

DO OLHAR E DE OUTROS OLHARES: A LITERATURA ANGOLANA NA LETRA DE JOÃO-MARIA VILANOVA

Marlene Hernandez Leites (UNIT)

Resumo:

Objetivamos com esse estudo o resgate da obra de João-Maria Vilanova, poeta angolano que faleceu em 2005 e que deixou uma produção literária maioritariamente inédita. Este trabalho se configurou como uma pesquisa de base qualitativa, tendo sido desenvolvido a partir de um estudo de caso que incluiu pesquisadores do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Concluímos que o discurso crítico é legitimador, principalmente por emergir de vozes autorizadas pela Instituição saber/poder, e mesmo estando dentro da mesma Instituição universitária, se constrói de forma diferenciada em função do posicionamento ideológico (isto é, do olhar) do crítico/escritor. Esta investigação me possibilitou perceber também que a questão da raça não é motivo de discussão, embora a da negritude, como conceito político, o seja.

Palavras-chave : Literatura africana, identidade, hibridização.

Este estudo¹ objetiva, de forma geral, apenas mais um olhar de fora porque de latino-americano, e de dentro, porque de colonizado, no discurso europeu sobre o poeta João-Maria Vilanova, que se suicidou em 2005, no Porto, em Portugal. Tenciona-se, aqui conhecer e avaliar o discurso crítico do colonizador sobre a literatura africana mais especificamente a angolana. Além disso, se propõe ainda a investigar, na medida do possível, quem foi, na realidade histórica e literária de Língua Portuguesa, João-Maria Vilanova e (re)situá-lo na literatura angolana e na cultura portuguesa, refletindo sobre a questão da identidade.

A pesquisa é importante não só para questões relativas às práticas discursivas, como também pelo compromisso de resgate que nós, brasileiros (e acredito que também os portugueses), escravistas, temos em relação aos africanos escravizados, além de vislumbrar o registro de uma produção literária africana quase invisível na Literatura de Língua Portuguesa, no Brasil, apesar de uma certa visibilidade que tal produção mantém em Portugal.

Não podemos esquecer, é o que se diz, a história comum de colonização portuguesa, que originou traços culturais semelhantes no povo angolano e, por extensão, no brasileiro, integrando-os num contexto cultural mais amplo. A visão comparada, como prática de relações transnacionais, possibilita a identificação de semelhanças e diferenças e aponta as

¹ Financiado pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) Brasil, em 2013.

especificidades, traduzidas nos textos, daquelas marcas de percepção de um pertencimento negro. O tipo de abordagem foi a comparativa/ contrastiva, já que este trabalho lançou de um olhar plural sobre um objeto de estudo heterogêneo. Penso que é no espaço entre a coisa e sua representação que reside o ideológico, pois a linguagem não é mais centrada na língua como sistema ideologicamente neutro, mas no discurso que é uma instância da linguagem.

Assim, uma questão importante se levanta: o que pode João–Maria Vilanova acrescentar à teoria da literatura, à teoria do sujeito e das identidades, à literatura angolana e às literaturas de língua portuguesa?

1 O OLHAR

O olhar é o primeiro sentido que, nos processos de construção identitária e de alteridade, nos permite ver a diferença e a ambiguidade, propondo sempre uma nova forma de ver o Outro. Para a ciência, só os olhos vendados permitem a delimitação e a fixação das relações estáveis, pois o olhar deseja sempre mais do que lhe é dado ver. Para Marilena Chauí (1998) a relação entre ver e conhecer está num olhar que se torna cognoscente e não apenas espectador. Quem olha também olha de algum lugar. De acordo com Chauí, a filosofia da visão ensina que ver não é pensar e que pensar não é ver, que o pensamento não é juízo, nem enunciados ou proposições, mas, sim, afastamentos determinados no interior do ser e que, assim, conceitos não são determinados e as ideias não têm significação completa, senão provisória e aberta. Destarte, assim como o visível tem como fundo o invisível, o pensado é habitado pelo impensado.

O olhar ensina o pensar generoso, pois apanha em si o pensamento de outrem e prossegue entrando e saindo de si. Portanto, o olhar não é completamente racional, pois ele é, antes, emocional, isto é, sensível.

2 OS DISCURSOS - SONS AUTORIZADOS

Em relação à questão da negritude há sempre uma postura definida do crítico literário. A respeito dos olhares europeus, que aqui terão singular atenção, saliento duas posições diferentes: a de Pires Laranjeira e a de Salvato Trigo. Pires Laranjeira(1994) ressalta que existe uma vasta bibliografia sobre a negritude de língua francesa, ao passo que, sobre a negritude de língua portuguesa, sempre pairou um silêncio estranho. Sobre a negritude literária de língua portuguesa, o professor afirma ainda que há uma escassez constrangedora

de estudos, e os que existem, se expressam, às vezes, por afirmações infundadas de que a negritude praticamente inexistiu. Pires Laranjeira afirma ser a negritude mais extensa e de maior profundidade do que tem sido tratada até agora e que

[...] existiu um discurso do racismo nas literaturas de base universalista negra e, por sua vez, na base da autonomização literária, a par de outro discurso regionalista-nacional [...] por necessidade de afirmar a universalidade do homem negro perante a particularização e memorização feita pelo homem branco. A afirmação ostentatória do negro e a criação de um universo referencial negro aprofunda na diacronia e no discurso literário em novo paradigma: o da literatura negra. (Pires Laranjeira, 1994, p.500)

Para ele, um novo paradigma prepara a instauração e reconhecimento das literaturas nacionais nos anos 60. Essa posição é contrária à de Salvato Trigo, que nega a existência da negritude, posição esta considerada por Pires Laranjeira como uma tese insustentável.

A tese de Pires Laranjeira é a

[...] de que a negritude tanto se baseia na assimilação do cânone negritudinista como em procedimentos gerados por contextos similares desde a língua francesa. Para se afirmar como discurso autônomo, o discurso do negro (do homem e da cor) tem duas vias: a da ideologia [...] a do concreto do seu mundo (a poesia substitui e glosa o modo da narrativa). O primeiro é sutil; o segundo, ostensivo (Pires Laranjeira 1994, p.12)

Pires Laranjeira entende a negritude como o discurso poético do negro, ou seja, o modo de o negro tomar a palavra em si e, através dela, assumir o discurso da diferença: “Negritude, nova linguagem estética que procurou pela ideologia subverter o maniqueísmo eurocêntrico e brancófilo.” (Pires Laranjeira 1994, p.11) No entanto, apesar da negritude, enquanto movimento literário, ter produzido um específico policódigo literário, “nunca foi abordada no mundo da língua portuguesa, a não ser, repita-se, muito episódica e fragmentariamente.” (Pires Laranjeira 1994, p.157)

Curioso é o sentido diferencial de literatura colonial, esclarecido pelo autor:

[...] é diferente do indicado pela mesma expressão no Brasil. Em África significa a literatura escrita e publicada, na maioria esmagadora, por portugueses de torna-viagem, numa perspectiva de exotismo, evasão, preconceito racial e reiteração colonial e colonialista. (Pires Laranjeira 1994, p.185)

Os africanos se uniram política e culturalmente, numa estratégia frontal perante o colonialismo. Para lá das diferenças, agruparam-se por serem colonizados, negros ou mestiços, sem que excluíssem africanos brancos, e essa dupla condição racial marca-lhes os textos. Em sua escrita literária, os africanos buscam uma revalorização cultural, envolvendo um passado urbano e rural, principalmente aquele anterior à colonização europeia, através de referências à ancestralidade, a fim de estabelecer uma identidade cultural, étnica e continental.

