

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS

MARCELO FRANÇA MARQUES CÂNDIDO

**Poéticas da resistência:  
convergências entre José Craveirinha e Ousmane Sembène**

Monografia

Mariana

2018

MARCELO FRANÇA MARQUES CÂNDIDO

**POÉTICAS DA RESISTÊNCIA:  
CONVERGÊNCIAS ENTRE JOSÉ CRAVEIRINHA E OUSMANE SEMBÈNE**

Monografia apresentada ao curso de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Estudos Literários.

Orientador: Bernardo Nascimento de Amorim

Mariana

2018

C217p

Cândido, Marcelo França Marques.

Poéticas da resistência [manuscrito]: convergências entre José Craveirinha e Ousmane Sembène / Marcelo França Marques Cândido. - 2018.

76f.:

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Nascimento de Amorim.

Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras.

1. África - história. 2. Craveirinha, José, 1922-2003. 3. Sembène, Ousmane, 1923-. 4. Historiografia. I. Amorim, Bernardo Nascimento de. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 94(6)



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família, Wagner, Vânia e Ana Luiza, sempre amados e queridos, por me acompanhar nessa trajetória ajudando como podia. A eles, todo o meu amor e gratidão. Igualmente, sou grato aos tios e tias que se empolgavam com meu sucesso em cada etapa, mesmo que relativamente pequeno. Aos meus avós, cujo carinho incomensurável, hoje, mais maduro, compreendo ser uma dádiva - obrigado.

Aos amigos, cujos bons conselhos me iluminaram nos vários momentos em que me encontrei à deriva ou desmotivado, um forte abraço. Ilustres, nunca recusaram uma cerveja nesses momentos: Thiago Bethônico, companheiro de trajetória acadêmica que a distância mais que uniu; Daniel Mendes, crítico atento, companheiro inigualável; Adonis Vallias, amigo sensível e atento, fundamental; Gustavo Santiago, talentoso e curioso; Pedro Tadeu, carinhoso, companheiro e apaixonado; Ana Clara Camba, equilibrada e doce, cedeu sua casa (e as cervejas) para nossa turma; Mariana Machado, intempestiva, divertida, sempre cambiante; Diandra Noémi, cuja leveza é sua marca; Ester Louback, companheira que admiro, respeito e sintonizo; Luiza Magalhães, que sempre cuidou de mim onde quer que estivéssemos; Carolina Concesso, amiga determinada e paciente; Anderson de Oliveira, leitor de Kafka; Eduardo Inácio, amigo de conversas intermináveis; Victor Guedes, que nunca me deixou sozinho, o amigo que todos deveriam ter; Linda, que sempre torceu por mim e acreditou nas minhas investidas; os companheiros da FAOP, em especial, Thiago Bonna e Mateus Meireles, divertidos e compreensivos, obrigado pela experiência.

Finalmente, a todo corpo docente da UFOP com quem pude travar alguma espécie de relacionamento, em especial Mônica Gama, Emílio Roscoe, Cilza Bignotto, Kassandra Muniz, Olímpio Pimenta e Bernardo Amorim. Este último, em especial, orientador que se manteve meu lado nesse amadurecimento que me faltava. Sigamos.

Obrigado a todos, de coração.

*“Penso numa criancinha que tinha disposto cuidadosamente, por muito tempo, diversos objetos, grandes e pequenos, de uma maneira que lhe parecia graciosa e ornamental, sobre a mesa da sua mãe, para lhe dar “muito prazer”. A mãe vem. Tranquila, distraída, ela toma um desses objetos de que ela precisa, coloca um outro no seu lugar, desfaz tudo. E quando as explicações que se seguem aos soluços reprimidos da criança lhe revelam a extensão de seu equívoco, ela exclama desolada: Ah! Meu pobrezinho, eu não tinha visto que era alguma coisa.”*

(Étienne Souriau)

## **RESUMO**

Nesta monografia, pretende-se reconstruir as especificidades da História Africana no que tange seus dois principais momentos: o da subordinação, quando ela fica nas mãos colonizador, e o da autonomia, quando os africanos reivindicam seu próprio olhar. A partir do momento em que os africanos assumem sua historiografia, argumentar-se-á pela importância da literatura e do cinema como crítica ideológica, bem como de testemunho histórico. O livro *Xigubo* (1964), do poeta moçambicano José Craveirinha, e o filme *Xala* (1974), do senegalês Ousmane Sembène, serão analisados como obras pautadas em uma poética da resistência que incorpora a luta por representação africana assumindo a dimensão estética desses veículos como, também, uma forma de revolução.

Palavras-chave: História Africana – historiografia – Xigubo - José Craveirinha – Xala - Ousmane Sembène – resistência

## **ABSTRACT**

In this monograph, it is intended to reconstruct the specificities of African History in relation to its two main moments: that of subordination, when it is in the colonizing hands, and that of autonomy, when Africans demand their own look. From the moment that africans assume their historiography, one will argue for the importance of literature and cinema as an ideological critique, as well as historical testimony. The book *Xigubo* (1964) by the mozambican poet José Craveirinha and the film *Xala* (1974) by senegalese Ousmane Sembène will be analyzed as works based on a poetics of resistance that incorporates the struggle for african representation, assuming the aesthetic dimension of these vehicles as, too, a form of revolution.

Keywords: African History – historiography – Xigubo – José Craveirinha – Xala – Ousmane Sembène - resistance

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 A IMAGEM SUBORDINADA DE ÁFRICA.....</b>	<b>10</b>
<b>3 MAIS QUE INVERTER A PIRÂMIDE, REINVENTA-LA.....</b>	<b>24</b>
<b>4 XIGUBO, DE JOSÉ CRAVEIRINHA.....</b>	<b>38</b>
<b>5 XALA, DE OUSMANE SEMBÈNE.....</b>	<b>56</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>75</b>

## 1. Introdução

Este trabalho se dividiu em quatro ensaios que interagem entre si, mas que assumem uma certa liberdade no sentido de serem unidades com determinado grau de autonomia. Isso se deu pelo fluxo natural das reflexões ao longo do processo de pesquisa. Como não foge à regra geral de trabalhos universitários, o projeto dessa monografia deveria ser escrito apenas no final dela. Ao começar o estudo mais aprofundado das fontes, senti a necessidade de fazer uma explanação mais aprofundada dos dois principais paradigmas que se colocaram diante dos objetos principais. Esses paradigmas, como será visto, são o **da história africana sob domínio colonial** e o **da história africana pelos próprios africanos**.

A partir da discussão desses paradigmas na forma de dois ensaios, acredito ser possível levantar várias questões que aparecem na sequência, quando falo do livro *Xigubo* (1964), do moçambicano José Craveirinha, e o filme *Xala* (1974), do senegalês Ousmane Sembène. Já nesses exemplares de uma forte poesia colonial de língua portuguesa e no de uma sofisticada sátira audiovisual neocolonial senegalesa, acredito que o leitor conseguirá ver a interlocução com as ideias dos outros capítulos. Se não, caso a sinergia geral não se apresente, espero que o ensaio em si possa ser reconfortante nesse sentido.

Em vários momentos, optei por conduzir digressões que talvez tenham me afastado de uma análise imanente das fontes. Isso se deu mais por uma inabilidade pessoal de análise do que por uma questão metodológica. Apesar de que, em grande medida, isso é sim uma questão metodológica. Por acreditar numa visão em constelação das coisas, apliquei isso como pude às análises, porém, sempre tentando me ater ao rigor que se espera de uma pesquisa. Isso ficará mais claro quando o leitor perceber que tento trazer uma bibliografia que nem sempre teve o mesmo berço, ou a mesma afinidade que estudos posteriores criaram entre elas. Além disso, a afinidade pelo olhar em constelação me levou a enxergar melhor que, a alguns anos atrás, quando escolhi tais objetos de estudo, foi por antecipar neles um procedimento de análise do real similar ao meu que minha afinidade com eles se deu.

Assim, desejo a todos uma boa leitura.

## 2. A IMAGEM SUBORDINADA DE ÁFRICA

É interessante notar como a história da África é tão sólida quanto plástica. Apesar das narrativas terem fatos em comum, suas diferentes formas de estruturação produzem sentidos que, por vezes, são diretamente antagônicos. A historiografia geral também passa por essa questão. O caso africano não foi e nem será o último, pois, enquanto discurso, trata-se de um campo de disputa como qualquer outro. Mas, no caso de uma análise sobre a poesia e o cinema africano como nesta monografia, vale discorrer brevemente sobre tal caráter manipulativo da história. Acreditamos que ele tenha, com efeito, um papel crucial na formação de uma estética da resistência que abrange tanto a poesia de José Craveirinha, em Moçambique, quanto o cinema de Ousmane Sembène, no Senegal.

Intuitivamente, ao afirmar este ponto, incorreremos num pensamento que é, aparentemente, consensual entre pessoas que já tiveram algum contato com obras africanas do século XX: o pensamento de que tudo na estética africana desse período é, necessariamente, político. Todas as obras teriam uma trilha que guiaria o espectador para fora delas, para o exterior onde encontraríamos as guerras, a economia e o racismo. Isso é verdade, em alguma medida. Mas o argumento que confronta essa noção não é aquele mais óbvio: não é o que diz que tal consenso se baseia no desconhecimento, na metonímia da poética africana por suas obras nas quais a trama é tecida pelo exterior político-factual. A réplica mais justa é a que assume que sim, que há uma grande ocorrência da política no tom das obras, porém, que não se resume a isso. Existe também um trabalho elaborativo que não se furta a uma construção estético-formal, mas que, por uma questão mais ampla do que o simples panfletarismo, passa por essa infiltração – ou pela apresentação – desse exterior político, no intuito de restaurar os “eus” de um continente.

Nesse sentido, usemos o exemplo do escritor Pepetela em entrevista para o jornal *O livre*<sup>1</sup>, quando perguntam se a luta pela independência de Angola havia influenciado em sua escrita. A fala é breve, diz que “[a guerra] teve importância na medida em que me deu campo de ação para escrever” e, em seguida, acrescenta que, num cenário como esse [de guerra], “as pessoas são como são”, “não se escondem”, deixando ao escritor “tipos humanos”. Talvez por isso, em suas obras, encontremos mais do que um realismo

---

<sup>1</sup> Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nXWHIY-Sx24>>. Acessado em: 29 de julho de 2018.

burocrático por meio do qual se esperaria verificar a história da luta pela libertação angolana. A aproximação de sua peça *A corda* com o teatro brechtiano não é aleatória, representa também o compromisso estético do autor e a envergadura do seu projeto para além da literatura política.

O escritor moçambicano Mia Couto também chama a atenção para esse fato em sua entrevista para o jornal português *Público*, em 1999<sup>2</sup>. Falando de seus poemas de estreia, no livro *Raiz de orvalho* (1983), Couto explica que:

o livro surgiu em 1983, numa altura em que a revolução de Moçambique estava em plena pujança e todos nós tínhamos, de uma forma ou de outra, aderido à causa da independência. E a escrita era muito dominada por essa urgência política de mudar o mundo, de criar um homem e uma sociedade nova, tornou-se uma escrita muito panfletária.<sup>3</sup>

Pode-se compreender que se trata de um momento específico da literatura que teve seus impactos não somente no momento em que estava inserido, como também nas gerações que se seguiram. O próprio Mia Couto explica que, a partir de *Raiz de orvalho*, sua escrita tomou outros rumos, nos quais podemos ver um lado mais intimista, já que, “ao querer fazer cavalgar o discurso político sobre a arte poética, a gente acaba matando as duas coisas”<sup>4</sup>. Contudo, como afirma, essa literatura panfletária desempenhou um papel fundamental em resposta à “urgência política de mudar o mundo”<sup>5</sup>, pois instigou, assim como o cinema - essa nova linguagem nas mãos dos africanos -, abordagens críticas que perscrutaram os meios de colonização e difundiram princípios responsáveis pelo desenvolvimento de uma consciência crítica.

