rapidamente que o mesmo romance evidencia também fortes efeitos de «fronteira», nomeadamente no que tem a ver com a fronteira social suscitada pela globalização (Izzo, 1998: 238).

A alusão a Izzo permite voltar a uma das pistas mais promissoras para o futuro da minha pesquisa, a da narrativa policial. Como vimos com a série Jaime Bunda de Pepetela, o género tem-se globalizado e, enquanto prática global, tem representado os danados do mundo. É notável a presença da narrativa policial ao longo da costa Atlântica, de Driss Chraïbi (Marrocos) a Pepetela passando por Abasse Ndione (Senegal), Mongo Beti (Camarões), Achille Ngoye (RDC), Deon Meyer (África do Sul), aos quais poderemos juntar Moussa Konaté (Mali) e Yasmina Khadra (Argélia), entre outros. Estudar a narrativa policial neste contexto permitiria voltar à questão das «fronteiras», pois trata-se de uma prática que evidencia ao mesmo tempo elementos recorrentes, «transfronteiriços» (as personagens do investigador e do criminoso, por exemplo, o carácter duplo da narração), que favorecem o trabalho comparatista, mas, numa relação de tensão mais uma vez, uma prática que remete igualmente, por um lado, para um tratamento particular do género em cada autor e, por outro lado, para um contexto de referência particular: o Estado pós-colonial e as suas características próprias.

Em segundo lugar, interpretar a narrativa policial como sendo uma prática literária «fronteira» remete o leitor para um conceito familiar, o de Atlântico negro, o adjetivo aqui sendo particularmente adaptado pois designa também uma das variantes existentes na

narrativa policial. De facto, esta circula no Atlântico por rotas às vezes insuspeitas. Assim, Pim Higginson (*The Noir Atlantic*, 2011) mostrou a influência do escritor afro-americano de romances policiais Chester Himes em muitos escritores africanos via as suas traduções francesas na conhecida Série Noire (Gallimard).²⁹¹ Roger Dorsinville constitui talvez um paradigma possível desta circulação atlântica, pois, de origem haitiana, viveu vários anos na Libéria e no Senegal. Em várias narrativas utiliza a estrutura da narrativa policial para vasculhar as tensões e as linhas de fratura da sociedade local.²⁹²

Alguns investigadores começaram a explorar o continente policial africano numa perspetiva comparada²⁹³. Ferreira-Meyers, por exemplo, interpreta textos de Pepetela (os dois Bunda), do argelino Yasmina Khadra e do escocês Alexander Mc Call Smith (cujos romances se desenrolam no Botswana). A autora evidencia a importância da crítica social nos romances analisados (Ferreira-Meyers, 2009: 42) mas na sua tentativa de comparar o comparável, de agregar a todo o custo sem ter em conta as dissonâncias, acaba por não valorizar as inovações de um Pepetela. Assim, afirma sem *nuances* a propósito dos três romancistas que seguem de maneira geral, sem inovar, o modelo do romance negro (Ferreira-Meyers, 2009: 55).²⁹⁴

²⁹¹ Exemplo também desta circulação oceânica, o romance negro norte-americano constitui um vasto intertexto para o qual Jaime Bunda de Pepetela remete regularmente.

²⁹² Em *Un homme en trois morceaux* (1975), por exemplo, o investigador, Lewis Cassan, filho de pescadores locais, sofreu na infância o domínio das elites coloniais negras oriundas dos Estados Unidos. O romance é assim percorrido pelas tensões entre os dois grupos, o constituído pelos descendentes de escravos libertados («Americos» no romance), que se comportam como colonizadores, e o outro constituído pelas diversas comunidades locais («Natives» no romance).

²⁹³ Ferreira-Meyers, Karen (2009), «Maigret en Afrique: le genre policier dans la littérature africaine contemporaine», in Bernard De Meyer & Neil ten Kortenaar *The Changing Face of African Literature / Les nouveaux visages de la littérature africaine*. Amsterdam & New York: Rodopi: 43-60; Moudileno, Lydie (2002), «Le droit d'exister. Trafic et nausée postcoloniale», *CAHIERS D'ÉTUDES AFRICAINES*, 165, 83-98; Naudillon, Françoise (2006), «La poésie du roman policier africain francophone», disponível em <http://www.ulaval.ca/afi/colloques/colloque2006/actes2006/PDF/III5b%20Francoise%20NAUDILLON.pdf> Consultado a 12 de Fevereiro de 2009; Pearson, Nels, Singer, Marc (org.) (2009), *Detective Fiction in a Postcolonial and Transnational World*. Farnham/Burlington: Ashgate. Por sua vez, Marc Lits estuda a maneira como o género representou o Ruanda antes e depois do genocídio tanto em romances do norte como do sul em (2005) «Un polar nommé Rwanda», *Europolar*, 2, Juillet/août/septembre, disponível em http://www.europolar.eu/europolarv1/2_dossiers_rwanda_lits_fr.htm Consultada a 12 de Fevereiro de 2009.

²⁹⁴ Haverá igualmente outras pistas de pesquisa como a de reler obras clássicas oriundas do continente africano para encontrar nelas traços da narrativa policial. Eis o que um crítico refere, por exemplo, a propósito de *Petals of Blood* de Ngugi wa Thiong'o: «Among its more modest accomplishments, *Petals of Blood* is an African detective novel.» (Nicholls, Brendon (2010), *Ngugi wa Thiong'o, Gender, and the Ethics of Postcolonial Reading*. Farnham/Burlington: Ashgate, 119). Por fim, ao exemplo de Pepetela, conviria estudar um elemento recorrente na prática da narrativa policial: a sua presença em autores que são tidos pelas instâncias de legitimação como escritores de produção restrita (e.g. Raphael Confiant, *Le meurtre du Samedi-Gloria*, 1997; Mário Vargas Llosa, *Quién mató a Palomino Molero?* 1986).

Para voltar ao trágico encarado numa perspetiva comparativa, parece-me existir laços que embora tenham sido parcialmente evidenciados carecem de um estudo aprofundado. Mégevand (2009), por exemplo, abriu perspetivas promissoras na comparação entre Wole Soyinka e Sony Labou Tansi, nomeadamente na sua representação da violência e do terror enraizado no Estado pós-colonial autoritário. A estes dois nomes, acrescentaria, numa perspetiva triangular, o do dramaturgo angolano José Mena Abrantes, autor de uma obra importante disponível em dois volumes (Coimbra: Cena Lusófona, 1999).

No decorrer da pesquisa, tornou-se clara também a importância de Shakespeare como palimpsesto na obra de Sony Labou Tansi, não só em peças que são obviamente reescritas de peças do dramaturgo inglês (*Moi, Veuve de l'Empire; La résurrection en rouge et blanc de Roméo et Juliette*), mas também na restante produção, como uma espécie de modelo trágico mais ou menos assumido. Shakespeare parece assim irrigar um certo número de peças, independentemente da origem do seu autor: Césaire e Labou Tansi claro, mas igualmente na primeira peça do escritor da Guiné-Bissau Abdulai Sila, *As orações de Mansata* (Coimbra, Cena lusófona: 2011).²⁹⁵ Valeria a pena questionar, por exemplo, as razões desta presença em particular (porquê Shakespeare e não Racine ou Corneille, por exemplo).²⁹⁶

Como sugeri em vários momentos desta dissertação, o trágico, embora tradicionalmente associado a um género, conseguiu, enquanto estrutura, adaptar-se a outras práticas artísticas: o romance é disso exemplo, mas igualmente o cinema, como aludi no final do capítulo dedicado ao trágico. Alguns cineastas do Sul global conseguiram recuperar uma estrutura importada do Norte via os colonialismos, o ensino, etc., para propor outros pontos de vista sobre as origens do Estado pós-colonial. Assim, em *La nuit de la vérité* de Fanta Regina Nacro, realizadora burkinabe, reconhecer-se-á a estrutura trágica, inspirada em Shakespeare mais uma vez.²⁹⁷

²⁹⁵ No lançamento do livro em Coimbra (25 de Julho de 2011), Abdulai Sila explicou que teve de ler e reler Shakespeare para aprender a escrever uma peça. (apontamentos pessoais)

²⁹⁶ Por outro lado, a metáfora do Estado pós-colonial transformado em palco shakespeariano aparece noutros tipos de textos. No livro já citado de Braeckman sobre os novos predadores que assolam a RDC, a descrição dos funerais de Laurent-Désiré Kabila oferece mais uma evidência da influência do dramaturgo inglês. No trecho seguinte, facto notável, a referência é partilhada tanto pela autora belga como por um observador congolês: «En ce jour de deuil, Joseph Kabila, que l'assassinat de son père a soudain projeté à l'avant-scène du drame congolais, ressemble à une héros de Shakespeare. Un Shakespeare qui revient à la mémoire de Yerodia N'Dombassi, le compagnon de la première heure, lorsque, réfrénant ses larmes, il s'écrie devant le mausolée qui abritera le corps de son ami: 'Une brute qui s'appelait Brutus t'a ravi à notre affection. [...]» (Braeckman, 2009: 162).

²⁹⁷ Uma crítica do jornal inglês *The Guardian* estabeleceu aliás um paralelismo entre *La nuit de la vérité* e várias peças de Shakespeare: «Indeed, in this story of a flawed hero tormented by his past crimes, and a woman

O que este cinema mostra é que os meios descritos por Aristóteles para se conseguir uma boa tragédia têm sido reproduzidos em géneros e práticas não assim tão diferentes da tragédia grega, tanto no Norte como no Sul. Seria por isso errado apontar, por exemplo, *Sometimes in April* (2004) como obra especificamente do Sul por causa da origem do realizador Raoul Peck (Haiti). Trata-se na realidade de uma atualização da tragédia no seio de uma mesma aliança (o genocídio encarado como crime fratricídio), a situação mais susceptível de produzir o efeito trágico, como vimos na leitura de Aristóteles.²⁹⁸ O estatuto pós-colonial deste filme não se deve à nacionalidade do realizador, ainda menos à origem da produção (o canal privado norte-americano HBO), mais ao olhar alternativo de Peck sobre as origens da tragédia ruandesa.

