

EDUCAÇÃO e TECNOLOGIA



Revista do Instituto Politécnico da Guarda

EDUCAÇÃO E TECNOLOGIA

Propriedade

Instituto Politécnico da Guarda

Director

João Bento Raimundo

Redacção

Serviços Centrais do IPG - Quinta do Zambito

6300 Guarda

tel. 222634 * telecópia 222690

Composição

Gabinete Editorial do IPG

Execução Gráfica e Impressão

Secção de Reprografia do IPG

Periodicidade

Semestral

Tragem

1.000 ex.

Depósito Legal

nº 17.981/87

PARA ALÉM DA MEMÓRIA ...

Mercê de um esforço determinado, orientado desde o início por princípios de valorização do potencial humano e regional, foi possível, ao longo dos últimos seis anos, dotar a região com a realidade que é actualmente o Instituto Politécnico da Guarda.

Concretizámos igualmente a abertura do Pólo de Seia deste Instituto; para além do seu alcance cultural e social, ficou bem evidenciado que, quando há diálogo, empenho colectivo, preocupação pelos interesses da comunidade, o progresso resulta no tempo presente e imprime perspectivas de futuro. Partilhamos assim da opinião de João de Araújo Correia, *"não é preciso que os homens sejam anjos. Mas o tempo que a mesquinhez desperdiça em mesquinhas, se fosse aproveitado, cinquenta por cento que fosse, em elevadas missões, faria de meio fruste um grande meio e, de meio grande, um meio sublime"*.

O Instituto Politécnico da Guarda — com toda a sua estrutura humana, técnica e administrativa — protagonizou a mudança, integrou-se na comunidade regional, assumiu-se como motor de desenvolvimento nas suas múltiplas facetas; caracterizou nesta interligação real, permanente, o símbolo do Portugal moderno e do papel de grande responsabilidade que incumbe ao ensino superior politécnico. Tal responsabilidade passa também por uma actividade editorial que seja incentivo constante a novos trabalhos, à reflexão e à investigação. É esse o desafio que a nossa Revista deixa em cada edição, entrelaçando-se na obra que está consubstanciada neste Instituto Politécnico.

Como escreveu o Padre António Vieira, *"as razões próprias nascem do entendimento, as alheias vão pegadas à memória, e os homens não se convencem pela memória, senão pelo entendimento"*.

João Raimundo
Presidente da Comissão Instaladora
do Instituto Politécnico da Guarda

O DISCURSO DA ALTERIDADE NA POESIA AFRICANA DE EXPRESSÃO PORTUGUESA

Dionísio Vila Maior*

1 — Numa comunicação apresentada ao Colóquio sobre *O Outro* (realizado entre 19 e 23 de Novembro de 1985) e publicada mais tarde nos *Ensaios de literatura comparada afro-luso-brasileira*, Salvato Trigo realçava o facto de as literaturas africanas, «nascendo como recusa e alternativa à literatura colonial, [...] [terem] de ser olhadas, em primeiro lugar, como uma *negatividade*, isto é, como um momento da dialéctica busca de identidade que lhes está subjacente» (TRIGO, 1986: 62)¹.

Não é por acaso que, na passagem citada, surge a palavra «negatividade» com que Trigo caracteriza as literaturas lusófonas africanas; com efeito, o que ela sugere é que, para este eminente crítico literário, a prática literária africana reveste-se, por um lado, de uma dimensão estética intimamente ligada a um estatuto de actividade «alternativa» ao quadro de referências paradigmáticas do sistema cultural português, e, por outro lado, de uma discursividade artística que não pode ser equacionada à margem de um processo de semantização vinculado a uma série de procedimentos de manifestação ideológico-pragmática: a «busca da identidade» de um povo. Assim se esboça toda uma problemática que fundamentalmente se reduz à questão de se saber até que ponto essa «busca da identidade» é revelada na

* Assistente do 2º triénio da ESEG.

1 - Como é evidente, escolheu-se para este pequeno trabalho, no que diz respeito à bibliografia passiva, o sistema autor - data - página, em função, basicamente, de dois motivos: o de simplificar o texto e o de evitar inúmeras notas à base de *op. cit.*, *ibid.*, *idem*, (uma vez que a referência à antologia de poesia africana organizada por Manuel Ferreira é feita frequentemente). Para além disso, haverá que reconhecer que tal opção não colocará muitos obstáculos, pois a bibliografia referida é actualizada, pelo que se torna facilmente reconhecida.

prática poética africana, pelo que se procurará ler a densidade de que se reveste esse universo, compreendendo-o em função de parâmetros ideológicos precisos que configuram o seu travejamento, e conceder-lhe, assim, um significado profundo.

Deste modo — e apontando já os riscos inerentes à postulação e ao posicionamento redutíveis a um único sistema metodológico —, sem que pretendamos encontrar atenuantes para a linha de orientação por nós seguida, procuraremos ler a problemática da *alteridade* na poesia africana de expressão portuguesa a partir de um leque, tanto quanto possível metodologicamente coerente, de formulações operatórias inferidas da teorização de Mikhaïl Bakhtine.

Nesta ordem de ideias se desvelam, em poucas palavras, os objectivos visados neste trabalho, susceptíveis de confirmarem o dimensionamento, num âmbito genericamente literário, da referida *alteridade* como um processo estético-literário, resultado de uma determinada situação histórico-cultural e afectado, no domínio da produtividade poética, por graus variáveis de especificidade pragmática.

Por conseguinte, para que tais designios se concretizem, procuraremos entender e articular duas etapas específicas: em primeira instância, a que se centrará numa breve análise e clarificação dos principais suportes teóricos de Bakhtine, atitude esta que só poderá ser plenamente atingida se encararmos a teoria não como uma reflexão autofinalisticamente orientada, mas na condição de campo axiológico ligado à prática literária; em segunda instância, a que esclarecerá (com objectivos evidentes de uma reclamada fecundidade teórico-prática) o *discurso* poético africano como um universo de sentidos iniludivelmente importantes, dotados de uma *informação alteronímica*.

Deste modo, é tendo em conta [também] este propósito que nos competirá debruçar sobre a *alteridade* na poesia de Angola e de Moçambique, poesia essa perspectivada na condição de domínio discursivo que reflecte um substrato ideológico e polifónico, ao qual atribuiremos uma representatividade significativa. Note-se, porém, que contemplaremos apenas estes dois países; tal atitude deve-se ao facto de eles aparecerem como sinónimos dos principais espaços onde as opções técnico-discursivas e temático-ideológicas evidenciam mais profundamente um campo de manifestação alteronímica, superfície discursiva esta encarada como domínio estético-literário que de alguma forma funciona quer como espelho das oscilações exógenas — isto é, das tensões no plano histórico-social geral —, quer como factor imparável de uma ruptura com a ortodoxia ideológica do regime colonial e de uma correlata tentativa de mutação dessa mesma atmosfera cultural.