Pensando na construção do discurso colonial, juntamente com os meandros das obras selecionadas, é justamente à expansão das estruturas internas dessas mesmas obras, aproximadas uma da outra, como uma estética comum, aonde gostaríamos de chegar com essa monografia. Isso porque a reunião de certas vozes africanas no campo das representações, sejam na literatura ou no audiovisual, cria, muitas vezes, a sensação de coro. Neste encontro, é possível traçar uma espécie de obstinação que tem como um dos principais afetos o anseio de construir a si mesmo como sujeito histórico dono de uma história. Não exatamente o relato final de si, a verdade intransigente sobre o continente,

---

<sup>2</sup> Entrevista disponível em: <https://www.publico.pt/1999/11/20/jornal/eu-sou-da-poesia-126749>. Acessado em: 29 de julho de 2018.

<sup>3</sup> Ibidem. Acessado em: 29 de julho de 2018.

<sup>4</sup> Ibidem. Acessado em: 29 de julho de 2018.

<sup>5</sup> Ibidem. Acessado em: 29 de julho de 2018.

mas a noção de que por muito tempo o negro africano foi descrito e adaptado pelo olhar eurocêntrico e, agora, deveria tomar esse lugar sendo autor de si mesmo.

Não se trata, pois, de dizer que a África reside apenas nas narrativas que os próprios africanos teceram, de forma que as demais, feitas por não africanos, pudessem ser descartadas sob o argumento de serem mentirosas. De fato, “mesmo nos mais intransigentes textos anticolonialistas”, comenta Wole Soyinka, “é comum discernir um flagrante fascínio e preferência pela cultura europeia” (SOYINKA, 2010, p. 654), de forma que se explicaria um contingente de discursos assimilados. Trata-se de assumir que o legado africano, durante um longo período, foi escrito por não africanos, de forma que esse discurso guarda as especificidades de onde foi produzido.

Exemplo disso é o caso que por muito tempo vigorou de que os soberanos africanos teriam cedido - de bom grado com os termos de acordos - seu poder para os governos estrangeiros. Isso fez com que a história africana incorporasse aspectos antagônicos, completamente opostos. Se os africanos concederam o espaço às forças estrangeiras, por que houve tantas mortes nesse processo? A incongruência desses pensamentos beira o oxímoro e pode ser exemplificado pelo poeta Hilaire Belloc, que satirizou os grandes feitos e diários de viagem escritos por colonos britânicos na África do Sul. Em seu famoso poema *The modern traveller*, Belloc escreve: “Aconteça o que acontecer, nós temos a Maxim, e eles não” (BELLOC, 1898, p. 41), fazendo referência à metralhadora criada em 1884, poucos anos antes do poema e mais ou menos simultânea às deliberações do Congresso de Berlim ocorridas entre 1884 e 1885. A frase satiriza a pretensa ideia de que a Conferência teria sido uma decisão diplomática que assegurasse os direitos humanos. O uso de armas foi deliberado, não se tratou de um projeto ingênuo, mas de uma desestruturação violenta que previa embaralhar as organizações ali vigentes, de forma a abalar as relações entre os povos e apagar suas histórias (Ambrósio & Diémé, 2014).

Os massacres e a submissão estão lado a lado com discursos que consideram hipóteses “pacíficas”, nas quais o processo de dominação teria ocorrido de maneira paulatina e em comum acordo entre autoridades africanas e europeias (BOAHEN, 2010, p. 10-11). Albert Abu Boahen contesta essa deformação dos relatos sobre as relações entre africanos e europeus expondo trechos de cartas de soberanos africanos que se viam frente à perda de seu *status quo*: Prempeh I, rei dos Ashanti, Wogobo, o rei dos Mossi (atual República do Alto Volta), Lat-Dior, o *damel* de Cayor (no atual Senegal),

Machemba, chefe dos Yao de Tanganica (atual Tanzânia), Hendrik Wittboi, um dos soberanos da região que hoje constitui a Namíbia, e Manelik, imperador da Etiópia<sup>6</sup>. Este último, possuindo um destaque especial para Boahen, em carta para a rainha Victoria da Inglaterra, deixa bem claro que a interferência britânica não era interessante para Etiópia. Seu discurso gira em torno do delineamento do que aconteceria caso isso não fosse compreendido e a soberania do país de Manelik fosse comprometida.

No geral, as cartas dos demais dirigentes deixam claro a disposição para o combate e, em alguns casos, de abertura às negociações diplomáticas, pois, para os africanos, só haviam duas opções: “ou renunciar sem resistência à soberania e à independência, ou defendê-las a qualquer custo” (BOAHEN, 2010, p. 11). Mesmo com essas evidências, Boahen cita que nunca havia tido qualquer acordo que apresentasse o pacifismo anteriormente citado ao ponto de podermos considerar esses africanos como “colaboradores”, termo este que só foi revisado com a historiografia pós Segunda Guerra Mundial, mas que, ainda com os avanços dos estudos coloniais, continuava a ser empregado por historiadores conscientes.

As cartas dos dirigentes africanos e o problema que elas criam com a historiografia desse período são, apenas, um dos exemplos de documentos que vieram à tona para resguardar o papel africano da forma como ele havia sido até então representado. A historiografia teria sido uma disciplina particularmente desenvolvida nos países europeus e por isso carregava os modelos ideológicos desse espaço. O discurso teria incorporado os traços específicos de seu entorno sócio-político, o que então tornava a história da África um produto não escrito por africanos e, fiel à realidade africana. Isso implicou numa escrita da história específica, feita apenas por uma das partes do processo, de maneira que os elementos que figuravam esse discurso, epistemologicamente falando, eram basicamente os que eram ocidentais. Neste contexto, o que se tem, então – até pelo menos a década de 1950 com o legado do multiculturalismo, da Escola dos Annales e dos africanistas tais como Cheikh Anta Diop, Abdoulaye Ly, Djibril Tamsir Niane e de revistas como a *Présence Africaine* -, é um modelo narrativo do mundo africano de mão única.

---

<sup>6</sup> Ver capítulos 1, 3 e 6 de *História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*, editado por Albert Adu Boahen. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

Em sua palestra no TEDex em 2009, a escritora Chimamanda Adichie alerta para esse quadro que configura o que ela chama de “história única”. Nela, Adichie narra a experiência pessoal de sair da Nigéria para estudar nos Estados Unidos e, chegando lá, ser bombardeada com perguntas e reações abismadas de sua companheira de quarto ao ver suas expectativas sobre uma típica nigeriana sendo negadas. As histórias que sua amiga havia escutado sobre a África eram de pobreza, aculturamento e guerra. Nessas histórias, por exemplo, não havia hipóteses de uma nigeriana ter a mesma cultura musical que um norte-americano. Quando Adichie descreve a sucessão de surpresas que causa aos estereótipos de sua colega, percebemos como ainda não avançamos na construção de uma história que faça jus aos africanos de modo que fique em termos de igualdade com as outras representações deles ao longo da história. O mundo se consolidou sobre pilares particulares; não é absurdo pensar que as pessoas nascidas nesse lado, que escreve, pensassem os povos fora desse lado, os descritos, por meio de um novelo de falácias.

Adichie cita outros momentos, mas o que talvez fique mais marcado é o relato dela mesma enquanto uma reprodutora dessa história única. Ela narra as primeiras experiências com a escrita, as histórias que gostava de escrever quando criança. De modo similar à colega de quarto, o mundo ficcional da palestrante também estava carregado de imagens cujo horizonte remetia a qualquer lugar, menos à Nigéria. Seus personagens bebiam cerveja de gengibre, mesmo ela nunca tendo visto algum nigeriano as consumindo, por exemplo. Acontece que aquelas imagens foram inculcadas nela devido à disponibilidade de livros no país, fruto do controle imperial que propiciava muito mais a incorporação de clássicos escritos por europeus do que por nigerianos, cujo principal legado estava na narrativa oral, comunitária. Neste ponto, o relato de si mesma enquanto assimilada desde a infância serve de mote para o restante da palestra. A visão de mundo que se forma na criança, e pela qual ela irá ler e representar o que está ao seu redor, é proporcional à ideologia que será desenvolvida no adulto cuja erudição se consolida a partir de uma determinada ordem do discurso.

Este conteúdo também aparece ficcionalizado em outras obras de Adichie, como no livro de contos *No seu pescoço* (2006), por meio da personagem Grace de *A uma historiadora obstinada* (ADICHIE, 2017, p. 212-233). Ali, o narrador nos conta o caminho de Afamefuná, batizada pelo padre com o nome cristão “Grace”, em uma sucessão de eventos que seriam responsáveis pela formação dela, a historiadora obstinada do título. É ela que, quando criança, seria ensinada pela professora do internato católico

a não crer que os povos selvagens, dos quais tomou conhecimento pelo livro *A pacificação das tribos primitivas do sul da Nigéria*, teriam feito poesia (ADICHIE, 2017, p. 230), pois a linguagem deles era rudimentar demais. Ela quem ficaria sabendo da história do sr. Gboyega, “um nigeriano de pele cor de chocolate, renomado especialista em história do império britânico” (ADICHIE, 2017, p. 231) que havia se oposto à inclusão da história africana nos currículos. Ela quem “refletiria sobre isso durante um longo tempo, com grande tristeza, e, por causa desse ocorrido, veria com clareza a ligação entre educação e dignidade, entre as coisas duras e óbvias que são impressas nos livros e as coisas suaves e sutis que se alojam na sua alma” (ADICHIE, 2017, p. 231). Ela quem começaria a repensar tudo o que havia aprendido e, finalmente, escreveria o livro *Pacificando com balas: uma história recuperada do sul da Nigéria* (ADICHIE, 2017, p. 232).

Na experiência da personagem Grace, encontramos um exemplo da tomada de consciência a respeito da hegemonia histórica. É com ela que seguimos o caminho da alienação até o olhar revisionista que reconhecerá, nas narrativas e influências europeias, o funcionamento do discurso e de sua direta ligação com o poder.

O discurso colonial, como é mostrado no exemplo anterior, não está apenas em um lugar. Ele está espalhado em outras formas de subjugação. Apesar de nem sempre se materializarem em formas brutas de dominância, como monopólios, escravidão ou assassinatos, essas demais formas funcionam em segundo plano criando as contradições que veríamos interpelar o pensamento burguês responsável por manter este mesmo sistema. Cabe aí, então, o mesmo movimento da personagem de Adichie de penetrar no interior do colonialismo para combatê-lo, seguir os passos que Mário Pinto de Andrade, em prefácio ao *Discurso sobre o colonialismo* de Aimé Césaire, comenta ao escrever que:

Penetrar no essencial do colonialismo, significava, ao mesmo tempo, desmontar mecanismos de exploração do sistema, desvendar as contradições do pensamento burguês na matéria, mas também indicar as vias que permitiram triunfar sobre ‘esta vergonha do século XX’ (ANDRADE, 1978, p. 8).

Esta ‘vergonha’ mencionada será trabalhada no restante da obra por Césaire, de maneira que entenderemos como ela pôde sustentar por tanto tempo “a barbárie da História” (CÉSAIRE, 1978, p. 56). Ela se dispersará na sociedade por meio do discurso de filósofos como Renan, de políticos como Albert Sarrault, de reverendos como Muller

e Barde; de militares como Montagnac e Bugueaud, e de aristocratas como o conde d'Hérisson<sup>7</sup>.

O método de Césaire busca decupar os alicerces do colonialismo em vários agentes representando lugares diferentes da sociedade. Mesmo que, ao cabo, esse sistema se baseasse na atuação do “aventureiro e do pirata”, “do comerciante e do armador”, “do pesquisador de ouro e do mercador”, “do apetite e da sombra”, no intuito de suprir uma determinada demanda econômica muito específica de um ideal de “progresso”, havia diferentes segmentos da sociedade dispostos a desenvolver um saber partilhado justificador da barbárie. Ou, como Renan diz: “Não se trata de suprimir as desigualdades entre os homens, mas de as amplificar e as converter em lei” (CÉSAIRE, 1978, p. 19).