Em *Sometimes in April*, a etnia surge como força trágica que domina e orienta a vida de algumas personagens. Este trágico, que ficou momentaneamente fora desta pesquisa em curso, encontra-se em vários textos escritos sobre o genocídio no Ruanda: *Inyenzi ou les Cafards* (2006) e *La femme aux pieds nus* (2008) de Scholastique Mukasonga (Ruanda); *L'aîné des orphelins* (2000) de Tierno Monémbo (Guiné Conacri); *Moisson de crânes* (2000) de Abdourahman A. Waberi (Djibouti), entre outros. Em Mukasonga (2006), por exemplo, o facto de pertencer à etnia tutsi pesa sobre as personagens como uma maldição e uma ameaça na qual se origina a desgraça que as atinge. No decorrer da narrativa, várias expressões transformam assim a etnia em força trágica: «Une étrange malédiction pesait sur moi. J'étais tutsi»; fala mais tarde de «malédiction ethnique», ou ainda de «fatalité implacable»; e, por fim, o genocídio é tido como «inéductable».

A releitura da etnia enquanto força trágica em romances e filmes de artistas do Sul constitui assim mais uma linha de investigação promissora, pois estes bens simbólicos em particular apontam para a maleabilidade e o lado dinâmico do conceito de trágico. À semelhança de Caya Makhélé, que assumia a tragédia grega como um modelo para a sua própria produção dramática, ou ainda de Abdulai Sila, que estudou a estrutura de algumas

driven to insanity by a desire for revenge, there are unmistakable Shakespearean influences, most obviously *Macbeth* and *Hamlet*. Nacro set out to show "that all humans have their dark side and their human side, and that if one is not vigilant then the dark side can easily take over". The title of the film, *The Night of Truth*, "refers to that moment when the individual discovers their true self, their interior self.» Allardice, Lisa, «The dead are everywhere», *The Guardian*, 5 de Setembro de 2005 (www.guardian.co.uk/film/2005/sep/05/1). Acedido a 9 de Agosto de 2008.

²⁹⁸ *Lumumba* (2000), do mesmo realizador, é também uma tragédia no seio da mesma aliança: a traição do Primeiro-ministro (Lumumba) pelo amigo (Mobutu). Para o retrato do potentado pós-colonial remeto para outra produção cinematográfica de tipo trágico, desta vez oriunda de um realizador do Norte com um ponto de vista pós-colonial: *Mobutu, roi du Zaïre*, Thierry Michel (1999). O filme abre com uma citação de Shakespeare em epígrafe e transforma a trajetória do Presidente vitalício em trajetória trágica.

peças de Shakespeare antes de começar a escrever a sua primeira peça, alguns autores apoderaram-se de um arquétipo importado, canibalizaram-no, apropriando-se do que consideravam ser os aspetos positivos (a estrutura narrativa) e rejeitando o que achavam negativo (a colonialidade de certos textos como *The Tempest*). Como vimos no capítulo dedicado às presenças do trágico e da tragédia nalguns escritores africanos, uma das consequências mais importantes desta operação é que atualmente as instâncias de legitimação e de consagração do Norte não poderão ignorar as «traduções» do trágico nos múltiplos Sul deste mundo.

BIBLIOGRAFIA

I. Corpus de obras literárias

- Nkashama, Pius Ngandu (1991), *L'empire des ombres vivantes*. Carnières-Morlanwelz: Lansman.
- Nkashama, Pius Ngandu (1993), *May Britt de Santa Cruz*. Paris: L'Harmattan.
- Nkashama, Pius Ngandu (2007), *La rédemption de Sba Ilunga*. Paris: L'Harmattan.
- Nkashama, Pius Ngandu (2007), *Bonjour Monsieur le Ministre!* Paris: L'Harmattan.
- Pepetela (1997), *A Gloriosa Família. O Tempo dos Flamengos*. Lisboa: Dom Quixote.
- Pepetela (2001), *Jaime Bunda, agente secreto*. Lisboa: Dom Quixote.
- Pepetela (2003), *Jaime Bunda e a Morte do Americano*. Lisboa: Dom Quixote.
- Pepetela (2005), *Predadores*. Lisboa: Dom Quixote.
- Labou Tansi, Sony (1981), *La parenthèse de sang*, suivi de *Je, soussigné cardiaque*. Paris: Hatier.
- Labou Tansi, Sony (1983), *L'anté-peuple*. Paris: Le Seuil.
- Labou Tansi, Sony (1987), *Moi, Veuve de l'Empire*. Paris: L'Avant Scène, 1 octobre, 815, 3-32.
- Labou Tansi, Sony (1990), «La résurrection en rouge et blanc de Roméo et Juliette», *Acteurs*, n°83, octobre, 115-138.
- Labou Tansi, Sony (1995), *Une chouette petite vie bien osée*, in *Théâtre 2*. Carnières-Morlanwelz: Lansman.
- Labou Tansi, Sony ([1986]1997), *Antoine m'a vendu son destin*. Paris: Acoria.
- Labou Tansi, Sony (1998), *Monologue d'or et noces d'argent*, suivi de *Le trou*, in *Théâtre 3*. Carnières-Morlanwelz: Lansman.

- Labou Tansi, Sony (2006), *Cercueil de luxe*, suivi de *La peau cassée*. Paris: Éditions Théâtrales.

II. Outras obras artísticas citadas

II.1 Textos literários

- Achebe Chinua ([1959], 1994), *Things Fall Apart*. New York: First Anchor Books.
- Agualusa, José Eduardo (2004), *O Vendedor de Passados*. Lisboa: Dom Quixote.
- Bathy, Asimba (*et al.*) (2010), *Congo 50*. Bruxelles: Africalia & Roularta Books.
- Ben Jelloun, Tahar (1994), *L'Homme rompu*. Paris: Le Seuil.
- Césaire, Aimé (1973), *Une Saison au Congo*. Paris: Le Seuil.
- Chraïbi, Driss (1981), *Une enquête au pays*. Paris: Le Seuil.
- Couao-Zotti, Florent (1995), *Ce soleil où j'ai toujours soif*. Paris: L'Harmattan.
- de Gouges, Olympe ([1785], 2007), *Zamore et Mirza ou l'Esclavage des Noirs*. Paris: Libro.
- de Gouges, Olympe ([1791], 2003) *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Paris: Mille et une nuits.
- de La Blétière, Paul Raingard (2009), *Maudit soit Canaan*. Haute-Goulaine: Opéra.
- Dongala, Emmanuel ([1973], 2003), *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*. Paris: Le Serpent à Plumes.
- Dongala, Emmanuel ([1982], 2005), *Jazz et vin de palme*. Paris: Le Serpent à Plumes.
- Gide, André ([1927] 1995), *Voyage au Congo*. Paris: Gallimard.
- Izzo, Jean-Claude (1998), *Solea*. Paris: Gallimard Série noire.
- Kourouma, Ahmadou ([1970], 1995), *Les soleils des indépendances*. Paris: Le Seuil.
- Maalouf, Amin (2004), *Origines*. Paris: Grasset.
- Mpisi, Jean (2006), *Le patron congolais!* Paris: L'Harmattan.

- Mudimbe, V.Y. (1994), *Les corps glorieux des mots et des êtres*. Paris & Montréal: Présence Africaine & Humanitas.
- Mujomba, Pierre Mumbere (2002), *La dernière enveloppe*. Carnières-Morlanwelz: Lansman.
- Mukasonga, Scholastique (2006), *Inyenzi ou les Cafards*. Paris: Gallimard.
- Pepetela, ([1984], 2006), *Yaka*. Lisboa: Dom Quixote.
- Pepetela ([1990], 2003), *Lueji. O Nascimento de um Império*. Lisboa: Dom Quixote.
- Pepetela ([1992], 2007), *A geração da utopia*. Lisboa: Dom Quixote.
- Pepetela ([1995], 2008), *O Desejo de Kianda*. Lisboa: Dom Quixote.

II.2 Filmes

- Allen, Woody (realizador) (2007), *Cassandra's dream*.
- Nacro, Fanta Regina (realizadora) (2004), *La nuit de la vérité*.
- Pasolini, Pier Paolo, (realizador) (1970), *Appunti per un'orestiade africana*.
- Peck, Raoul (realizador) (2004), *Sometimes in April*.
- Villaverde, Teresa (realizadora) (2006), *Transe*.

III. Estudos teóricos sobre o pós-colonial

- Amselle, Jean-Loup (2008). *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*. Paris: Stock.
- Balandier, Georges (2007), «Préface», in Marie-Claude Smouts (org.) (2007), *La situation postcoloniale: les Postcolonial Studies dans le débat français*. Paris: Les Presses de Science Po, 17-24.
- Bauman, Zygmunt (2004^a), *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts*. Cambridge & Malden: Polity Press.
- Bauman, Zygmunt (2004^b), *Identity*. Cambridge & Malden: Polity Press.