Apesar de branco e europeu, é possível identificar uma presença fraterna no olhar de Pires Laranjeira, quando reconhece a busca da negritude pelo colonizado. Ele diz que o colonizado assume um discurso solidário de pertença continental, salientando que "O mundo construído ou indiciado pelo colonizado que é predicador, predicatório ou predicatado muda o sentido da identidade da literatura, tornando-a, pela primeira vez, negra". (Pires Laranjeira, 1994,p.523) No entanto, apesar de Laranjeira reconhecer a luta dos africanos colonizados (angolanos, brancos ou mestiços) em busca de sua identidade cultural, referindo-a, ao mesmo tempo, como continental, o pesquisador nega sua diferença em relação aos outros países da África.

Já, Salvato Trigo (1981), diferencia a literatura negra da africana, deixando claro a hibridez desta última. A posição defendida por ele é a de que o lugar da literatura africana, para as novas gerações literárias e para os críticos e literatos africanos, situa-se na análise do valor e da beleza do texto, independentemente da autoria. Isso me parece uma forma de preservar e justificar a visão do branco como colonizador cultural, pois, até certo ponto, nega as raízes, o passado dos negros. Acrescenta ainda que um crítico ocidental não poderá explicar a literatura negra de Língua portuguesa, a não ser utilizando para ajuizar os textos critérios eurocêntricos,

Na verdade, o único método rigoroso e isento que nós, críticos de formação cultural ocidental, podemos usar para determinar a pertença africana dum texto é emitir sobre ele juízos apreciativos, e até mesmo valorativos, é o que pesquisamos e demonstramos a existência, nele, de elementos pertencentes inequivocadamente ao mundo cultural africano e a 'textologia' africana, que [...] difere da ocidental. (Salvato Trigo,1981,p.121)

No texto literário africano, busca-se a diferença. A "palavra" é a "[...] base existencial do homem africano no seu relacionamento com a comunidade a que pertence"(Salvato Trigo,1981,p.128) O autor se posiciona contrário a uma crítica literária que se pretenda universal, pois as formas de expressão e criatividade poética distintas das do homem ocidental, escapam à nossa teoria literária. Diz que a 'diferença' tem de ser estética, em

sentido estrito, e não 'ideológica', nacionalista ou política. A expressão verbal, a fala literária, é o elemento diferencial distintivo da estética² literária africana.

Para Salvato Trigo, "raça" é um conceito meramente cultural e nunca biológico: "A literatura africana moderna, não aceita ser classificada em função da cor de pele de seus produtores". [...] Se "antes o colonizador era de cor diferente da do explorado, hoje, são ambos da mesma cor. [...] A africanidade [...] reside nos textos, não nos seus produtores"(Salvato Trigo,1981,p.35) Por outro lado, baseia-se em Sartre para dizer que: "As línguas europeias da colonização bastarão ao colonizado como língua de comunicação [...] mas serão impotentes para funcionarem como línguas de criatividade poética".(SalvatoTrigo 1981,p.42)Nesse sentido, Salvato Trigo refere ainda que a falta de "purismo" nos contatos dos colonizadores com os colonizados os conduziu (como estrangeiros) a um intercâmbio sócio-cultural mais ou menos profundo, que se prolongou e utilizou um instrumento privilegiado de desenvolvimento, o discurso mestiço, "que deixamos criar livremente até o século passado"(Salvato trigo,1981,p.18) Como se vê, parece que o autor defende as marcas positivas deixadas pelo colonizador com sua autorização. Trigo conclui, no entanto, que as literaturas africanas de Língua portuguesa criaram uma língua própria, cuja autonomia em relação à língua literária portuguesa se afirma e se constrói nos mundos "psico-sócio-culturais" que ela é capaz de estruturar:

A 'fala' das literaturas portuguesa, brasileira, cabo-verdiana, angolana, moçambicana, são-tomense e guineense, é obviamente, distinta. Óbvio é também que esses povos têm, sem dúvida, uma língua comum, mas não usam a mesma 'linguagem'. (Salvato Trigo 1981,p.71)

A proposta de Salvato Trigo é de uma análise "antropológica/etnográfica" que permitiria compreender a variação cultural existente entre diversos tipos de textos produzidos na mesma língua.

Concordo com Salvato Trigo sobre a dificuldade de uma leitura das literaturas africanas, tendo em vista que não há ainda uma teoria que dê conta de questões específicas ligadas à cultura africana. Por outro lado, ainda temos a consciência de sermos construídos pela cultura ocidental, branca, que forma também o leitor e o crítico, mesmo o africano. No entanto, a justificativa de que devemos nos basear em critérios estéticos eurocêntricos vai

²Uma questão que me surpreendeu foi a constatação de Salvato Trigo em um de seus ensaios sobre a migração estética: "[...] no espaço literário da Língua Portuguesa, não há unilateralismo nas relações". Quer dizer que, se em determinado momento histórico do passado a migração estética foi no sentido Europa - América - África, modernamente ela faz-se muito mais, ou quase só, no sentido América - Europa - África. Em *Ensaio de literatura comparada: Afro-Luso Brasileira*, O que ele explica, originariamente, como sendo uma busca da 3ª geração, que está na América, de uma identidade que se inicia através da música.

apenas reforçar a ideologia da cultura branca, negando uma produção cultural particularizada. Também como Pires Laranjeira, Salvato Trigo, em alguns momentos, quando considera o lugar da literatura africana, enquanto um *locus* continental, ignora a diversidade que compõe aquele continente. Enfim, a partir destes discursos podemos perceber que a noção de sujeito perde seu centro e passa a se caracterizar pela dispersão, por um discurso heterogêneo que incorpora e assume diferentes vozes sociais.

2 O CONTEXTO

Segundo Pires Laranjeira (1997) o desenvolvimento das literaturas africanas de língua portuguesa se deu em relação direta com a construção do ideal nacionalista no discurso a partir do primeiro livro impresso em 1849. A transição do mundo negro para o africano se dá quando a escrita substitui a fala. A literatura oral se constituía de contos, lendas, fábulas e de um conjunto de tradições culturais próprias do mundo negro. Pires Laranjeira, no texto intitulado *Literaturas africanas de expressão portuguesa* (1994), reconhece que o estudo das literaturas africanas ainda está numa fase de reconhecimento e estabilização. O primeiro livro impresso na África foi em Angola, *Espontaneidades de minha alma* (1849), poemas de Maia Ferreira. A partir daí, pode-se dizer que a literatura angolana é paradigmática, modelo de irradiação para as restantes literaturas africanas, ainda que cada uma mantenha seu percurso específico. No entanto, Pires Laranjeira (2001) chama a atenção para o fato de que, no caso da Angola, ainda que se trate de uma nação paradigmática para as outras literaturas africanas, seus escritores ainda são desconhecidos dos portugueses, mesmo parecendo contrário ao leitor desprevenido, que é “bombardeado com tanta lusofonia eufórica” (Pires Laranjeira 2001,p.26).

Alguns escritores se tornaram clássicos na literatura angolana, entre eles Pepetela, que participou na luta pela libertação de Angola e ganhou o prêmio Camões. Também Agostinho Neto, militante socialista e pertencente à corrente prometeica de liberdade para as literaturas africanas, não deixa de ser um clássico contra o cânone ocidental, “[...] às vezes dele se aproveitando, nele se deleitando, e sendo por ele reconhecido” (Pires Laranjeira, 2001, p. 32).

Boaventura de Sousa Santos (1997) afirma que, do ponto de vista cultural, os países africanos e o Brasil nunca foram colônias plenas, pois a cultura portuguesa, fiel à sua natureza semiperiférica, estendeu a eles a zona fronteiriça, permitindo a passagem de acesso às culturas centrais|.

No entender de Cuti (2010), não podemos atrelar a literatura africana à brasileira através da ideia de afro-brasilidade, termo que, atualmente, está em voga na crítica literária, pois este conceito pode sobreviver sem o negro. Ser afro não implica necessariamente em ser negro e, dessa forma, o racismo não atinge aquele sujeito de pele escura e que sofre discriminação. “A literatura africana não se assume como negra” (Cuti 2010,p.36), e não combate o racismo brasileiro. Além disso, a continentalização africana da literatura faz com que se negue, de certa forma, a singularidade estética literária, que compõe a diversidade nas Áfricas.

