

NOTAS DE LEITURA

CHALENDAR, Gérard e Pierrette. *João Manuel Varela*.

João Manuel Varela est né le 07 juin 1937 dans la ville de Mindelo, île de São Vicente, au Cap-Vert. Il s'est fait connaître sous divers pseudonymes (João Vario, Timóteo Tio Tiofe, et plus récemment D. Didial).

Après avoir obtenu une licence de médecine à Lisbonne, il passe plusieurs années à Bruxelles en tant que chercheur en biologie et travaille aussi dans divers pays africains, en particulier en Angola. Son premier recueil poétique remonte à 1958 et s'intitule *Hora sem carne* (ayant beaucoup évolué dans sa conception de la poésie, il demande aujourd'hui qu'il soit exclu de sa biographie). En 1961, il participe aux *Cadernos Exodo* édités alors à Coimbra puis à différents périodiques capverdians ou portugais. Auteur fécond, il fait paraître successivement *Exemplo geral* (1966), *Exemplo relativo* (1968) *Discurso V* (1972), *O primeiro livro de Notcha* (1975), *Exemplo dúbio* (1975), *Exemplo próprio* (1980), *Exemplo precário* (1981), *Exemplo major* (1985). Par ailleurs, il a rédigé une critique d'une extrême violence dirigée contre Russel Hamilton parue dans la revue *Africa* (n° 2) et intitulée *Segunda epistola ao meu Irmão Antonio*. Il y définit sa relation à sa terre natale et à Corsino Fortes durant des années d'exil (de 1965 à 1975, il était réfugié politique en Europe).

Si comme il l'exige, on passe sous silence le premier livre de l'auteur (parcequ'il était d'une facture par trop classique), on peut dire à la suite de Manuel Ferreira que cette oeuvre représente "o primeiro sinal dessa liberação definitiva".¹ Ce jugement est exploitable à trois niveaux:

– sur le plan thématique, J. Vario/T.T.Tiofe/Didial rompt définitivement avec les sujets abordés par ses aînés,

– sur le plan des rapports entre création personnelle et histoire présente, loin de s'évader dans un ailleurs idyllique déconnecté des réalités quotidiennes, le poète qui nous occupe au service d'une cause politique et culturelle précise – la lutte idéologique n'étant qu'une étape vers la victoire reportée les armes à la main.

(1) Manuel Ferreira: *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Tome I. Instituto de Cultura Portuguesa 1977 p.54

— sur le plan formel, cette oeuvre écarte globalement les canons de l'esthétique traditionnelle et il est clair que l'éclatement des schémas classiques de l'écriture poétique n'est pas sans relation avec les deux strates d'interprétation que nous venons de signaler.

Commençons par la première composante — c'est celle qui capte l'attention du lecteur en premier lieu. Les fondateurs de la poésie nationale (Eugenio Tavares, José Lopes, Pedro Cardoso étaient cap-verdiens d'origine mais portugais de culture; comme leurs maîtres européens, ils magnifient les données naturelles (cf *Luar de Cabo Verde* de J. Lopes, *A Noite* de même auteur, *Dia de chuva* de E. Tavares), la beauté féminine, le sentiment amoureux, et lorsqu'ils plongent dans le réel insulaire (cf *Morna* ou *A mocidade caboverdiana* de Pedro Cardoso, *A Faja* de J. Lopes, *Saudade, Triste Regresso, Exilado* ou encore *Partindo* d'Eugenio Tavares), c'est toujours sur fond de mélancolie, de désespoir feutré et sentimental: une épreuve aussi rude que l'exil est perçue au travers d'une nature hostile "sombrio e triste" — le paysage jouant ici le rôle de catalyseur émotionnel — et non comme phénomène économique: les motivations du départ sont passées sous silence tout comme les conditions de vie hors de l'archipel. Poésie a-historique par conséquent qui ne prend pas en compte le moment où elle est produite, qui ignore l'événementiel et les causes politico-économiques qui conditionnent l'existence des autochtones²

L'oeuvre de Vario/Tiofe/Didial opère un renversement des valeurs poétiques et son auteur est parfaitement conscient de cette inversion. Dans le *Discurso I* de *Exemplo precário*, il polémique contre ses aînés B. Leza, Ana Procopio, Pedro Cardoso, Eugénio Tavares... (la liste n'est pas limitative) qui n'ont pas su voir "o grande começo" c'est à dire la formation de la conscience identitaire sur le continent noir. Car la période coloniale n'est pas simplement le temps de l'exploitation éhontée des richesses matérielles et humaines, elle est aussi celui de l'aliénation culturelle, de la persiflage, de la négation des valeurs ancestrales. Elle manifeste la volonté déterminée de mettre un terme aux pratiques locales, qu'elles soient de l'ordre de la communication inter-individuelles, de l'artisanat, des cérémonies rituelles. Les poètes cités n'ont pas saisi (au dire de Tiofe) l'ampleur du désastre de la civilisation africaine que représente l'ère coloniale; ils ont méconnu la douloureuse réalité de l'histoire et sont restés aveugles à ce qu'Amilcar Cabral nommait "la résistance culturelle"; voulant être reconnus en métropole, ils ont tenté d'être leurs émules, d'où l'absence quasi totale de sociolèctes (de termes propres au parler de l'île de Brava pour Eugénio Tavares, de São Nicolau pour José Lopes ou de Fogo pour Pedro Cardoso), d'où une vision localement neutre de la femme aimée et des éléments naturels. D'où à fortiori l'éviction pure et simple de l'esclavage comme thème poétique et des formes de rébellion qu'il a fait naître parmi les autochtones. La critique est sévère: "E

(2) Une exception notable: le long poème d'Eugenio Tavares *Itinos* qui dénonce l'exploitation colonialiste et appelle à la révolte générale: "Revolução ou morte".

vós, Pedro, Eugénio, B. Leza, Ana Procópio, onde mostrar-vos / este impeto, como vos erguer os olhos para estes tempos épicos?"