Não se entenda, logicamente, que o presente trabalho procura uma avaliação completa e integral da questão da

alteridade na poesia angolana e moçambicana; nem procuraremos corresponder a tal ambição. Diligenciaremos, todavia, no sentido de — com esforçada prudência e rigor crítico, e baseando-nos em pressupostos operatórios específicos — avalizar o saldo literário e estético-ideológico final da referida poesia, balanço esse, como veremos, profundamente tributário de uma 'intenção colectiva' na procura da identidade do povo africano.

2 — Numa passagem de *La poétique de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine afirma:

L'homme ne coïncide jamais avec lui-même. On ne peut lui appliquer la formule: A identique à A. [...] La vie authentique de la personnalité n'est accessible que lors d'une approche *dialogique* à laquelle elle répond *elle-même* en se découvrant librement (BAKHTINE, 1970: 97).

O que desta citação nos interessa reter é uma pista de reflexão prioritariamente debruçada sobre a questão da *alteridade* — processo pelo qual o acontecimento estético é irredutível ao um. Por outras palavras, o que fundamentalmente importa verificar é que, pensador e filósofo da literatura — considerado mesmo por Todorov como «le plus important penseur soviétique dans le domaine des sciences humaines, et le plus grand théoricien de la littérature au XX^e siècle» (TODOROV, 1981: 7. —, Bakhtine comunga da convicção de que a criação literária transcende a esfera referencial a um *ego* uno e indivisível para se alargar à experiência da alteridade, perspectivada como um procedimento literário que evidencia o desdobramento do sujeito criador.

Ora, quando a problemática da alteridade na poesia africana de expressão portuguesa é equacionada fundamentalmente numa perspectiva bakhtiniana — ou seja, tendo em consideração não só a concepção do indivíduo dividido internamente entre um *eu* e um *tu*, e onde este *tu* (o *outro*) desempenha um papel nuclear, mas também a superação das limitações inerentes a uma conceituação que traduza o sujeito literário como idêntico a ele mesmo e privado desse *outro* (como, portanto, uma entidade indivisível) —, parece não haver dúvidas quanto aos princípios axiológicos e metodológicos da Teoria do Sujeito e da Teoria da Linguagem. Este constitui, aliás, um problema que reflecte um conjunto de questões sempre actuais, como o *descentramento* e a *pluralidade do sujeito*. De resto, bastaria pensar que a criação literária é inerente uma componente de ordem polifónica, para se aceitar, desde logo, o destaque de que pode desfrutar a pluralidade do sujeito. Iris Zavala acentua esta ideia, quando afirma que o *eu* «dista de ser

una categoría privilegiada condicionada por el inconsciente, y se concibe como una zona de encuentro de 'voces', en un auditorio social interno y externo» (ZAVALA, 1989b: 28). E acrescenta:

Las implicaciones de esta 'brecha del yo' (como Kristeva define la dialogía) permiten comprender las transgresiones y dislocaciones dentro de un encuadre para alterar el esquema ilusorio del sujeto individual-psíquico, único, y compromete las categorías conceptuales de lo social (*ibid.*)².

É evidente que a adopção deste ponto de vista relaciona-se directamente, neste trabalho, com o privilégio de estratégias de análise precisas que incidem fundamentalmente quer no perfil estético-ideológico de cada poema que considerarmos, quer na interacção dinâmica entre esse *co-texto* e o seu *contexto*³; como quer que seja, não podemos ignorar duas questões cruciais que acabam por indicar em definitivo o caminho que este trabalho terá que trilhar: a primeira é a que Bakhtine designa por "posição alteronímica ou exotópica"⁴, assim denunciando a peculiaridade de um comportamento estético, por parte do sujeito literário, irreductível a uma simples monologização. Por outro lado, os termos estéticos deste sujeito (cujo discurso literário é encarado na especificidade da sua condição de universo textual em ruptura contra qualquer forma de cartesianismo), os quais não podem ver postergados para um plano subalterno os elementos que consumam o seu peculiar modo de formulação: as noções de que, pela alteridade, poderemos alvejar um subsequente campo de teorização, alcançável por duas vias: pelo *dialogismo* e pela *polifonia*. Daí que a problemática assente nestes dois termos e conceitos, tão importante no quadro da crítica sobre a alteridade, nos mereça uma atenção especial.

Deste modo, a análise da problemática da alteridade na poesia africana de expressão portuguesa não pode esquecer, sobretudo num contexto metodológico de alcance bakhtiniano, dois postulados de um modo geral ligados à condição plural do sujeito artístico, enquanto condição de alteridade. Assim, em primeiro lugar, essa alteridade, porque se concretiza como um processo activo de manifestação explícita da *comunicação interior*, não se pode deter no imediatismo gratuito ligado à peculiaridade de um registo estético monológico; quer isto dizer

2 - Sublinhe-se, assim, que a alteridade, encarada como um dos motivos fundamentais da actividade poética, caracteriza, pois, essa actividade criadora. Relembre-se, a este propósito, o que Julia Kristeva afirma, quando, referindo-se à *escrita*, acentua que esta é um processo que implica irremediavelmente um «dialogue avec soi-même», uma «distance de l'auteur à l'égard de lui-même», um «dédoublement de l'écrivain en sujet de l'énonciation et sujet de l'énoncé» (KRISTEVA, 1969: 155).

3 - Sobre os termos e conceitos "co-texto" e "contexto", cf. SILVA, 1984: 294-297 e 578-579.

4 - A propósito da importância do neologismo bakhtiniano "dialogismo", cf. PONZIO, 1985: 125-126 e TODOROV, 1984: 19.

que o dialogismo, assim encarado, traduz-se num horizonte de referência semelhante ao do *diálogo interior*⁵. Em segundo lugar, a concepção de *diálogo* conduz à superação da noção segundo a qual o poema seria encarado como um universo textual autónomo, dotado de uma lógica autotélica, interna; isto é: afirmar que o texto poético africano (à partida, qualquer texto literário) constitui um produto estético meramente alheado do contexto que rodeia (ou rodeou) o seu autor é aconselhar uma leitura reducionista que contempla o equacionamento de uma prática estética à margem de um diálogo desse texto com o espaço e o tempo históricos.

Assim, parece-nos oportuno citar um depoimento da acima citada Iris Zavala que, na esteira das propostas bakhtinianas, acentua que o dialogismo «supone la explosión del sujeto, la pluralidad del sujeto múltiple, y la necesidad del otro: lucha entre el “yo” y el “otro” en cada manifestación interna y externa» (ZAVALA, 1989a: 93). Não nos compete, como é óbvio, analisar as conexões entre o fenómeno dialógico *eu-outro* [eu] e os postulados de índole psicológica. De facto, é a base de apoio de um certo desenvolvimento da problemática da alteridade dialógica adstrita ao posicionamento literário que, no presente contexto, cabe ter em conta. Porque, quando Zavala afirma que o dialogismo «supone [...] la pluralidad del sujeto múltiple», limita a questão da alteridade à restrita problemática das conexões dialógicas que, numa esfera de radicação exclusivamente literária — em termos, pois, especificamente técnico-artísticos de representação estética —, são perfilhadas pelo sujeito artístico; e, nesse sentido, não será indiferente a noção de que, na manifestação poética de cunho alteronímico, duas vozes, dois *eus* emanam de um só sujeito⁶.

