

LITERATURA ANGOLANA E DIÁLOGO INTER-ARTÍSTICO

LAURA CAVALCANTE PADILHA
Universidade Federal Fluminense

“a escritura é um ato de solidariedade histórica”
(Roland Barthes)

Atribui-se a Senghor o ter definido a arte africana como sendo uma arte ao mesmo tempo coletiva e funcional. Ampliando o nível de adjetivação, Bernard Mouralis (*Littérature et développement*, 1984) acrescenta um terceiro termo: engajada. Assim, as manifestações artísticas naquele continente seriam sempre interativas -- todos juntos cantam, dançam, esculpem, fazem artesanato etc --; objetivariam atingir, de outra parte, um resultado prático (a arte se liga na origem aos ritos), e, por fim, significariam uma forma de intervenção na realidade empírica, bem como uma busca de solução para os problemas enfrentados pelo grupo. Senghor e Mouralis fazem parte de um conjunto de estudiosos das culturas africanas -- cf. Alassane Ndaw, Mohamadou Kane e outros -- que se dedicam a dar visibilidade a tais culturas, sempre plurais; daí seu interesse específico pelo sentido da arte.

No caso de Angola, parece-me válido lembrar Henrique Abranches que no ensaio **Reflexões sobre cultura nacional** assim se expressa acerca do que chama de “primeira forma de cultura”, ou seja, “uma cultura popular”:

É uma cultura intimamente ligada, ancorada mesmo, às concepções religiosas do povo clânico [...]. É ainda uma cultura de relações sociais igualitárias, caracterizada pela ligação que se estabelece entre o homem e a natureza. É uma cultura de expressão colectiva e de senso comum. (1980, pp.11-12)

A esta primeira forma ele opõe o que chamaria de “uma nova cultura”, proliferada, a seu ver, no pós-50, e “veicular de uma nova concepção da sociedade humana de Angola, de uma nova prática de luta contra a opressão” (p. 14).

O que me pergunto, e já agora me aproximando do cerne da presente intervenção, é até que ponto a “nova cultura” deixa de lado a outra, no fundo, um de seus alicerces. Penso encontrar no próprio Abranches uma tentativa de resposta quando ele reafirma a bipolaridade cultural existente e, quase em forma de manifesto, conclama -- “somos um povo livre, livre de criar o novo, livre de recriar o ‘velho’ em ‘nova’ forma, livre de se exprimir sem considerações de clandestinidade ou repressão” (*idem*, p. 15).

Acumpliando-se com tal recriação, os produtores textuais angolanos do pós-50 como que pactuam com o sentido ancestral da arte africana, isto é, com o fato de ser ela basicamente coletiva, funcional e engajada. Justifica-se, nessa perspectiva, por que vários escritores buscam o diálogo inter-artístico para, de um lado, estabelecerem uma forma de reforçar sua própria alteridade e, de outro, realizarem uma espécie de intervenção na realidade histórica que, por este ou aquele motivo, desejam ver transformada. Tal gesto de convocação de elementos pertencentes a outras manifestações artísticas, para que elas tomem assento na folha branca do livro, talvez se origine no fato mesmo de que, na epistemologia africana -- e cito Alassane Ndaw, **La pensée africaine** --

Conhecer uma coisa é entrar em união com ela, estar no seu interior e abordá-la de dentro. Permanecendo-se no exterior, não se pode conhecer uma coisa em sua essência. E, para conhecer as coisas, não é preciso dissecá-las; é preciso, muito antes, uni-las a outra coisa. (1983, p. 84.)

Para proporem o jogo significativo da diferença, os escritores angolanos modernos procuram fazer a interação de seus textos com outras formas de representações estéticas, estabelecendo com elas um diálogo instigante. Por essa reunião de diversas falas semióticas, sedimenta-se, em última instância, a memória coletiva, fonte onde a alteridade sempre matou sua sede. O processo não significa, no entanto, a dissecação dos elementos componentes do universo plástico de origem, mas sua reinvenção, em certa medida, na teia discursiva verbal, sempre como metáfora daquela diferença significativa.