On a ici la ligne maîtresse de ce que T.T. Tiofe appelle "la nouvelle poésie cap-verdienne": "Hei-de extrair o canto deste povo" (ibid). C'est là le leit-motif de l'oeuvre qui nous occupe qui cherche à récupérer au fil des textes la totalité du passé continental afin d'ouvrir le lecteur à sa propre histoire et à montrer que malgré l'honneur et l'ampleur de la destruction venue d'Europe, l'Afrique ne peut renoncer à son identité profonde même si certains de ses représentants se sont écartés de ce projet et se sont accommodés du sort réservés à leurs congénaires par les colons – "As lamentações e as lágrimas guardam-se / para o culto da desistência: o património / da terra não aprova o uso da resignação" (ibid).

Ce n'est pas que Vario/Tiofe/Didial veuille hypostasier les temps esclavagistes pour eux-mêmes, ce serait là une attitude passiviste puisqu'elle figerait la dynamique socio-culturelle. Tiofe ne cherche pas choséfier la lutte que ses ancêtres ont mené durant des siècles lorsqu'il dédit *O primeiro livro de Notcha* aux "mortos esquecidos destas terras"; son but est de ravir de l'oubli collectif tout ce (et ceux) que l'Occident a voulu supprimer de la mémoire humaine. L'oeuvre tout entière de ce poète est une lutte contre la déperdition dans le temps: "Aqui rememoro só o teu direito à posteridade" (*Discurso I - Exemplo precário*).

Toutefois, Tiofe met en garde le lecteur contre la formidable acculturation dont son peuple a été victime: "Também nós havemos de cuidar da nossa memória" (*Discurso II - O primeiro livro de Notcha*); il s'agit pour les autochtones de se défaire du discours venu d'ailleurs; il s'agit de démystifier l'époque colonial où la soi-disant convivialité cachait mal un dénuement total. La 3^e partie du *discurso I* dans *O primeiro livro de Notcha* énonce sans ambage cet état de fait:

"Vimos-te (on parle de l'enfance) com as tuas baratas, gafanhotos, moscas, / tuas papaias, bananeiras, coqueiros, mangas, / tuas casas de madeira e de latão, teus catres, / teus candeeiros a petróleo ou a gasóleo, / ... teus esrofulosos, tuas crianças raquíticas, teus cicerones prepondo aos estrangeiros prostitutas a baixo preço, tua despojamento e a tua higiene duvidosa". Au delà de cette enfance rêvée et inventée, il y a ce savoir englouti dans et par des décennies d'amnésie et qu'il est possible de mettre à jour à l'aide d'un verbe approprié et en écartant "les oeuvres inutiles", trop proches des canons esthétiques de la métropole.

Car l'amnésie généralisée n'est pas seulement perte de savoir, elle est aussi activité déviante par rapport aux normes les plus profondes de la culture indigène en ce qu'elle engendre le trouble, le souci métaphysique, la peur de la mort, l'ambiguïté dans la pensée et la conduite de tous les jours: "...Medo de morrer/ E medo de não morrer,/ Medo de matar e medo de não matar,/ Medo do suicídio, da colera, da exaustão/ E medo da blasfémia. Medo / Da usura e do júbilo / E medo da hierarquia e do génio: medo /Do benefício" (*Exemplo Geral*).

Un tel comportement problématique est propre à l'homme européen et il ne serait pas outrancier de dire que cet extrait circrite sur le ton de la polémique le rapport global que l'indidu pensant, *dans la culture occidentale*, entretient avec lui-même. Mais le poète n'a cure de comprendre l'inquiétude du penser européen, seul lui importe l'impact-totalement négatif de la culture introduite par le colon sur le territoire africain. Forcé est donc de déconstruire l'image que la colonisation a donné du continent noir.

Cette prise de position, cette volonté de conscienciser ses lecteurs, ce sont évidemment les luttes pour l'indépendance qui l'ont rendue possible: "Pois aqui se fala d'essas guerras de independência" écrit T.T.Tiofo. La lutte armée (et la victoire qui l'a conclue) a été l'évènement capital qui a introduit une brèche irréversible dans la situation nationale et la vision que l'indigène avait de lui-même et des autres installés depuis des siècles sur son sol. On comprend la dominante polémique de cette oeuvre:

– polémique contre les thuriféraires de la culture métropolitaine qui obscurcissent et retardent la prise de conscience et la détermination anti-colonialiste chez les autochtones.

– polémique contre un mode de vie ou de pensée axé sur la résignation, sur l'acceptation de la présence étrangère.