Além disso, o conceito de *diálogo* implica também, com já referimos, um dinamismo estreitamente relacionado com a orientação social do discurso literário, enquanto mensagem que não pode ser perspectivada como um domínio textual fechado sobre si mesmo. Ora o que isto significa é que a produtividade discursiva, encarada nesta vertente do dialogismo — «concepto central, capaz de explicar la condición esencialmente interpersonal y social del lenguaje» (REIS, 1989: 55) —, inscreve-se no corpo de uma historicidade cujas coordenadas não lhe são alheias, o que obriga a sublinhar a importância nuclear do social, em que o pensamento e a linguagem são necessariamente intersubjectivos. Foi assim que Bakhtine, num estudo de 1934-

5 - É nestes termos que Julia Kristeva se refere, quando declara que «le dialogue peut être monologique, et ce qu'on appelle monologue est souvent dialogique» (KRISTEVA, *op. cit.*: 148).

6 - Recorde-se, ainda neste domínio, a reflexão de Martin Buber, para quem «Le mot-principe Je-Tu ne peut être prononcé que par l'être entier» (BUBER, 1969: 20).

1935, intitulado «Du discours romanesque» — e incluído mais tarde na *Esthétique et théorie du roman* — definiu o carácter dialógico de qualquer texto verbal:

Un énoncé vivant, significativement surgi à un moment historique et dans un milieu social déterminés, ne peut manquer de toucher à des milliers de fils dialogiques vivants, tissés par la conscience socio-idéologique autour de l'objet de tel énoncé et de participer activement au dialogue social. Du reste, c'est de lui que l'énoncé est issu: il est comme sa continuation, sa réplique, il n'aborde pas l'objet en arrivant d'on ne sait où... (BAKHTINE, 1978: 100)

A partir daqui, é já possível não deixar de reconhecer a irrefreável pertinência em considerar que, subjacente a qualquer “enunciado” está a noção de *contexto*⁷. Note-se, aliás, como Julia Kristeva vinca que «le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte)», acrescentando depois que «tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*» (KRISTEVA, 1969: 145 e 146, respectivamente)⁸.

Destas palavras se pode, desde já, inferir que qualquer tipo de discursividade não se reveste de uma feição monológica, antes decorrendo de uma articulação com um contexto histórico preciso, dotado este de contornos políticos, sociais e ideológicos que inevitavelmente não podem deixar de contaminar esse discurso. Isso significa, assim, que o produtor de um texto (literário, neste caso) terá que ser estudado como uma entidade em interacção com o contexto social.

Deste modo, somos de novo conduzidos à problemática do desdobramento do sujeito na poesia africana de expressão portuguesa, uma vez que, o âmbito de alcance da produtividade textual, no domínio poético mencionado, tem que ver directamente com a sua integração num espaço constituído por vozes *outras*, em cujo seio se concretiza o *eu* do poeta, enquanto *voz* que só se pode ler em função de um grau considerável de inserção social.

Do exposto decorre que a leitura do desdobramento do sujeito artístico, na poesia africana de expressão portuguesa, se consuma numa tripla dimensão axiológica: no privilégio da perspetivação de um sujeito poético desdobrado, onde se

7 - É neste sentido que Augusto Ponzio aponta, ao referir que a lógica «specífica del texto é una *dia-lógica*, una *dialettica intertextuale*» (PONZIO, 1982: 58).

8 - Saliente-se que o termo e conceito “intertextualidade”, utilizado por Kristeva, advém das suas reflexões sobre o “dialogismo” bakhtiniano.

concentram diversas instâncias (vozes) discursivas; por outro lado, no visionamento do diálogo interior enquanto categoria dialógica; finalmente, e sobretudo, na valorização do acto de criação estético-literária traduzível numa dimensão de alteridade *eu-outro* [eu]. Não proceder assim seria, neste estudo, ignorar, por um lado, a peculiaridade literária e a funcionalidade ideológica do desdobramento do sujeito poético, e, por outro lado, desprezar uma concepção da criação literária irreduzível à configuração discursiva de uma só “consciência”. Recorde-se mais uma vez a posição de Bakhtine:

La création esthétique ne saurait être expliquée ou pensée comme immanente à une seule et même conscience, l'événement esthétique ne peut pas avoir un seul participant qui, simultanément, vivrait la vie et exprimerait son propre vécu à travers une forme artistique signifiante, le sujet de la vie et le sujet de l'activité esthétique, qui lui donne sa forme, ne peuvent pas, dans le principe, coïncider. Il y a des événements qui, dans le principe, ne peuvent pas se dérouler sur le plan d'une seule et même conscience et qui présupposent deux consciences étanches, la composante essentielle de l'événement résidant en ce rapport d'une conscience à une autre conscience caractérisée justement par son altérité [...] (BAKHTINE, 1984: 99).

Isto significa, portanto, que a postulação de uma leitura da alteridade no quadro de uma discursividade estético-literária africana — alteridade esta que, nas palavras de Salvato Trigo, constitui «o desdobramento entre o “eu” (significante) e o “outro” (significado/sentido)» (TRIGO, *op. cit.*: 64), sendo, «sem dúvida, uma constante no discurso das literaturas africanas de expressão portuguesa» (*ibid.*) — conduz, finalmente, à aceitação de uma noção imposta pelos condicionamentos que a rodeiam: a de que o sujeito poético, quando em situação discursiva de alteridade, deve ser encarado como uma entidade pluridiscursiva, desdobrada em vários *eus*, e em que cada *eu* se assume como uma voz *outra* que retira ao sujeito o valor monológico — valor este próprio, por exemplo, do “discurso” cartesiano —, antes o consagrando como um verdadeiro universo polifónico.

3 — Depois de equacionadas, num plano fundamentalmente teórico, as linhas de força que dominam questões como a *alteridade*, o *dialogismo* e a *polifonia*, cabe agora enquadrá-las num âmbito concreto, assente numa dupla postulação metodológica: por um lado, a que visa aqueles textos — escolhidos, naturalmente, de forma não aleatória — em que, com mais clareza, se percebe uma dinâmica alteronímica susceptível

de, correlatamente, ser confrontada, em termos estético-literários, com os instrumentos fornecidos pela Teoria do Sujeito e pela Teoria da Linguagem bakhtinianas; por outro lado, a que é tributária de um processo fundamentado numa concepção da leitura do texto literário, onde o papel do contexto se apresenta como componente crucial, posicionamento crítico este que constitui uma clarificação textual das motivações e circunstâncias culturais que determinam, e explicam, o processo alteronímico na poesia africana de expressão portuguesa.

Ora o que nos interessa é, então, conseguirmos realçar a alteridade na poesia africana, tendo em consideração três directrizes fundamentais: a que consiste em encarar, de um modo geral, a alteridade, cifrada em termos ideológicos e estético-literários, a que aponta para a questão do "diálogo" do texto com o contexto, e, ainda, a que se caracteriza pelas implicações discursivas evidenciadas pela modalidade polifónica, sendo esta directriz concitada, naturalmente, pelo desenvolvimento das duas anteriores.