- Bauman, Zygmunt (2007), *Liquid Times. Living in a Age of Uncertainty*. Cambridge & Malden: Polity Press.
- Bhabha, Homi K., (1994), *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Cabral, Amílcar (2008), *Documentário*. Lisboa: Cotovia.
- Césaire, Aimé ([1955] 2004), *Discours sur le colonialisme*, suivi de *Discours sur la Négritude*. Paris: Présence Africaine.
- Dussel, Enrique (2008), «Meditaciones anti-cartesianas: Sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidad», *Tabula Rasa*, Bogotá, n°9, 153-197. Disponível em <http://www.enriquedussel.org/articulos.html> Consultado a 19 de Março de 2009. Publicado também em Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (org.) (2009), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina/CES, 283-335.
- Dutton, Michael (2002), «Lead Us Not into Translation. Notes toward a Theoretical Foundation for Asian Studies», *Nepantla: views from the South*, 3. 3, 495-737.
- Fanon, Frantz (1952), *Peau noire, masques blancs*. Paris: Le Seuil.
- Fanon, Frantz ([1961], 2002), *Les Damnés de la terre*. Paris: La Découverte.
- Ferreira, Ana Paula (2007), «Specificity without Exceptionalism: Towards a Critical Lusophone Postcoloniality» in Paulo de Medeiros (org.), *Postcolonial Theory and Lusophone Literatures*. Utrecht: Portuguese Studies Center, 21-40.
- Friedman, Susan Stanford (2008), «One hand clapping: Colonialism, Postcolonialism, and the Spatio/Temporal Boundaries of Modernism», in Irene Ramalho Santos, António Sousa Ribeiro (org.), *Translocal Modernisms. International Perspectives*. Bern, Bruxelles, Berlin: Peter Lang, 11-40.
- Ganguly, Keya (2004), «Temporalité et critique postcoloniale», in Neil Lazarus (org.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*. Paris: Amsterdam, 259-280.
- Gilroy, Paul (1993), *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London & New York: Verso.
- Gruzinski, Serge (2001), «Les mondes mêlés de la hiérarchie catholique et autres 'connected histories'», *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 1, 56^{ème} année, 85-117.

- Gupta, Akhil (2007), «Une théorie sans limite», in Marie-Claude Smouts (org.), *La situation postcoloniale: les Postcolonial Studies dans le débat français*. Paris: Les Presses de Science Po, 218-222.
- Hall, Stuart (1993), «Cultural Identity and Diaspora», in Patrick Williams, Laura Chrisman (org.), *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: a Reader*. Harlow: Longman, 392-403.
- Hall, Stuart (1996), «Introduction: Who needs identity? » in Stuart Hall, Paul du Gay (org.), *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications.
- Hurbon, Laënnec (1988), *Le Barbare imaginaire*. Paris: Cerf.
- Jaaware, Aniket (2002), «Of Demons and Angels and Historical Humans: Some Events and Questions in Translation and Post-colonial Theory», *The European Legacy*, Vol.7, N°6, 735-745.
- Jewsiewicki, Bogumil (2001), «Pour un pluralisme épistémologique en sciences sociales», *Annales. Histoire. Sciences Sociales*, 3, 625-641.
- Maalouf, Amin (1998), *Les identités meurtrières*. Paris: Grasset.
- Macedo, Helder (1992), «Recognizing the Unknown: The Discoverers and the Discovered in the Age of European Overseas Expansion», *Camões Center Quarterly*, vol. 4, N°1-2, Spring and Summer, 8-13.
- Maldonado-Torres, Nelson (2004), «The topology of being and the geopolitics of knowledge. Modernity, empire, coloniality», *City*, vol.8 (1), 29-55.
- Mbembe, Achille (2005), *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Khartala.
- Mbembe, Achille (2006^a), «La colonie: son petit secret et sa part maudite», *Politique africaine. Passés coloniaux recomposés. Mémoires grises en Europe et en Afrique*, 102, 101-127.
- Mbembe, Achille (2006^b), «Qu'est-ce que la pensée postcoloniale?» *Esprit. Pour comprendre la pensée postcoloniale*. Texte disponible en www.esprit.presse.fr Consultado a 19 de Março de 2009.
- Mbembe, Achille, Bancel Nicolas (2007^a), «De la pensée postcoloniale», *Cultures Sud. Retours sur la question coloniale*, 165, 83-88.

- Mbembe, Achille (2007^b), «De la scène coloniale chez Frantz Fanon», *Rue Descartes*, 4, 58, 37-55.
- Memmi, Albert ([1957], 1985) *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard.
- Mignolo, Walter (2000^a), *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.
- Mignolo, Walter (2000^b), «(Post) Occidentalism, (Post)Coloniality, and the (Post)Subaltern Rationality», in Afzal-Khan Fawzia, Seshadri-Crooks, Kalpana (org.), *The Pre-occupation of Postcolonial Studies*. Durham-London: Duke University Press, 86-118.
- Mudimbe, V.Y. (1988), *The invention of Africa. Gnosis, Philosophy, and the order of knowledge*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Quayson, Ato (2005), «Postcolonialism and Postmodernism», in Henry Schwarz & Sangeeta Ray (org.), *A Companion to Postcolonial Studies*. Oxford: Blackwell Publishing, 87-109.
- Quijano, Aníbal (2000), «Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina», in Edgardo Lander (org.) *La Colonialidad del Saber : Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO, 201-246.
- Retamar Fernández, Roberto (2005), *Todo Caliban*. Bogotá: ILSA.
- Said, Edward W. ([1978], 2004), *Orientalismo*. Lisboa: Cotovia. Tradução de Pedro Serra.
- Shohat, Ella (2000), «Notes on the 'Post-Colonial'», in Afzal-Khan Fawzia, Seshadri-Crooks, Kalpana (org.), *The Pre-occupation of Postcolonial Studies*. Durham-London: Duke University Press, 126-139.
- Smouts, Marie-Claude (org.) (2007), *La situation postcoloniale: les Postcolonial Studies dans le débat français*. Paris: Les Presses de Science Po.
- Santos, Boaventura de Sousa (1987), *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento.
- Santos, Boaventura de Sousa (1994), *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento.

- Santos, Boaventura de Sousa (2000), *A crítica da razão indolente. Contra o desperdício da experiência*. Porto: Afrontamento.
- Santos, Boaventura de Sousa (2006), *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento.
- Santos, Boaventura de Sousa (2009), «Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes», in Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses (org.), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina & CES, 23-71.
- Vecchi, Roberto (2010), *O pós -colonialismo português: exceção vs. excepcionalidade?*, in Elena Brugioni (et al.) (org.) *Áfricas Contemporâneas/Contemporary Africas*. Ribeirão: Húmus, 131-140.
- Weate, Jeremy (2003), «Achille Mbembe and the Postcolony: Going Beyond the Text», *Research in African Literatures*, vol. 34 (4), 27-56.
- Werbner, Pnina (2001), «The limit of cultural hybridity: on ritual monsters, poetic licence and contested postcolonial purifications», *Royal Anthropological Institute*, 7, 133-152.

IV. O Estado pós-colonial

- Ajayi, Ade J.F. (1997), *Histoire générale de l'Afrique. VI L'Afrique au XIX siècle jusque vers les années 1880*. Paris/Vanves: Présence Africaine, Edicef, UNESCO.
- Alexandre, Valentim (1995), «A África no imaginário político português (séculos XIX-XX)», *Penélope*, nº15, 39-52.
- Anderson, Benedict (2006), *Imagined communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso Books.
- Arendt, Hannah (2004), *As origens do totalitarismo*. Lisboa: Dom Quixote. Tradução de Pedro Raposo.
- Balandier, Georges ([1951], 2001), «La situation coloniale: approche théorique», *Cahiers internationaux de Sociologie*, Vol. CX, 9-29.
- Balibar, Étienne, Wallerstein, Immanuel ([1988], 1997), *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*. Paris: La Découverte.

- Bancel, Nicolas, Blanchard Pascal, Lemaire, Sandrine (2000), «Ces zoos humains de la république coloniale», *Le Monde Diplomatique*, Août, 17-18.
- Bazenguissa-Ganga, Rémy (1998), «Les milices urbaines au Congo: la transition démocratique et la dissémination des pratiques de violence», *African Association of Political Science*, vol.3, n°1, 52-69.
- Béji, Hélé (2008), *Nous, décolonisés*. Paris: Arléa.
- Bénot, Yves (2006), «La décolonisation de l'Afrique française» in Marc Ferro (org.), *Le livre noir du colonialisme, XVI-XXI siècle: de l'extermination à la repentance*. Paris: Hachette, 689-741.
- Birmingham, David (2002), «Angola», in Patrick Chabal (org.), *A History of Postcolonial Lusophone Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 137-184.
- Blanchard, Pascal (2007), «Histoire coloniale: la nouvelle guerre des mémoires», *Cultures Sud: Retours sur la question coloniale*, n° 165, avril-juin, 35-40.
- Braeckmann, Colette (2009), *Les nouveaux prédateurs*. Bruxelles: Aden.
- Braeckman, Colette (2011), «Un parfum néocolonial. Entretien avec Michel Galy», *Le Soir*, Jeudi 7 avril, 2.
- Chabal, Patrick (org.) (2002), *A History of Postcolonial Lusophone Africa*. Bloomington: Indiana University Press.
- Chabal, Patrick (2008), «Imagined Modernities: community, nation and state in postcolonial Africa», in Luís Reis Torgal (et al.) (org.), *Comunidades Imaginadas. Nação e Nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 41-48.
- Chevallier, Jacques (2007), «L'héritage politique de la colonisation», in Marie-Claude Smouts (org.), *La situation postcoloniale : les Postcolonial Studies dans le débat français*. Paris: Les Presses de Science Po, 360-377.
- Chrétien, Jean-Pierre (1985) « Hutu et Tutsi au Rwanda et au Burundi», in Jean-Loup Amselle, Elikia M'Bokolo (org.), *Au cœur de l'ethnie: ethnie, tribalisme et État en Afrique*. Paris : La Découverte, 129-165.