– polémique contre les Africains qui soutiennent par appât du gain l'action coloniale et qui sont des "pseudo heroes destas guerras... os fantoches do capitalismo lusitano".

Cette fureur critique a pour pendant le vibrant hommage rendu aux leaders révolutionnaires qui combattent ouvertement l'envahisseur. Et de citer les noms d'Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Samora Machel, Pinto da Costa ou de sigles d'organisations anti-portugaises, P.A.I.G.C., M.P.L.A., F.R.E.L.I.M.O., M.L.S.T.P. Et de saluer les étrangers qui apportent une aide précieuse bien que bénévole aux mouvements de libération depuis "l'Europe, l'Asie, l'Afrique, l'Amérique (et) l'Océanie".

Nous sommes donc en présence de ce qu'on peut appeler après Sartre, une oeuvre en situation³ parce qu'elle est entée sur l'évènement et parce que son auteur estime que son premier devoir est de s'insérer dans le présent *par* son geste artistique et non pas simplement en tant que citoyen cap-verdien⁴. Cela implique d'abord une atomisation de l'histoire. Le discours de Tiofo/Didial n'est en rien une dissertation philosophique sur l'histoire (même si celle – ci a un sens – un sens unique-puisqu'il était hors de doute que les combats menés dans les "an-

(3) "l'écrivain est en situation dans son époque; chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la repression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher...Puisque nous agissons sur notre temps par notre existence même, nous décidons que cette action sera volontaire" (Sartre-Présentation des "Temps Modernes" 1945)

(4) Notons que la notion sartrienne d'engagement ne s'applique.

ciennes provinces d'outremer portugaises" verraient la victoire des guerrilleros), il vit l'histoire au jour le jour dans le feu de l'affrontement limitaire: le *Discours V* qui suit *O primeiro livro de Notcha* décrit avec une remarquable minutie les épisodes de la guerrilla, l'armement sophistiqué de l'adversaire (p.13), l'ampleur des ravages qu'il exerce sur les cultures vivrières, les voies de communication, les modalités de la contre-attaque, la lutte idéologique menée dans les rangs de l'armée de libération pour juguler l'entreprise d'intoxication et de désinformation décidée par l'ennemi. En rassemblant toutes ses données, le poète fait oeuvre de combattant il porte témoignage sur la violence inhumaine des combats, sur le courage des populations locales et ce faisant, il participe à l'effort de guerre en galvanisant le moral des troupes, en apportant sa caution au peuple en lutte contre les Portugais.

On objectera que les derniers textes de Tiofe /Didial ne constituent plus un manifeste en faveur de la cause des peuples colonisés. Certes. Mais ils en sont le prolongement immédiat en ce qu'ils exhortent le lecteur à se ressourcer, à retrouver ses racines par-delà l'acculturation subie durant les années coloniales, à restaurer, autant que faire se peut, les pratiques quotidiennes qui scandent l'existence de tout Africain authentique.. Et lorsque le poète évoque son départ en Zambie "para assistir a ritos funerários / E há remédios vegetais, cânticos, mulheres / de luto e a familia de defunto lavando as mãos" (*Discurso I – Exemplo precario*), ou encore quand il s'adresse à la "mulher da casa de Xi noio e da Macaronésia", il ne fait que développer son discours de guerrilla: celle-ci a ouvert une ère nouvelle en ce qu'elle a libéré le territoire de la présence de l'ennemi: "Ah this is the beginning, / we al say: this is the beginning, Africa, / le grand commencement, oh si, eso es el começo, hombres, o grande começo / Congo, Zambeze, Niger, Cunene..." (ibid). Il convient alors de réactualiser le temps des ancêtres, anti-colonial, de rappeler le souvenir des victimes.

De la saisie momentanée du moment présent, de la parcellisation du temps vécu, on passe donc à une vision plus ample de l'histoire qui tente de récupérer dans un mouvement unique les séquences les plus marquantes du passé de tout le continent, lequel déploie les mêmes valeurs dans les mêmes circonstances (partout, il y a eu lutte contre les colons et victoire des autochtones).

Se pose alors la question de la forme: comment ouvrir le poème aux morts héroïques, à la majesté du penser africain, à la profondeur du sens du vivre africain. Quel lexique, quel rythme utiliser? "Oitenta e sete anos são passados sobre a escravatura./ Mas se lembrarmos os nossos mortos,/ não sabemos louvã-los / a medida do ódio que os humilhou / e da luta que tiveram / para nos dar a terra, larga, onde acabamos menos" (*Discurso I-Exemplo precario*).