Deste modo, nada melhor para ilustrar todos estes aspectos do que invocar um dos mais importantes textos da literatura africana de expressão portuguesa que funciona como exemplo paradigmático da alteridade poética; referimo-nos ao «Poema da Alienação», de António Jacinto, do qual transcrevemos apenas os seis últimos versos:

Mas o meu poema não é fatalista
o meu poema é um poema que já quer
e já sabe
o meu poema sou eu-branco
montado em mún-preto [lt. nosso]
a cavalgar pela vida (FERREIRA, II: 138)⁹.

Eis um poema explicitamente movido por um intuito de alteridade. De facto, a sua evidente integração nos parâmetros alteronímicos justifica-se, antes de mais, pelo desdobramento do *eu* [«branco»] do sujeito poético num *tu* [«preto»] que se torna também um *eu*. O que, assim, vislumbramos, é um descentramento do sujeito traduzido na configuração de dois *eus* distintos, mas que se integram: por um lado, o *eu* que obviamente se depreende do dinamismo intrínseco à representação poética, e que evidencia um processo onde é nítida a duplicação do *eu*

9 - Sublinhe-se, desde já, que a referência à bibliografia activa — os três volumes de poesia africana compilados por Manuel Ferreira — será feita, como, aliás, se verifica, em termos de nome - nº de volume - página; assim, os volumes I, II e III serão mencionados de acordo com o seu nº: I, II e III, respectivamente.

pessoal no *eu* poético, o fingidor¹⁰; por outro lado, o que resulta de uma transformação do *eu* monológico num *eu* dialógico. Deste modo, a funcionalidade estética decorrente da transcensão dos limites do *eu* cartesiano, uno, indivisível, abre-se à insinuação de uma duplicidade do *eu* e instaura uma dinâmica conducente quer a um âmbito estético (a alteridade resulta de uma criação), quer gnoseológico (a alteridade faculta ao sujeito um melhor auto-conhecimento); esta alteridade do sujeito poético António Jacinto cria, assim, as condições, sob a égide do desdobramento do *eu*, para a concretização de um mecanismo cuja essência se encontra indissociável da situação gerada a partir do próprio conceito de *separação* do sujeito: o *eu* poético é o poema («o meu poema sou eu»).

Por conseguinte, o que basicamente está, então, em causa é vincar uma transformação do *eu* monológico num *eu* dialógico — plasmando-se este não só de modo explícito no título do poema, mas sobretudo, de forma mais complexa, nos versos citados, por um duplo registo, onde se acentua a importância do *eu* poético, distante do *eu* pessoal. É por isso que, quando afirma que o seu «eu-branco» está «montado em mim-preto», o poeta não só posterga a redutibilidade de equacionar o seu *eu* como entidade homogênea, mas fundamentalmente define-o em função de dois *eus*. Deste modo, os versos citados evidenciam a impossibilidade de o sujeito poético se identificar como idêntico a si, e apontam decididamente para uma outra faceta da alteridade que importa considerar: a de, em 'movimento', o *eu* se definir e se reconhecer como *outro*; note-se, ainda a este propósito, na imagem do sujeito «montado» em si mesmo, a «cavalgar pela vida», imagem esta que envolve — num processo com um pendor pragmático — um elevado índice de vitalidade e liberdade. Não se estranha, por isso, que também assomem indícios de movimentação os versos que o mesmo poeta escreve em «Declaração»:

Eu te escrevo, meu amor,
num escrever de libertação (FERREIRA, II: 129).

Ora, quando está em causa um processo de representação ideológica que serve a este representante da negritude na poesia lusófona africana fundamentalmente como ponto de apoio que permitirá o equacionamento da representação da ideologia do poeta ao nível da enunciação pragmática, é evidente que essa

10 - Relembre-se a reflexão de T. S. Eliot, quando afirma: «O único modo de expressar emoção na arte é descobrindo um "correlativo objectivo"; por outras palavras, um conjunto de objectos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que será a fórmula dessa emoção específica; de tal maneira que quando os factos exteriores, que devem resultar em experiência sensorial, são facultados, a emoção é imediatamente evocada» (ELIOT, 1992: 20).

representação sujeita-se também ao estatuto da contiguidade metafórica. Repare-se, por exemplo, na intensidade imagética do “combolo”, no poema «Castigo pr’ó combolo malandro»:

Esse comboio malandro
sôzinho na estrada de ferro
passa
 passa
sem respeito
 ué ué ué
com muito fumo na trás
 hii hii hii
te-quem-tem te-quem-tem te-quem-tem (FERREIRA,
II:133).

Se procurarmos penetrar no significado profundo destes versos, devemos realçar, antes de mais, a configuração expressiva própria da metáfora do comboio¹¹. Com uma evidente carga política, esta imagem — bebida, aliás, no Neo-Realismo português — remete para um processo de transformação estética [e cultural] do sujeito poético [e de um povo: o angolano] cuja essência ontológica é afectada e transformada pelos *outros*; o mesmo é dizer que a capacidade de informação ideológica de que a imagem do comboio — símbolo da exploração dos colonos europeus, do contínuo («passa / passa») desfloramento da terra, da desordem social — é dotada liga-se ao grau de eficácia de que se reveste este discurso poético pela aptidão de fazer circular, no espaço social e cultural em que se inscreve, sentidos que representam as directrizes fundamentais de uma ideologia: a denúncia da falsificação da consciência do *eu*, operada pelos colonos sobre o indígena.

Esta questão tem que ver, obviamente, com a problemática do discurso ideológico enquanto prática que só se compreende em função de um determinado grau de inserção social por parte do sujeito desse discurso. E é justamente por força desta inserção num específico espaço de contornos sociais e políticos — os anos 40 e 50 — que o sujeito poético — constituindo-se como alguém conformado pelo espaço que o envolve (e ultrapassando nós, assim, uma abordagem predominantemente formalista de construção do discurso literário) — privilegia uma estratégia técnico-literária que incide na escolha de um “signo ideológico”

11 - Confronte-se o poema do moçambicano Fernando Ganhão, intitulado «O comboio que vem com as lúcidas nortadas» (cf. FERREIRA, III: 293).

como é o comboio¹². Com efeito, poderíamos mesmo reconhecer que, aqui, o sujeito poético se procura centrar no plano da repercussão ideológica, tentando poeticamente aquilo que o movimento do "Renascimento Africano" inspira: alvejar «o sentido de uma reconquista do espaço cultural de equilíbrio do homem africano» (DIAGNE, 1977: 137-138). Tal como este movimento nasceu do «conflito com uma hegemonia colonial» (*idem*: 144), também António Jacinto se inscreve, como se vê, no âmbito da determinação ideológica do fenómeno artístico.

Posições de teor similar à deste poeta — cujos textos, de um modo geral, não só reflectem uma profunda identificação do sujeito com o sofrimento do povo angolano, mas também denunciam inúmeros problemas decorrentes da colonização — são as protagonizadas, por exemplo, por Maurício Gomes e Agostinho Neto.