Tomo agora dois textos pelos quais se evidencia a quase garimpagem iniciática da moderna fala literária angolana; neles o objeto pertencente ao universo plástico é convocado, como nos ritos, para estabelecer a comunhão entre os participantes da cerimônia ritualística como um todo. No caso presente da literatura, com os próprios leitores. O conteúdo estético se faz reforço do ideológico e vice-versa. Falo especificamente de **Muana Puó**, narrativa de Pepetela escrita em 1969, mas só publicada em 1978, e do poema “O Pensador” (1981) de Henrique

Abranches, peça de resistência da coletânea **Cântico barroco**, de 1987. Começo pelo poema, invertendo um pouco a fixidez dos ritos.

1. Repensando “O Pensador”

Figura do pensador

Cântico barroco representa uma espécie de balanço da posição histórico-cultural do homem angolano, sujeito de uma nação enfim soberanamente definida. Nota-se, na maior parte das composições, um certo tom de desalento ou desencanto, desfazendo-se, assim, a aura de esperança, característica da obra poética que reúne textos produzidos no calor da luta, isto é, **Sobre a colina de Calomboloca**, também de 1987. No universo do **Cântico**, povoado “de fantasmas de gesta” (p. 22), onde o sujeito lírico se apresenta como “palhaço teimoso” (p. 14), “aprendiz de profeta” (p. 21), “homem aflito” (p. 37) etc., o poema “O Pensador” significa um momento de retomada da força do mito que é a estatueta tchokwe, daí a dedicatória que o abre: “ao artista desconhecido, autor da mais conhecida escultura angolana” (p. 41).

Observando o entalhe da estatueta, vemos tratar-se da figura esquelética de um ser que parece simbolizar, com seus longos braços apoiados nos joelhos e mãos cruzadas sobre a cabeça, uma não menos longa história de abandono, solidão e sofrimento. A imagem, com cerca de 12 cm de altura, masculinizada pela designação, “O Pensador”, revela-se, ao olho atento do fruidor, como um ente feminino, daí o ver-se nela comumente uma representação matriarcal. Ao analisá-la, diz Abranches, no tantas vezes aqui citado ensaio:

É um personagem sumariamente caracterizado, uma mulher, uma velha talvez, sentado com as mãos apoiadas na cabeça e os cotovelos nos joelhos, num arabesco tal que a linha de força geral realmente preponderante se apresenta como uma oval. (p. 20)

O Pensador é, pois, uma pensadora, com o masculino do nome sendo de certa forma desconstruído pelo feminino da coisa em si.

Não se pode ver a estatueta sem incorporar à sua leitura o vazio que salta aos olhos, fazendo-se, a meu ver, o sinal do sinal. Este espaço não preenchido remete a outro vazio histórico mais doloroso: à condição de não-lugar atribuída durante séculos ao homem africano em geral. Penso-o como um oco ventre -- mãe-terra despossuída de seus filhos -- que está fora, mas também dentro da mulher que sofre e pensa.

É hora, lembro-me, de ir convocando o poema que por palavras reinventa a imagem arquetipicamente ancestral daquela que é chamada de a “Mãe-Pensador” --

Ela olha e vê
do seu toco de pau-tempo
a marcha saturnal de tanta gente
corrompendo a esperança
[...]

Os olhos apagados como estrelas diurnas
ela olha e vê pelos seus longos dedos,
ela olha e vê paulatinamente
toda aquela gente
a morrer aos poucos. (p. 45)

Esta quase mini-epopéia composta de 153 (cento e cinquenta e três) versos representa uma espécie de solução estética neo-barroca, onde o espaço sombrio da constatação do fim do sonho e da esperança se deixa penetrar por zonas luminosas, metáforas, no caso, da crença imutável na força da angolanidade. Mito, o Pensador se faz a “instância pela qual se mantém a coerência social, a referência” (Ndaw, p. 97) do povo angolano, como evidencia a dedicatória. Isto explica porque a necessidade que o novo sujeito histórico, o poeta, sente de resculpi-lo, recolocando-o “hierático” na soberania simbólica de seu “toco de pau-preto” ou no “taco de pau-terra” (p. 43), ou seja, no trono de uma história feita de perdas e destronamentos.