Para que essa manutenção da desigualdade aconteça, Césaire apresenta um quadro no qual muitos agentes são mencionados de forma que se constrói uma imagem amplificada dos mecanismos internos da barbárie. Cada representante teria ali seu determinado papel, mesmo que em instâncias diferentes. O elencar de nomes e posições sociais dá impressão de estarmos observando o interior de um relógio cuja marcha contínua simboliza não apenas a interdependência desses agentes, mas também sua ideia progressista. O legado da modernidade, vindo na forma de uma expansão econômica cujas únicas alternativas estavam na manutenção da desigualdade, como cita Renan, e na exploração, não poderia ser melhor descrito do que quando Césaire arremata a seguinte fala:

Pois bem, camarada, serão teus inimigos – de maneira alta, lúcida e consequente – não só os governadores sádicos e prefeitos torcionários, não só os colonos flagelantes e banqueiros vorazes, não só trapaceiros políticos lambe-cheques e magistrados às ordens, mas similarmente e ao mesmo título, jornalistas biliosos, acadêmicos de papada endolarados de idiotices, etnógrafos metafísicos e *dogonneux*, teólogos farfalhudos e belgas, intelectuais gárrulos, saídos a tresandar a coxa de Nietzsche ou dervixes-filhos-de-rei chutados de não sei que Plêiade, os paternalistas, os beijoqueiros, os corruptores, os distribuidores de palmadas nas costas, os amadores de exotismo, os divisionistas, os sociólogos agrários, os adormecedores, os mistificadores, os caluniadores, os embusteiros e, duma maneira geral, todos aqueles que, desempenhando o seu papel geral, todos aqueles que, desempenhando seu papel na sórdida divisão do trabalho para o bem-estar da sociedade ocidental e da burguesia, tentam, de maneira diversa e por diversão infame, desagregar as forças do Progresso – com o risco de negar a própria possibilidade do Progresso – todos sequazes do capitalismo,

---

<sup>7</sup> Todas essas referências, bem como suas ideias, podem ser encontradas especificamente na segunda parte do argumento do autor em: CÉSAIRE, 1978.

todos suportes declarados ou envergonhados do colonialismo repace, todos responsáveis, todos execráveis, todos negreiros, todos credores, de futuro, da agressividade revolucionária (CÉSAIRE, 1978, p. 39 - 40).

Césaire faz uma crítica geral à colonização, mas faz isso enumerando seus partidários. Sua atenção se dispersa na sociedade europeia para culminar na responsabilidade nomeada dos algozes. A alegação de que todos eles estariam “desempenhando seu papel na sórdida divisão do trabalho para o bem-estar da sociedade ocidental e da burguesia” determina um certo grau de compactuação no qual a cada um cabe um quinhão do sistema, pois, lendo-os dessa maneira, não poderia ficar mais claro que o autor os vê como representantes. Essa representação, por um lado, pode ser tomada no sentido ao qual sua fala nos leva: a responsabilidade. Mas também pode ser pensada como performance no sentido de que estariam assumindo a identidade ideológica nacional ao nível prático, da ação entre pessoas. Ao performarem, ou, em outras palavras, reproduzirem essa identidade em sua vida pessoal, seja no trabalho, na família ou no espaço público, estariam criando as infiltrações nas quais tais regimes perdem sua possibilidade de serem criticados e passam a ser incorporados acriticamente pela sociedade. Nesses pequenos espaços acontece o esmaecimento do discernimento e já não se saberá mais quem foi que disse pela primeira vez que a Europa tinha que doutrinar o restante do mundo, ou que o Sul não sabe regular sua economia; foi sempre assim e, se não foi só a classe dirigente que o disse, é por que também se ouve o Progresso na boca do povo, dos “declarados” ou dos “envergonhados”. Estão todos na manutenção do compartilhamento, da formação do paradigma.

A construção do saber partilhado, que, ao cabo, formula os discursos nacionalistas, passa por um ponto importante que é a concepção foucaultiana de poder/conhecimento (FOUCAULT, 2003). O que nós chamamos de nações imperialistas é basicamente a organização de discursos cujos rastros nos levam a outros que os antecederam, mas que, no hoje, assumem seu projeto essencial, a ver: o de gerenciar posicionamentos políticos. Nesta relação, o oprimido aparece num jogo dialético viciado, cujas reais condições estarão sempre pré-determinadas e, mesmo que se invertam os agentes dessa dialética, o resultado não será diferente. Inverter brancos e negros, senhores e escravos, não possibilita uma real desconstrução, serve apenas como um jogo simbólico estéril, uma vez que só um dos lados dessa relação (o opressor) ainda mantém seu estatuto simbólico. Do lado negro, a castração do discurso colonial produziu, ao cabo, um corpo cindido, que não reconhece a si mesmo e que também não poderá ser reconhecido *per si*.

Ainda sobre a noção de Michel Foucault acerca da natureza do discurso enquanto produção cultural, as consequências impostas aos negros não são de se estranhar. A castração do colonizado faz parte de um processo inerente à própria circunstância discursiva, ela não passa de um sintoma oriundo da estrutura que o mantém erguido. O que nós entendemos como o potencial discursivo nos atos de fala, seja como um meio de produção de conhecimento ou de humanização, depende diametralmente do que ele exclui, do que ele silencia. Trata-se de uma condição que depende da negação como princípio norteador de sua potência criativa, pois há sempre binômios em jogo. A ambiguidade dessa condição reside no fato de que o ocidente moderno tem como base de sua “vontade de saber” um desejo onipotente de verdade, um desejo que não cessou de se engrandecer e que criou para si mesma um horizonte operacional estável. Segundo o autor:

por volta do século XVI e do século XVII (na Inglaterra sobretudo), apareceu uma vontade de saber que, antecipando-se a seus conteúdos atuais, desenhava planos de objetos possíveis, observáveis, mensuráveis, classificáveis: uma vontade de saber que impunha o sujeito cognoscente (e de certa forma antes de qualquer experiência) certa posição, certo olhar e certa função (ver, em vez de ler, verificar, em vez de comentar); uma vontade de saber que prescrevia (e de um modo mais geral do que qualquer instrumento determinado) o nível técnico do qual deveriam investir-se os conhecimentos para serem verificáveis e úteis (FOUCAULT, 2003, p. 16).

A citação deixa no ar uma espécie de sistema autoritário e determinado. Talvez não fosse exatamente esse o produto final que o autor esperava criar para o leitor, mas a ideia de que tal vontade de saber “impunha” e “prescrevia” não a torna muito diferente de um mecanismo legal, ou melhor, penal, uma vez que controlava seus objetos tornando-os “verificáveis” e “úteis”.

O que também se faz ver é que se trata de um circuito fechado, que deixa pouco ou quase nada escapar ao seu projeto cognoscente. Isso significa a inclusão das instituições como a história e a literatura que, ao lado da medicina, da economia e do discurso legal, legitimariam a conduta colonial. É de se esperar, então, um certo grau de enviesamento a partir daí.

Tal regime historiográfico é, portanto, não somente nocivo por que dele derivam inverdades pontuais a respeito das figuras do outro, mas também legitimador. Deve-se pensar que o lastro histórico providenciado pelas representações de pintores, literatos e viajantes não está desassociado das ações no campo político e econômico, ele é

significativo na medida em que cria condições éticas e morais entre nações, povos e etnias que, por fim, reverberam nessas esferas.

Acreditamos que a narrativa desempenha um papel central, tanto na construção de uma conformação, quanto na de uma resistência. Clássicos como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, insuflaram a imagem autossuficiente “de um europeu que cria um feudo para si mesmo numa distante ilha não europeia” (SAID, 2014, p. 11), enquanto outros, como Kafka, que desmaiou pessoas na sua leitura pública de *A metamorfose* em Praga, lançaram um “periscópio sobre o oceano do social” predizendo o porvir desumano da alienação - para citar o apresentador Abujamra na ocasião da entrevista com Modesto Carone, tradutor do praguense. Ambos apontam a materialidade do discurso e, observando-os, encontramos algo que parece ser a evidência da mistura entre a palavra, signo morto, e o corpo, vivo e agente. O caso das representações cuja gênese está no imperialismo só tende a tencionar mais isso. Ali, essa interligação entre as esferas da cultura e da narrativa se encontram de maneira sistemática. Said comenta isso fazendo referência ao papel desempenhado pela narrativa no que poderíamos determinar como sendo o principal objetivo entre os impérios:

O principal objetivo de disputa no imperialismo é, evidentemente, a terra; mas quando se tratava de quem possuía a terra, quem tinha o direito de nela se estabelecer e trabalhar, quem a explorava, quem a reconquistou e quem agora planeja seu futuro – essas questões foram pensadas, discutidas e até por um tempo, decididas na narrativa. Como sugeriu um crítico, as próprias nações são narrativas. O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui umas das principais conexões entre ambos (SAID, 2014, p. 11).

No caso da insurgência de uma escrita que tende a vangloriar os colonos ingleses, como por exemplo em Joseph Conrad no seu *Coração das trevas*, muito pouco irá se tratar da perspectiva dos congolezes a respeito desse mesmo processo, o que leva, inclusive, a um certo tipo de manipulação dos dados factuais que compõem essa narrativa, pois serão modelados segundo às convenções de quem o escreve (SAID, 2014, p. 171). Na realidade, quando se descreve um espaço ultramarino no qual não se poderia ter acesso a essa descrição e às outras demais, não se pressupõe em momento algum a revisão deste material pelos sujeitos que são descritos nele. Neste ato, que hoje fica explícito em trabalhos como o de Philip Curtin e Bernard Smith, é que a própria impossibilidade de contestação simboliza o que se tinha de mais atraente neles. Basil Davidson expõe muito

bem o estatuto que tais relatos possuíam e os motivos pelos quais a história africana hoje teria que ser relida à contrapelo:

A literatura da exploração e conquista [da África] é tão vasta e variada quanto esses próprios processos. Mas, com raras exceções de vulto, os registros são elaborados apenas para uma atitude exclusiva de dominação: são os diários de homens que olham a África decididamente de fora. Não estou dizendo que se devia esperar outra coisa de muitos deles: o importante é que a qualidade de suas observações estava circunscrita a um campo restrito, e hoje devem ser lidas com essa ressalva. Se tentavam entender a mentalidade e as ações dos africanos que conheciam, era de passagem, e raramente. Quase todos achavam que estavam diante do “homem primevo”, da humanidade tal como tinha sido antes de se iniciar a história, de sociedades que permaneciam na aurora dos tempos. [O importante livro de Brian Street, *The savage in literature* [O selvagem na literatura] mostra em detalhes como tais ideias eram defendidas na literatura acadêmica e popular]. Esse ponto de vista caminhava a par da enorme expansão de poder e riqueza da Europa, com sua força política, sua flexibilidade e sofisticação, com sua crença de ser, de alguma maneira, o continente eleito de Deus. Pode-se ver o que pensavam e faziam os exploradores, sob outros aspectos respeitáveis, nos escritos de homens como Henry Stanley ou nas ações de homens como Cecil Rhodes e seus agentes de prospecção de minérios, prontos a se apresentar como honestos aliados de seus amigos africanos enquanto os tratados fossem cumpridos — os tratados por meio dos quais os governos ou interesses privados a que serviam e consolidavam podiam comprovar mutuamente a “ocupação efetiva”. (DAVIDSON apud SAID, 2014, p. 171-172).

Tais discursos – com sua característica básica de serem guiados pelos vencedores - costumam atender ao objetivo de remodelar a história no sentido de legitimar a expansão imperialista. As catástrofes são substituídas por movimentos de exatidão, nos quais exércitos, guiados por ideias ufanistas, realizaram movimentações legítimas relegando outros povos à dominação e, conseqüentemente, à exploração.

George Orwell, em 4 de fevereiro de 1944, depois de passar pela guerra civil espanhola e pela Segunda Guerra Mundial, no que seria um período de hiperdesenvolvimento de ideologias fascistas, descreveu uma análise interessante na coluna *As I please* do jornal britânico *Tribune* sobre a escrita da história. Ali ele nos conta sobre um caso que sempre voltava em sua mente: o do Walter Raleigh que, quando preso em Londres, decidiu escrever a história do mundo e, tendo finalizado o primeiro volume, caminhava para o segundo. Porém, o projeto do sr. Raleigh é interrompido quando presencia uma discussão que resulta em um homicídio dentro da cadeia. Apesar de ter visto o acontecimento e de suas investigações, nunca foi possível a ele acessar a verdade do que realmente havia acontecido entre aqueles homens para chegar a tal resultado. O

sr. Raleigh então se vê à sombra de incertezas, incapaz de escrever verdades, fazendo com que, além do caso da briga, ele também abandonasse a sua história do mundo e queimasse o que havia escrito.