Deste modo, se considerarmos, mesmo sem preocupações de inventariação exaustiva, a posição poética de Maurício Gomes, na qual a essência da alteridade constitui a superação do *eu* monológico, verificaremos que, para ele, não só o problema do *eu* monológico está ultrapassado, como sobretudo procura centrar o seu posicionamento literário no plano das suas incidências e repercussões ideológicas. Com efeito, no poema «Estrela Pequeninã», o poeta afirma:

Ora escutai; meus irmãos:
Aquele Sol no poente,
Vermelho como uma brasa
Não é Sol sòmente. Não!
É coágulo de sangue
Vertido por angolanos
Que fizeram o Brasil!
[..]
Olhai a noite que chega,
Veludo negro tecido
De mil pedaços de pele
Arrancados a chicote,
Ai! cortados a chicote,
Do dorso da nossa gente,
No tempo da escravatura... (FERREIRA, II: 81)

12 - Ainda que não esteja nos propósitos deste trabalho, mas pelo que de importante lhe empresta, refira-se, a este propósito, a definição que Carlos Reis propõe de "signo ideológico". Para este crítico literário, o "signo ideológico" é «tout élément qui, se soumettant à une formulation textuelle d'incidence esthétique-littéraire et à une certaine pratique combinatoire (dimension syntactico-signifiante), renvoie à des significés d'ordre axiologique (dimension sémantique) qui visent de façon plus ou moins explicite la situation historique et les coordonnées politiques et sociales de ses interprètes (dimension pragmatique)» (REIS, 1980-1981: 149).

O interesse de que estes versos se revestem para nós reside no facto de ser possível ligá-los ao problema que decorre da postura do *eu* face aos acontecimentos exteriores. De facto, quando fala na «noite que chega», bem como no «Veludo negro tecido / De mil pedaços de pele / Arrancados a chicote», Gomes acentua a necessidade de se estender estes versos a um aspecto particular susceptível de inspirar uma questionação sobre os processos de determinação técnico-literários que são passíveis de se equacionarem no âmbito da expressão ideológica que aquela questionação perfilha. Com aquelas palavras, esboça nitidamente Maurício Gomes um sentimento nacionalista que se processa à custa de uma reflexão genérica acerca dos «angolanos [escravos] / Que fizeram o Brasil!», reflexão esta, sublinhe-se, viabilizada por uma dimensão pensada em termos de uma consciência revolucionária, numa óptica de alcance pragmático. Verifica-se, deste modo, a denúncia do facto de que da “invasão” do colonizador decorre a “dispersão” do universo egótico do povo angolano (patente na imagem, com alicerces conotativos, «mil pedaços de pele / Arrancados a chicote»), transformando-o numa multiplicidade de *não-eus*.

Um tal objectivo não deixa, portanto, de levar em conta uma tentativa de enquadramento da problemática da alienação do povo angolano num âmbito ideológico, mais para apreendermos o dilaceramento íntimo do *eu* desse povo (face a uma civilização cujos valores coloniais assentam no *discurso* do «sangue») do que para permanecermos numa decodificação gratuita de mera informação.

É esta ilação (que para nós assume uma importância inegável) que nos parece também poder deduzir-se dos versos de Agostinho Neto, em «O caminho das estrelas»:

Seguindo
o caminho das estrelas
pela curva ágil do pescoço da gazela
sobre a onda sobre a nuvem
com as asas primaveris da amizade
[.]
Preciso e inevitável
como o inevitável passado escravo
através das consciências
como o presente (FERREIRA, II: 100).

Se tivermos em conta que a identificação do sujeito poético com uma gazela — e conseqüente alteridade do *eu* — não é gratuita, é relativamente claro, no plano das sugestões ideológicas, o facto de os versos citados revelarem igualmente uma espécie de necessidade de explicitação semântica cujos intuitos ideológicos parecem indiscutíveis; com efeito, ao relembrar não só o «passado

escravo», mas também a preocupação em seguir «o caminho das estrelas [...] / através das consciências», o poeta permite que o leitor active um compromisso entre um passado e um presente, compromisso esse que sirva como pretexto para a consciencialização de um conjunto de factores sócio-culturais — reunidos e representados pela colonização — que propiciaram (negativamente) a manifestação alteronímica de um povo, a sua fragmentação cultural. Assim procura o poeta contribuir mediatemente para a consciencialização da angolaneidade, analisando (em toda a sua poesia) a mutilação da consciência do negro e o sacrifício da sua cultura levado a cabo pelos valores culturais do branco europeu; essa análise permite, deste modo, ao poeta — influenciado pelo Neo-Realismo — um posicionamento ideológico operante, norteado quer pelo resgate de um passado longínquo, quer pela busca, no presente, da unificação do eu do homem negro africano.

Todavia, a problemática da alteridade só nos interessa na medida em que podemos relacioná-la com a situação de conflito entre a peculiaridade que preside ao contexto sócio-cultural na Angola das décadas de 40 e 50 e a vinculação concitativa inerente a toda a referência ideológica da poesia angolana dessa época. Com efeito, convém não esquecer que, nesse contexto epocal e cultural, a liberdade criativa dos poetas surge condicionada por constrições operadas por um sistema repressivo que demitia, perseguia, ou matava os que dele discordavam ou os que contra ele combatiam, que acabava com as organizações económicas e cooperativas, com os sindicatos, que impedia a publicação de jornais que veiculassem pontos de vista políticos...

Deste modo, somos conduzidos, antes de mais, à questão da castração e falsificação da consciência do negro angolano (e africano, de um modo geral) por um sistema que encerrava um projecto de poder cujas estratégias impositivas assentavam num alto grau de eficácia, grau esse atingido pela ideologia da força e da violência. Compreende-se, assim, que à poesia angolana de expressão portuguesa estivesse subjacente, portanto, um cunho de *representação*, no sentido ingardeano¹³.

Ora, como se sabe, a literatura é uma prática de contornos sociais muito marcados, cabendo-lhe, também por essa medida, uma função de afirmação ideológica nunca totalmente desvanecida. Torna-se, deste modo, bastante natural que a poesia

13 - Recorde-se como Roman Ingarden se refere à problemática da *representação* na obra de arte literária: para Ingarden, representar é, assim, «um dar "a conhecer" algo, mas é radicalmente distinto de "apresentar" o objecto por meio das respectivas relações objectivas. É um "dar a conhecer" algo diferente do elemento representante, em que o representante "imita" o representado, oculta-se a si mesmo como representante para se mostrar ao mesmo tempo como pretensamente representado e assim trazer, por assim dizer, da distância o outro que de facto apenas representa e deixá-lo a ele mesmo falar na sua própria figura» (INGARDEN, 1973: 267).

dos anos 40 e 50, em Angola, fosse capaz de privilegiar intenções de empenhamento sócio-cultural (num sentido globalizante). Em função desta premissa, aceita-se facilmente que essa poesia era uma poesia de desalienação — uma poesia contra a exploração económica colonial, [também] contra o racismo, contra os processos de assimilação colonial —, um «discurso poético que exalta[va] um modo de ser africano» (HAMILTON, 1984: 23) e que constituía «uma tentativa de superar a alienação» (*ibid.*); uma poesia, portanto, que, para além de ambicionar a reconstrução da angolaneidade, pretendia a reivindicação cultural, traduzida na crítica e na denúncia do colonialismo, do desmembramento das sociedades angolanas por ele provocado e da consequente alienação do povo angolano.