Por outro lado, há, também, o olhar de Carmem Lúcia Tindó Secco, que diz observar, na história da Colonização portuguesa, tanto em África quanto na América, um bloqueamento da memória cultural, por fazer parte da rota da conquista, acarretando uma “paralisia do lembrar, uma amnésia das tradições” (Tindó Secco, 2000, p. 39). Apagaram-se os laços de uma identidade cultural. O mar, que era a morada de mitos e deuses africanos, tornou-se “português”, por ser domínio de vultos e heróis cultuados pelos invasores. Foi silenciada a oralidade dos nativos. A história de Angola foi de guerra e revoltas. E a poesia africana colonial, por seguir paradigmas europeus, descaracterizou-se e desenvolveu-se utilizando metáforas grandiloquentes. Utilizou-se a forma lusitana de versejar com símbolos ditados por Portugal. Somente no início do século XX, em África, veremos uma poesia voltada para o nacional, ainda assim com uma visão romântica de descrição de paisagens e louvação à Pátria. Na segunda metade do século XX, “a poesia produzida nas colônias portuguesas em África rompe com essa visão pitoresca em relação ao continente africano e ressemantiza metaforicamente o mar como símbolo do inconsciente coletivo ancestral”(Tindó Secco, 2000, p.47).

Existem, segundo Tindó Secco, dois tipos de poesia: a urbana angolana, que se volta para o mar, e a outra, das etnias fixadas longe do litoral, que cultuam as tradições e que temem o oceano por associá-lo mitologicamente com a morte. De qualquer maneira, nos textos que analisei, não se fala sobre raça, esta não é uma questão fundamental para uma grande parte de autores em África, mais especificamente em Angola.

João-Maria Vilanova foi um escritor comprometido, na visão de Laranjeira, com a África toda, não só com a Angola. Ao analisar o texto de João-Maria Vilanova, Laranjeira pede que não se pergunte quem (não) foi João-Maria Vilanova, mas simplesmente leia seus textos (Pires Laranjeira, 2004).

“[...] esqueça quem (não) foi João-Maria Vilanova” (Pires Laranjeira 2004, p. 7).

Nesse dizer singular e propositadamente imperativo, Pires Laranjeira pretende demonstrar que, na análise da obra de João-Maria Vilanova, o que interessa é o texto, o poema, já que nem o autor se quis presente. Ele acrescenta que Vilanova demonstrou uma angolanidade nacionalista, para além de ser anticapitalista e anti-imperialista; foi um revolucionário terceiro-mundista, libertário, fraterno, igualitário, que fez um percurso anti-colonial na luta pela independência.

Poeta da modernidade, “o seu campo literário foi o angolano, claramente escrito e lido” (Pires Laranjeira 2004, p.8). Não teve, no entanto, a audiência que merecia. Foi contido, criativo e inovador com um discurso carregado de resistência, história e denúncia.

Se, em determinado momento, o pseudônimo usado por João-Maria Vilanova era para proteger o autor das autoridades coloniais, em outro, quando já liberto, serviu para denunciar a exploração imperialista. Na visão de Laranjeira, o que interessa é que, nos escritos de Vilanova, há uma angolanidade inequívoca, que se justifica pela composição de poemas que seguem a tradição angolana, nomeadamente através de marcas de historicidade percebidas na descrição da guerrilha, da exploração empresarial, dos massacres, entre outros aspectos da singular *poiesis* desse escritor angolano. Todas essas marcas evocam, na poesia de João-Maria Vilanova, o retrato de um estado imposto ao colonizado, categoria social que é, na maioria, composto por negro e mulato, sendo, portanto, diferente da colônia da qual ele, de certa forma, fez parte porque era branco e português.

De acordo com Pires Laranjeira (2004), para João–Maria Vilanova, assim como para outros autores, como José Luandino Vieira, Mia Couto e Mutimati João Barnabé, considerados por ele como *guerrilheiros* da palavra, a inovação, a criatividade, a invenção e a revolução se dão no discurso literário do poeta, a partir de uma visão de mundo que traduz uma prática marcada por uma cultura de afrontamento à ordem estabelecida, tanto a literária quanto a social e política.

Já Macedo (2004) aponta em Vilanova a utilização de uma linguagem recheada de léxico da língua kimbundu e de um português que associa a norma à interferência dos falares angolanos. Como Antonio Jacinto, Luandino Vieira, Arnaldo Santos, Boaventura Cardoso e Jofre Rocha, Vilanova

[...] abraça com alma e coração patricio as falas populares suburbanas da cidade de língua vernácula. Trata-se inequivocadamente de postura militante, ‘em tempo de ciclo’, uma vez que as autoridades retiravam o direito de cidade a quem ousasse pisar a risco em matéria de corruptela da língua original de Camões (Macedo 2004, p.6).

3 O AUTOR

João-Maria Vilanova, pseudônimo literário de João Guilherme Fernandes de Freitas, cuja produção literária foi aqui tomada como *corpus* de estudo, viveu, entre 1933 e 2005, deixando contos e poemas inéditos, assim como uma correspondência com um interessante viés literário e cultural. Fez seus primeiros estudos na Missão Católica de São Paulo, em Luanda. Nessa mesma cidade cursou o Liceu. Foi funcionário público no leste da colônia. Publicou três livros de poesia angolana: *Vinte canções para Ximinha* (1971) com o qual ganhou o Prêmio Literatura Motta Veiga, e em cuja cerimônia de entrega não compareceu já que o poeta sempre optara pelo anonimato; *Caderno dum guerrilheiro* (1974), edições Kalema, poemas que, em sua maioria, foram escritos entre novembro de 1971 e agosto de 1973 (ambos antes da libertação de Angola) e *Mar de minha terra & outros poemas* (2004) obra que, por sua vez, foi publicada após a independência de Angola, pela Kilombelombe. Destaco, no entanto, para não ser imprecisa, que o poema **Mar de minha terra - Maresia-Mar** - primeiro poema publicado no livro *Mar da minha terra & outros poemas*, começou a ser escrito em setembro de 1973 e foi concluído em setembro de 1987. Portanto, este texto começou a ser escrito antes da libertação da Angola. Todas as publicações foram em Luanda. Além destes, deixou textos dispersos e obra na gaveta, pronta ou quase pronta para publicação, bem como ensaios, dentre os quais está **Para uma interpretação da poesia de Aimé Césaire**, edição do autor, de onde se conclui ser João-Maria Vilanova um autor iniciado nas lides literárias.

Poeta e ensaísta, João-Maria Vilanova foi diretor da revista *Ngoma* (Luanda, 1974), revista que teve apenas uma edição publicada. Com exceção dos colaboradores que lá estão identificados nessa edição única, todos os artigos restantes foram produzidos pelo próprio Vilanova, que, para isso utilizou vários pseudônimos. Além disso, existem publicações esparsas na Revista *Cultura II*, em Angola, Brasil e também de outros países da América Latina.

Embora Jorge Macedo, no Prefácio de *Mar de minha terra & outros poemas*, saliente que João-Maria Vilanova tenha nascido em Angola, a verdade é que esse escritor nasceu em Portugal, sendo considerado poeta angolano porque assim se quis e se fez. Viveu um tempo em Angola. Não foi entrevistado e nem fotografado. Só os mais íntimos sabiam quem de fato ele era: branco e português. A utilização do pseudônimo denuncia, a meu ver, alguém que se sabe português e branco, mas que, no texto e na linguagem literária, assume

uma identidade africana. Foi advogado e Juiz de Direito, o que lhe trouxe conhecimento da realidade de Angola. Não há nada em seu texto que identifique traços de Portugal.