En premier lieu, il convient de gommer le jeu comme source d'un discours subjectif, d'une expression personnelle comme chez les poètes du début du siècle. Les textes que nous sommes en train de lire ne donnent pas à lire les meandres d'un *moi* empreint de mélancolie, torturé par un amour malheureux. Tiofe/ Didial ne s'exprime jamais en son nom propre mais au nom d'un collectif, soit qu'il parle pour les groupes de combattants engagés dans la guerrilla, soit qu'il délègue sa voix à l'histoire continentale. Ainsi, lorsqu'il énumère les noms

des militants, des batailles, des armements ennemis, des exactions commises par l'armée portugaise (Discours V p.22), il est clair que sa parole n'est pas sienne en tant qu'elle émanerait d'un sujet unique, le poète se fait ici leader révolutionnaire, chef d'une milice armée haranguant ses troupes pour affermir leur combattivité. Cette instance de discours est maintenue dans les oeuvres les plus récentes de l'auteur. Ainsi, quand il demande dans *Exemplo precário*: "Mas como louvar como podemos nós louvar / sob este outubro e a doença, nesta cidade que tanto amamos, / o luto e o fétetro que seguimos?", il est évident que ce *nous* n'est pas un *je* subjectif et pluralisé mais un *nous* représentant l'élite nationale à la recherche d'une parole capable de présentifier le glorieux passé des ancêtres. C'est là une constante de cette oeuvre dont l'auteur s'efface en tant que personne pour endosser la voix de la communauté à laquelle il appartient et dont il épouse les valeurs en totalité.

Seconde caractéristique sur le plan formel: quel que soit le recueil auquel on se réfère, on note la fréquence de l'accumulation en tant que procédé rhétorique: la phrase de Tiofe / Didial est longue, composée d'un grand nombre de substantif relevant d'un champ lexical précis (le Discours V consécutif au *Primeiro livro de Notcha* fait grand usage de termes militaires, le Discours III emploie beaucoup le lexique médical, le discours VI explore le lexique de la géographie maritime etc). Ce processus engendre un type de discours spécifique: le discours *persuasif*; en relatant telle ou telle embuscade dans ses moindres détails, en rappelant les célébrités locales qui composent la mémoire infantile, les cérémonies funéraires ou l'ampleur du génocide au temps de l'esclavage, il transmet un savoir total puisqu'il est circonscrit par le flux de parole, la profusion des notations qui sont autant d'éléments d'un cadrage historico-culturel. Ce savoir prétend à la vérité et n'a donc pas à être justifié ni vérifié en avançant les preuves de sa compétence. Cette oeuvre représente ainsi un *faire-savoir* adressée à la communauté noire tout entière (car il est évident qu'il excède les frontières de l'archipel). Elle offre un commentaire passionnée de l'histoire d'abord au niveau micro-événementiel (les poèmes de la guerrilla) ensuite à un niveau macro-événementiel puisqu'il englobe les phénomènes qui ont été déterminants pour le continent dans son ensemble (arrivée des colons, luttes de libération, exil des élites, sentiment de frustration et de résignation parmi le peuple etc). Ce *faire-savoir* a pour objectif de dévoiler les valeurs authentiquement africaines (non gauchies par l'Européen): "le narrateur transmet un savoir sur le faire qui est aussi un savoir-faire pour le narrateur, un vouloir faire c'est à dire un programme narratif de base, déjà engagé et par rapport auquel la réception du commentaire représente un programme d'usage"⁵. Divulguer la culture ancestrale

(5) Louis Panier: le discours d'interprétation dans le commentaire biblique in *Introduction en analyse du discours en sciences sociales* Hachette-Université 1979 p.242. Ce qui est dit du commentaire biblique s'applique parfaitement au texte ici analysé, lequel considère les dires et les actes des ancêtres comme un modèle de pensée de vie à réactualiser et à imiter.

que la victoire de l'indépendance a permis d'approcher, faire revivre les pratiques africaines les plus vraies, tel est le double but que poursuit l'auteur. Le *faire-savoir* devant inmanquablement déboucher sur un *savoir-faire*, nous sommes en présence d'une poésie essentiellement pratique.

La volonté de persuader est lisible à plusieurs niveaux: – le texte de Tiofe / Didial est par nature didactique: une longue période est quelque fois condensée en quelques lignes pour maintenir l'attention du lecteur et mettre en exergue une opinion jugée essentielle. Exemple: après avoir rappelé la présence illicite de l'étranger sur sa terre, il note: "Resumimos; estas ânsias pactos propícios" (*Exemplo dúbio*). Le poète s'exprime en tant que délégué de société savante, celle qui est dépositaire du savoir reconnu de tous et s'adresse à ceux qui ont perdu le sens du vivre, du sentir, du penser africains. D'où cette force de conviction déployée par Tiofe/ Didial pour "donner à voir" (P. Eluard) la noirceur de l'entreprise coloniale, l'admirable volonté des guerrilleros, la richesse de vie de l'époque pré-coloniale.

– Discours explicatif par conséquent qui nécessite pour être communiqué de longues périodes contrairement à la poésie des *Claridosos* qui déroule dans un espace plus restreint. Chez Tiofe / Didial, la parole se fait entendre d'un seul tenant sans plages pour aérer les diverses séquences qui la composent, sans laisser au lecteur ou à l'auditeur le temps de reprendre haleinétant ce qu'il y a à dire est pressant. Nous avons affaire à une "écriture du flux" où "rien ne vient immobiliser ce courant, nulle volonté d'éterniser l'éternité d'un instant de souffrance ou de joie ou d'extase"⁶. Chez Tiofe / Didial, l'urgence du dire submerge le souci du bien-dire – notion qui chez lui est inadéquat. La poussée de l'intention de signification est telle qu'il est quelque fois difficile de saisir la pensée de l'auteur à cause de la fulgurance du verbe: les mots s'alignent sans trêve, mêlant diverses langues (portugais, français, allemand, anglais). Chez ce poète, pas de savantes ciselures, pas d'afféteries intellectuelles bien qu'il y ait un respect notoire envers l'ordre intérieur de la phrase.