É, sem dúvida, em sintonia com este ideário que se processa o discurso de carácter estético-ideológico do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, cujo lema — “Vamos descobrir Angola!” — preside à constituição e à consolidação de uma estética vinculada a uma série de critérios axiológicos que norteiam a redefinição e a subsequente valorização dos dados fundamentais da caracterização cultural angolana. O que, diga-se de passagem, não era tarefa fácil, se tivermos em conta as sequelas continuamente deixadas pelo regime colonial, ou seja, a intransigência e o dogmatismo de um sistema avalizado pelo destaque que conferia aos princípios e aos “instrumentos” de índole repressiva.

Isto não impediu, porém, que se concretizasse uma poesia de referência ao social, acentuando quer veladamente, quer explicitamente o carácter das relações entre o âmbito estético-literário e o social, pondo, assim, em causa os fundamentos materialistas e opressores de um sistema que propugnava, de uma maneira geral, a alienação do povo africano. E é precisamente este título — «Alienação» — que António Cardoso confere a um dos seus poemas, onde diz:

Estes são os versos da minha alienação
e do ódio e da razão
que outros homens criaram
em mim (FERREIRA, II: 197).

Como se vê, das estratégias de insinuação literária e ideológica acima referidas faz parte, antes de mais, o título do poema; o título não só integra em si mesmo (pela tácita formulação que o implícito deste sintagma concretiza) um dos problemas essenciais da poesia africana de expressão portuguesa — a questão da alteridade —, como aponta para a sua decifração. Assim se alveja a exigência de se encarar esta actividade poética como um fenómeno artístico necessariamente devedor de um comportamento poético individual que manifesta a flutuação e a

dessubstancialização do *eu* (a «minha alienação»), resultado da colonialização («que outros homens criaram / em mim»).

O que, afinal, se vislumbra nestes versos é o resultado de um mal cultural, mais não fazendo o poeta do que vincar-se como um sujeito marcado por uma historicidade e do que nos obrigar a estigmatizar a leitura que não pense na alienação de um povo e na alteridade poética dos seus 'cantores' como fenómenos desligados de uma dinâmica histórico-cultural que os fundamenta.

Não só, contudo, o que é dito por este poeta é significativo: são-no igualmente os versos de Ermelinda Pereira Xavier, em «Asas Partidas» — quando se descreve como uma «andorinha ferida / *uma andorinha a que um rapaz mau quebrou as asas* [it. nosso]» (FERREIRA, II: 73) — ou em «Prima Lux» — quando diz: «Eu não sou mais eu» (*Idem*: 74).

Esta indicação de visível recorte alteronímico — a fragmentação do sujeito — não deixa de sintonizar, aliás, com o teor de «Revolta», da poetisa Alda Lara — «Quero, e não quero!... / Creio... e Desespero!... / Renego, mas Aspiro» (*idem*: 112) —, teor esse marcado pela desorientação do *eu* que se depara com aquela heterogeneidade característica do ser obrigado a viver experiências vitais alteronímicas. Esta dinâmica da fragmentação aparece, para além deste poema, também em «Confissão» (cf. FERREIRA, II: 113-114), onde o sujeito poético 'descreve' um angolano (um «Homem») que é morto por uma sentinela (o colonizador), quando, no «silêncio pesado do caminho», respondeu «simplesmente, sombriamente: / EU!». Assim, deve-se ter em conta que, para esta poetisa, os procedimentos que fundamentam a formulação de uma tese apoiada na definição de um sujeito que 'representa' a realidade social — e cultural — têm desde logo que ver com uma atitude ontológica e estético-literária de base: a que consiste em privilegiar não apenas uma inevitável *crise do sujeito angolano*, mas também em nela reconhecer uma dinâmica de fragmentação, com a conseqüente perda da identidade do «EU».

De certo modo, esta questão abre a possibilidade de uma outra equacionamento do problema, nomeadamente tendo em conta o condicionamento exercido pelo perfil discursivo da alteridade poética sobre o *dialogismo* e, imediatamente, sobre a eficácia ideológica, nos termos da relação *polifónica* entre os vários *eus* do sujeito poético¹⁴.

O que, então, está em causa é a possibilidade de atribuir ao *dialogismo* — conseqüência imediata da alteridade — as características de *diálogo* (no sentido de processo de enunciação

14 - Note-se, embora evidentemente num outro contexto, a posição de Fernando Pessoa, deixando perceber a exigência em valorizar o sujeito poético na sua dimensão de entidade colectiva: «Screvo lam diversamente / Que, pouco ou muita valia / Dos poemas, ninguem diria / Que o poeta é um sômente» (PESSOA, 1990: 116).

que implica a presença do *eu* e de um *tu*), tendência que nos conduz à determinação do *diálogo interior* e da *polifonia* e consequente reaproximação de domínio da alteridade. Importa, a este nível, valorizar a posição de Bakhtine, quando acentua a dimensão interactiva e polifónica que a teoria do dialogismo não deve obliterar:

Dans le mot, une voix créatrice ne peut jamais être que *seconde voix*. [...] L'écrivain, c'est lui qui sait travailler la langue en se situant hors de la langue, c'est celui qui détient le don du *dire indirect* (BAKHTINE, 1984: 319).

Acentue-se que estas palavras não valem apenas por constituírem uma premissa da doutrina dialógica bakhtiniana. Para além disso, elas conduzem a uma outra reflexão que cabe no âmbito genérico da alteridade estético-literária, ou seja, no domínio do descentramento do sujeito, que se desdobra. Assim, chamar-se-á a atenção para o relevo do diálogo interior, forçosamente decorrente da consumação da alteridade, e que permite ao *eu* assumir uma dinâmica comunicativa, traduzida na elaboração de formulações discursivas interiores, cujo alcance dual é capaz de enquadrar e plasmar sentidos ideológicos particulares. Não é, aliás, por acaso que Bakhtine faz questão em associar o domínio alteronímico ao processo de cunho dialógico, quando entende o monólogo como "microdiálogo (cf. BAKHTINE, 1970: 342), ou quando diz que «tout monologue est réplique d'un grand dialogue (de l'échange verbale à l'intérieur d'une sphère donnée)» (BAKHTINE, 1984: 327). Significa isto que o dinamismo comunicativo entre locutor e alocutário se pode igualmente verificar como comunicação interna no mesmo sujeito, em que a pessoa do emissor (o *eu*) coincide com a pessoa do receptor (o *outro* [eu], o *tu*).

Para reforçarmos esta noção — a lembrar o que Fernando Pessoa disse a propósito do sujeito poético¹⁵ —, no contexto da poesia lusófona africana, basta invocar alguns exemplos e lê-los, tendo fundamentalmente em conta o componente que constitui a relação *eu-tu*.