Walter Raleigh fazia parte do grupo de colonos que veio a se estabelecer na América do Norte, na Ilha de Roanoke, e, se provavelmente tivesse continuado com sua história do mundo, ela teria sido uma ode à supremacia inglesa, assim como o caso da briga seria uma celebração do vencedor e uma demonstração da inferioridade do que havia morrido. Orwell descreve essa história para dizer que algo semelhante aconteceria no caso do ditador Franco e dos nazistas. Se eles não tivessem caído, provavelmente não só os fatos poderiam ser deturpados, como todos os meandros da história contada por eles poderiam ser diferentes da realidade.

De certa forma, isso já estava acontecendo e Orwell escreve porque sente a urgência do assunto. Ele cita o caso de que, durante a guerra civil espanhola, haviam rumores de uma considerável tropa russa ocupando o país. Uma infinidade de documentos nos certifica que isso nunca ocorreu de fato, mas mais porque Franco caiu do que propriamente pela verdade que eles guardam. Caso o general não houvesse sido deposto, ou alguém semelhante tivesse ocupado seu lugar, o exército russo provavelmente seria incluído nos livros de história e as pessoas conheceriam a guerra considerando essa informação. Pois a determinação final – se os boatos serão fatos ou se as conjecturas serão história - é sempre determinada pela autoria da escrita da História.

Assim como Orwell chega à ríspida e célebre frase “a história é contada pelos vencedores” em seu artigo, a historiografia africana combate os relatos que mitificam uma história monolítica: a História Universal. A adoração dos acontecimentos não pode se sobrepor à barbárie da colonização, mas isso só pode acontecer se levarmos em consideração o ponto de vista dos que não foram agraciados pela “glória do sabre”, como Elikia M’Bokolo apresenta nessa passagem:

Conquistadores e resistentes representam, numa perspectiva de curta duração, os dois lados de um mesmo episódio, embora diferenças consideráveis de sensibilidades e abordagens lhes tenham atribuído um lugar muito variável na historiografia. No segmento dos escritos contemporâneos – por exemplo, os de P. Mille, de P. Benoît, de Louis Lyautey em França, ou os de G. A. Hebtry, de Rudyard Kipling, de Frederick Lugard em Inglaterra – que exaltam a bravura e o heroísmo dos soldados e dos oficiais coloniais, as histórias militares das colônias de África e mesmo, durante muito tempo, a história colonial, privilegiaram a gesta de soldados repletas de relatos complacentes das

longas marchas de conquista, frequentemente redigidos numa perspectiva favorável à “glória do sabre” (Título de um romance de Paul Vigné d’Octon, 1900). O caso muda de figura se nos colocarmos do “ponto de vista africano” e se inscrevermos este episódio na longa duração, pois as resistências à conquista colonial tornaram-se um dos momentos fundadores do nacionalismo africano, e a referência a essas resistências um dos ingredientes mais habituais da moderna cultura política em África. Se é certo que a multiplicação dos trabalhos revela cada vez mais a complexidade das resistências há muito que retirou à intrusão colonial, os adornos épicos e míticos que a revestiam (M’BOKOLO, 2007, p. 321).

O manejo dos fatos transformando-os numa massa indistinguível na qual oprimidos são relativizados em detrimento do reconhecimento e acusação dos opressores, Ella Shohat e Robert Stam chamam de *eurocentrismo* (SHOHAT; STAM, 2006, p. 19). Neste discurso, o viés é criado em relação à Europa, de forma que todos os outros países e continentes são repensados a partir do sistema de signos que esse referencial emite.

As universidades ensinam o cânone europeu e a história ocidental. Neste percurso, o que fica relegado às outras nações não-europeias são atos insignificantes em lugares irrelevantes. Disciplinas que se pretendem fiéis ao debate da história desses países, não raro, lançam mão de historiadores europeus que se debruçaram sobre o tema de maneira ostensiva em termos bibliográficos, porém sem levarem em conta o lado africano. A maior parte das teorias que explicavam o avanço do colonialismo na África se desenvolviam a partir de uma ótica eurocêntrica. Seria a economia da Europa ou seus tratados diplomáticos responsáveis pela estabilização do regime no continente africano – isso sem levar em consideração as teorias evolucionistas e atávicas as quais se dispunham a criar um lastro biológico e ontológico. Foram inúmeros os trabalhos que se dispuseram a versar sobre o tema a partir dessa ótica, seus insights de fundo imperialista, ou que de certa forma corroboravam à dependência dos estados africanos, foram arduamente combatidas pelos intelectuais do Terceiro Mundo.

Nesse sentido, as premissas da manipulação da história africana foram, justamente, o que propulsionou uma contestação que reverberou em vários âmbitos das sociedades africanas. Visto que a história não se comparava aos acontecimentos reais, sem estabelecer nexos entre si, desenvolve-se no seio das sociedades o sentimento de ausência de representação como vimos na personagem Grace de Chimamanda Adichie. Assim como ela, os intelectuais desse tempo desenvolveriam um grande compromisso com a criação de uma imagem justa e eloquente dos africanos, de forma que esse passado fosse superado e a descolonização desse um passo adiante.

As considerações aqui presentes neste capítulo são um preâmbulo para a entrada nos nossos objetos de estudo centrais: a poesia e o cinema africano materializados pelas obras de José Craveirinha e Ousmane Sembène, respectivamente. Discorrer sobre a plasticidade da historiografia africana é importante para abordarmos nos próximos capítulos a obra desses intelectuais que estão sob uma mesma base. Por isso falamos sobre uma poética; desse caráter comum que esteve presente tanto nas literaturas quanto nos cinemas africanos. Essas linguagens contribuíram para o descobrimento da África e da identidade africana fragmentada pelo imperialismo e, não raro, veremos seus autores como espécies de demiurgos de um porvir. Ainda não existente, ainda esperado com esperança, os africanos recorrerão às artes para expressar o sentimento de pertencerem a um território sem autonomia, cuja história não era pensada como digna de ser contada.

Assim, veremos a seguir como a poesia e o cinema estão diretamente ligados à questão da representatividade e da construção de si. Em sua essência, ambas as artes estão ligadas a isso, mas é no século XX, na mão dos “subalternos” que tal potencialidade será levada ao máximo. Lado a lado com o marxismo, os autores africanos beberam nessas linguagens para compreender a alienação e a hierarquização mundial sob suas diversas formas de estruturação, visto que nem sempre a dominação se dava apenas por meios aparentes. Se o imperialismo e o racismo desempenhassem um controle apenas nas questões econômicas e políticas, seria menos difícil compreendê-los por que teríamos que ficar em questões mais palpáveis da experiência e então poderíamos recorrer a documentos que revelassem dados empíricos mais dedutíveis. Mas não é esse o caso. Neste capítulo entendemos que a questão demanda uma imersão em aspectos nem sempre visíveis, que não estão em lugares específicos. Não podemos determinar exatamente o lugar do eurocentrismo e, atacando ali, nós o extinguiríamos. Ele está disperso na sociedade, como Césaire apontou, entre as performances cotidianas que o tornam um paradigma vaporoso, mas eficiente, visto que não cessa de se reproduzir nas ações, formas de pensamento, afetos, etc. Nessas pequenas rachaduras onde as relações coloniais ainda habitavam, serão as artes eficientes formas de revelação da barbárie.

### 3. MAIS QUE INVERTER A PIRÂMIDE, REINVENTA-LA

No capítulo anterior, discorremos sobre a historiografia africana e o problema do imperialismo como fonte de representações ilegítimas sobre suas colônias. Mostramos como a ausência de uma história autônoma dos países africanos tem a ver com o domínio da escrita da história pelos países europeus e os relatos dos “vencedores”. Entretanto, será essa mesma tensão que servirá de combustível para o trabalho dos poetas e cineastas africanos dispostos a reinscrever suas realidades na História. O relato dos fatos, até então unilateral, encontrará, em oposição, o relato pessoal das pessoas que protagonizam essa história nas colônias. Isso acontecerá por diversos meios, mas a poesia e o cinema se destacam por sua capacidade de dispersão e de elaboração, permitindo com que cada vez mais africanos pudessem dignificar sua experiência e transformá-la numa plataforma de difusão. Se antes essa realidade era mascarada pela dominação cultural que apagou a própria experiência das comunidades negras com o relato das classes dirigentes imperialistas, as artes agora irão recuperar a voz do indivíduo que presenciou os fatos e pode contá-los. Michel-Rolph Trouillot fala sobre a coprodução do passado a partir de historiadores e civis explicando que:

Seres humanos participam na história não apenas como atores, mas também como narradores. A ambivalência inerente à palavra “história” em várias línguas modernas, incluindo o inglês, alude a esta participação dual. No uso vernáculo, história significa tanto os fatos em questão quanto uma narrativa sobre esses fatos, tanto “o que ocorreu” quanto “aquilo que se diz ter ocorrido”. O primeiro significado enfatiza o processo sócio-histórico; o segundo, nosso conhecimento desse processo ou uma estória sobre esse processo (TROUILLOT, 2016, p. 20-21).

A discussão clássica sobre o conceito de escrita da história admite essa ambivalência da autoria tanto na voz de um narrador, quanto na voz do protagonista. Nesse sentido, Trouillot parte especificamente de um caso muito similar à questão africana: a batalha do Álamo, de Antonio Lopez de Santa Anna, uma história na qual os texanos se transformam, simultaneamente, em atores e narradores. O autor conta como a vitória das tropas de Sam Houston, líder do Texas, sobre as do general mexicano em San Antonio de Valero foi anunciada pelos combatentes norte-americanos fazendo com que o evento tomasse a “ambivalência” da qual o trecho fala. “Lembrem-se do Álamo! Lembrem-se do Álamo!” (TROUILLOT, 2016, p. 20), repetiram os homens de Houston quando venceram o general, sem se atentarem para o que indiretamente modificava a

história. Assim, comenta Trouillot, “com essa referência à velha missão, faziam história duplamente. Como atores, capturaram Santa Anna e neutralizaram suas forças. Como narradores, deram à história do Álamo um novo significado” (TROUILLOT, 2016, p. 20).

Não entraremos nos méritos da querela entre mexicanos e texanos, pois o que nos interessa é como esse evento serve de base para que Trouillot descreva uma determinada “ambiguidade semântica” (TROUILLOT, 2016, p. 22) que cerca o conceito de história. Esse aspecto nos importa no sentido de, assim como o seu capítulo seguinte, “Historicidade unilateral”, apontarmos para a possibilidade de engendrar a escrita da história focalizando somente um lado que é, evidentemente, a Europa, ou, retomando as palavras de Césaire em nosso capítulo anterior: o Progresso<sup>8</sup>.