Transformando em ritmo e imagens a materialidade plástica do objeto tangível, o enunciador não descreve, mas, didática e ludicamente, propõe em seu presente factual a transposição poética dos elementos intemporais para com eles reavivar a memória de seu povo. Cumpre-se com tal processo transpositivo o papel fundamental das literaturas africanas, ou seja, segundo Mohamadou Kane, o de difundir o patrimônio cultural do grupo, vinculando os valores com os quais esse grupo se identifica (**Roman africain et traditions**, 1982, p. 80).

No diálogo entre o início do poema e o seu final, fica clara a busca da transcodificação pela qual se recupera a luminosidade atemporal do objeto esculpido pelo artista anônimo nas palavras do poeta nomeado:

-- o início:

Ela está sentada,
a Mãe-Pensador.
Está cuidadosamente sentada
entre a vida e a morte
para lá de toda a gente. (p. 41);

-- o final:

E a Mãe-Pensador,
como quem cisma,
sorri então todo o seu espanto
e goza de olhos postos em si mesma,
a formidável linhagem do seu Povo. (p. 46).

Linhagem que se reforça por outros sinais. Dentre eles destaco agora a máscara igualmente tchokwe, Muana Puó, que dá título à narrativa de Pepetela e aparece estilizada na capa-quadro da obra **Cântico barroco**, e não por mero acaso.

2. Um rito mascarado

figura de estátua.

A máscara, ou melhor, “um conjunto de três representações”, nas palavras de Abranches (*op. cit.*, p. 22), é um dos ícones da cultura angolana. Segundo ele ainda, representa uma “máscara de mulher de traços realistas e de expressão meditativa, que é utilizada, paradoxalmente, por um bailarino masculino em danças carregadas de humor” (*idem*).

Chegando a Pepetela, vejo em sua narrativa homônima um texto de base alegórica, a partir mesmo de sua concepção como um entrecruzamento genérico: uma narrativa que tangencia o drama e, às vezes, a poesia. Nela, a máscara é a metáfora central, a condensação imagística pela qual se vai contar o enfrentamento do *silenciador* (os corvos, no jogo representativo) pelo *silenciado* (os morcegos, ao final, metamorfoseados em homens). O feminino e o masculino, presentes no rito mascarado (máscara de mulher em corpo de homem), se apresentam pronominalizados em forma de *ele* e *ela*. Arquétipos; só.

Fitou a máscara. Foi atraído pela tristeza dos olhos. Fixou-se na parte esquerda. Reconheceu-se nela.

Ela foi fatalmente subjugada pelo olho direito. Nele se reconheceu. (1978, p. 13)

Talvez por serem três as máscaras no conjunto, Pepetela divida seu texto também em três partes. “I - O Passado”; “II - O Futuro” e “III - Epílogo”, conduzidas todas por um narrador oniscientemente heterodiegético. Tais segmentos se abrem por uma espécie de poema-mote, como se dá nos ritos e mesmo nas rodas da contação oral, quando uma fórmula invocativa coloca palavras e gestos em circulação emblemática. Como o jogo memorialístico tem por fundamento a repetição, o poema-mote se repete, com exceção do último do que aqui chamo verso. São sempre três linhas. As duas primeiras, imutáveis, três vezes dizem assim:

Era uma máscara tchokuê. Máscara de Muana Puó, a rapariga. (pp. 11, 85 e 169)

Completam-nas, seqüencialmente:

-- “I - O Passado”: “Com ela se dança, na festa da circuncisão.” (p. 11).

-- “II - O Futuro”: “Esconde as lágrimas, na festa da circuncisão.” (p. 85).

-- “III - Epílogo”: “Com ela se dança e esconde as lágrimas, na festa da circuncisão.” (p. 169).

Seguindo os passos rituais, no “Epílogo” se dá o processo recolhitivo, com a união dos elementos, forma de passar o neófito de um estado a outro. Neste caso, é como se Passado e Futuro, como anunciará Pepetela explicitamente em **Lueji** (1989), fundidos, fizessem nascer o Presente. Em **Muana Puó**, a instauração do novo se dá em festa feita de corte e cicatriz: a circuncisão.