Et s'il se réclame de "certas passagens de *A Biblia* e a *Divina Comedia* (Discurso V-2^e page de couverture) ou encore d'Aragon, d'Eluard ou de Neruda et de Malakovsky (cf la *Segunda Epistola ao meu irmão*), c'est plus pour le genre poétique qu'ils ont développé (la poésie engagée défendant une cause morale ou politique) que pour les rapports que ces créateurs entretiennent avec la langue. Aragon dans son texte intitulé *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* (Éd Skira 1969) avance l'idée que son oeuvre s'est bâtie d'elle même les mots en appelant naturellement d'autres par un réseau de connexions, d'oppositions, de complémentarités internes; l'auteur n'étant que le scripteur, non le concepteur de ces liaisons: "les mots m'ont pris par la main"⁷ dit-il ailleurs. Eluard lui fait écho

(6) D. Delas: Du bref, du trop, du flux. *Le français aujourd'hui* n° 75 p.46.

(7) L. Aragon: *Le Roman inachevé*, Gallimard 1967 p.79

en notant: "les images pensent pour moi". Cette manière d'écrire n'est guère lisible chez Tiofe/Didial qui reste maître de son propos, son énoncé "ne se plie pas aux impératifs d'associations sémantiques et formelles entre les mots" mais "se modèle sur un objet non verbal"⁸ c'est à dire historique et / ou idéologique. C'est par là que le poète n'a pas rompu complètement avec le classicisme puisque pour lui, l'écriture ne l'engage pas sur des terres vierges mais reste la transcription scripturale d'une pensée qui lui est antérieure. Contrairement à Aragon, Tiofe ne pourrait jamais écrire: "je l'ai dit sans savoir emporté par la rime"⁹ et les expériences sur l'écriture automatique chez Eluard n'ont pas d'équivalent dans l'oeuvre qui nous occupe présentement. Cependant, le lien entre elle et la poésie éluardienne n'est pas seulement de l'ordre de l'engagement politique, il est aussi dans une relation au passé commune au deux poètes. Eluard a publié une *Première Anthologie de la poésie vivante du passé* (1951) puis une *Anthologie des écrits sur l'art* (1952) et il note que la relecture des oeuvres de jadis doit permettre à l'artiste d'aujourd'hui de prendre conscience de "son âme ancienne, son âme héréditaire, qui s'éparpille sur son chemin". Ailleurs, il conclut: "nous parlons à partir des premières paroles". Toute la poésie de Tiofe / Didial est l'éclatante illustration de cette thèse.

Reste le rapport à Corsino Fortes. Il est important puisque le poète lui a consacré une vingtaine de pages. Nous ne reprendrons pas ici ce que nous avons dit ailleurs¹⁰. Nous nous contenterons de relever un seul point: s'il est admissible que l'auteur de *Pão & Fonema* a bénéficié des connaissances de João Varela en matière de poésie occidentale comme il le soutient dans sa *Segunda Epistola*, on ne peut en déduire pour autant que Corsino Fortes doit être considéré comme un disciple de Vario / Tiofe / Didial. Ces deux créateurs développent des techniques d'écriture sensiblement différentes et les similitudes relevées dans le commentaire de Tiofe ne sauraient faire oublier les divergences. La typographie du texte, l'appel au plurilinguisme font de la poésie de Corsino Fortes une poésie destinée à être lue alors que celle de Vario/Tiofe/Didial est destinée à l'oreille parqu'elle s'assimile à la harangue, au discours de prédication. D'autre part, Le dernier recueil de Corsino Fortes assimile la libération de l'archipel à une renaissance cosmique et la perçoit à partir de catégories que Mircea Eliade a rendu familières. Ce mouvement est inconnu dans l'oeuvre de Tiofe / Didial.

En fait Corsino Fortes et Vario/Tiofe/Didial suivent chacun une voie qui leur est propre, et il n'y a nulle raison de faire de l'un le maître de l'autre. Et lorsque Tiofe relève que les jeunes poètes cap-verdiens adoptent une écriture similaire à la sienne, on peut en dire autant de la poétique de Corsino Fortes.

(8) M. Riffaterre: article paru dans *Poétique* n° 4 1970 p.232

(9) L. Aragon: *Le Roman inachevé* op. cit. p.219

(10) cf notre article paru dans *Arquivos*. (Centre Culturel Portugais-Paris): Le fond et la forme: au sujet des rapports entre T.T. Tiofe et Corsino Fortes.

SERRANO, Carlos M. H.. *Os senhores da terra e os homens do mar: antropologia política de um reino africano*. São Paulo, FFLCH-USP, 1983. 175p. (Antropologia 2).

O estudo OS SENHORES DA TERRA E OS HOMENS DO MAR aparece num contexto em que há uma falta de estudos sobre a estrutura política dos reinos africanos, e nesse panorama uma ausência de uma teoria geral sobre o assunto que por um lado traz lacunas nas explicações e por outro não permite generalizações, o que de certa maneira diminui a relevância do objeto.