- Chrétien, Jean-Pierre, Triaud, Jean-Louis (org.) (1999), *Histoire d'Afrique : les enjeux de mémoire*. Paris : Karthala.
- Chrétien, Jean-Pierre (2000), *L'Afrique des Grands Lacs. Deux mille ans d'histoire*. Paris: Flammarion.
- Conchiglia, Augusta (2008), «Après-guerre et or noir en Angola», *Le Monde Diplomatique*, 650, mai, 18-19.
- Coquery-Vidrovitch, Catherine (2001), «On Mbembe's *On the Postcolony*, Disponible en: <http://h-net.msu.edu/> Acedido a 12 de Novembro de 2009.
- Coquery-Vidrovitch, Catherine (2006), « Évolution démographique de l'Afrique coloniale», in Marc Ferro (org.), *Le livre noir du colonialisme, XVI-XXI siècle: de l'extermination à la repentance*. Paris: Hachette, 743-756.
- Coquery-Vidrovitch, Catherine (2006), «Le postulat de la supériorité blanche et de l'infériorité noire», in Marc Ferro (org.), *Le Livre noir du colonialisme. XVI^e-XXI^e siècle: de l'extermination à la repentance*. Paris: Hachette Littératures, 863-925.
- Coronil, Fernando (1992), «Can postcoloniality be decolonized? Imperial banality and postcolonial power », *Public Culture*, vol. 5, n°1, 89-107.
- Cros, Marie-France, Misser, François (2006), *Géopolitique du Congo (RDC)*. Bruxelles: Complexe.
- Daum, Pierre (2010), «Et pour quelques tomates de plus», *Le Monde Diplomatique*, mars, 672, 14-15.
- Deltombe, Thomas (2009), «Les guerres africaines de Vincent Bolloré», in *Le Monde Diplomatique*, avril, 661, 1, 16-17.
- de Villers, Gauthier (2004), «Histoire, justice et politique. A propos de la commission d'enquête sur l'assassinat de Patrice Lumumba instituée par la Chambre belge des représentants», *Cahiers d'Études Africaines*, 173-174, 193-220.
- de Villers, Gauthier (2005), «La guerre dans les évolutions du Congo-Kinshasa», *Afrique contemporaine*, 3, 215, 47-70.
- De Witte, Ludo (2000), *L'assassinat de Lumumba*. Paris: Karthala.

- Diop, Boubacar Boris, Verschave, François-Xavier, Tobner-Biyidi, Odile (2005), *Nérophobie*. Paris: Les Arènes.
- Diop, Boubacar Boris (2009), «Omar Bongo, une passion française» in *Le Monde Diplomatique*, juillet, 664: 28.
- Eaton, David (2006), «Diagnosing the crisis in the Republic of Congo», *Africa*, 76 (1), 44-69.
- Ellis, Stephen (2005), «La violence dans l'histoire de l'Afrique», in Jean-Luc Vellut (org.), *La mémoire du Congo. Le temps colonial*. Tervuren & Gand: Musée royal de l'Afrique centrale & Snoeck, 37-42.
- Forges, Jean-François (2004), *Éduquer contre Auschwitz*. Paris: ESF Agora.
- Henriques, Isabel Castro (2004), *Os pilares da diferença: relações Portugal-África. Séculos XV-XX*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Hodges, Tony (2004), *Angola: Anatomy of an oil state*. Oxford, Bloomington & Indianapolis: James Currey & Indiana University Press.
- Hugon, Philippe (2006), *Géopolitique de l'Afrique*. Paris: Armand Colin.
- Jaffré, Bruno (2007), «Thomas Sankara ou la dignité de l'Afrique», *Le Monde Diplomatique*, octobre, 643, 12-13.
- Jamfa, Léonard Moïse Chiadjeu (2005), *Comment comprendre la «crise» de l'État postcolonial en Afrique? Un essai d'explication structurelle à partir des cas de l'Angola, du Congo-Brazzaville, du Congo-Kinshasa, du Liberia et du Rwanda*. Bern: Peter Lang.
- Jobard, Fabien, Lévy, René (2009), *Profiling Minorities: A Study of Stop-and-Search Practices in Paris*. New York: Open Society Institute. Disponível em: http://www.soros.org/initiatives/justice/focus/equality_citizenship/articles_publications/publications/search_20090630/search_20090630.Web.pdf Acedido a 1 de Setembro de 2009.
- Kapuscinski, Ryszard (2000), *Ébène*. Paris: Pocket.
- Karlström, Mikael (2003), « On the aesthetics and dialogics of power in the postcolony», *Africa*, Vol. 73 (1), 57-76.

- Kipré, Pierre (2010), «De la Françafrique à l'afro-pessimisme», *L'Histoire*, février, n°350, 60-65.
- Ki-Zerbo, Joseph (1978), *Histoire de l'Afrique noire. D'Hier à demain*. Paris: Hatier.
- Ki-Zerbo, Joseph (2004), *A quand l'Afrique? Entretien avec René Holenstein*. Paris: L'Aube.
- Laranjeira Rodrigues de Areia, Manuel (2008), «A diversidade cultural e a construção do Estado-nação em Angola», in Luís Reis Torgal (et al.) (org.), *Comunidades Imaginadas. Nação e Nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 75-85.
- Lefevre, Daniel (2009), «Une mission de civilisation», *Historia. Pour en finir avec la repentance*, 754, octobre, 16-23.
- Linhardt, Dominique, Moreau De Bellaing Cédric (2005), «Légitime violence? Enquêtes sur la réalité de l'État démocratique», *Revue française de science politique*, vol. 55, n°2, avril, 269-298.
- Lorcerie, Françoise (2007), «Le primordialisme français, ses voies, ses fièvres», in Marie-Claude Smouts (org.), *La situation postcoloniale : les Postcolonial Studies dans le débat français*. Paris: Les Presses de Science Po, 298-343.
- Mabeko-Tali, Jean-Michel (2005), *Barbares et Citoyens: l'identité nationale à l'épreuve des transitions africaines. Congo-Brazzaville, Angola*. Paris: L'Harmattan.
- Mabeko-Tali, Jean-Michel (2008), «Entre économie rentière et violence politico-militaire: la question cabindaise et le processus de paix angolais», *Politique Africaine. L'Angola dans la paix. Autoritarisme et reconversions*, N°110, 65-83.
- Mamdani, Mahmood (1996), *Citizenship and Subject – Africa and the Legacy of Colonization*. Princeton: Princeton University Press.
- Marchal, Jules (2008), *Lord Leverhulme's ghosts: colonial exploitation in the Congo*. London: Verso.
- Mbembe, Achille (2004), «Essai sur le politique en tant que forme de la dépense», *Cahiers d'Études Africaines*, 173-174, 151-192.
- M'Bokolo, Elikia (2004), *Afrique Noire. Histoire et civilisation*. Paris: Hatier.

- M'Bokolo, Elikia (2006), «Afrique centrale: le temps des massacres», in Marc Ferro (org.), *Le livre noir du colonialisme, XVI-XXI siècle: de l'extermination à la repentance*. Paris: Hachette, 577-601.
- M'Bokolo, Elikia (2010), «1960: l'année africaine», *L'Histoire*, février, n° 350, 42-49.
- Melmoth, Sébastien (2007), «République Démocratique du Congo: décentralisation et sortie de conflit», *Afrique contemporaine*, 1, 221, 75-85.
- Memmi, Albert (2004), *Portrait du décolonisé*. Paris: Gallimard.
- Miske-Atondi, Ibéa (2004), «L'ethnie: mémoire contre histoire. Exemples au Congo-Brazzaville», in Véronique Bonnet (org.), *Conflits de mémoire*. Paris: Karthala, 229-242.
- Mustapha, Abdul Raufu (2006), «Repensar a ciência política africanista», *CODESRIA Boletim*, n°3&4, 4-12.
- Mwembu Dibwe dia, Donatien (2005), «Le Congo colonial et postcolonial dans la mémoire populaire», *La Revue nouvelle. Congo, miroir des Belges*, 1-2, 50-61.
- Mwayila, Tshiyembe (1990), *L'État postcolonial, facteur d'insécurité en Afrique*. Paris: Présence Africaine.
- Mwaylia, Tshiyembe, (2003), *Géopolitique de paix en Afrique médiane: Angola, Burundi, RDC, République du Congo, Ouganda, Rwanda*. Paris: L'Harmattan.
- Mwaylia, Tshiyembe (2008), «Kinshasa menacé par la poudrière du Kivu», *Le Monde Diplomatique*, décembre, 657, 20-21.
- Ndaywel é Nziem, Isidore (1998), *Histoire générale du Congo*. Bruxelles: De Boeck.
- Ndaywel é Nziem, Isidore (2005), «Le Congo et le bon usage de son histoire», in Jean-Luc Vellut (org.), *La mémoire du Congo. Le temps colonial*. Tervuren & Gand: Musée royal de l'Afrique centrale & Snoeck, 29-36.
- Ndjio, Basile (2005), «Carrefour de la joie: popular deconstruction of the African postcolonial public sphere», *Africa*, Vol. 75 (3), 265-294.
- Niemann, Michael (2007), «War Making and State Making in Central Africa», *Africa Today*, Vol. 53 (3), 21-39

- Nkrumah, Kwame ([1965], 2004), *Neo-colonialism. The Last Stage of Imperialism*. London: PANAF.
- Péclard, Didier (2008), «Les chemins de la ‘reconversion autoritaire’ en Angola», *Politique Africaine. L’Angola dans la paix. Autoritarisme et reconversions*, N°110, 5-20.
- Pourtier, Roland (2003), «L’Afrique centrale dans la tourmente. Les enjeux de la guerre et de la paix au Congo et alentour», *Hérodote*, 111, 11-39.
- Pureza, José Manuel (*et al.*) (2007), «Do States Fail or are They Pushed? Lessons Learned from Three Former Portuguese Colonies», *Oficina do CES*, 273, 25 páginas.
- Quayson, Ato (2001), «Breaches in the common place. Achille Mbembe’s *On The Postcolony*». Disponível em: <http://h-net.msu.edu/> Acedido a 12 de Novembro de 2009.
- Robine, Jérémy (2009), «Identité nationale, le retour du refoulé colonial», *Libération*, jeudi 3 décembre, 20-21.
- Rosas, Fernando (1995), «Estado novo, império e ideologia imperial», *Revista de História das Ideias*, vol. 17, 19-32.
- Rousseau, Christine (2011), «La mémoire enragée de Boujedra», *Le Monde des Livres*, 15 avril, 4.
- Santos, Boaventura de Sousa (2003), «O Estado heterogéneo e o pluralismo jurídico», in Boaventura de Sousa Santos, João Carlos Trindade (org.), *Conflito e transformação social: Uma Paisagem das Justiças em Moçambique*. Porto: Afrontamento, 47-95.
- Santos, Catarina Madeira (2005), «Entre deux droits: les Lumières en Angola (1750 – v.1800)», *Annales. Histoire. Sciences sociales*, 4, 817-848.
- Smith, Stefan (2003), *Négrologie. Pourquoi l’Afrique meurt*. Paris: Calmann-Lévy.
- Stengers, Jean (2005), *Congo. Mythes et réalités*. Bruxelles: Racine.
- Tisserant, Pascal, Wagner, Anne-Lorraine (org.) (2008), *Place des stéréotypes et des discriminations dans les manuels scolaires*. Rapport final réalisé pour le compte de la «Haute Autorité de Lutte contre les Discriminations et pour l’égalité». Disponível em: http://www.halde.fr/IMG/pdf/Etude_integrale_manuels_scolaires.pdf Acedido a 3 de Janeiro de 2010.