Mesmo que as discussões sobre a história a partir de dicotomias como *res gesta* (história) e *rerum gestarum* (discurso científico sobre a história), ou *Gueschichte* e *Guechichtsschreibung*, tão antigas quanto a discussão sobre a história como outra forma de narrativa – tal como a literatura e a oralidade –, tentassem estabelecer uma distinção entre o que o acontecia e o que se dizia ter acontecido, Trouillot aponta para uma espécie de cegueira no século XIX, momento em que a história se estabelecia como profissão. Segundo ele, a “posição positivista dominava a erudição ocidental” (TROUILLOT, 2016, p. 25), de maneira que o historiador por profissão tinha como objetivo “revelar o passado, descobri-lo ou, pelo menos, acercar-se à verdade” (TROUILLOT, 2016, p. 25). A cegueira que mencionamos não está exatamente neste enunciado sobre o historiador, mesmo por que ainda hoje, de maneira anacrônica, se pensa nele ainda que sob outras roupagens. É o que ele deixa de fora, o que não problematiza, que determina sua limitação. Pensar o ofício do historiador dessa maneira não implica discutir sobre o poder, significa deixar de lado a relação entre historiografia e hierarquia das sociedades. Por não se deter sobre isso, discutindo a relação entre narrativa e poder, Trouillot comenta que,

---

<sup>8</sup> Césaire não dá uma definição clara do que considera como “Progresso” em sua obra *Discurso sobre o colonialismo*, apesar de repeti-la várias vezes e com o uso de maiúsculas. O sentido que tomamos aqui é o de que a palavra faz menção a um princípio norteador da experiência e da expectativa, como um predicado intrínseco à atividade humana principalmente no que diz respeito à produção do conhecimento. Isso fica mais claro quando voltamos à estrutura da obra de Césaire e observamos, como seu prefaciador já adianta, sua intenção de “pulverizar a falaciosa argumentação dos grandes pontífices do saber ‘universal’” (ANDRADE, 1978, p. 6). Nesse sentido, seu discurso se volta para diversos flancos desse “saber” guiado pela “intelligentsia europeia” (CÉSAIRE, 1978, p. 6), mas também para as empreitadas exploratórias, estabelecendo entre eles não só um sentido estruturante no qual o discurso e a prática se interligam, porém, também uma historicidade própria do mundo moderno que sustenta tanto o colonialismo quanto o nazismo sob uma espécie de palavra-guia: o Progresso. Assim, faz sentido o uso da maiúscula, visto que não se trata de um substantivo comum e sim de uma palavra-organizadora que funciona lado a lado com outras tais como Nação, Deus, Liberalismo etc.

“no melhor dos casos, a história é uma estória sobre o poder, uma estória sobre os vencedores” (TROUILLOT, 2016, p. 25).

Voltando ao enunciado sobre o historiador, gostaríamos de destacar a palavra “verdade”. Há nela algo que também já havíamos evidenciado quando trouxemos Michel Foucault no capítulo anterior e seu *A ordem do discurso* com a passagem sobre a “vontade de saber”. Ressalvemos que Foucault trata da ordem do discurso com uma certa obscuridade, nunca dizendo exatamente do que é ou onde se localiza. Talvez por uma questão de ocasião, pois se tratava da palestra por sua homologação no *College de France*, ou porque ainda estivesse se iniciando sua investigação a respeito da dispersão do poder ao longo da história, em não se tem um *locus* específico em sua fala. Isso têm suas facilidades e dificuldades, mas nos importa o fato de que permitiu uma maior liberdade para localizar o programa de conhecimento ocidental numa “vontade” que não tem corpo ou local específico, portanto, dispersa. Eis que parece presumível que a “verdade” proposta pelo pensamento positivista no ofício do historiador tenha a ver com essa “vontade de saber”, levando esse profissional a “ver, em vez de ler, verificar, em vez de comentar” (FOUCAULT, 2003, p. 16), preparando-o para confirmar o ocidente e, finalmente, escrever a história, essa “estória do poder”, segundo Trouillot.

No caso africano, uma nova historiografia significava a esperança de um outro futuro, superando um passado de esquecimento, racismo e controle. Deixando de ser uma nação sem um passado próprio, o futuro se abria como uma sobrevida para o corpo negro. Como veremos na obra de Craveirinha, o não reconhecimento da história africana é um tópico importante para a construção de uma consciência nacional. O colonialismo retirou a África dos livros de história assim como transformou o passado e as tradições culturais das nações em traços a serem apagados paulatinamente. O “Poema do futuro cidadão”, por exemplo, tem essa problemática como principal condição de seu eu-lírico: “Vim de qualquer parte / de uma nação que ainda não existe. / Vim e estou aqui!” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 18). Essa voz que agora se faz presente (“vim e estou aqui!”) é sintomática desse processo de inserção da África na História Universal. Quando o eu-lírico se faz presente por meio da enunciação, ele coloca um ponto de guinada a partir dali. Tal ponto, por sua vez, se representa pelo encontro do negro com a história única, narrativa que agora será abalada não apenas pelos historiadores africanos que assim davam um sentido político ao estudarem as antigas civilizações negras, mas também pelos

poetas, artistas e diretores que também entram à frente na luta pela descolonização da cultura.

Lopes (1995) comenta que a geração de historiadores africanos, representando os primeiros que surgiram após uma longa tradição de trabalhos historiográficos sobre África feitos por não africanos, corresponde ao momento de virada da estrutura, podendo ser entendida por sua noção de “pirâmide invertida”. Significando uma espécie de virada na qual a África seria valorizada, quebrando a sucessão histórica de apagamento da alteridade africana, este movimento que teve no nome do historiador Joseph Ki-Zerbo um de seus maiores representantes, mas também contou com o trabalho intelectual de A. Ajayi, B. Allan, T. Obenga, T. Niane e C. A. Diop, simbolizou “uma investida de reformar a historiografia de seu continente” (LOPES, 1995, p. 25). Segundo Lopes, o argumento principal de Ki-Zerbo era o de que “a África também tem uma história” (LOPES, 1995, p. 25) e, nesse intuito de “reformar”, ele propunha já no subtítulo de *História da África negra* (1972) um redescobrimto da África subsaariana que iria iluminar “De ontem ao amanhã”.

Lopes chama atenção para o espanto que essa pretensão de se criar uma história que chegasse ao futuro, mas, ao que sugere, não significou que o movimento tenha transgredido o fazer historiográfico. Mesmo se comprometendo com uma visão do “amanhã”, Ki-Zerbo se deteve ao passado com o rigor esperado de um historiador, contudo, merece destaque que a ideia de ir do passado ao futuro significava uma metodologia e uma base histórica a partir das quais o africano fosse valorizado de maneira que a história por vir se abrisse como um nova uma vida aos africanos. Restituir a história africana significava valorizar o legado que fora ocultado dos próprios africanos alienando-os de si mesmos, de forma que, agora, poderiam trazer a tona as estruturas e formações culturais com lastro em trabalhos que iriam assegurar um repositório confiável de informações científicas dando mais autonomia para a continuidade do pensamento africano.

A questão é que os meios de produzir materiais científicos e de publicá-los era difícil e ainda é. Muitos trabalhos dessa época eram levados para fora do continente para tentarem ser impressos na Europa, como o *História da África negra*, que foi publicado pela editora francesa Hatier. A técnica e o pensamento dos países subdesenvolvidos haviam sido tutelados pelo regime colonial cerceando a liberdade, o desenvolvimento e a circulação do pensamento. Ki-Zerbo sabia dessas dificuldades e do que a carência de

pesquisa sobre a cultura africana produzia. Sabia que a colonização também se fazia com a dominação do campo intelectual e ocupava-o da mesma maneira que fazia no território físico ao impor apagamentos e burocracias para que, ao cabo, a cultura local fosse deslocada e a estrangeira inserida. O autor comenta :

Nós não lhe damos nenhum conselho sobre como interpretar a história de Cromwell, Napoleão, Washington ou qualquer outro. Não ouviremos vocês nos indicando a maneira de como interpretar a história de Sundyata (KI-ZERBO apud LOPES, 1995, p. 26, tradução nossa).<sup>9</sup>

O mito de Sundyata diz sobre uma das narrativas fundadoras dos impérios africanos: o Império do Mali, que ia da costa ocidental à cidade de Gao, às margens do rio Níger; uma extensão enorme que abrigava diversos grupos étnicos. Segundo essa lenda, que sempre teve sua força ligada à transmissão oral, Sundiata Keita, no século XIII, teria integrado toda essa região a despeito das dificuldades físicas que o impediam de andar e se tornou uma lenda por sua determinação e força política. Quando Ki-Zerbo chama a atenção para essa história, está dizendo que os feitos dos africanos precisavam ser ressaltados, que era preciso valorizar e exaltar o africano e a cosmologia dos povos, assim como os imperialistas exaltam suas figuras históricas, porém, para isso, seria preciso se desvincilhar do controle. Essa questão foi incorporada pelo trabalho historiográfico dessa geração da “pirâmide invertida” que observou que apenas virando o mundo às avessas era que a ordem do discurso poderia levar a uma nova posição do negro no mundo. Carlo Lopes comenta que essa geração faria:

Uma Historia que vai se concentrar nas mudanças sociais, na contribuição Africana, na resistência ao colonialismo e no conceito de iniciativa local. Uma História que tentará demonstrar que se a civilização ocidental bebeu do conhecimento grego, não é por acaso que Platão, Eudore e Pitágoras viveram no Egito entre 13 e 20 anos. Egito visto como a civilização negra por excelência (LOPES, 1995, p. 26).

O objetivo não era apenas mostrar o movimento ao longo dos séculos e tirar a África da inércia histórica que a colonização pregava, também observavam que era preciso revelar as contribuições da África ao pensamento europeu e à cultura ocidental como um todo. A centralidade do Egito ia ao encontro dos mitos homogêneos das nações e contestava a pureza do desenvolvimento das raças. Encurtar o hiato entre as culturas

---

<sup>9</sup> L’Histoire de l’Afrique ne sera pas écrite réellement par des frenétiques de la revendication. Elle le sera moins par des dillétantes sans sympathie, désireux simplement dans la meilleure hypothèse de meubler leurs loisirs de citoyens de pays surdéveloppés... Nous ne vous donons [donnons] pas de conseils sur la façon d’interpréter l’histoire de Cromwell, de Napoléon, de Washington ou de quiconque. Nous n’entendons pas que vous nous en donniez sur la façon d’interpréter l’histoire de Sundyata (KI-ZERBO apud LOPES, 1995, p. 26).

contesta a ideia de que as nações se fundaram sob alicerces próprios e, no caso de levar isso para a África, significaria ressaltar a contribuição africana quebrando os juízos de valor. Esse passo se adiantava sobre a mentalidade colonial tirando força de suas razões hierarquizantes e daria aos africanos uma presença valorosa à caminho da restituição de sua ontologia.

Contudo, Cheick Anta Diop, por sua vez autor de *A origem africana das civilizações* (1955), já apresentava na abertura da obra, num capítulo pontual intitulado “O significado do nosso trabalho”, a seguinte fala indo ao encontro do valor da construção dessa base epistemológica reconstitutiva:

As nossas investigações nos convenceram de que o Ocidente não tem sido calmo o suficiente e objetivo o suficiente para nos ensinar corretamente a nossa história sem falsificações grosseiras. Hoje, o que mais me interessa é ver a formação de equipes, não de leitores passivos, mas de ousados pesquisadores honestos, alérgicos à complacência e ocupados comprovando e explorando ideias expressas em nosso trabalho[...] (DIOP, 1974, p. 14, tradução nossa).<sup>10</sup>

Anta Diop escreve sua obra em 1955, quase vinte anos antes de Ki-Zerbo escrever seu *História da África negra*, mas já encontramos nela a guinada contra a história única que marcará metodologicamente os trabalhos dos historiadores de sua geração. Mesmo que incipiente, esse passo em direção à “formação de equipes, não de leitores passivos, mas de ousados historiadores honestos” já carrega o que se veria formar com contornos mais nítidos a partir de então. Tomariam as rédeas os historiadores com olhos para o paradigma que até então vigorava, aquele no qual Hegel afirmava “a inexistência do facto histórico antes da colonização” (LOPES, 1995, p. 22) e que, assim, estabelecia um padrão de interpretação dos povos não-europeus. Reconhecendo a estrutura do colonialismo presente no pensamento, Lopes comenta que essa geração de historiadores africanos irá “escrever a História dos povos de África, longe do binômio colonizador-colonizado, afastando-se o mais possível da historiografia colonial, excepto quando essa fornecia argumentos favoráveis à superioridade de Africana” (LOPES, 1995, p. 26).

A década de 50 aparece como um marco para o fortalecimento de uma intelectualidade engajada. Neste momento, produziu-se não só uma nova abordagem histórica, mostrando que a África “tradicional” não era um conjunto de sociedades

---

<sup>10</sup> Our investigations have convinced us that the West has not been calm enough and objective enough to teach us our history correctly without crude falsifications. Today, what interests me most is to see the formation of team, not passive readers, but honest, bold research workers, allergic to complacency and busy substantiating and exploring ideas expressed in our work [...] (DIOP, 1974, p. 14).