Com efeito, «Este quinze de Agosto já não tem», de Mário António, é talvez o poema em que mais flagrantemente se estampam as potencialidades dos procedimentos artísticos

15 - Afirmou Pessoa, num texto dedicado à teoria do conhecimento, que o «sujeito ficção é o Sujeito que se sente Objecto, que pode ser objecto de si mesmo e não Sujeito Puro» (PESSOA, 1986: 248).

dialógicos:

Este quinze de Agosto já não tem
(Não tem o quê, Toneca?)
Já não tem a beleza do outro tempo
o movimento a cor (FERREIRA, II: 152).

O que, nesta primeira fase do texto, desde logo aparece como evidente é a rejeição de uma manifestação enunciativa unilateral; nesta prática textual, o sujeito que a activa não só manifesta a sua presença de forma inequívoca, como também não isenta essa presença de certos contornos (de natureza comunicativa) susceptíveis de o transformarem em sujeito desdobrado que, sucessivamente, enuncia — «Este quinze de Agosto já não tem» —, pergunta-se — «(Não tem o quê, Toneca?)» — e responde — «Já não tem a beleza do outro tempo» —, não deixando, por isso mesmo, de confirmar visivelmente o significado que assume o revezamento de enunciados, isto é, das vozes do sujeito da enunciação.

Somos conduzidos, deste modo, à questão de a ideologia, ao aflorar no discurso poético, aparecer esteticamente mediatizada sobretudo por uma estratégia radicada na capacidade de enunciação dialógica.

De resto, é a acentuação desta modalidade dialógica que potencia uma atitude assertiva com um profundo significado ideológico que se verifica também em Humberto da Sylvan, no seu poema «África»:

Ó meus olhos de poeta, desesperado
cerraí-vos, cerraí-vos, — e chorai;
Ó minha voz de poeta soldado,
erguei-vos, erguei-vos, — e cantai (FERREIRA, II: 143);

o âmbito de alcance das palavras deste colaborador da revista *Mensagem* tem que ver directamente com a sua integração num “código ideológico”, onde o “tema” (enquanto unidade que desvela uma linha de força de um “sistema ideológico”) do poeta cantor assume uma capacidade de insinuação de inegável importância; o sentimento patriótico e nacional (num tempo de clandestinidade) e o prenúncio da luta de libertação presidirão, sobretudo a partir da *Mensagem*, a todas as posteriores atitudes literárias dos escritores angolanos. Deste modo, nestes versos, o poeta Humberto da Sylvan pressupõe não só um desdobramento interior pelo qual ao *eu* está directamente ligado um *tu* (o poeta ‘afasta-se’ de si mesmo e contempla-se numa *posição extópica*, alteronímica — «Ó meus olhos [...] / [...] Ó minha voz»), mas também uma dinâmica interna caracterizada por um dialogismo interactivo, de coordenadas exortativas («cerraí-vos, — e chorai / [...] erguei-vos, — e cantai»). Só assim, aceitando as duas

dominantes mencionadas como resultado de uma amplificação alteronímica do sujeito, estaremos, então, aptos a reconhecer a viabilidade das premissas bakhtinianas que inspiram a concepção dialógica.

Ora o que nesta leitura nos interessa realçar é que, depois de aprovada a mencionada dimensão dialógica, o vigor destas dominantes discursivas pode ser aqui referido como uma manifestação de extracção estético-literária susceptível de ser encarada com uma funcionalidade concitativa. Como afirma Salvato Trigo, «nas literaturas africanas escritas em língua de colonização, ela, a *alteridade*, é mais do que um simples processo discursivo, para ser, sobretudo, o resultado irremediável duma situação conflituante, do ponto de vista histórico e antropológico» (TRIGO, *op. cit.*: 61).

O que deste modo se pretende é evidenciar o âmbito das asserções ideológicas presentes nas «literaturas africanas» enquanto enunciados onde os factores de investimento estético-literários procuram agir sobre os destinatários disponíveis para a sua decodificação. O homem africano, dividido entre os valores europeus e os tradicionais, entre o regresso à sua «cultura de Caliban» e a submissão aos valores impostos por «Próspero», busca, no entanto, através dos valores de negritude, a sua unidade, a sua identidade¹⁶. É, aliás, para este reconhecimento que aponta Alfredo Margarido, quando sublinha:

[...] para lutar contra a alienação [...] imposta pelos colonialistas, a negritude fornece um eixo em torno do qual os africanos de expressão portuguesa poderão reconhecer-se finalmente (MARGARIDO, 1980: 81).

Trata-se de um testemunho que, debruçando-se, de modo explícito, sobre a luta do povo africano contra a alienação imposta, permite especificar a individualização e o destaque que ela envolve.

Assim, o poema de Alda Lara, sintomaticamente intitulado «Presença Africana», deixa perceber esta luta contra a alienação psicológica e cultural:

E apesar de tudo,
ainda sou a mesma!
Livre e esguia,
filha eterna de quanta rebeldia
me sagrou.
Mãe-África! (FERREIRA, II: 110)

16 - Sobre o termo e conceito "Negritude", cf. SOW, 1980.

Também desta mesma poetisa, o poema «Regresso» (cf. FERREIRA, II: 116-118) é bastante característico da lucidez constitutiva da oposição à alienação, aos valores de referência europeia propugnados pelo branco colonizador e que consagram com amargura o estilhaçamento da Infância, de um tempo sem fracturas psicológicas e culturais, de um tempo, nas palavras de Aires de Almeida Santos, em que se «corria descalço / Pelas areias do rio» (*idem* : 183).

E não é por acaso que, também em Moçambique, a problemática da alteridade se coloca no discurso poético, igualmente nos anos 40 e 50. Do mesmo modo, nessa altura, a consciência regional ganha um ímpeto com proporções cada vez maiores e mais significativas. Em primeira instância, o pendor alteronímico ajusta-se, com toda a propriedade, às coordenadas ideológicas da moderna literatura moçambicana: ele reflecte a propensão para valorizar, numa óptica de compromisso poético, as mesmas incidências sócio-culturais e os conflitos que povoam o universo cultural angolano, tendendo a facultar uma imagem muito incisiva do ponto de vista ideológico. Para mais, a tendência para a denúncia da alteridade surge valorizada de forma bastante explícita em Sebastião Alba, num poema expressivamente dedicado a Rui Knopfli, e intitulado «Como os outros»:

Como os outros discípulos da noite
[.]
dispo o reflexo Sou um
e baço
[.]
e há entre mim e mim um escuro limbo [...] (FERREIRA, III:
349 - 350).

O que neste poema sobretudo nos parece significativo é fundamentalmente a estratificação do sujeito poético dividido («entre mim e mim»); a representação literária do sujeito (ele é «um», mas «baço»), desde que equacionada pelo prisma da alteridade, remete, portanto, para um processo de transformação estética em que os *eus* representados estão metaforicamente divididos pelas malhas do esquecimento («escuro limbo») que a colonização, por força dos seus valores ideológicos, procura impor.