Presume-se, de acordo com Pires Laranjeira (2001), que João–Maria Vilanova tenha criado um pseudônimo por necessidades políticas. Após a independência, deixou Angola para viver em Porto. Pires Laranjeira possui uma grande parte do espólio do autor e continua trabalhando no resgate de sua obra. Para tanto, criou um grupo de pesquisa na Universidade de Coimbra, no qual aglutina e coordena pesquisadores interessados nos textos de João-Maria Vilanova e em cujo projeto de investigação eu também me incluo. Pires Laranjeira, após ter analisado grande parte da obra de Vilanova, afirma não ter dúvidas de que esse poeta faz parte do patrimônio literário angolano.

4 OS POEMAS

João-Maria Vilanova, como referido anteriormente, assina três volumes de poemas: *Vinte canções para Ximinha* (1971), *Caderno dum guerrilheiro* (1975) e *Mar da minha terra & outros poemas* (2004). Se, na segunda obra, o engajamento político toma um primeiro plano, representado por um eu poético africano colonizado que se revolta diante da situação histórica de sua nação, em *Vinte canções para Ximinha*, a dimensão política dá lugar a um outro tipo de engajamento: aquele que se debruça sobre a condição humana, em especial aquela específica da Angola enquanto colônia.

O primeiro conjunto de poemas que se apresenta aqui é constituído por seis canções. Nelas, a música ausenta-se e, em seu lugar, o poeta faz uso de versos que obedecem a uma cadência variável, que também não se pode relacionar com a ideia de simples coloquialismo. O corte dos versos pode-se dizer, remete a uma espécie de “cismar” de um eu que, colocado enquanto um observador atento das realidades (sofrimentos) vivenciadas pelas personagens dos poemas, narra-as em um ritmo próprio: o de quem observa, sente, reflete acerca do (e também se reflete no) que vê. Veja-se **Canção da fruta amarga**:

Às seis da tarde
Dominga foi esperar
comboio do Bungo
mas Beto não chegou.

Esperou na soleira ao frio
sob a lâmina azulada da noite
acordada ‘té de manhã.
Mas Beto não chegou.

Até que Zefa
 que sempre vendera fruta amarga
 trouxe ela mesma a notícia:
 Beto caíra esmagado
 no porão
 do navio holandês.

No poema, há um percurso que vai da espera à frustração, da expectativa ao sofrimento. A personagem que espera alguém querido a chegar no trem de Bungo (estação próxima ao porto de Luanda), que espera a noite inteira – crendo na chegada –, tem como desfecho da esperança a dor e o fim. A fruta amarga aparece como imagem da notícia da morte e a personagem que a carrega está acostumada a levá-las: a fruta amarga é a notícia da morte.

Esse campo temático, composto pela oposição entre a esperança e a frustração, a dor e a morte, é recorrente nesses poemas e irá aparecer com intensidade em **Canção duma terça-feira de entrudo**:

Nesse carnaval
 a gente veio na rua manhã cedo
 com xingufos dicanzas
 ou puítas
 no gostoso sambar
 do movimento.

Nesse carnaval
 quando já noite
 em casa regressávamos
 Vovó tinha morrido.

Neste poema, o binômio antitético esperança/frustração é amplificado pelo modo como o texto se estrutura. Opõe-se à alegria representada pela festa carnavalesca, com a descrição de seus instrumentos típicos, e essa oposição se dá com o corte efetuado pelo verso de desfecho, no qual a morte encerra o poema e tal alegria com a instauração do campo da negatividade.

A dimensão política e histórica aparece em **Canção do navio negreiro**, poema que, apesar de apresentar um diferencial no que diz respeito à referência histórica, mantém a oposição entre a alegria e a negatividade. Neste texto, essa negatividade não é representada diretamente pelo evento da morte, mas pela referência à injustiça histórica que aparece como parte da brincadeira das crianças:

Depois da chuva

os meninos em bando
 largavam a lagoa
 vinham brincar a navegação.
 Do pequeno porto
 saiam então gasolinas dongos
 navios de grande calado até
 feitos uns de bimba
 mafumeira
 outros de tampa
 de cartão.
 Vovô Bartolomeu
 gostava de parar
 a olhar esses navios
 como quem em maravilha
 estivesse vendo
 sei lá
 um mar todinho de verdade.
 um dia Juca do Mulato
 lhe procurou
 que barco era esse
 navegando ao largo
 com formigões na proa
 e grandes velas
 pandas.
 “Esse - disse o velho coçando
 o queixo - é mesmo
 navio negreiro”.

O estranhamento e a revelação provocadas nos versos acima explicitam-se na percepção da semelhança entre o brinquedo infantil e os históricos navios de transporte de escravos da África. A negatividade referida não está presente diretamente na cena que se representa, mas na leitura que as personagens fazem dela: o olhar do sujeito, talvez já condicionado a enxergar a dor, enxerga um dos símbolos históricos da existência desta em seu povo.

O ápice da tematização da inevitável frustração ou sofrimento se dá exemplarmente em dois poemas: **Canção duma tarde qualquer** e **Canção-fala das mulheres de luto**. Ambos apresentam o mesmo mote da inevitabilidade da frustração e do sofrimento, mas constroem-se de formas diversas. Em **Canção-fala das mulheres de luto** o arraigamento à dor é representado imagetivamente pela aderência mortal de uma teia de aranha:

Entre o voo e o voo
 traiçoeiro o visgo.
 Eis que tua teia
 o gesto lentamente nos reteve
 a nós
 que no amanhar cuidados

(nosso arimo)
 haurimos
 afinal
 safra ruim.

Longas
 Longas são as estradas
 Onde a memória se consome.

Essa prevalência da frustração sobre o êxito e a instauração da desesperança (*haurimos/afinal/safra ruim*) amplifica-se no poema pela repetição, no terceto final, do adjetivo “longas”, que caracteriza as estradas da memória: a imobilidade e a dor do fracasso são velhas conhecidas. Nesse contexto, posso inferir que o luto referido no título do poema talvez se deva à própria inevitabilidade da vivência do malogro.

Em **Canção duma tarde qualquer**, pode-se ler uma cena vivenciada por um provável sujeito no qual essa imobilidade provocada pela consciência do fracasso vindouro é, de forma inusitada, plasmada em uma cena que retrata o movimento: o poema narra o esforço solitário de uma anciã que percorre um caminho difícil até um bar:

Em S. Paulo da Missão
 quando o sol se apagava
 na areia vermelha
 (nos fundos por trás da quitanda)
 a negra Arminda abria devagar
 a cancela
 de madeira
 e sozinha
 sem ajuda de ninguém
 ia no Burity ou no Sô Santo
 beber.

Muitas vezes
 ela ‘ tá ficando
 tarde toda
 sentada na esteira
 os olhos longamente postos
 no vago
 contando
 história de tempo antigo
 em jeito de assombração.

A garotada em roda dela
 escuta só.
 E suspensa vê
 vê mesmo
 correr a vida
 nos olhos sem vida
 da velha Arminda.

Era assim
Em S. Paulo da Missão.

Novamente, o corte dos versos, embora sem garantir musicalidade alguma a essas canções, adquire importância fundamental na construção do poema. O esforço de Arminda para chegar ao bar e entregar-se ao álcool é representado por versos curtos cadenciados: “a negra Arminda abria devagar/*a cancela/de madeira/e sozinha*/sem ajuda de ninguém/ia no Burity ou no Sô Santo/*beber*”. No último destes versos, o verbo beber é enfatizado, bem como ocorre com o local do olhar de Arminda - *no vago* -, na estrofe seguinte. O dístico final fixa a ideia de continuidade do ato e, por extensão, da própria desistência nele implicada.

A sexta e derradeira canção aqui selecionada de *Vinte canções para Ximinha* é um poema de exceção:

Canção das primeiras chuvas

Ela chegou hoje, N'Zambi
os cabelos crespos
sob a noite
inundando o ventre da terra.