O autor, Carlos Serrano, nos mostra que estudos como os de Evans-Pritchard, Pathé Diagne e Maquet são insuficientes para se entender o fenômeno político pois o tratam sobretudo em termos de Estado. As pistas para se sair deste lugar-comum começam a surgir com Balandier, concebendo a política aqui como uma estratégia de escolhas nas mais diversas dimensões, que vão do simbólico ao econômico.

Seguindo essa lógica torna-se possível pensar-se numa reconstituição histórica de um reino africano a partir do seu nível político, uma vez que este se torna mediador de todo um complexo de relações.

Ao se tratar do reino Ngoyo, uma sociedade com alto grau de hierarquização, a instância política evidencia todas as outras dimensões que acentuam as tensões e desigualdades inerentes ao próprio processo histórico desta sociedade. Neste sentido o primeiro plano a ser explorado é então o "Ngoyo onde e quando".

Ao fato dos reinos africanos não terem fronteiras como nós concebemos, Serrano nos responde com o fato de ser desnecessário procurarmos uma delimitação precisa, mas antes devemos procurar definir como estes grupos constituem uma identidade. Neste plano parece que estas sociedades fragmentadas podem construir sua identidade na figura de um rei. Dentro deste processo histórico de estruturação da vida no nível político faz-se necessário remontarmos à tradição oral, uma vez que a "memória coletiva" do período de construção do reino não se localiza em documentos institucionalizados, mas sim está num nível simbólico de expressão da narrativa.

Chegando a este nível, Serrano nos traz primeiramente o significado etimológico da palavra "Ngoyo". Nos mostra que esta é uma fusão de elementos que compreendem o *sagrado* e o *poder*. Ampliando esta noção para as fronteiras da sociedade é possível notar o entrelaçamento destes dois níveis de atuação em

todo recorte social. A hierarquia desta sociedade é delineada por conceitos que remetem ao sagrado, a partir de uma organização que compreende um conceito de "força vital" que se situa gradativamente a partir de Deus, passando pelos ancestrais, depois pelos setores estratégicos de comando político, pelas hierarquias mais altas, e finalmente pela "base".

Dentro dessa lógica o poder político se situa na capacidade de comunicação com os ancestrais, definindo assim a chefia a partir da sua capacidade de mediação de todo um complexo de formação histórica da identidade grupal, expressa na ancestralidade, fundindo o sagrado e o político nas representações sociais de "Senhores" e "Deuses".

A própria ritualidade que compreende o processo de formação política, uma vez que remete a um tempo passado numa execução presente, faz a normatização intifucional ocorrer de acordo com os padrões de solidariedade social estabelecidos. As lendas, centradas nas figuras dos reis, permitem pensá-los como uma construção simbólica centralizadora de uma identidade dispersa no cotidiano.

Neste mesmo processo de identificação se localizam as oposições com os "de fora" (outros reinos) e até com a "natureza". E neste pano de fundo "espaço e poder" vão delimitar a construção histórica deste reino, dando o recorte da estratégia política que os elementos desta sociedade sistematizam.

É nesta dimensão que as lendas nos remetem para o fato das diversas linhagens terem uma territorialidade definida, ou seja, a apropriação espacial está de acordo com o poder político estabelecido.

E não é somente no nível da apropriação espacial que encontramos uma caracterização do poder político, mas é, também, em toda uma manipulação de signos e símbolos que dá sentidos diferenciados à existência dos setores hierarquicamente distintos. Todo "espetáculo" que encampa a "trama simbólica" retifica os "status" pré determinados das diversas linhagens.

Pelo sistema de produção e circulação de bens Serrano completa o elo de entendimento para se chegar ao processo histórico global de composição do reino Ngoyo. O poder, que outrora se legitimava nas relações entre linhagens proprietárias de terra e os reinos vizinhos, estruturando toda rede de relações do reino Ngoyo, começa a tomar um conteúdo substancialmente diferenciado a partir do momento em que se trava contato com "os homens do mar".

Os "senhores da terra", na medida em que realizam o escambo com os "homens do mar", no sentido da troca de escravos por bens de prestígio, alteram todo equilíbrio preestabelecido na dinâmica da circulação de bens interna, que nesta hora reafirmava as estratégias de poder entre grupos que se auto-afirmavam, uma vez que o status não mais era definido pela dinâmica interna do reino.

As estruturas do poder começam a se alterar, as linhagens começam a se tensionar, o jogo de interesses desestrutura a unidade interna, e finalmente, a figura do rei sofre uma marginalização frente à figura dos "burocratas intermediários".

Toda a identidade, que no momento de construção do reino estava "simulada" na figura mediadora do rei, sofria seu processo de desestruturação junto

ao poder local, que fatalmente passou a entrar num processo de subordinação aos "de fora", e do conseqüente processo de colonização.

Deste modo, Carlos Serrano nos encadeia uma seqüência lógica de dimensões do mundo Ngoyo a ponto de fornecer uma compreensão global da construção, e posterior "implosão" deste reino. A coerência interna dos planos de análise do texto não só nos permite pensar em realidades determinadas como também nos sugere a amplitude que a antropologia política pode nos trazer no plano da teoria. Resta-nos dar a devida relevância para estudos de tal gabarito.

Piero de Camargo Leirner

Hábito da terra, de Ruy Duarte de Carvalho.