Todavia, também na poesia moçambicana, o conceito de alteridade implica igualmente um dinamismo estreitamente relacionado com a tentativa, por parte do sujeito poético, de atingir um *eu* total virtual, como procura da identidade profunda e complexa, do *Si*, da totalidade, como se verifica, por exemplo,

em Marcelino dos Santos, no poema «Onde Estou»:

Eu vivo
curvado sobre a terra
[.]
Eu vivo
nos portos
[.]
se eu estou aqui
soma consciente e firme [it. nosso]
dos homens
que compuseram o poema (FERREIRA, III: 194-196),

ou ainda em Rui Knopfli, no poema «Naturalidade»:

Europeu, me dizem.
Eivam-me de literatura e doutrina
europelas
e europeu me chamam.
Não sei se o que escrevo tem a raiz de algum
pensamento europeu.
É provável...Não. É certo,
mas africano sou (FERREIRA, III: 275).

4 — Certamente que o inventário crítico da poesia que, em Angola e em Moçambique, se alicerça sobre a problemática da alteridade, poder-se-ia multiplicar e levar-nos até muito mais longe; mais do que isso, porém, interessa-nos extrair um conjunto de ilações polarizadas em diversos domínios naturalmente inter-relacionados — sem que, para tal, sonaguemos as múltiplas reflexões evidenciadas ao longo deste trabalho, pelo que as considerações seguintes não poderão ser consideradas senão como sùmula de uma sèrie de enquadramentos já referidos.

Assim, chamar-se-á a atenção, antes de mais, para o cunho alteronímico de grande parte da poesia lusófona africana, traduzida esteticamente como a 'representação' de um sujeito desdobrado que faculta uma imagem de contextura polifónica. Nessa ordem de ideias, a essa poesia há que reconhecer, em primeiro lugar, uma feição pluridiscursiva, na medida em que — se tivermos em conta as teses de Bakhtine (as quais presidiram, aliás, à orientação metodológica deste trabalho) — a afirmação dialógica assenta na operacionalidade das relações entre o *eu* e o *tu* (o *outro* [eu]); por outro lado, o auscultar do exercício dessa alteridade poética exige a referência não a uma gramaticalidade traduzida na elaboração de formulações discursivas isoladas e/ou

individuais — cujo tecido semântico fosse capaz de enquadrar e plasmar sentidos somente de um ou outro poeta desacompanhado —, mas sobretudo a um conjunto de comportamentos artísticos marcados por esse desdobramento do sujeito poético, resultados visíveis de uma panóplia de motivações culturais.

Ora os poetas referidos (muitos outros haveria que lembrar!), situados num quadrante periodológico articulado em torno de uma tentativa de falsificação da consciência do africano por parte de colono europeu branco, auferiram atentamente esse processo e garantiram à sua poesia uma natureza cujo profundo valor estético reside quer no equacionamento daquela problemática, quer na sua denúncia, quer, enfim, numa tentativa susceptível de inspirar uma prática operatória anti-immanentista e de levar a uma correlação dinâmica do sistema literário com o sistema ideológico, procurando, com esse comportamento, relembrar aos leitores a *integralidade* e a *identidade* que o africano não deve nem pode perder, e, ao mesmo tempo, apelar para a necessidade de negar os princípios e os valores de uma *cultura prosperiana* imposta; é isso, afinal, que se deduz das palavras de Pires Laranjeira, quando, pronunciando-se em relação à literatura de Angola, adverte:

A literatura angolana torna-se independente ou, pelo menos, menos dependente [...], quando rejeita os arquétipos culturais luso-europeus e passa a incluir traços ou a basear-se em esquemas de culturas africanas (LARANJEIRA, 1985: 45).

Bibliografia

Bibliografia Activa

- FERREIRA, Manuel [org.] (1988) - *No reino de Caliban*, 3ª ed., Lisboa, Plátano Editora, vol. I.
FERREIRA, Manuel [org.] (1988) - *No reino de Caliban*, 2ª ed., Lisboa, Plátano Editora, vol. II.
FERREIRA, Manuel [org.] (1984) - *No reino de Caliban*, Lisboa, Plátano Editora, vol. III.

Bibliografia Passiva

- BAKHTINE, Mikhaïl (1970) - *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil.
BAKHTINE, Mikhaïl (1978) - *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
BAKHTINE, Mikhaïl (1984) - *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
BUBER, M. (1969) - *Je et Tu*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne.
DIAGNE, Pathé (1977) - «Renascimento e problemas culturais em África», in *Introdução à cultura africana*, Lisboa, Ed. 70, pp. 137-197.
ELIOT, T. S. (1992) - *Ensaio Escolhidos*, Lisboa, Edições Cotovia.
HAMILTON, Russel G. (1984) - *Literatura africana, literatura necessária*, vol. II., Lisboa, Ed. 70.
INGARDEN, Roman (1973) - *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
KRISTEVA, J. (1969) - «Le mot, le dialogue et le roman», in *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, pp. 143-173.
LARANJEIRA, Pires (1985) - *Literatura calibanesca*, Porto, Afrontamento.
MARGARIDO, Alfredo (1980) - *Estudos sobre literatura das nações africanas de língua portuguesa*, Lisboa, A Regra do Jogo.
PESSOA, Fernando (1986) - *Obra Poética e em Prosa* [organização de António Quadros], Porto, Lello & Irmão Editores, vol. III.
PESSOA, Fernando (1990) - *Pessoa por conhecer — Textos para um novo mapa* [organização de Teresa Rita Lopes], Lisboa, Editorial Estampa, vol. II.
PONZIO, Augusto (1982) - «Dialogo e dialettica in Bachtin», *Spostamenti: percorsi e discorsi sul segno*, Bari, Adriatica, pp. 53-61.
PONZIO, Augusto (1985) - «Altérité et écriture d'après Bakhtine», in *Littérature*, 57, février, pp. 119-128.
REIS, Carlos (1980-1981) - «Le discours de l'idéologie», in *Le journal canadien de recherche sémiotique*, vol. VIII, 1-2, pp. 147-161.
REIS, Carlos (1989) - «Ideologia y pluridiscursividad», in *Congresso de Literatura (Hacia la literatura vasca)*, Madrid, Ed. Castalia, pp. 49-58.
SILVA, Vítor M. de Aguiar e (1984) - *Teoria da literatura*, 4ª ed., Coimbra, Livraria Almedina.
SOW, Alpha I. (1980) - «Prolegómenos», in *Introdução à cultura africana*, Lisboa, Ed. 70, pp. 11-35.
TODOROV, Tzvetan (1981) - *Mikhaïl Bakhtine: le principe dialogique suivi des Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil.
TODOROV, Tzvetan (1984) - «Préface», in Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, pp. 7-23.
TRIGO, Salvato (1986) - *Literatura comparada afro-luso-brasileira*, Lisboa, Vega.
ZAVALA, Iris M. (1989a) - «Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo», in Graciela Reyes (ed.), *Teorías literarias en la actualidad*, Madrid, Ediciones El Arquero, pp. 79-134.
ZAVALA, Iris M. (1989b) - «Hacia una poética social: Bajtin hoy», in *Congresso de Literatura (Hacia la literatura vasca)*, Madrid, Ed. Castalia, pp. 19-33.