Ela chegou hoje, N'Zambi
e descalça percorreu nossas lavras
massambala (cereal) e milho
crescendo lado a lado.

Ela chegou hoje, N' Zambi
nossos filhos brincaram-lhe os joelhos
tal como antigamente
nós fazíamos.

Ela chegou hoje.
Obrigada ó Deus obrigado.

Canção das primeiras chuvas opõe-se aos demais textos aqui referidos tanto pela mudança do campo semântico predominante, que, neste poema, passa a ser o da esperança provocada por uma antevisão da boa sina (a chuva = promessa de boa colheita), quanto pelo fato de ser, enfim, uma canção dotada de alguma música. Veja-se, a exemplo, a repetição em refrão do verso inicial, seguida nas três estrofes iniciais, pela descrição da ação da chuva – no poema, fêmea de cabelos crespos que torna a outra, a terra, fecunda e que traz alegria ao povo.

O comprometimento político assume o primeiro plano nos poemas que compõem *Caderno dum guerrilheiro* (1975). Neste, o eu poético é caracterizado enquanto um africano

matizado pela opressão do colonizador europeu. Nele, figura a revolta e expõe-se o sofrimento da condição de indivíduo oprimido, metonímia de um povo destituído de liberdade e, ainda, esboça-se a reação que, nascida desse sofrimento, justifica o *guerrilheiro* do título:

O cacto

Rosto onde a lágrima
 Contida lança
 Em lança se transforma
 Cacto: povo armado

O cacto, por si, constitui uma imagem ímpar da resistência, já que é uma planta capaz de sobreviver em condições climáticas extremas. O sofrimento do povo frente à aridez da opressão, suas lágrimas, convertem-se em espinhos que simbolizam a necessidade de reação. Essa utilização de elementos da natureza local e também, com frequência, de expressões da língua *kimbundu* (de Luanda), é traço recorrente no poema.

Em **As hienas**, a figura desse predador que ataca em bandos representa a chegada daqueles que “violam” a terra africana:

descem nos kimbos
 quando que inerte a noite dorme
 e dos monas
 seu chorado
 sabem
 roçam nas portas
 roçam nas portas
 condevagar
 (da morte
 Na roça
 eriçado rumor)
 e o luto kukunam
 e o luto kukunam
 na terra violada

O colonizador é pintado como fera traiçoeira que invade em bando as aldeias (*kimbos*) à noite e ameaça a vida dos filhos (*mu+ana= monas*: filhos) africanos. O poema fecha-se com a dor da morte na terra. Essa construção imagética que recorre a elementos da natureza, presente em **O cacto** e em **As hienas**, dá lugar a uma linguagem mais direta nos dois poemas que se apresentam a seguir:

Civilização

Eles desembarcaram
 Suas cruces
 Turíbulos
 Instrumentos de medição
 nos ventos
 E vindo
 E vendo
 (é frequente)
 Que caça & pesca rareavam
 Entre nuvens de incenso
 Vozes
 Luzes

Desataram nos caçar
 Piedosamente

O guerrilheiro

o guerrilheiro conhece os problemas do povo
 o guerrilheiro
 o guerrilheiro sofre o sofrimento do povo
 o guerrilheiro
 o guerrilheiro alegre das alegrias do povo
 o guerrilheiro...

Esses dois poemas podem ser lidos como os pontos extremos da situação de colônia, isto é, sob a perspectiva do homem colonizado. **Civilização** marca a imposição violenta dos ditames do opressor/colonizador, aqui representada pela extrema barbárie (*Desataram nos caçar*) que, no poema, é revestida pela sutileza do verso de desfecho, coerente com o título do poema (*Piedosamente*) e com certo “verniz” histórico, que tende sempre a matizar as nações colonizadoras como “salvadoras” de povos atrasados. **Civilização** representaria, na leitura proposta, o ponto inicial, de total subordinação ao poder do opressor³.

O seu extremo oposto é o poema **O guerrilheiro**, que representa a insubmissão e a revolta. Nele, a figura do guerrilheiro é construída através de sua identificação com o povo. A repetição da estrutura dos versos, com pequenas variações, somada às reticências que o encerram, amplificam essa construção da identidade, transformando o poema em um verdadeiro levante contra o servilismo.

A leitura crítica do processo de colonização efetuado pelos europeus torna-se abrangente em **Colombo no Caribe**, do livro *Mar da minha terra & outros poemas* (2004):

Colombo no Caribe

Colombo

³É claro que construído com incisiva ironia, como fica explícito na segunda estrofe do poema e, ainda, na inteligente quebra do verso final, que destaca o advérbio “piedosamente”.

ele chegou
no Caribe
viu os índios
e falou assim
quero ouro
os índios lhe deram ouro
viu mais índios
e falou assim
quero ouro
os índios lhe deram ouro

.....

Depois
ele Colombo
pegou do ouro
que os índios lhe deram
fez
duns tantos deles
escravos
e levou tudo
pros reis da Espanha
por entre
bênçãos do papa
e o brilho cintilante
dessa palavra
Civilização

Teve
porém
o cuidado
ele Colombo
de deixar ficar
lá no Caribe
a cólera
a varíola
a gripe
o sarampo
a tuberculose
e a sífilis

É por isso mesmo que
A Cúria Romana
por três vezes
por três vezes
tentou fazer dele
colombo
santo. (1992)

Nesse poema, a palavra “civilização” adquire a mesma carga semântica presente no poema que carrega esse nome em **Caderno dum guerrilheiro**, estando associada às heranças de destruição deixadas pelos colonizadores. No caso específico de **Colombo no**

Caribe, as pestes trazidas pelos europeus aos ameríndios são listadas dramaticamente na segunda estrofe aqui exposta do poema.

Chama a atenção, sobretudo, o conjunto que encerra o poema, que apresenta como consequência desse legado sombrio (*a cólera/a varíola/a gripe/o sarampo/a tuberculose/e a sífilis*), as tentativas de canonização da figura histórica de Cristóvão Colombo. Veja-se, em especial, a repetição do verso “por três vezes”, que frisa um número tão caro à cultura judaico-cristã, em uma realidade tão avessa às premissas do cristianismo.

Em *Mar da minha terra & outros poemas*, o primeiro poema, intitulado **Mar de minha terra Maresia – Mar** começou a ser escrito em setembro de 1973, em Luanda, e foi concluído em setembro de 1987, na Alemanha. Mas permaneceu inédito, porque só foi publicado em 2004 (pós-independência de Angola). Nele, conforme ilustram alguns excertos apresentados a seguir, ocorre o aprofundamento de dois traços presentes nos livros anteriores: a utilização da língua *kimbundu* associada, de forma inusitada, com a tematização de elementos que transcendem a história angolana, mas com ela se identificam. Tais elementos se relacionam à condição colonial e ao sequestro, ao tráfico e à escravidão de africanos nas colônias:

O mar rugindo
 Côncavas suas Kalema
 Noite
 A cara fechada
 No paredão
 Do molhe
 (linha-nankim defronte
 Mazanga ilha-nzimbu)

 Porta do sonho
 Sempre ele
 o mar
 tem vozes outras
 dentro nele
 mar
 Carregar
 descarregar
 parto
 mamãe
 lua que vem
 lua que vem
 juro
 Sangue-Cristo
 Juro
 vou voltar
 t' esqueço que nada Manana
 vou tu a-mar

O mar
 Kalunga o mar
 O odiado mar
 da partida
 canaviais
 cafezais
 cacauzais
 seringais
 algodoads
 bananais
 folha de fumo
 folha de fumo
 Alabama
 Missipi
 Virgínia
 Antigos coros de escravo
 Sons de blue
 Ecos de gospel
 Caribe
 La Habana
 Recife
 S. Salvador da Bahia
 Trezentas e tantas igrejas
 Orixá
 Oxalá
 Xangô
 Iemanjá
 Rainha do mar
 o mar
 o mar
 o ansiado mar
 da chegada...