- Traoré, Aminata D. (1999), *L'état. L'Afrique dans un monde sans frontières*. Arles: Actes Sud.
- Traoré, Aminata D. (2002), *Le viol de l'imaginaire*. Paris: Hachette.
- Traoré, Aminata D. (2008), *L'Afrique humiliée*. Paris: Fayard.
- Vallée, Olivier (2008), «Du palais aux banques: la reproduction élargie du capital indigène en Angola», *Politique Africaine. L'Angola dans la paix. Autoritarisme et reconversions*. N°110, 21-46.
- Vangroenweghe, Daniel (2010), *Du sang sur les lianes. Léopold II et son Congo*. Bruxelles: Aden.
- Vansina, Jan (2005), «L'histoire de l'Afrique centrale dans la perspective du temps long», in Jean-Luc Vellut (org.), *La mémoire du Congo. Le temps colonial*. Tervuren & Gand: Musée royal de l'Afrique centrale & Snoeck, 23-28.
- Vanthemsche, Guy (2007), *La Belgique et le Congo*. Bruxelles: Complexe.
- Verschave, François-Xavier (1999), *Françafrique: le plus long scandale de la République*. Paris : Stock.
- Verschave, François-Xavier, Hauser, Philippe (2004), *Au mépris des peuples. Le néocolonialisme franco-africain*. Paris: La Fabrique.
- Vidal, John (2007), «Few bags of sugar buy a forest», *Guardian Weekly*, April 20-26, 3.
- Yengo, Patrice (2006), *La guerre civile du Congo-Brazzaville. 1993-2002. Chacun aura sa part*. Paris: Khartala.
- Yengo, Patrice (2007), « Affinités électives et délégation des compétences. La politique congolaise de Jacques Chirac », *Politique Africaine. France-Afrique. Sortir du pacte colonial*, N°105, 105-125.
- Young, Crawford (1994), *The African Colonial State in comparative perspective*. New Haven and London: Yale University Press.

V. Literatura Comparada, Tradução e Fronteira

- Abdouraman, Halirou (2008) «Le conflit frontalier Cameroun-Nigéria dans le lac Tchad: les enjeux de l'île de Darak, disputée et partagée», *Cultures & Conflits*, 72, Hiver. Disponível em: <http://www.conflits.org/index17383.html>. Consultado a 21 de Junho de 2009.

- Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain (org.) (2004), *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen (2002), *The Empire writes back. Theory and practice in post-colonial literatures*. London & New York: Routledge.

- Bakhtine, Mikhaïl, (1970), *L'œuvre de François Rabelais*. Paris: Gallimard.

- Bakhtine, Mikhaïl ([1978], 2011), *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

- Bandia, Paul (2005), «Esquisse d'une histoire de la traduction en Afrique», *Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translator's Journal*, Vol.50, n°3, 957-971.

- Barthes, Roland (1966), *Critique et vérité*. Paris: Le Seuil.

- Bassnett, Susan (2001), «Da literatura comparada aos estudos da tradução», in Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada. Novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 289-313. Tradução de João Ferreira Duarte.

- Basto, Maria-Benedita (2006), «Une poétique africaine est-elle nécessaire?», *Cahiers d'Études Africaines*, 181, 179-198.

- Bennafla, Karine, Peraldi, Michel (2008), «Frontières et logiques de passage: l'ordinaire des transgressions», *Cultures & Conflits*, 72, hiver.

Disponível em: <http://www.conflits.org/index17383.html>. Consultado a 21 de Junho de 2009.

- Berman, Antoine (1984), *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.

- Berman, Antoine (1999), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Le Seuil.

- Bessière, Jean, Moura, Jean-Marc (org.) (2001), *Littératures postcoloniales et francophonie: conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne nouvelle*. Paris: Honoré Champion.

- Beti, Mongo (2007^a), «Conseils à un jeune écrivain francophone», in *Le Rebelle* (1). Paris: Gallimard, 367-375.
- Beti, Mongo (2007^b), «L'affaire Calixthe Beyala ou comment sortir du néocolonialisme en littérature», in *Le Rebelle* (2). Paris: Gallimard, 251-265.
- Bourdieu, Pierre (1992), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Le Seuil.
- Buescu, Maria Leonor Carvalhão (1978), *Gramáticas portuguesas do século XVI*. Lisboa: Instituto de Língua e Cultura Portuguesa.
- Buescu, Carvalhão Helena (2001), «Literatura Comparada e Teoria da Literatura: Relações e Fronteiras», in Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada. Novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 83-100.
- Buzelin, Hélène (2004), «La traductologie, l'ethnographie et la production de connaissances», *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translator's Journal*, Vol.49, n°4, 729-746.
- Camus, Albert (1958), *Discours de Suède*. Paris: Gallimard.
- Chamoiseau, Patrick (2002), *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard.
- Chevrel, Yves (2006), *La littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Darley, Mathilde (2008), «Le contrôle migratoire aux frontières Schengen: pratiques et représentations des polices sur la ligne tchéco-autrichienne», *Cultures et Conflits*, 71, automne. URL: <http://www.conflits.org/index16583.html>. Consultado a 22 de Junho de 2009.
- de Launay, Marc (2006), *Qu'est-ce que traduire?* Paris: Vrin.
- Denis, Benoît (2000), *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Paris: Le Seuil.
- Detienne, Marcel (2009), *Comparer l'incomparable. Oser expérimenter et construire*. Paris: Le Seuil.
- D'hulst, Lieven (2009), «L'interprétation comme vecteur d'étrangeté: du récit colonial français au roman postcolonial africain», in Béatrice Bijon, Yves Clavaron (org.), *La production de l'étrangeté dans les littératures postcoloniales*. Paris: Honoré Champion, 213-223.
- Dubois, Jacques (1986), *L'institution de la littérature*. Bruxelles: Labor & Nathan.

- Dubois, Jacques (2005), *Le Roman policier ou la modernité*. Paris: Armand Colin.
- Eco, Umberto (2005), *Dizer Quase a Mesma Coisa. Sobre a Tradução*. Algés: DIFEL. Tradução de José Colaço Barreiros.
- Gikandi, Simon (2004), «Poststructuralisme et discours postcolonial», in Neil Lazarus (org.) *Penser le postcolonial. Une introduction critique*. Paris: Amsterdam, 175-202.
- Guez, Sabine (2008), «La frontière et au-delà. Une enquête ethnographique sur le narcotrafic à Ciudad Juarez (Mexique) et El Paso (États-Unis)» *Cultures & Conflits*, 72, hiver. URL : <http://www.conflits.org/index17383.html>. Consultado a 21 de Junho de 2009.
- Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Gyasi, Kwaku A. (2003), «The African writer as translator: Writing African languages through French», *Journal of African Cultural Studies*, 16, 2, 143-159.
- Heintze, Beatrix (2004), *Pioneiros africanos: caravanas de carregadores na África Centro-Ocidental entre 1850 e 1890*. Lisboa: Caminho. Tradução de Marina Santos.
- Klinkenberg, Jean-Marie(2010), «Les littératures francophones: un modèle gravitationnel», in Jean-Marie Klinkenberg (org.), *Périphériques Nord*. Liège: Éditions de l'Université de Liège, 17-31.
- Laygues, Arnaud (2006), «Pour une réaffirmation de l'être-ensemble par la traduction», *Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translator's Journal*, vol.51, n°4, 838-847.
- Lazarus, Neil (2004), «Introduire les études postcoloniales» in Neil Lazarus (org.) *Penser le postcolonial. Une introduction critique*. Paris: Amsterdam, 59-78.
- Lebris Michel, Rouaud, Jean (org.) (2007), *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.
- Makaremi, Chowra (2008) «Pénalisation de la circulation et reconfigurations de la frontière: le maintien des étrangers en 'zone d'attente'», *Cultures et Conflits*, 71, automne 2008. Disponível em: <http://www.conflits.org/index16133.html>. Consultado a 22 de Junho de 2009.