“estáticas” no tempo, mas também um incentivo para a produção de uma nova maneira de se pensar a África em relação ao mundo (CURTIN, 2010). O papel desempenhado por esses estudos visando uma “descolonização científica” significaram os primeiros passos em direção à independência do pensamento. Essa instância, a educacional, desde o estabelecimento dos impérios nas nações africanas, representou um forte manancial de controle e de difusão da ideologia eurocêntrica. As escolas dos jesuítas partiam da dedução a que Carlo Lopes chama a atenção já nas bulas papais “Dum Diversas”, de 1452, e “Romanus Pontifex”, de 1455, responsáveis por despojar os direitos dos povos e conceder à Portugal carta branca para a dominação de povos pagãos. Sobre o significado desses documentos, comenta que:

Daí à intervenção divina de que terra não cristianizada, ou pertença de não cristãos, era terra de ninguém, ia um passo, que os missionários não se acanharam em promulgar, com princípio da “terra nullius”. No fundo, apenas mais uma explicação da missão “Dominus Dominus” imposta a quem não era reconhecida existência política (LOPES, 1995, p. 22).

A isto se seguiu o controle das escolas e do conteúdo a ser ensinado estabelecendo não só a dominação da identidade, mas do passado. Não era estranho os livros didáticos ensinarem que a origem de alguns povos africanos estava nos gauleses, ou que não haviam conhecimentos científicos nem organizações políticas dignos de nota. A reunião dos historiadores africanos em prol duma História da África, então, passa a ter um forte peso nesse momento. Influenciados pelos primeiros apontamentos das independências e pela criação de universidades menos controladas pelos impérios, o historiador Philip Curtin comenta que:

Certos antropólogos voltaram-se também para temas históricos; mas na África, antes de 1950, nenhuma universidade propunha ainda um programa satisfatório de especialização em história africana em nível de graduação. Em 1950, não houve nenhum historiador profissional que se dedicasse exclusivamente a escrever a história africana e a ensiná-la. Vinte anos depois, cerca de quinhentos historiadores com doutorado ou qualificação equivalente elegeram a história da África como atividade principal (CURTIN, 2010, p. 50).

O crescimento expressivo de teses dentro desse escopo da “pirâmide invertida” reafirma a ideia que a resistência foi um movimento que não só ocupou as ruas, mas também as bases do pensamento produzido pelos próprios africanos. Aos poucos se desvencilhando da história única que os minimizava, outros âmbitos da cultura foram respondendo a isso. Não é estranho que a obra citada aqui assinada por Anta Diop em 1955 tenha sido publicada pela *Présence Africaine*, revista fundada por Alioune Diop em

1947, mas que teve como principais representantes os escritores Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor. O periódico serviu como veículo de difusão do mesmo pensamento africanista, estimulando a literatura, o teatro, o cinema e a ciência. Acreditavam que vinculando tais trabalhos, estariam fortalecendo a consciência dos africanos a respeito do lugar que ocupam, ao passo que confrontariam o ocultamento da cultura africana. Essa via, que não se pensava longe da práxis, pelo contrário, era a crença de que fortificando a cultura endógena os movimentos de resistência iriam se fortalecer. É o que se pode ver em texto de 1956 da revista:

Talvez seja permitido, no entanto, retomar novamente a justificativa de nossa preocupação com a cultura [...]. Com efeito, a cultura (hoje) torna-se formidável instrumento de ação política, no exato momento em que ela tem a ambição e vocação para inspirar a política.

A cultura ao serviço da política ordinária não é um fenômeno novo. Os políticos sempre fizeram uso da cultura, bem como da espiritualidade para encontrar uma base e reforçar a sua autoridade. (...) Mas a cultura criativa tende a rejeitar qualquer subordinação e está determinada a desempenhar plenamente as suas próprias responsabilidades, dos quais a principal é manter a liberdade de expressão. (...) A cultura é apenas o esforço vital através do qual cada raça e cada indivíduo por sua experiência e aspirações, os seus trabalhos e reflexões, busca reconstruir um mundo que está cheio de vida, pensamento e paixão. E parece, mais do que nunca, com sede de justiça, amor e paz (...).

Isso deixa claro para nós, por nossa parte, termos duas tarefas primordiais:

I. trazer à audiência mundial a expressão de nossas culturas originais, tanto quanto elas representem a vida atual dos nossos povos e nossa **personalidade**<sup>11</sup>;

II. espelhar de volta para os nossos próprios povos a imagem de suas aspirações, as suas experiências e as suas alegrias, iluminadas pelas experiências, alegrias e esperanças do mundo.

Em suma, tornar a nossa cultura uma força de libertação e solidariedade, e, ao mesmo tempo, hino da nossa **personalidade** mais íntima (*Présence Africaine apud* BOTELHO; BARBOSA; SAPEDE, 2016, p. 132, grifo nosso).

Assim, ainda nos restringindo ao terreno da história por acreditar que foi ele que definitivamente marcou uma espécie de esperança na cultura africana do século XX, encontramos em Ki-Zerbo:

O historiador da África, sem ser um mercador de ódio, deve dar à opressão do tráfico de escravos e à exploração imperialista o lugar que elas realmente ocuparam na evolução do continente e que tantas vezes

---

<sup>11</sup> A questão da “personalidade africana” não será descrita nesse trabalho, mas ela pode ser acessada no artigo de origem da citação em BOTELHO; BARBOSA; SAPEDE, 2016, p. 132-133.

e tão habilmente é minimizado por certos historiadores europeus, com resultados terríveis para a mentalidade dos jovens africanos que nos bancos das escolas se alimentaram destes manjares envenenados (KI-ZERBO, 1972, p. 35).

E completa:

A história da África deve ser uma fonte de inspiração para as novas gerações, para os políticos, os poetas, os escritores, os homens de teatro, os músicos, os cientistas em todos os campos e também simplesmente para o homem da rua (KI-ZERBO, 1972, p. 35).

O autor confere ao historiador um caráter específico: ele é o contrário de um “mercador de ódio”, um reproduzidor da história única. Considerando a representação das Áfricas como “manjares envenenados”, o historiador, segundo essa lógica, se torna uma espécie de messias que irá recuperar o passado da inércia e espalhará o que ficara escondido. Não totalmente escondido, porque o passado sempre nos alcança. E eles, enquanto historiadores negros, nascidos em diferentes partes das Áfricas, sentiram essa volta. O conto dos velhos, o livro perdido, as histórias de ontem, enfim, tudo aquilo que não cessa de condenar a barbárie por trás do cotidiano, toca ao historiador africano. Ele sente que as gerações anteriores dizem com sua voz de pista, de rastro ocultado, que é preciso encontrar o “lugar que elas realmente ocuparam na evolução do continente”. Ele sabe que o passado fala a quem se dedica a escutá-lo, pois a tarefa é árdua e não faltam pedras que ainda tentam manter as coisas como estão. A tarefa da geração de historiadores de Ki-Zerbo é difícil: precisam virar a pirâmide, reabrir o passado olhando-o a partir da nova ordem que acaba por se revelar. A África existia.

Mas essa revolução do pensamento não será nada sem que as ruas escutem seu eco. O lugar da nova história não tem seu final nos trabalhos desses historiadores, ela está - assim como a filosofia que também tentava se descolonizar - na vida cotidiana. Ela deve ser uma “fonte de inspiração” para uma sociedade amplamente habitada. “Os políticos, os poetas, os escritores, os homens de teatro, os músicos, os cientistas em todos os campos e também simplesmente [...] o homem da rua”, diz a citação, devem se beneficiar do novo horizonte que se abre e abraçá-lo para restituir sua dimensão simbólica.

Em sua dissertação sobre o conceito de história, o último texto que fez em 1935, o judeu Walter Benjamin - outro também perseguido pela história dos vencedores -, assim como a geração da pirâmide invertida em África, observou a potência revolucionária do historiador. Suas reflexões abriram um diálogo entre a teologia e o materialismo histórico,

vendo nessa união uma potência de messias no historiador consciente. Isso porque, se tomarmos a ideia de que, no judaísmo, o messias representa a possibilidade de redenção do povo, o historiador no momento de perigo, seja pela ascensão do nazismo – como no caso de Benjamin -, ou do imperialismo – no caso da África -, tem “o dom de despertar no passado as centelhas de esperança”, pois está “convencido de que nem os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer” (BENJAMIN, 2012, p. 244). Esse fator, que será descrito como “*privilégio exclusivo*” (BENJAMIN, 2012, p. 244, grifo do autor) do historiador para Benjamin, tem sua origem na mesma ideia que vimos em Ki-Zerbo e em Anta Diop: a de que o passado aguarda seu momento de realização distante dos reducionismos e simplificações até então vigentes, para que possa despertar nas gerações do presente a esperança em forma de consciência. Pois, segundo Walter Benjamin:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso (BENJAMIN, 2012, p. 242).

Para o autor, o passado em si contém um “índice misterioso” que sempre o deixa em aberto criando o diálogo entre as gerações. Na esquina da História, o historiador pode olhar para um lado e ver as gerações que o precederam de um lado e, de outro, o futuro, o porvir. Em essência, como vimos anteriormente em Trouillot, o historiador positivista olhava para o passado tentando encontrar nele os índices que confirmassem a história e que pudessem delinear um futuro nesse mesmo sentido. Eis que a visão que tinham era a de uma rua de mão única, cujo sentido aparecia para eles muito bem delineado. Por sua vez, o historiador do tempo da barbárie - agora já escancarada como no caso de África - tentará ver essa rua como uma rua de mão dupla, inserindo uma nova corrente nesse sistema até então fechado. Pois ele olha para o passado e percebe outras vozes passando, vozes que são suas lhe dirigindo um “apelo”, uma súplica pela redenção. Mas ele não pode fazer isso sozinho, porque, se por um lado uma nova história pode libertar o pensamento revelando a ideologia dominante, por outro ela não tem seu efeito sem que outros tentem vivê-la. Ao mesmo passo que o imperialismo depende de que vários segmentos da sociedade o repercutam à sua performance, a descolonização, a ruptura, também depende que outros deem vez a ela em suas próprias vivências.

Benjamin, assim como Ki-Zerbo, reconhece a redenção da história não será feita apenas por uma classe de intelectuais. Na verdade, apesar de repetir várias vezes a palavra “historiador”, o ensaísta também se dirige a outros nomes mais gerais da produção de história, mostrando também uma especial atenção para a literatura. É o que observamos quando Benjamin diz que “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 2012, p. 242). O uso da palavra “cronista” no enunciado da terceira tese é ambíguo, como destaca Michel Löwy (2005, p. 54). Ao mesmo tempo que parece estar fazendo referência ao historiador, aquele que escreve os acontecimentos e ao qual ele se opõe nas teses por estar ao lado dos vencedores, o “sem distinguir entre os grandes e pequenos” transmite outra ideia: esse cronista não vê hierarquia entre os fatos e toma a todos com o mesmo valor. Longe de significar que esse cronista não teria critérios, Benjamin quer dizer que a história só se completa enquanto ninguém for deixado para fora dela já que nada está “perdido”. A esse sentido, Löwy aponta o destaque que Franz Kafka, Anna Seghers e Nikolai Leskov tomam na obra de Benjamin. O russo Leskov, em especial, quando tematizado no ensaio de Benjamin *O narrador*, é colocado próximo da noção de *apocatástase* por sua ligação com a Igreja Ortodoxa, ideia de que todas as almas são salvas no Juízo Final. A *apocatástase* reafirma o caráter de totalidade na qual não haverá excluídos, mas também simboliza um movimento de restituição da natureza, “literalmente, a volta de todas as coisas a seu estado originário” (LÖWY, 2005, p. 55). Desta forma, ao lado da salvação da humanidade, estaria a ideia de renovação por meio do regresso às coisas mesmas, sem, contudo, esquecer do futuro, pois, como Löwy destaca em Hermann Lotze – filósofo que amplamente influenciou o trabalho de Benjamin –, essa seria “a forma secreta ou misteriosa pela qual o progresso poderia integrar os espíritos dos ancestrais” (LÖWY, 2005, p. 55).