Na 2ª parte de *Mar da minha terra & outros poemas*, o guerrilheiro do livro de 1975 cede ao poeta, nos versos a seguir, seu lugar de figura representativa da resistência:

o poeta vestido a rigor

o poeta pondera o fato
 o poeta transcende o fato & a notícia
 o poeta sem astúcia
 o poeta sempre sempre com alguma malícia

os racistas temem o poeta
 os golpistas temem o poeta
 os inimigos do povo oh
 esses temem o poeta

o poeta sem teto
 o poeta sem tacto
 o poeta vestido a rigor
 em seu cadáver putrefacto. (1992)

Porém, o poeta, pintado como figura ameaçadora, que causa temor a todos os inimigos do povo e da liberdade, aparece já morto, em putrefação. Há aí o retorno da negatividade que marcou **Vinte canções para Ximinha**: se, em grande parte desses poemas, a promessa da colheita era ceifada pela safra ruim, e a alegria da festa extirpa-se pela morte, em **o poeta vestido a rigor**, a figura poderosa construída no desenvolver do poema mostra-se inerte em seu desfecho, incapaz de qualquer ação contra aqueles a quem causara temor.

5 A QUESTÃO DA IDENTIDADE OU A IDENTIDADE EM QUESTÃO?

O conceito de identidade funciona, no meu entendimento, como algo que tem o significado de unidade e permanência. Com isso, dentro de uma visão dialética, a identidade é tida como algo que contém a igualdade e, portanto, a diferença. Igualdade significa diferenciar-se dos outros.

Neste estudo, vou transitar no conceito de identidade apenas para me aproximar do lugar e do tempo do autor.

De uma forma geral, entendemos identidade cultural como o conjunto de valores de um indivíduo na sua relação com o grupo ao qual pertence, seus valores e tradição, sua partilha de patrimônios comuns, como língua, religião, cultura e costumes. No caso angolano, as elites culturais e políticas, unidas pelo ideal de construir e partilhar um território, visionaram a construção de um Estado independente. O discurso para a edificação deste Estado esteve relacionado com o desejo de estabelecer uma cultura nacional, que constrói identidades entre o passado e o futuro e, assim, restaura as identidades passadas. É uma fonte de significados culturais, sistema de representação e um foco de identificação. Assim, não importa quais são as diferenças entre as pessoas em termos de gênero, classe ou raça, pois o papel da cultura nacional é unificá-las numa identidade cultural, anulando, dessa forma, a diferença.

O conceito de identidade é bastante recente e de certa forma passageiro, mas se apresenta como “necessário”(Gumbrecht,1999, pp115-124) Nesse sentido, cabe observar aqui que os empregos do conceito de identidade, novos ou antigos, sempre estão motivados por nostalgia ou ressentimento. Apresenta uma relação tanto filosófica quanto política em relação ao seu uso. Jacques Derrida (1971) quando fala na desconstrução do conceito de identidade, afirma que não conseguimos ver identidades estáveis.

Na teoria social a questão da identidade é motivo de discussão. Para Stuart Hall(2006), na Pós-modernidade, as velhas identidades estão em declínio, fazendo surgir novas identidades em função da fragmentação do indivíduo moderno.

Para Homi Bhabha (1998) vivemos hoje numa zona que ele chama de “fronteira”, num momento em que o espaço e o tempo se cruzam e produzem figuras complexas de identidade e diferença provocando uma desorientação e uma busca constante de orientação e de conscientização do sujeito, quanto a gênero, local institucional, localidade geopolítica, orientação sexual e de raça, marcadores de qualquer pretensão à identidade no mundo moderno. Contudo, para ele, o fundamental, que ele considera politicamente crucial, é transpor as narrativas de subjetividades originárias e iniciais, a fim de focalizar os momentos ou processos produzidos na articulação de diferenças culturais. Os “entrelugares” mostram o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação coletiva ou singular, possibilitando novos signos de identidade, colaboração ou contestação na ação de definir a própria ideia de sociedade.

Lynn Mario Menezes de Souza (1994) esclarece que, no processo de construção da identidade, inscreve-se uma analítica do desejo, onde é preciso existir para o OUTRO. Para o desejo colonial, como construção da identidade do sujeito, a articulação social da diferença se dá em torno do desejo do lugar do Outro. Esse espaço de identificação seria de tensão, porque se caracterizaria pela ambiguidade e duplicidade, em que o desejo do colonizado é permeado pelo desejo tanto de vingança quanto de ocupação de espaço. Conquistados e conquistadores se transformam, surgindo um novo sujeito cultural: o colonial. No entanto a alteridade colonial não será constituída pelo Eu colonizador nem pelo outro colonizado, mas pela distância entre os dois.

A identidade estabiliza tanto os mundos culturais quanto os sujeitos, tornando-os unificados. Este sujeito, numa visão pós-moderna, está se tornando fragmentado, composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes não resolvidas ou contraditórias. O processo de identificação desse sujeito, onde são projetadas suas identidades culturais, tornou-se variável, provisório e problemático. O sujeito pós-moderno produzido não tem uma identidade fixa. Ele assume que sua identidade é definida historicamente e que possui diferentes identidades em determinados momentos.

Segundo David Harvey, citado por Stuart Hall (2006), a sociedade moderna se caracteriza pela “diferença”, pela variedade de diferentes posições do sujeito, isto é, de identidades. Numa situação concreta, no caso de João- Maria Vilanova, penso que, ao se esconder atrás de um pseudônimo, o escritor estava, por opção, dividido entre seus valores de

homem branco, colonizador, e de angolano. Seu comportamento passaria pelo que Stuart Hall chama de “jogo de identidades”.

A identidade, segundo Stuart Hall (2006), não é algo inato, mas forma-se ao longo do tempo através de processos inconscientes. Ela permanece sempre incompleta e sempre sendo formada. Assim, não devemos falar de identidade, mas de identificações. Vista desta forma, ela é como um processo em andamento para ser “preenchida” a partir de nosso exterior, na visão dos outros e de como imaginamos ser vistos pelos outros.

Stuart Hall(2006) cita Derrida para dizer que tudo que falamos tem um “antes” e um “depois” e que é nessa margem que outras pessoas escrevem. O significado dessa fala é instável, procura uma identidade, mas é sempre perturbado pela diferença.

Para Boaventura Sousa Santos (1997) a identidade é uma categoria política, porque produz consequências políticas. Boaventura Sousa Santos chama de necessidade fictícia: necessidade de defesa ou proteção de um determinado grupo, isto é defesa do grupo contra a ameaça dos outros (identificados como diferentes). No entanto, para ele, essa defesa se torna impossível, na medida em que nenhum grupo consegue se fechar ou se proteger totalmente. Mesmo não sendo possível, a identidade passa a ser trabalhada como uma forma de Poder e, nesse sentido, ela é política, o que, de certa forma, é conflitante, pois, além de proteger, ela é também disciplinadora, já que exige atitudes e comprometimentos semelhantes no momento em que distingue os outros enquanto estranhos e, portanto, as vezes como inimigos. Para o autor, a identidade passa a ser algo que impõe a polarização e a dualidade. Dualidade esta que é imposta e concretizada através da fronteira política dos Estados. Sendo assim, a crise das identidades pós-modernas se estabelece na medida em que as fronteiras dos Estados não conseguem mais segurar o estranho longe, quebrando, pela globalização e pelas relações mediáticas, as fronteiras culturais e, conseqüentemente, as polarizações.

O ser humano inicia o processo de apropriação das tarefas que o mundo estabelece a partir do momento de seu nascimento (Ágnes Heller,1989). Esse processo de apropriação consiste em tudo aquilo que se “integra dentro do eu” e que caracteriza o processo de construção da subjetividade. Quando o ser atua, percebe e pensa, não se limita simplesmente a garantir sua preservação, mas também se produz, colocando sua marca em tudo, fazendo com que seu próprio mundo perceba-o. Atuar, pensar e sentir nada mais é do que um conjunto de relações únicas que, ao interferirem no mundo e no seu Eu através do comprometimento, caracterizam a construção da subjetividade.