- Mopoho, Raymond (2001), «Statut de l'interprète dans l'administration coloniale en Afrique francophone», *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translator's Journal*, Vol.46, n°3, 615-626.
- Moura, Jean-Marc (2001), « Sur quelques apports et apories de la théorie postcoloniale pour le domaine francophone », in Jean Bessière & Jean-Marc Moura (org.), *Littératures postcoloniales et francophonie. Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*. Paris: Honoré Champion, 149-167.
- Moura, Jean-Marc (2007^a), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Moura, Jean-Marc (2007^b), «Le postcolonial dans les études littéraires en France», in Marie-Claude Smouts (org.), *La situation postcoloniale : les Postcolonial Studies dans le débat français*. Paris: Les Presses de Science Po, 98-117.
- Pruner, Michel (1998), *L'analyse du texte de théâtre*. Paris: Dunod.
- Reuter, Yves (2007), *Le roman policier*. Paris: Armand Colin.
- Ribeiro, António Sousa (2001), «A retórica dos limites. Notas sobre o conceito de fronteira», in Boaventura de Sousa Santos (org.), *Globalização. Fatalidade ou Utopia?* Porto: Afrontamento.
- Ribeiro, António Sousa (2005), «A tradução como metáfora da contemporaneidade. Pós-colonialismo, fronteiras e identidades», *Colóquio de Outono. Espaço de tradução. Estudos pós-coloniais*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 77-87.
- Ribeiro, António Sousa, Ramalho Maria Irene (2001), «Dos estudos literários aos estudos culturais?», in Helena Buescu, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (org.), *Floresta Encantada. Novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 61-82.
- Ribeiro, Margarida Calafate, Ferreira, Ana Paula (org.) (2003), *Fantasmas e fantasias imperiais no imaginário português contemporâneo*. Porto: Campo das Letras.
- Ricoeur, Paul (2004), «Cultures, du deuil à la traduction», *Le Monde*, 25 mai, 1 e 19.
- Riesz, János (2001), «Littérature coloniale et littérature africaine: hypotexte et hypertexte», in Romuald Fonkoua, Pierre Halen (org.), *Les champs littéraires africains*. Paris: Karthala, 115-134.

- Sartre, Jean-Paul ([1948], 1989), *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard.
- Schaeffer, Jean-Marie (2005), «Quelles vérités pour quelles fictions?», *L'Homme*, 3, 175-176, 16-36.
- Simon, Sherry (2001), «Antoine Berman ou l'absolu critique», *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol.14, n°2, 19-29.
- Soullier, Didier, Troubetzkoy, Wladimir (org.) (1997), *La littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Todorov, Tzvetan (1987), *La notion de littérature et autres essais*. Paris: Le Seuil.
- Trouillot, Lyonel (2007), «Langues, voyages et archipels», in Michel Le Bris et Jean Rouaud (org.) *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 197-204.
- Ubersfeld, Anne (1996), *Lire le théâtre I*. Paris: Belin.
- Vanoncini, André (2002), *Le roman policier*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Vecchi, Roberto (2008), «Corpos grafemáticos: o silêncio do subalterno e a história literária», *Gragoatá*, n°24, 119-130.
- Waberi, Abdourahman A. (2007), «Écrivains en position d'entraver», in Michel Le Bris et Jean Rouaud (org.) *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, 67-76.
- Wilhelm, Jane Elisabeth (2004), «Herméneutique et traduction: la question de 'l'appropriation' ou le rapport du 'propre' à 'l'étranger'», *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translator's Journal*, Vol.49, n°4, 768-776.

VI. Trágico e tragédia

- Abirached, Robert (1994), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard.
- Aristote (1990), *Poétique*. Tradução e edição de Michel Magnien. Paris: Le Livre de Poche Classique.
- Artaud, Antonin ([1938], 1964) *Le théâtre et son double*. Paris: Gallimard.

- Barbolosi, Laurence (2004), «Les avatars de la figure du messager dans les nouvelles dramaturgies africaines», in Sylvie Chalaye (org.) *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 129-139.
- Barbolosi, Laurence (2006), «Au détour de la tragédie grecque», *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. Théâtres contemporains du Sud 1990-2006*, 162, juin-août, 123-128.
- Blay, Michel (org.) (2007), *Dictionnaire des concepts philosophiques*. Paris: CNRS & Larousse.
- Blumenberg, Hans (1990), *Naufração com espectador. Paradigma de uma metáfora da existência*. Lisboa: Vega. Tradução de Manuel Loureiro.
- Bollack, Jean (2005) *Dionysos et la tragédie. Commentaire des Bacchantes d'Euripide*. Paris: Bayard
- Boltanski, Luc (1993), *La Souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*. Paris: Métailié.
- Brès, Yvon (1992), *La Souffrance et le Tragique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Budelmann, Felix (2007) «Trojan Women in Yorubaland: Femi Osofisan *Women of Ewu*», in Lorna Hardwick, Carol Gillespie (org.), *Classics in Post-Colonial Worlds*. Oxford: Oxford University Press, 15-39.
- Chirpaz, François (2010), *Dire le tragique et autres essais*. Paris: L'Harmattan.
- Declerck, Patrick (2001), *Les naufragés. Avec les clochards de Paris*. Paris: Plon, Terre Humaine.
- Delporte, Emmanuel (2009), «Ni martyrs ni bonnes sœurs face à la mort. Témoignage d'un infirmier», *Le Monde*, 10 mars, 17.
- Decreus, Freddy (2007), «'The Same Kind of Smile?' About the 'Use and Abuse' of Theory in constructing the Classical Tradition», in Lorna Hardwick, Carol Gillespie (org.), *Classics in Post-Colonial Worlds*. Oxford: Oxford University Press, 245-264.
- de Romilly, Jacqueline (1970), *La tragédie grecque*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Detaille, Stéphanie (2010), «Une mère 'irréprochable'... Personne ne comprend», *Le Soir*, Vendredi 30 juillet, 2-3.

- Djisenu, John (2007), «Cross-Cultural Bonds Between Ancient Greece and Africa: Implications for Contemporary Staging Practices», in Lorna Hardwick, Carol Gillespie (org.), *Classics in Post-Colonial Worlds*. Oxford: Oxford University Press, 72-85.
- Domenach, Jean-Marie (1967), *Le retour du tragique*. Paris: Le Seuil.
- Eagleton, Terry (2003), *Sweet violence. The Idea of Tragic*. Oxford: Blackwell.
- Escola, Marc (2002), *Le tragique*. Paris: Flammarion.
- Escola, Marc (2010), «Le tragique d'après la tragédie», in Marta Teixeira Anacleto, Fernando Matos Oliveira (org.), *O Trágico*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 9-24.
- Finazzi-Agro, Ettore (2010), «Angst e sentimento (do) trágico na moderna poesia de língua portuguesa», in Marta Teixeira Anacleto e Fernando Matos Oliveira (org.), *O Trágico*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 113-131.
- Fonkoua, Romuald (2010), *Aimé Césaire*. Paris: Perrin.
- Goff, Barbara (2007), «Antigone's Boat: the Colonial and the Postcolonial in *Tegonni: An African Antigone* by Femi Osofisan», in Lorna Hardwick, Carol Gillespie (org.), *Classics in Post-Colonial Worlds*. Oxford: Oxford University Press, 40-53.
- Goff, Barbara, Simpson, Michael (2007), *Crossroads in the Black Aegean: Oedipus, Antigone, and dramas of the African diaspora*. Oxford: Oxford University Press.
- Grimal, Pierre (1991), *Sénèque ou la conscience de l'Empire*. Paris: Fayard.
- Jamouille, Pascale (2009), *Fragments d'intime. Amours, corps et solitudes aux marges urbaines*. Paris: La Découverte.
- Kierkegaard, Soren ([1843], 2009), *Temor e Tremor*. Tradução e edição de Elisabete M. de Sousa Lisboa: Relógio D'Água.
- Klimis, Sophie (2003), «Voir, regarder, contempler: le plaisir de la reconnaissance de l'humain», *Les Études philosophiques*, 4, 34, 466-482.
- Lambropoulos, Vassilis (2006), *The Tragic Idea*. Gerald Duckworth & Co Ltd.
- Lourenço, Eduardo (1993), «Do trágico e da tragédia», in *O Canto do signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Presença, 28-32.

- Lourenço, Eduardo (2004), «Da literatura brasileira como rasura do trágico», in *A Nau de Ícaro*. Lisboa: Gradiva.
- Maeterlinck, Maurice ([1896], 1986), «Le tragique quotidien», in *Le trésor des Humbles*. Bruxelles: Labor, 101-110.
- Makhélé, Caya (2004), «De l'oralité comme source d'inventivité contemporaine. Entretien avec Caya Makhélé», in Sylvie Chalaye (org.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 171-176.
- Morin, Edgar (2001), *L'identité humaine*. Paris: Le Seuil.
- Nietzsche ([1871], 1986), *La naissance de la tragédie*. Paris: Gallimard. Tradução de Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy.
- Omesco, Ion (1978), *La métamorphose de la tragédie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Poirier, Pierre-Alexandre (2001), «De la mort occultée au renouveau de la mort», *Sociétés*, 3, 73, 51-59.
- Quayson, Ato (2003), *Calibrations: Reading for the social*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Quayson, Ato (2009), «Transitive Measures: Tragedy and Existentialism in African Literature», *Arcades*, 27/4. Disponível em <http://arcade.stanford.edu/transitive-measures-tragedy-and-existentialism-african-literature>. Acedido a 31 de Janeiro de 2010.
- Reiss, Timothy J. (2005), «Using Tragedy against its Makers: Some African and Caribbean Instances», in Rebecca Bushnell (org.), *A Companion to Tragedy*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 505-536.
- Ribard, Dinah, Viala, Alain (2002) *Le tragique*. Paris: Gallimard
- Rosset, Clément ([1960] 1991), *La philosophie tragique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Rosset, Clément (2008), *Logique du pire: Éléments pour une philosophie tragique*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Rousseau, Jean-Jacques ([1748], 1967), *Lettre à monsieur d'Alembert sur son article «Genève»*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Sartre, Jean-Paul (1992), *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard.
- Scheler, Max ([1915], 1952), *Mort et survie*, suivi de *Le Phénomène du tragique*. Paris: Aubier. Tradução de M. Dupuy.
- Schopenhauer, Artur ([1819], 1966), *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris: Presses Universitaires de France. Tradução de A. Burdeau.
- Sénèque (1997), *Médée*. Paris: GF Flammarion. Tradução de Charles Guittard.
- Serra, José Pedro (2006), *Pensar o trágico: categorias da tragédia grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/FCT.
- Sophocle (1964). *Théâtre Complet*. Paris: Garnier-Flammarion. Tradução de Robert Pignarre.
- Soubrier, Virginie (2004), «Dionysos Africain: étude sur le chœur dans *Bintou & Fama* de Koffi Kwahulé, in Sylvie Chalaye (org.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 141-149.
- Soyinka, Wole (1976), *Myth, Literature and the African World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Steiner, Georges ([1961], 1993), *La mort de la tragédie*. Paris: Gallimard. Tradução de Rose Celli.
- Storm, William (1998), *After Dionysius: a Theory of the Tragic*. New York: Cornell University Press.
- Szondi, Peter ([1961], 2003), *Essai sur le tragique*. Paris: Circé.
- Szondi, Peter ([1975], 1991), «Le concept du tragique chez Schelling, Hölderlin et Hegel», in *Poésie et poésie de l'idéalisme allemand*. Paris, Gallimard: 9-25. Tradução de Jean Bollack.
- Terestchenko, Michel (2005), *Un si fragile vernis d'humanité. Banalité du mal, banalité du bien*. Paris: La Découverte.