Seguindo a tese III, Benjamin afirma:

Sem dúvida, somente a humanidade redimida obterá o seu passado completo. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o seu passado tornou-se citável, em cada um de seus momentos. Cada um dos seus momentos vividos transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o juízo final (BENJAMIN, 2012, p. 242).

Para que o passado se torne um repositório vivo, “citável”, é preciso alcançar uma “humanidade redimida” que reconheça a si mesma. Esse reconhecimento só ocorre a

partir de uma autocrítica do fazer historiográfico enquanto um exercício condicionado pelo poder sedutor do dominante. Redimindo a História de sua compulsiva ocultação das outras formas de experiência histórica que ficaram de lado, a humanidade viverá uma espécie de expiação na qual a experiência histórica dominante se mostrará como ela de fato é: apenas uma entre outras, embora, por esse mesmo motivo, precisasse ter violentado as outras epistemologias para que pudesse se transformar na experiência vigente. Assim, o passado poderá se tornar uma “*citation à l’ordre du jour*” capaz de sair da obscuridade e saltar para o presente, para sua realidade efetiva.

Nesse sentido, para aquele que escreve a história, trata-se de estar consciente do momento oportuno e do legado que é entregue nas mãos daqueles que sentem o peso da história. Pois “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo "como ele de fato foi". Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 2012, p. 243).

Essa fugacidade da memória deve condicionar o fazer histórico, tal como Jeanne-Marie Gagnebin comenta ao dizer que o “esforço do historiador materialista é no sentido de não deixar a memória escapar, mas zelar pela sua conservação, contribuir na reapropriação desse fragmento de história esquecido pela historiografia dominante” (GAGNEBIN, 2018, p. 71). A filósofa também destaca um ponto importante nessa concepção de passado em Benjamin: o de querer “tornar-se ato” (GAGNEBIN, 2018, p. 71), uma vez que é nele que será descoberta a força que tirará os vencidos de sua obscuridade de outrora e de sua marginalidade no presente.

O passado em sua conhecibilidade não é dado para aqueles que o estudam, a não ser que estes saibam o que de fato ele representa em sua cadeia de acontecimentos e no seu “relampejar fugaz” (BENJAMIN, 2012, p. 244). Encontrando nas proposições de Fustel de Coulanges uma metodologia historiográfica - pois Coulanges recomenda ao “historiador interessado em reviver uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história” (BENJAMIN, 2012, p. 244) - Benjamin diz que é justamente a disseminação dessa ideia que faz com que o historiador se filie apenas aos vencedores. Isso porque, se o passado é analisado sob um rigor como tal, só se pode criar empatia (*Einführung*) com a trilha dos que se sobressaíram em determinado momento histórico sendo, por ele e pelos próximos momentos, os definidores dos bens culturais. Na continuidade da tese VII, encontramos isso mais claramente: “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os

corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais” (BENJAMIN, 2012, p. 244). Desta forma, no presente, o sujeito que se presta a narrar os acontecimentos não pode se apegar às imagens do passado por meio da empatia acrítica. Uma nova ligação deverá ser criada, mas tendo em vista que o passado, assim como seu legado cultural, esse “documento da barbárie” (BENJAMIN, 2012, p. 245) sem o qual o materialista histórico não consegue “refletir sem horror” (BENJAMIN, 2012, p. 245), deve aparecer não como um todo homogêneo no qual o processo civilizatório e as realizações do homem se deram sem uma efetiva e constante relação hierárquica entre opressor e oprimido, porém, como um contínuo “estado de exceção” (*Ausnahmezustand*), no qual a tradição dos oprimidos, ao invés das dos opressores, se torna sua principal chave de leitura. O narrador se desvia da *Einführung* pois “considera sua tarefa escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2012, p. 245), em oposição do historiador burguês que não questiona a sua posição ou muito menos como os legados chegaram até ele (GAGNEBIN, 2018, p. 65).

Apesar de ter se deslocado no território, Benjamin nunca saiu da Europa, muito menos esteve na África. Trata-se de um alemão, branco, heterossexual que suscita a seguinte pergunta: porque ancorar uma perspectiva de história nele e não nos africanos? Essa questão é fundamental, não só pela relevância que tem ao, indiretamente, prestar um incentivo a uma certa autossuficiência do pensamento produzido em África, mas também no sentido dessa monografia que, até aqui, se dedicou a falar dos problemas da história única. Uma maneira de responder a essa questão é da seguinte forma: não se pode firmar uma base única, em um só continente, tal como um mito, seja em África ou Europa. Grande parte dos autores africanos que utilizamos até aqui tiveram suas formações em países estrangeiros e, se não podemos dizer que todos os não-africanos citados, tal como Benjamin, não foram lidos pelos africanos, também não podemos descartar a ideia de que talvez, pelo menos, encontremos alguma base teórica em comum por partirem eles de um humanismo que via além de suas fronteiras nacionais. Essa base será o Marxismo. Ele está no escopo teórico do palestino Edward Said, do congolês Elikia M'Bokolo, do francês Michel Foucault, da nigeriana Chimamanda Adichie, do inglês Basil Davidson, do martinicano Aimé Césaire, do haitiano Michel-Rolph Trouillot e, que também logo se apresentará no próximo capítulo, do moçambicano José Craveirinha, com seu livro *Xigubo* (1964), e do senegalês Ousmane Sembène, com seu filme *Xala* (1975). Pois todos eles, como vemos, encaram a epistemologia a partir de um ponto que não desvincula as

formas de produção capital das formas de produção cultural. A cultura entendida por eles não representa apenas a superação das dificuldades impostas pela natureza por parte do homem enquanto sujeito individual. Aqui o conceito se alarga para compreender as manifestações humanas no sentido do seu capital simbólico, da sua vida imaterial que, paradoxalmente, é um fenômeno concreto e organizador. Trotsky apresentou esse ponto quando disse que:

Quando falamos da cultura acumulada pelas gerações passadas pensamos fundamentalmente em seus logros materiais, na forma dos instrumentos, na maquinaria, nos edifícios, nos monumentos... É isto cultura? Desde logo são as formas materiais em que se foi depositando a cultura – cultura material. É ela que cria, a partir das bases proporcionadas pela natureza, o marco fundamental de nossas vidas, nossa vida cotidiana, nosso trabalho criativo. Mas a parte mais preciosa da cultura é a que se deposita na própria consciência humana: os métodos, costumes, habilidades adquiridas e desenvolvidas a partir da cultura material pré-existente e que, ao mesmo tempo em que são seus resultados, a enriquecem. Portanto, consideraremos como firmemente demonstrado que a cultura é um produto da luta do homem pela sobrevivência, pela melhoria de suas condições de vida, pelo aumento de poder. Mas destas bases também surgiram as classes. Através de seu processo de adaptação à natureza, em conflito com as forças exteriores hostis, a sociedade humana se formou como uma complexa organização classista. A estrutura de classe da sociedade determinou em alto grau o conteúdo e a forma da história humana, ou seja, das relações materiais e seus reflexos ideológicos. Isto significa que a cultura histórica possuiu um caráter de classe.<sup>12</sup>

A visão que aqui se destaca é a de que o autoritarismo e a hegemonia são tendências do modo de organização de todas as sociedades e que podem ser tanto rastreadas como também atacadas por meio dos mecanismos culturais de luta por reconhecimento. É por isso que, ao nos ancorarmos em Benjamin, o judeu cuja vida parece ter sido minada tanto pela sua própria idiossincrasia e pelo anti-semitismo que o levou ao suicídio, estamos nos referindo às figuras que sentiram o peso da dominação suficientemente demasiado para desviarem seus escritos dele. Se podemos, portanto, ancorar essas ideias num pensamento mais sucinto e poético, citemos Amílcar Cabral:

Como sucede com a flor numa planta, é na cultura que reside a capacidade (ou responsabilidade) da elaboração e da fecundação do germe que garante a continuidade da história, garantindo, simultaneamente, as perspectivas de evolução e do progresso da sociedade em questão (CABRAL, 1980, p. 58).

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://www.marxismo.org.br/content/cultura-e-socialismo/>>. Acesso em: 02/10/2018.

#### 4. XIGUBO, DE JOSÉ CRAVEIRINHA

As ruas de uma cidade são feitas de muitas coisas: cores, aromas, barulhos, poeira e uma outra dúzia de estímulos que despertam os sentidos. Mas, além desses gatilhos da atenção, acrescente-se também as incoerências e tensões que toda cidade guarda. Essas características, por sua vez, são mais difíceis de serem observadas, fazendo com que o olhar turístico muitas vezes não se dê conta delas. As tensões, que geralmente criam os contrastes de um espaço social, são como a luz e a sombra nas fotografias: dão a profundidade e, se bem articuladas, revelam as relações de sentido entre os objetos ali dentro. É preciso treinar o olho, espiar além das sensações para encontrar esse espaço da cidade que parece estar fora dela, pois sempre tenta se ocultar. Porém, se você está em Lourenço Marques, antiga capital de Moçambique na década de 60, não vai precisar de nada disso. Basta um olhar, mesmo que desinteressado, para ver que há uma linha bem dividida onde termina o asfalto e começam as cercas de caniço; o contraste se impõe antes da sensação.

Agora que isso se coloca adiante percebe-se que o escuro do asfalto e o precário das varas, formando o que não se pode chamar exatamente de “natural”, não é uma imagem nova. Lembra a mesma sensação ao visitar os mercados, ao passar pelos bordeis de Lourenço Marques, ou quando ficou-se sabendo que aquele barco pegou fogo ou que o preço da farinha subiu pela conversa atravessada dos comerciantes.

Mas também há quem não senta nada. Que passa por tudo isso e diz “ok”, e segue em frente sem nunca mais se lembrar dessas coisas. Essas pessoas são a maioria por que sabem que Moçambique ainda era colônia portuguesa e as colônias nunca são iguais às metrópoles, pois há sempre mais problemas e riscos nos territórios conquistados. Aliás, algumas delas até se lembram de um poema que contava isso, “O fardo do homem branco”, de Rudyard Kipling, com toda aquela resignação dos colonos e os augúrios do além-mar.

Agora, quem nasceu ali, por sua vez, capta as coisas com um pouco menos de ocultação e o poema de Kipling não é uma referência imediata. No caso do jornalista e poeta José João Craveirinha que, em 1964, tinha seus 42 anos, as tensões de Lourenço Marques já não eram esbarradas ao acaso, eram vividas cotidianamente sem, contudo, perderem sua foça. Na verdade, Craveirinha (como é conhecido) nunca deixou de nutrir

por essas cenas um certo estranhamento, mesmo morando na Mafalala, bairro boêmio da cidade onde exatamente se demarcava o fim do asfalto e o início das cercas de caniço de que mencionamos. O estranhamento da estrutura política, social e econômica da cidade nunca perdeu seus tons vivos para ele, pois como relata numa entrevista em 1977, parece ter uma pré-disposição a olhar para as coisas com olhos virgens, como se tivesse nascido de novo:

Nasci a primeira vez em 28 de maio de 1922. Isto num domingo. Chamaram-me Sontinho, diminutivo de Sonto [que significa domingo em ronga, língua da capital]. Pela parte de minha mãe, claro. Por parte do meu pai fiquei José. Aonde? Na Av. do Zichacha entre o Alto Maé e como quem vai para o Xipamanine. Bairros de quem? Bairros de pobres. Nasci a segunda vez quando me fizeram descobrir que era mulato... A seguir fui nascendo à medida das circunstâncias impostas pelos outros. Quando meu pai foi de vez, tive outro pai: o seu irmão. E a partir de cada nascimento eu tinha a felicidade de ver um problema a menos e um dilema a mais. Por isso, muito cedo, a terra natal em termos de Pátria e de opção. Quando a minha mãe foi de vez, outra mãe: Moçambique. A opção por causa do meu pai branco e da minha mãe negra. Nasci ainda mais uma vez no jornal *O Brado Africano*. No mesmo em que também nasceram Rui de Noronha e Noémia de Sousa. Muito desporto marcou-me o corpo e o espírito. Esforço, competição, vitória e derrota, sacrifício até à exaustão. Temperado por tudo isso. Talvez por causa do meu pai, mais agnóstico do que ateu. Talvez por causa do meu pai, encontrando no Amor a sublimação de tudo. Mesmo da Pátria. Ou antes: principalmente da Pátria. Por causa de minha mãe, só resignação. Uma luta incessante comigo próprio. Autodidacta. Minha grande aventura: ser pai. Depois, eu casado. Mas casado quando quis. E como quis. Escrever poemas, o meu refúgio, o meu País também. Uma necessidade angustiosa e urgente de ser cidadão desse País, muitas vezes altas horas da noite (CRAVEIRINHA apud MENDONÇA; SAÚTE, 1989, p. 8 -10).