Posso inferir, portanto, que o processo de construção da subjetividade nada mais é do que a própria vida cotidiana, na qual o ser humano age e interage desde o seu nascimento, com o contexto cultural a que pertence, constituindo seu próprio tempo e espaço.

João-Maria Vilanova tentou, com sua poesia, representar o desejo dos colonizados, resgatando o cotidiano e os valores do povo, mas isso não significa ter dado espaço ao subalterno enquanto interlocutor, porque, no dizer de Spivak (2010), a literatura só pode produzir representações mais ou menos pertinentes dessas vozes, já que quem pode falar por si mesmo é apenas o subalterno. Sob o ponto de vista do discurso, é o silenciamento que define o subalterno como tal. Ele não tem voz, não tem direito ao grito. De modo que, ao falar, um sujeito subalterno deixa de sê-lo. Em seu cotidiano, e, sobretudo, a partir da interação social, esse poeta angolano foi comprometido com as tarefas as quais se propôs no mundo, estabelecendo raízes, apesar de experiências anteriores que supostamente se inscreviam no campo do colonizador, já que o escritor teve também uma vivência como português branco. Seguindo o pensamento de Agnes Heller(1989), na vida cotidiana o homem coloca em funcionamento: todos os sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, seus sentimentos, paixões, ideias ou ideologias, assim como suas habilidades manipulativas.

Esse amadurecimento que nasce no grupo e na família, e que é imprescindível para a vida em sociedade, permite que o homem, ao sair de seu grupo de origem- caso de Vilanova, enquanto português, sobreviva e adapte-se a outros grupos, de tal forma identificando-se com eles e, assim, colaborando também para a construção daquela identidade. A história, para Heller, se constrói dentro dessa dinâmica de construção e de transformação de cotidianos. Isso provoca no sujeito uma luta constante entre o que se foi e o que se espera ser.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabemos que não existem conceitos considerados seguros para o pesquisador, uma vez que não existem verdades, mas discontinuidades que nos compelem a pensar a diferença, os afastamentos e as dispersões. Entendo a literatura negra como aqueles textos gerados e estruturados de forma diferenciada com base na construção histórica, inscritos através de uma voz negra que preserva as diferenças culturais. Trata-se, pois de uma literatura particularizada pelo pertencimento. A literatura africana moderna não pode ser classificada, no entendimento da maioria de pensadores, em função da cor da pele de seus produtores, pois estes podem ser negros, mestiços ou brancos. Contudo, tal produção pode ser negra em seu

contexto existencial, de pertença. No Brasil, esta realidade não se aplica, pois a cor da pele, no meu entendimento, determina, além do lugar de pertença do autor, um lugar no espaço social, e isso se relaciona diretamente com os homens que produzem as obras. Caso contrário, teríamos a invisibilidade do sujeito, a negação do próprio sujeito. Não há como negar o sujeito que fala, pois sabemos que este sujeito se constitui na linguagem. Laranjeira reconhece a existência da negritude e vai entendê-la como um conceito político em que o negro, o mestiço ou o branco toma a palavra e assume o discurso da diferença. No entanto, eu não entendo apenas como o africano, que nem sempre é negro, pode assumir o discurso da negritude se ele não se vê como negro, e, nesse sentido, o meu posicionamento difere um pouco com relação ao de Pires Laranjeira.

No discurso de Salvato Trigo, observo uma posição assumida de branco e colonizador cultural quando julga, como crítico, o texto de acordo com seu valor estético, sem interesse na autoria. Trigo justifica esta posição entendendo que o crítico ocidental não é instrumentalizado para fazer uma leitura da literatura negra, já que não tem bases para ajuizar a respeito, com o que concordo plenamente, pois o máximo que conseguimos é ajuizar de acordo com nossos critérios, eurocêntricos, os quais se definem pelo lugar sociocultural e identitário de onde falamos. Sob meu ponto de vista, o melhor caminho para a consolidação de uma teoria para a literatura de negros é o da política. Considero fundamental falar em literatura de negros porque tenho a convicção de que a raça, como signo cultural, como condição histórica, através da consciência, permite inscrever o sujeito num determinado lugar, gerando afiliações ao pertencimento cultural daquele indivíduo. Como era previsível, observo que os dois críticos mantêm um olhar de fora, embora Laranjeira seja mais solidário ao negro africano.

O contexto da literatura africana, angolana, é diferente do contexto brasileiro. Existe o entendimento de que a África é composta por negros, mestiços e brancos, mas os negros tentam reafirmar e identificar sua maioria negra. A produção literária angolana é quase desconhecida dos portugueses e talvez até dos próprios angolanos, apesar do número significativo de poetas que escrevem (e se descrevem) como angolanos. Entendo a literatura em Angola como híbrida por que mesmo contendo traços culturais dos africanos, utiliza a língua do branco e se constrói dentro de critérios estéticos eurocêntricos, apresentando alguns sinais que se referem à história, à linguagem ou à vivência dos africanos no antes e no depois da libertação de Angola. Não existe neste contexto, entre os textos aqui utilizados como *corpus* de análise, qualquer referência à raça ou ao se assumir no discurso como negro. O contexto em que João-Maria Vilanova transita é o político, de denúncia à exploração

capitalista, se apropriando de alguns falares angolanos, o que dá, dessa maneira, um tom específico à literatura, tornando-a angolana por incluir elementos da cultura africana e por se identificar com essa cultura.

Por outro lado, diferente de minha posição anterior de que Brasil e África foram originados por contextos sociais semelhantes, e concordando com Cuti, que a realidade dos grupos humanos saídos da África é, em qualquer dos países, diferente daquela dos que lá ficaram, pois, em termos de cultura ela foi dissolvida. Portanto, não há um cordão umbilical entre a literatura negro-brasileira e a literatura africana, pois a literatura negro-brasileira nasce da população negra formada fora da África e seus textos pouco têm a ver com a África. E os que têm relação com aquele continente não pertencem à literatura negro-brasileira, mas aos textos de brancos, ou negros que se querem brancos, que falam sobre a cultura africana e suas raízes, Isto significa dizer que podemos ter autores negros-brasileiros ou mulatos ainda presos à tradição, passando longe das questões atinentes às relações raciais. O texto que se quer negro-brasileiro está relacionado com os conflitos raciais de uma população descendente de escravizados em uma sociedade discriminatória como a nossa. Apenas a partir de tais proposições é possível reconhecer a identidade negro-brasileira.

Em relação à consciência sobre as raças, a alteridade do negro é uma questão ainda controversa e pouco estudada em termos de cultura brasileira. Nesse sentido, suponho que, até agora, e pelas minhas leituras, essa controversa se estenda também a Angola. Este é o caso também da preocupação com uma teoria crítica para a questão da raça como uma categoria significativa da diferença para os estudos literários. Entendo que o problema não é tanto o da raça ou de seu conceito, mas o silêncio sobre ela. O discurso racista é um discurso culturalizado que geralmente abandona o vocabulário explícito da raça, substituindo a ideologia da raça pela noção de cultura, caso do discurso que percebo desde as minhas primeiras leituras em Portugal.

Acredito na ideia de que existe raça e diferença, que existe um discurso ideológico que mascara essa relação mediante a manipulação. Passa a ser uma questão política definir uma política cultural que privilegie os aspectos multiculturais. Ao crítico, cabe ver como o escritor fez o texto ou como utilizou determinada técnica literária pertencente ao domínio público, percebendo, então, que partido o autor poderá tirar de suas estratégias textuais e se ele reverte ou não o movimento contra o modelo original. Desvendar esse objeto como proposta única e irreproduzível pode ser com certeza o maior desafio ao qual posso me propor tanto como escritor quanto como leitor e (re) escritor.