- Vernant, Jean-Pierre, Vidal-Naquet, Pierre (1995), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: La Découverte.
- Unamuno, Miguel de ([1913], 1996), *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres e en los pueblos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Vandendries, Jean (*et al.*) (2007), «Geneviève a craqué et tué ses enfants», *Le Soir*, Jeudi 1 mars, 2-3.
- Vecchi, Roberto (2004), «O que resta do trágico. Uma abordagem no limiar da modernidade cultural brasileira», in: Roberto. Vecchi e Ettore. Finazzi-Agro (org.), *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 113-126.
- Vecchi, Roberto (2009), «A exceção portuguesa e a soberania do crítico. Eduardo Lourenço e o ensaio como forma do trágico», *Colóquio/Letras*, 170, Janeiro, 118 -123.
- Wetmore, Jr, K.J. (2002), *The Athenian Sun in an African Sky: Modern African Adaptations of Classical Greek Tragedy*. Jefferson: McFarland and Company.

VII. Estudos Literários: Angola, República do Congo, República Democrática do Congo

- Albert, Christiane (2007), «La théâtralité de l'absurde dans le théâtre de Sony Labou Tansi», in Papa Samba Diop, Xavier Garnier (org.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre*. Paris: L'Harmattan, 131-141.
- Beirante, Cândido (2006), «Heróis epónimos da angolanidade: a história revisitada», in José Luís Pires Laranjeira, Maria João Simões, Lola Geraldés Xavier (org.), *Estudos de literaturas africanas. Cinco povos, cinco nações. Actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 137-145.
- Ben Abdallah, Alaedinne (2009), *Énoncé de l'errance et errance de l'énonciation dans les romans de Tabar Ben Jelloun, Abdelkébir Khatibi, Ahmadou Kourouma et Pius Ngandu Nkashama*. Laval: Département des Littératures, Université Laval.
- Bertrand, Michel (2007), « *La Parenthèse de Sang*: chronique historique et tragédie intemporelle», in Papa Samba Diop, Xavier Garnier (org.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre, Itinéraires et Contacts de Cultures*, vol. 40. Paris: L'Harmattan, 87- 98.

- Bisanswa, Justin (2006), «D'une critique l'autre: la littérature africaine au prisme de ses lectures», *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. La critique littéraire*, 160, 68-73.
- Blédé, Logbo (2003), «*La parenthèse de sang: jeu pour quel enjeu?*» in Gérard Lezou, Pierre N'Da, (org.), *Sony Labou Tansi: témoin de son temps*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges et du Limousin. 167-178.
- Brose, Robin Zenkner Elizabeth (2005), «A máscara do texto – duas obras de Pepetela», in *Gragoatá, África, novos percursos*, 19, 2º semestre, 65-78.
- Bwanga Zanzi, Jean-Pierre (org.) (2005), *1960-2004: Bilan et tendances de la littérature africaine contemporaine*. Lubumbashi: Presses Universitaires de Lubumbashi.
- Caldeira, Isabel (2008), «Toni Morrison and Pepetela: Confluences of the African Diaspora», in António Sousa Ribeiro, Irene Ramalho Santos (org.), *Translocal Modernisms. International Perspectives*. Bern, Berlin Bruxelles: Peter Lang, 91-117.
- Chalaye, Sylvie (2003), «Des dramaturges qui se pensent au monde», *Africultures*, 2 juin. Disponible em www.africultures.com. Consultado a 1 de Outubro de 2007.
- Chalaye, Sylvie (2004), « Des écritures de la traversée », in Sylvie Chalaye (org.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 23-29.
- Chalaye, Sylvie (2006), «Dramaturgies de la culbute et du détour», *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, «Théâtres contemporains du Sud 1990-2006», 162, Juin-Août, 47-53.
- Chanda, Tirthankar (2004), «Les combats d'une nouvelle génération d'écrivains. Tant que l'Afrique écrira, l'Afrique vivra», *Le Monde Diplomatique*, décembre, 30-31.
- Chaves, Rita (2004), «O passado presente na literatura africana», *Via Atlântica*, nº7, Outubro, 147-161.
- Chevrier, Jacques (2006), *Les littératures francophones d'Afrique noire*. Paris: Edisud.
- Diop Boubacar, Boris (2007), *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris: Philippe Rey.
- Diop, Papa Samba (org.) (2002), *Fictions africaines et postcolonialisme*. Paris: L'Harmattan.
- Diop, Papa Samba, Garnier, Xavier (org.) (2007), *Sony Labou Tansi à l'œuvre*. Paris: L'Harmattan & Université Paris 13.

- Djungu-Simba K., Charles (2007), *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*. Metz: Université Paul Verlaine, Centre écritures.
- Doho, Gilbert (2007), « La question de l'entrisme en Afrique », in Alexie Tcheuyap (org.), *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*. Paris: L'Harmattan, 111-127.
- Fiangor Rogo, Koffi M. (2002), *Le théâtre africain francophone: analyse de l'écriture, de l'évolution et des apports interculturels*. Paris: L'Harmattan.
- Fonkoua, Romuald (2006), «Naissance d'une critique littéraire en Afrique noire», *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. La critique littéraire*, 160, 8-14.
- Garnier, Xavier (2006), «Entre définitions et étiquettes: les problèmes de catégorisation des littératures 'du Sud'», *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. La critique littéraire*, 160, 22-27.
- Garnier, Xavier (2009), «Corps et politique dans les littératures d'Afrique», in Jean Bessière (org.), *Littératures francophones et politiques*. Paris: Khartala, 11-22.
- Gbouablé, Edwige (2007), « Sony Labou Tansi ancêtre des dramaturgies contemporaines de la violence », in Papa Samba Diop, Xavier Garnier (org.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre, Itinéraires et Contacts de Cultures*, vol. 40. Paris: L'Harmattan, 99-106.
- Gomes, Simone Caputo (2009), «*Jaime Bunda e a Morte do Americano*: O Livro Policial é um Pretexto», in Rita Chaves, Tania Macêdo (org.), *Portanto... Pepetela*. Granja Viana: Ateliê Editorial, 337-345.
- Gyasi, Kwaku A. (2006), *The Francophone Text. Translation and the Postcolonial Experience*. Bern: Peter Lang.
- Henighan, Stephen (2006), «Um James Bond 'subdesenvolvido': The ideological work of the Angolan detective in Pepetela's Jaime Bunda Novels», *Portuguese Studies*, 22 (1), 135-152.
- Irele, F. Abiola (2001), *The African Imagination: Literature in Africa and the Black Diaspora*. Oxford: Oxford University Press.
- Kadima-Nzuji, Mukala (1984), *La littérature zairoise de langue française (1945-1965)*. Paris: Khartala & ACCT.

- Kadima-Nzuji, Mukala (*et al.*) (1997), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*. Paris: L'Harmattan.
- Kadima-Nzuji, Mukala (2002^a), «Jalons pour une histoire du théâtre congolais moderne: espace de création dramatique et spectaculaire», *Congo Afrique*, 368, 23-37.
- Kadima-Nzuji, Mukala (2002^b), «Théâtre et politique au Congo/Zaïre. En mémoire de M.K. Mobyem Mikanza 1944 -1994», *Congo Afrique*, 368, 481-497.
- Kadima-Nzuji, Mukala (2003), «Théâtre congolais et réécriture de l'histoire nationale», in Mukala Kadima-Nzuji, Selom Komlan Gbanou (org.), *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à V. Y. Mudimbe*. Bruxelles & Paris: Archives et Musée de la Littérature & L'Harmattan, 335-353.
- Kalonji, M.T Zezeze (1992), *Une écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*. Paris: L'Harmattan.
- Kavwahirehi, Kasereka (2007^a), «Les lieux d'intelligibilité du chaos postcolonial», in Alexie Tcheuyap (org.), *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*. Paris: L'Harmattan, 57-76.
- Kavwahirehi, Kasereka (2007^b), «Théorie et pratique de l'écriture chez Pius Ngandu Nkashama», *Présence Francophone*, 68, 134-155.
- Laranjeira, José Luís Pires (2002) «Jaime Bunda, agente secreto», *Metamorfoses*, 3, 304-306.
- Laranjeira, José Luís Pires (2005), *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Leite, Ana Mafalda (2003), *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri.
- Leite, Ana Mafalda (2009), «Janus-narrador em *A Gloriosa Família* de Pepetela, ou o Poder Profético da Palavra Narrativa», in Rita Chaves, Tania Macêdo (org.), *Portanto... Pepetela*. Granja Viana: Ateliê Editorial, 113-123.
- Lindon, Mathieu (2009), «Jacques Chessex, l'écriture de la chaire puis la poussière», in *Libération*, lundi 12 octobre, 30.
- Macedo, Tânia (2008), «Os anos de pólvora: narrativas sobre a guerra na ficção angolana contemporânea», in Laura Cavalcante Padilha, Margarida Calafate Ribeiro (org.), *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 115-123.