Tal festa se ancora no fundo do mar da utopia, já que o narrador anuncia euforicamente a possibilidade de decifração do enigma da máscara, quando, então, se pode atingir o nível do “sonho irreal que todos procuram. Procura que cria vida” (p. 171). Estas palavras, seguidas do ponto final, encerram a obra, fazendo-a imergir no silêncio de sua ausência. Aliás, o silêncio é significativamente simbólico em **Muana Puó**, devendo ser necessariamente incorporado à sua leitura, assim como se dá com o vazio de “O Pensador”. Ele se representa pelos múltiplos espaços em branco que antecedem e sucedem cada um dos trechos escritos.

Falo um pouco destes silêncios para ir chegando ao meu próprio. Alassane Ndaw alerta para o fato de que “a valorização do silêncio impregna toda a cultura africana” (*op. cit.*, p. 114). A seguir dá exemplos de provérbios que demonstram isso. Cito apenas um, a meu ver, muito significativo: “Se a palavra constrói a cidade, o silêncio edifica o mundo” (*idem*).

Avalio que os silêncios incorporados às falas na narrativa de Pepetela se enquadram nessa perspectiva de construção de um mundo que se poderia tomar como sinônimo de angolalidade e, por extensão, de liberdade. Nas partes numeradas, depois de cada texto introdutório dos três segmentos reproduz-se miniaturalmente a máscara, sempre encimando a página. Amplia-se, pela repetição dos brancos silêncios e da própria imagem, a força expressivamente icônica de Muana Puó. Na realização plástica do livro, como na capa-quadro de **Cântico barroco** que se repete no interior da obra, há a incorporação cerimonial dos ritos e a ratificação do sentido último da arte africana que, segundo Basil Davidson, sempre

representava a tradução material de harmonizações de outra forma inexprimíveis entre o conhecido e o desconhecido. Constituía os laços partilhados com os antepassados e com os deuses que deram forma ao mundo. (1981, p. 172)

Sendo a escritura “um ato de solidariedade histórica” (Barthes, 1974, p.124, citado na epígrafe), justifica-se por que os produtores textuais angolanos modernos tentem solidificar a cadeia simbólica, convocando outras artes para que, pelo diálogo entre os objetos semióticos distintos, a alteridade se decifre, como se dá com a máscara **Muana Puó** e com a estatueta “O Pensador”, ambas serenamente *olhando e vendo*.

Pelo tempo fora
o cortejo de filhos e de netos
dos filhos dos netos dos bisnetos,
habitarem cada campo e cada canto
desta Pátria que foi mundo novo.
 (“O Pensador”, *op. cit.*, p. 46).

BIBLIOGRAFIA

- ABRANCHES, Henrique. **Reflexões sobre cultura nacional**. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos, 1981.
- _____. **Sobre a colina de Calomboloca**. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1987.
- _____. **Cântico barroco**. Lisboa: Edições 70 para a União dos Escritores Angolanos, 1987.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Trad. Heloysa de L. Dantas e outros. São Paulo: Cultrix, 1974.
- DAVIDSON, Basil. **Os africanos**. Trad. Fernanda M.T. da Silva. Lisboa: Edições 70, 1981.

KANE, Mohamadou K. **Roman africain et traditions**. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982.

MOURALIS, Bernard. **Littérature et développement**. Paris: Silex, 1984.

NDAW, Alassane. **La pensée africaine: recherches sur les fondements de la pensée négro-africaine**. Préface de Leopold S. Senghor. Dakar: Les Nouvelles Éditions Africaines, 1983.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Henrique Abranches: modernas gestas de um poeta-pensador*. In SILVA, Teresa C. Cerdeira (org.). **Boletim do SEPESP**. Rio de Janeiro: Serviço de Publicações/FL - UFRJ, 1993, pp. 161-172.

_____. *Arte como rito: a ficção angolana hoje*. Texto apresentado no III Congresso Nacional da Abralic, 1992 (no prelo).

PEPETELA (PESTANA, Arthur). **Muana Puó**. Lisboa: Edições 70, 1978.

_____. **Lueji**. Porto: Asa para a União dos Escritores Angolanos, 1989.