"A rara luz de um tempo opaco"

Entre a opacidade de um tempo que impõe perplexidades e a forte luminosidade de um solo poético, transita o poderoso olhar de Ruy Duarte de Carvalho em *Hábito da Terra*, o seu 7º livro de poemas, pelo qual recebeu o Prêmio Nacional de Literatura de 1989 em Luanda.

Ao definir, já no primeiro segmento desta sua obra, o texto como "lugar do encontro", o autor indica-nos a sua opção por uma poesia que, afastando-se da gratuidade de tantos sinais, aposta na comunhão e faz do seu um trabalho que tem a vida como referência. O claro registro dessa concepção de poesia, assim inscrito em "Arte poética" – espaço voltado à reflexão sobre o ato de escrever com que se inicia o livro – não desvela toda a verdade simbólica de um universo cultural cambiante que a maestria do poeta procura captar; antes, se pode dizer que estamos ali diante de algumas pistas que, se nos abrem algumas veredas no intrincado tecido textual, não nos dispensam do precioso trabalho de decifração de um código centrado na sobriedade e na fluidez de imagens solidamente construídas.

Insertos na atmosfera algo difusa da poesia, o rigor e a nitidez da linguagem compõem o jogo da sedução que, legitimamente, deve envolver o leitor. Esse desejo de cumplicidade, que medula toda a poética de Ruy Duarte, redimensiona a relevância lírica das imagens que estruturam o seu canto nem sempre fácil requerendo uma sensibilidade atenta, mais e mais aguçada pelo ritmo condensado de tantos versos. Nesse sentido, a densidade de sua palavra não se impõe como manifestação de sentimentos nihilistas e abstratos – predominantes em certas estéticas identificadas com a pós-modernidade –, mas traduz a verticalidade de uma percepção que revolve superfícies e busca compor a geografia de um terreno onde o insólito e a inevitabilidade das fraturas parecem substituir a previsibilidade dos caminhos demarcados.

Povoada por imagens que, a todo momento, remetem à matriz, mas que organizadas pela lucidez de uma consciência enérgica, ultrapassam os limites do provisório e/ou circunstancial, essa poesia mescla-se à História, fazendo-se, contudo, simultaneamente à margem dela, alimentando-se de elementos que, ao atender à urgência de um fogo diverso, integram uma outra mitologia. Tocada

pela sombra do tempo, essa mitologia teve alterada a sua ordem e as verdades pacificadoras desse universo são, agora, sinais inquietos que se presentificam no desconcerto, a um só tempo, tenso e harmonioso do texto. Por essa via, por exemplo, podemos ler "Provérbios e citações", um dos segmentos do livro, em que o diálogo de Ruy Duarte com a força da tradição patenteia um conflito que a poesia não pode ignorar.

A opção pela cadênciã da prosa, tal como já ocorria em *A decisão da idade*, publicado em 1976, não reduz a poeticidade do texto. É, antes, modo oblíquo de intensificá-la, reinventando no compasso de ritmos vários, as formas que possam levar à descoberta da "palavra exata" que, segundo o autor, "Há-de surgir entre os demais sinais / para rematar colunas ou para impor uma palavra em falta". Desse modo, mesmo na continuidade das linhas se mantém a tensão e o resultado é um texto que jamais renuncia ao desejo de acordar sentidos, reacendendo cantos sombrios de uma paisagem modulada sobretudo pelo impulso do olhar que a refaz, na seqüência de gestos que vão definindo a travessia.

Nos poemas em que o verso ressurge como medida formal, observa-se a contração como procedimento. Os poemas são curtos, condensando a tensão e a perplexidade, experiências próprias de um tempo em que a arte e o trabalho são tangenciados pela dor e pelo sacrifício. A natureza, percorrida pelo poeta, através dos lagos, montanhas, areias, figueiras, rebanhos, rios e zebras, já não guarda o equilíbrio de outras eras. O sentimento evocativo das palavras certamente aponta:

"A guerra, ao lado
ultrajava os pastos
aviltava o gado
humilhava a rama
sã do sentimento

Misturava humores
de vida e ruína
confundia o sangue
lunar das barrigas
ao sangue das feridas
cuspidas pelo fogo
do aço importado."

O tom evocativo associa-se ao movimento da memória, daí decorrendo uma experiência poética que não se esgota no ato de recolher aqueles objetos que cifrariam uma ordem situada no passado e, portanto, perdida nos limites da nostalgia. De posse de um singular legado, herdado na corrente dos dias e na relação concreta com o real, a linguagem de Ruy Duarte de Carvalho organiza uma atmosfera que sugere a cerimônia de um pacto: entre a Arte e a História, entre o poeta e a terra, entre o poeta e a poesia, entre o poeta e o leitor. Sob a pele irregu-

lar das palavras se vai moldando o desenho, plural e único, que o seu texto – "como um esforço de existir" – propõe. Do conjunto de materiais ofertados pela aventura concreta da vida e dos gestos que presidem a montagem dos espaços poéticos, o artista tece o canto que acena para uma ordem viva:

"Uma memória a ter-se
mas não aquela que o futuro impeça."