- Makhélé, Caya (1995), «Les voies du théâtre contemporain en Afrique », *Alternatives Théâtrales*, 48, juin, 5-15.
- Mantolvani, Rosangela Manhas (2009), «Jaime Bunda, *Agente Secreto*: a Paródia do Mito», in Rita Chaves, Tania Macêdo (org.), *Portanto... Pepetela*. Granja Viana: Ateliê Editorial, 329-335.
- Mão-de-Ferro, Ana Maria Martinho (2007), «Utopian eyes and Dystopian Writings in Angolan Literature», *Research in African Literatures*, vol.38 (1), 46-53.
- Mata, Inocência (2001), *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquietante*. Lisboa: Mar Além.
- Mata, Inocência (2005), «Even Crusoe needs a Friday. Os limites dos sentidos da dicotomia universal/local nas literaturas africanas», *Gragoatá, África, novos percursos*, 19, 2º semestre, 11-27.
- Mata, Inocência (2006), «A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?», in José Luís Pires Laranjeira, Maria João Simões, Lola Geraldes Xavier (org.), *Estudos de literaturas africanas. Cinco povos, cinco nações. Actas do Congresso Internacional de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 336-347.
- Mata, Inocência (2008), «Narrando a nação: da retórica anticolonial à escrita da história», in Laura Cavalcante Padilha, Margarida Calafate Ribeiro (org.), *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 75-86.
- Mata, Inocência (2009), «Pepetela: a Releitura da História entre Gestos de Reconstrução», in Rita Chaves, Tania Macêdo (org.), *Portanto... Pepetela*. Granja Viana: Ateliê Editorial, 191-207.
- M'Bemba-Ndoumba, Gaston (2009), *Un coup de théâtre. Histoire du théâtre congolais*. Paris: L'Harmattan.
- Mégevand, Martin (2007), «Le corps et la pathologie du pouvoir dans le théâtre sonyen», in Papa Samba Diop, Xavier Garnier (org.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre. Itinéraires et Contacts de Cultures*, vol. 40. Paris: L'Harmattan, 77-86.
- Mégevand, Martin (2009), «Violence et dramaturgies postcoloniales», *Littérature*, 154, 2009/2, 91-107.

- Meizoz, Jérôme (1996), « Le droit de mal écrire. Trois cas helvétiques (XVIII^e-XX^e siècle)», *Actes de la recherches en sciences sociales* (Littérature et politique), mars, 111/112, 92-109.
- Meyers, Karen Ferreira (2009), «Maigret en Afrique: le genre policier dans la littérature africaine contemporaine», in Bernard De Meyer, Neil ten Kortenaar (org.), *The Changing Face of African Literature / Les nouveaux visages de la littérature africaine*. Amsterdam/New York: Rodapi: 43-60.
- Mongo-Mboussa, Boniface (2006), «La littérature en miroir: création, critique et intertextualité», *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. La critique littéraire*, 160, 50-56.
- Mouralis, Bernard (2001), «Pertinence de la notion de champ littéraire en littérature africaine», in Romuald Fonkoua, Pierre Halen (org.), *Les champs littéraires africains*, Paris: Karthala, 57-71.
- Mouralis, Bernard (2006), «Qu'est-ce qu'un classique africain?», *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. La critique littéraire*, 160, 34-40.
- Ngandu Nkashama, Pius (1993), *Théâtres et scènes de spectacle: études sur les dramaturgies et les arts gestuels*. Paris: L'Harmattan.
- Nshimiyimana, Eugène (2005), «Les corps mythiques de Sony Labou Tansi: figuration et 'mnémotopie', *Études françaises*, 41, 2, 87-97.
- Nyuanda Ya Rubango, Drocella Mwishu Rwanika (org.) (2010), *Francophonie littéraire africaine en procès. Le destin unique de Sony Labou Tansi*. Paris: L'Harmattan.
- Ossouma, Ekome Bernard (1995), «Laideur et rire carnavalesque dans le nouveau roman africain», *Politique Africaine*, 60, 117-128. Disponível em: <http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/060117.pdf>. Consultado a 5 de Março de 09.
- Pacheco, Maria Cristina (2001) «Jaime Bunda, agente secreto – Um romance de Pepetela», *Africana Studia*, 4, 191-197.
- Padilha, Laura Cavalcante (2002), *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Lisboa: Novo Imbondeiro.
- Padilha, Laura Cavalcante (2007a), *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: Pallas Editora.

- Padilha, Laura Cavalcante (2007b), «Tradition and the Effects of the New in Modern African Fictional Cartography», *Research in African Literatures*, vol.38 (1), 106-118.
- Padilha, Laura (2008), «Literatura Angolana, suas Cartografias e seus Embates contra a Colonialidade», in Laura Cavalcante Padilha, Margarida Calafate Ribeiro (org.), *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 57-73.
- Padilha, Laura Cavalcante, Ribeiro, Margarida Calafate (org.) (2008), *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento.
- Pangop, Alain Cyr (2007), «Communication théâtrale et jeu de pouvoir », in Alexie Tcheuyap (org.), *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*. Paris: L'Harmattan, 157-179.
- Perraudin, Pascale (2005), «From a 'large morsel of meat' to 'passwords-in-flesh': Resistance through Representation of the Tortured Body in Labou Tansi's *La vie et demie*», *Research in African Literatures*, vol. 36, 2, 72-84.
- Rakotoson, Michèle (1995), « Identité et pouvoir dans le théâtre africain», *Alternatives théâtrales*, 48, juin, 16-18.
- Ribeiro, Margarida Calafate (2004), *Uma história de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*. Porto: Afrontamento.
- Ribeiro, Margarida Calafate (2008), «Um Desafio a Partir do sul: uma história de literatura outra», in Laura Cavalcante Padilha, Margarida Calafate Ribeiro, (org.) *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 177-191.
- Riesz, János (2007), *De la Littérature coloniale à la littérature africaine: prétextes, contextes, intertextes*. Paris: Khartala.
- Riva, Silvia (2006), *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*. Paris: L'Harmattan.
- Sanches, Manuela Ribeiro (2007), «Reading the Postcolonial: History, Anthropology, Literature and Art in a 'Lusophone' Context, in Paulo de Medeiros (org.), *Postcolonial Theory and Lusophone Literatures*. Utrecht: Portuguese Studies Center, 129-147.
- Secco, Carmen Lucia Tindó (2008), *A magia das letras africanas: ensaios sobre as literaturas de Angola e Moçambique e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Quartet Editora & Comunicação.

- Secco, Carmen Lucia Tindó (2009), «Na Curva Oblonga do Tempo, uma Alegórica Parábola», in Rita Chaves, Tania Macêdo (org.), *Portanto... Pepetela*. Granja Viana: Ateliê Editorial, 151-169.
- Semujanga, Josias (2007), «Des formes transculturelles dans le roman de Sony Labou Tansi», in Papa Samba Diop, Xavier Garnier (org.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre*. Paris: L'Harmattan, 39-51.
- Singou-Bassez, Appolinaire (1997) «Chronologie de la vie et de l'œuvre de Sony Labou Tansi », in Mukala Kadima-Nzuji (org.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*. Paris: L'Harmattan, 451-462.
- Sow, Moussa (2007), « L'archéologie de la résilience », in Alexie Tcheuyap (org.), *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*. Paris: L'Harmattan, 279-297.
- Spleth, Janice (2007), « *Le pacte de sang* et la tradition narrative », in Alexie Tcheuyap (org.), *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*. Paris: L'Harmattan.
- Tavares, Ana Paula (2008), «Contar Histórias», in Laura Cavalcante Padilha, Margarida Calafate Ribeiro, (org.) *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 39-50.
- Teixeira, Valéria Maria Borges (2009), «A Gloriosa Família: O tempo dos Flamengos», in Rita Chaves, Tania Macêdo (org.), *Portanto... Pepetela*. Granja Viana: Ateliê Editorial, 313-321.
- Ten Kortenaar, Neil (2000), «Fictive States and the State of Fiction in Africa », *Comparative Literature*, 1, 228-245.
- Thomas, Dominic (2003), *Nation Building, Propaganda and Literature in Francophone Africa*. Bloomington: Indiana University Press.
- Valentim, Jorge (2009), «Pepetela e a Predatória Arte de Narrar», in Rita Chaves, Tania Macêdo (org.), *Portanto... Pepetela*. Granja Viana: Ateliê Editorial, 347-355.
- Valy, Sidibé (2003), «La dramaturgie de Sony Labou Tansi», in Gérard Lezou, Pierre N'Da (org.) *Sony Labou Tansi: témoin de son temps*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges et du Limousin, 179-188
- Veit-Wild, Flora (2005), «The Grotesque Body of the Postcolony: Sony Labou Tansi and Dambudzo Marechera», *Revue de Littérature comparée*, 314, 2, 227-239.

- Venâncio, José Carlos (2005) *A dominação colonial: protagonismos e heranças*. Lisboa: Estampa.
- Venâncio, José Carlos (2008), «Nacionalismo e Pós-nacionalismo na literatura Angolana. O Itinerário Pepeteliano», in Luís Reis Torgal (*et al.*) (org.), *Comunidades Imaginadas. Nação e Nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 101-111.
- Wieser, Doris (2005), «Pepetela: ‘O livro policial é o pretexto’», *Espéculo*, Revista de Estudios Literarios, 30, Julho-Outubro. Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/pepetela.html>. Consultado a 1 de Junho de 2011.