Não podemos ser ingênuos a ponto de acreditar que um escritor, brasileiro ou angolano, possa produzir representações, num espaço do neocolonialismo, capazes de dar conta de uma política de reversão. Ele precisa manipular esses dados, sabendo-os de antemão, como outra escritura sobre aquela já existente. Esse me parece ser o caminho tanto para nossos escritores excluídos do processo de circulação e validação do cânone literário em nossa sociedade, quanto para os críticos que se quiserem solidários com uma política de entendimento da diferença e de não aceitação de verdades absolutas inquestionáveis.

Acredito na importância de situar e refletir sobre a recorrência de textos críticos que se apresentam como mediadores e decodificadores dos sentidos dos discursos culturais a partir de repressões, prescrições ou sujeições, em um contexto de poder, entre culturas centrais e periféricas, no caso a portuguesa entendida como central, e a angolana e a brasileira como periféricas. A literatura angolana, em função da geografia cultural dominante, diferentemente do Brasil, onde o negro não tem voz, tem uma certa especificidade: mesmo tendo passado por um processo de colonização, não teve sua visibilidade anulada ou pelo menos nem tanto. Cada escritor tem sua estética, mas, em comum, há a recusa ao sistema colonial. Alguns têm saudades pré-coloniais, outros, brancos e europeus de nascimento, optaram por visionar uma pátria africana. Entre eles, destaco Ruy Duarte de Carvalho, Henrique Abranches, José Luandino Vieira e nosso autor em estudo, João-Maria Vilanova. Todos eles optaram por Angola, seja por uma opção ideológica, seja por uma visão de mundo e não para dar razão ao mundo que o português criou na África. Nesse contexto situo João-Maria Vilanova como um português, branco, que se identificou com a causa dos angolanos. Seus textos identificam os angolanos, há uma representação das vozes dos subalternos na voz desse poeta, tornando seus versos na linguagem do colonizador antes de tudo uma denúncia da realidade vivenciada pelo colonizado.

João-Maria Vilanova lutou, com as palavras, contra o sistema de exploração colonial. Criou uma poesia com fortes traços políticos, de enfrentamento. Seu texto é angolano, **seu olhar é de dentro**. Foi juiz de Direito e advogado. Ao construir ensaios, demonstrou ser um autor iniciado nos saberes eruditos. Alguns autores acreditam que utilizou vários pseudônimos. Além disso, através do contato com as instituições dominantes (escola, igreja, trabalho), incorporou valores e construiu sua subjetividade, ao mesmo tempo em que interferiu nas regras e normas dessas instituições. Ao considerar-se angolano, o poeta construiu na e para a Língua Portuguesa elementos da subjetividade angolana. Talvez João-Maria Vilanova não tenha se preocupado em se dizer português simplesmente porque, para ele, tal identidade não tinha grande importância. Hoje, o que importa para nós são os

elementos africanos que ele incluiu na (sua) Literatura, impregnada de elementos culturais e identitários de um (português) e de outro (angolano). Acredito que o estudo da obra do autor nos permite navegar por esses dois mundos.

Seu primeiro momento caracteriza-se pela denúncia de uma realidade de exploração portuguesa; o segundo e terceiro momentos, pelo engajamento político. Assim, o autor passa do olhar atento às injustiças de Angola, à frustração, desesperança e inevitabilidade, sentimentos que transporta também para sua vida, culminando com sua morte, provocada por ele mesmo.

No caso do discurso, em relação à exclusão, penso que a linguagem da teoria crítica pode ser um estratagema da elite ocidental, culturalmente privilegiada, que exclui o outro no uso de seus critérios estéticos e culturais. Assim, o discurso crítico pode compactuar com a política das exclusões. Penso que há influência do poder racial no julgamento de valor, mesmo num país como Portugal que não se vê como racista. Os discursos, de certa forma, impõem uma interpretação para que se tome partido em relação às produções de uma cultura nacional. Os discursos se valem de estratégias destinadas a mostrar e valorizar a importância de certas definições, reforçando uma determinada visão. Existe, assim, uma tendenciosidade que é, muitas vezes, respaldada por apropriações da teoria da literatura e que reforça o lugar e a legitimidade dos juízos formulados no âmbito da Academia. O discurso do subalterno (Spivak, 2010), personificado nas vozes da literatura angolana, não toma corpo na voz da crítica porque falar pelo subalterno não é dar voz a esse outro. O subalterno é subalterno, em parte, porque não pode ser representado adequadamente pelo saber acadêmico (teoria).

Vejo a literatura negra, que é diferente da africana, como um ato político e simbólico, uma resistência à indiferença. Se nós, incluímos aqui brancos e negros relativamente conscientes, insistirmos na conscientização de que a questão da raça faz alguma diferença, podemos contribuir para que a hegemonia branca seja destituída de sua autoridade exclusiva. É importante hoje ver quem fala, como fala e de que lugar. O poder de representação está ligado ao saber. A crítica literária produz um discurso que tem em vista o Outro, e esse Outro é importante. É necessário revisar a historiografia para que se possam ouvir essas vozes que são fundamentais, e nosso trabalho poderá contribuir para tais discussões.

O que pode, enfim, João–Maria Vilanova acrescentar à teoria da literatura, à teoria dos sujeitos, das identidades, à literatura angolana e às literaturas de língua portuguesa? A estas eu responderia: à teoria da literatura, a necessidade de uma teoria para a diferença; à teoria dos sujeitos, que o processo de identificação, em uma visão pós-moderna, tornou-se

provisório, variável e problemático; à teoria das identidades, o reconhecimento de identidades fragmentadas e múltiplas; à literatura angolana, a importância do pertencimento; às literaturas de Língua Portuguesa, o reconhecimento da diferença.

Além disso, acredito que somente a produção de conhecimento a partir da diferença pode libertar-nos do jugo a que fomos e somos submetidos. Denunciar o processo de exclusão que continua a vicejar na produção cultural do negro, tanto brasileiro quanto africano, nos ajudará a construir nosso autoconhecimento e a construir um conhecimento emancipatório.

Referências

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. Em: _____. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1971.

GATES, Henry Luis. Authority (white) power, and the (black) critic; or, it's all Greek to me. Em: COHEN, R. (Ed.) *The future of literary literature theory*. New York: Routledge, 1989.

GUMBRECHT, Ulrich (1999): Minimizar identidades. Em: JOBIN, José Luís (Org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, pp 115-124.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva & Garcia Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HELLER, Ágnes. *O cotidiano e a história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Cander. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

LARANJEIRA, Pires. A Constituição do ideal nacional e a constituição de novas literaturas em África. Em: *Publicação de uma palestra em Santo Antonio da Platina*. Jataízinho (PR), 1997.

_____. *A negritude africana de expressão portuguesa*. Tese (Doutoramento em Literaturas dos Países Africanos de Expressão Portuguesa). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Faculdade de Letras. Coimbra, 1994.

_____. *Ensaio afro-literários*. Lisboa: Novo Imboeiro, 2001.

_____. (Prefácio) *João-Maria Vilanova – Poesia*. Lisboa: Caminho, 2004.

MACEDO, Jorge. Prefácio do livro - *Mar de minha terra e outros poemas*. Luanda: Kilombelombe, 2004.

SANTOS, Boaventura Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Porto: Afrontamento, 1997.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Mar, mito e memória na poesia africana do século XX. IN: SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. *Antologia do mar na poesia africana do século XX*. Angola: Kilombelombe, 2000.

SILVA, Luiz (Cutí). *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes. Identidade e subversão. *Literatura e diferença. ANAIS do IV Congresso da ABRALIC*, São Paulo, 1994, pp 561-566.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

VILANOVA, João-Maria. *Poesia*. Lisboa: Caminho. Outras margens, n. 27, pp 7, abr. 2004.

Artigo recebido em 25-03-2014

Artigo aprovado em 01-07-2014