Assim, a diversidade dos elementos que perfazem o solo poético se amplia no tempo e no espaço: as fronteiras históricas e geográficas são, desse modo, redimensionadas. A utilização de contextos não familiares ao leitor brasileiro aprofunda o nosso impacto, mas não dilui os outros enigmas que o texto guarda, abrindo-se a uma voz que, ciosa de outros segredos, pode confessar a que veio. Uma vez mais, confirmando a força de sua linhagem e o vigor de uma poesia que apura o gosto da palavra e se impõe contra o reino do senso comum, Ruy Duarte de Carvalho surge-nos para revelar como é possível, a despeito de tudo:

Sacralizar o dia.
Fazer das mãos uma matriz de imagens
e expor a face ao cheiro que respiram
Olhá-las com a surpresa dos milagres.

A beleza de suas construções, a sua extraordinária capacidade de transitar por universos impenetrados e deles abstrair uma impressionante plasticidade, o seu poder nada mágico de seduzir através de inquietantes associações e insidiosas imagens, cuja matriz ele reinventa a cada passo, levam-nos, ainda uma vez, a repetir com o próprio:

"A força mais guardada que há na luz
só se consente em superfícies raras."

Rita Chaves
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo.

DRAMÉ, Kandjioura. *The novel as transformation myth: a study of the novels of Mongo Beti Ngugi wa Thiong'o*. New York. Maxwell School of Citizenship and Public Affairs/Syracuse University. 1992. (Foreign and Comparative Studies. African Series 43).

O romance como transformação do mito

A História das literaturas africanas começou a ser escrita. Quem afirma isso é Kandjioura Dramé, autor do estudo sobre os romances de Mongo Beti e de Ngugi wa Thiong'o.

Cada vez surgem mais trabalhos revelando o caráter multifacetado das literaturas e a diversidade cultural do continente africano.

As literaturas africanas não se limitam a poesias líricas, elas recebem também a contribuição das narrativas.

Segundo o autor, os críticos de literaturas africanas têm dado mais atenção a critérios de estética e a parâmetros dúbios como o tradicional versus a modernidade, a alienação versus autenticidade, ou então, o binômio colonial/anti-colonial, servindo-se deles para julgamentos apressados. Ou seja muitos desses críticos não abarcam o universo e as inovações estéticas dos escritores africanos.

Mongo Beti e Ngugi wa Thiong'o (o primeiro camaronês e o segundo queniano), dois escritores que reinventam as histórias (e histórias) africanas através da ficção, são exemplos de incompreensão e incapacidade desse tipo de leitura mecanicista (ready-made) feita pela crítica. Para Dramé, poucos são os críticos daqueles escritores que reconhecem a unidade nas suas obras. Geralmente, elas são analisadas de forma individual.

Mongo Beti e Ngugi wa Thiong'o, são apresentados neste estudo como dois escritores que criaram "o romance como a transformação do mito" (Myth-making). Estes autores não compactuam, segundo Dramé, com os discursos oficiais dos africanos (e dos seus conselheiros europeus) que pintam uma imagem estática e harmoniosa da África. Mas antes, observam a vida cultural africana com um olhar crítico – desfazendo certos mitos perigosos e transformando outros. Trata-se, como diz o autor, de romancistas visionários que procuram nas cinzas de velhos mitos a inspiração transformadora para criar novos mitos civilizadores.

Para Beti, o símbolo universal está representado no Ruben Um Nyobe – figura heróica na luta do povo camaronês para a sua libertação do jugo colonial.

Levado pelo mesmo impulso de refazer a história africana, Ngugi simboliza os Mau-Mau, grupo étnico formado essencialmente por camponeses que lutou contra os ingleses pela libertação do Quênia. Através da releitura desses símbolos nas obras dos dois escritores, o autor descobriu em cada caso uma trilogia, com uma narrativa unificada, a que chamou de Trilogia do Ruben e Trilogia Mau-Mau. A proposta do autor é, portanto, apresentar um quadro completo da visão do mundo daqueles escritores, mostrando assim o processo mitológico em mutação. Como procedimento, esses escritores utilizaram nas suas obras três aspectos: o primeiro, é o uso de mitos e profecias populares como base para um ambicioso projeto narrativo; o segundo aspecto é a apresentação de histórias em ficção dos povos de Camarões e do Quênia em busca da liberdade.

Neste caso as narrativas enfatizam a natureza dos conflitos sociais e de classe nas suas sociedades, de modo a captar o processo histórico e associá-lo com as outras sociedades do Terceiro Mundo: finalmente, o terceiro aspecto é a emergência de uma inovação na narrativa através da estilização da oratória, pela apresentação de histórias para um público imaginário, através da ilusão de uma narrativa oral. Para tal, eles fazem uso de elementos estilísticos do modelo estrutural dos processos iniciáticos tradicionais existentes nas suas sociedades. O elo de ligação entre o mito e a história, na dramatização do passado nesses textos, é mediada pela visão realística do presente e da possível transformação social.

A exploração econômica do continente africano foi acompanhada por uma ideologia coercitiva que procurou distorcer a história da África.

Assim, o escritor africano viu-se na necessidade de reconsiderar e reinterpretar a história, enfatizando os aspectos positivos. Ele volta ao passado para resgatar lendas e mitos mortos num esforço de os revitalizar. Outras vezes, ele simplesmente capta o momento histórico para dramatizá-lo em forma de mito.

Camilo Querido Leitão da Graça