A pequena biografia, apesar de contundente em sua sintaxe bem resolvida – traço caro a Craveirinha, principalmente em seus poemas -, não diz tudo sobre o homem considerado um dos maiores poetas de Moçambique, recebedor de várias honrarias, inclusive do Prêmio Camões, em 1991. Além do trabalho no jornal *O Brado Africano*, também esteve nos diários *Notícia* e *Tribuna*, sem contar as contribuições em forma de crônicas e ensaios para diversos outros. Como comenta, foi nesse ambiente jornalístico de fatos e oposições que teve contato com outros poetas contemporâneos a ele, fato por si só interessante porque vincula dois ofícios que coincidem quando falamos da poesia moçambicana. Nesse caso, não podemos deixar de lado o *Itinerário*, periódico vivo entre 1941 e 1955, aglutinador de jovens que, “de forma inconformada e inovadora, mas adulta, dão início a uma produção literária não só de reconhecida qualidade estética, temática e ideológica, como também seguindo tendências diversificadas” (NOA, 2018, p. 16).

O *Itinerário* consolidou o que, hoje, chamamos de uma geração fundamental de escritores moçambicanos que buscavam se opor à colonização por meio das letras. Segundo Francisco Noa (2018), a proposta de um núcleo de resistência literária vinha também por parte de Angola com a geração de *Mensagem* (Alexandre Dáskalos, Agostinho Neto, Manuel Lima, António Jacinto) e de Cabo Verde, com *Claridade* (Baltazar Lopes, Jorge Barbosa, Manuel Lopes). Na sua vertente moçambicana, os literatos da geração *Itinerário* se destacaram por produzir uma poesia

[...] que não só se preocupava com temáticas universais, ou de natureza mais subjetiva e existencial, como também se debruçava sobre questões ligadas à realidade sociopolítica vivida em Moçambique num tom de revolta contra o colonialismo, de denúncia das arbitrariedades e injustiças geradas pela dominação (NOA, 2018, p. 17).

Essa geração gestou uma poesia que, assim como seus autores, não recusava o engajamento, visto que muitos deles, incluindo Craveirinha, faziam parte da Associação Africana. O Grêmio Africano, do qual Craveirinha foi presidente no início da década de 60, foi uma das associações nascidas em Lourenço Marques cujo objetivo era agrupar pessoas ao entorno da “causa africana”<sup>13</sup>, de forma que era composta não só por intelectuais, mas por comerciantes, burocratas, empregados comerciais e outros representantes da população ativa. Craveirinha, em outra entrevista, comenta o período:

Era uma fase de grande inquietação. Estávamos ligados pela vontade de mudar. Tínhamos consciência da injustiça que dividia essa sociedade. Havia atividades culturais promovidas pela Associação Africana, fundada por negros e por mestiços e frequentada pelos Albasinis, pelo Karel Pott, por toda essa gente que tinha um nível mais elevado de instrução. A associação era um lugar onde se discutia o que era ser africano, o que era ser moçambicano (CRAVEIRINHA apud THOMAZ; CHAVEZ, 2003, p. 422).

As manifestações contra o colonialismo não eram novas, já se formavam desde o início do século com revoltas camponesas em face das secas, da fome ou das altas inflações e crises econômicas. Tal cenário instigou variadas formas de resistência e migrações massivas, como em 1919, quando cerca de mil pessoas saíram do Norte de Moçambique e foram para a Niassilândia, protetorado britânico hoje renomeado como

---

<sup>13</sup> Este termo, segundo Olga Maria Lopes S. I. N., diz respeito aos interesses das populações africanas que, por meio das associações, os representava, principalmente, nos âmbitos da justiça, da educação e do trabalho. Mais informações sobre as associações africanas podem ser encontradas em seu artigo “O Movimento Associativo Africano em Moçambique, tradição e luta (1926 – 1962)”. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/africanologia/article/view/1319/1074>>. Acesso em: 10/11/2018.

Malawi (HERNANDEZ, 2005, p. 598). Nesse período, também surgem os primeiros periódicos e organizações que se oporiam diametralmente ao regime colonial lusitano até, finalmente, resultarem na formação da Frelimo, a Frente de Libertação de Moçambique, em junho de 1962, sendo chefiada por Eduardo Mondlane, acadêmico negro moçambicano. Essa junção de vida popular e reivindicação parece então ter sido o guia para que Craveirinha reunisse seus poemas e lançasse seu primeiro livro, *Xigubo*, em 1964.

A palavra “xigubo” tem sua origem na língua ronga fazendo alusão a uma dança guerreira tradicional organizada antes dos combates. A preparação do combatente acontece simultaneamente com o entoar das palavras encantatórias e o ensaio do movimento que antecipa o encontro bélico. A cerimônia é um prelúdio que reverencia não só o valor do combate, mas também o próprio guerreiro com sua origem e tradição, pois ele não está isolado, retoma a dança de seus ancestrais dando continuidade ao passado. Como se observa no poema de abertura que leva o mesmo título do livro, as estrofes anunciam um chamamento espiritual, pois, como a sociedade se encontra cada vez mais individualizada –e no caso do colonialismo, os grupos, antes unidos, agora se encontram não só divididos, como também apartados de seus signos culturais próprios –, Craveirinha reúne os homens pela palavra, espaço que parece guardar uma força atemporal. E vemos a seguinte imagem emanando das vozes:

**Xigubo**  
(para Claude Coufon)

Minha mãe África  
meu irmão Zambeze  
Culucumba! Culucumba!

Xigubo estremece terra do mato  
e negros fundem-se ao sopro da xipalapala  
e negrinhos de peitos nus na sua cadência  
levantam os braços para o lume da irmã lua  
e dançam as danças do tempo da guerra  
das velhas tribos da margem do rio.

Ao tantã do tambor  
o leopardo traiçoeiro fugiu.  
E na noite de assombrações  
brilham alucinados de vermelho  
os olhos dos homens e brilha ainda  
mais o fio azul do aço das catanas.

Dum-dum!

Tantã!  
 E negro Maiela  
 músculos tensos na azagaia rubra  
 salta o fogo da fogueira amarela  
 e dança as danças do tempo da guerra  
 das velhas tribos da margem do rio.

E a noite desflorada  
 abre o sexo ao orgasmo do tambor  
 e a planície arde todas as luas cheias  
 no feitiço viril da insuperstição das catanas.

Tantã!  
 E os negros dançam ao ritmo da Lua Nova  
 rangem os dentes na volúpia do xigubo  
 e provam o aço ardente das catanas ferozes  
 na carne sangrenta da micaia grande.

E as vozes rasgam o silêncio da terra  
 enquanto os pés batem  
 enquanto os tambores batem  
 e enquanto a planície vibra os ecos milenários  
 aqui outra vez os homens desta terra  
 dançam as danças do tempo da guerra  
 das velhas tribos juntas na margem do rio.

(1958)  
 (CRAVEIRINHA, 1980, p. 9 – 10)

Craveirinha abre os versos saudando a Mãe África e o Zambeze, principal rio de Moçambique, com “Culucumba”, palavra de origem ronga usada para designar grandes espíritos. De já, vê-se que o eu poético não se desprenderá da natureza, pelo contrário, ela é “**mãe** África” e “**irmão** Zambeze”, um laço particularmente importante que voltará nas estrofes com uma certa sinergia entre os homens e a natureza resgatada pelo ritual de Xigubo. Em seguida, vem a primeira imagem dos guerreiros reunidos em “negros” e “negrinhos”, todos envolvidos pelo ritual encantatório que os transcendem, conectando o presente ao “tempo da guerra das velhas tribos da margem do rio”. Mas essas vozes não despertam apenas as “velhas tribos”, elas despertam também o “rio”, o Zambeze, e, uma vez que aparecem ligados pela “margem”, esse limite parece se dissolver no trânsito que se abre eles e abole qualquer distância pré-determinado.

A comunhão entre sujeito e natureza é tanta que o ritmo dos homens encontra o da própria paisagem “ e a noite desflorada / abre o sexo ao orgasmo do tambor / e a planície arde todas as luas cheias”, e também mais adiante: “e as vozes rasgam o silêncio da terra / enquanto os pés batem / enquanto os tambores batem / e enquanto a planície vibra ecos milenares”. O vigor da dança guerreira transmitida na música e nos corpos

abrem um mundo que parece ter ficado adormecido, um mundo de outrora que se conservava à espera do chamamento, como sementes que aguardam séculos por uma gota de água sem prejuízos à sua força germinativa. A força dos homens, munidos das palavras certas, recortam uma nova possibilidade no horizonte de Moçambique.

*Xigubo* (1964) não poderia ter uma abertura melhor construída: o primeiro poema já anuncia uma estética da resistência que se voltará, sobretudo, para o exterior, fugindo a um subjetivismo hermético. Alfredo Bosi (2000) comenta que esse ensimesmamento da poesia é compreensível num mundo em que o ruído da propaganda ideológica passa a ser a voz que nomeia as coisas. A função de nomear o mundo estava na poesia desde Homero apreendendo os seres e a natureza, como um deus<sup>14</sup>. Porém, a ascensão do capitalismo e do modo vida burguês, frentes que se querem incorporadas em todo o mundo e por isso assumiram empresas como o Imperialismo, deixou a poesia “condenada a dizer aqueles pequenos resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender” (BOSI, 2000, p. 165). Destituída de sua potência de dizer o mundo, o ser da poesia, nesse tempo de extremos, se retrai, obriga a si mesmo a realocar seus tesouros dentro de sua própria estrutura. Como não resta nem mundo, nem leitor que a poesia possa mais tocar, ela é “compelida à estranheza e ao silêncio”, “condenada a tirar só de si a substância vital”: “a metalinguagem” (BOSI, 2000, p. 166). Contudo, ao lado dessa introspecção, está uma poesia que aceita o desafio de gritar ao mundo, que abre caminho na falta de um; assume várias formas para driblar os discursos dominantes e se faz como uma “forma de resistência simbólica” (BOSI, 2000, p. 167):

A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (*poesia mítica, poesia da natureza*); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*lirismo de confissão*, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia*) (BOSI, 2000, p. 167, grifos do autor).

E encontramos em Adorno<sup>15</sup> uma posição igual a de Bosi, contudo cabe apresentá-la pelo seu teor sociológico, elemento caro à poesia em *Xigubo* no que diz respeito às

---

<sup>14</sup> Bosi cita H.I Marrou, em *História da Educação na Antiguidade*, quando diz que na Grécia culta e urbana as crianças eram ensinadas a dizer frases como essa: “Homero não é um homem, é um deus”. BOSI, 2000, p. 164.

<sup>15</sup> Deve constar que essa fala de Adorno inicialmente foi proferida em conferências radiofônicas e só depois publicadas. Por essa questão de veiculação, creio que a forma do texto também foi adaptada e por isso, no que diz respeito a citação que escolhi na sequência, vale dizer que ela é precedida por uma interlocução com o público, como se Adorno estivesse antecipando conta argumentos. Assim, ele coloca: “Permita-me que tome como ponto de partida a própria desconfiança dos senhores, que sentem a lírica como algo oposto à sociedade, como algo absolutamente individual. A afetividade dos senhores faz questão de que isso

Instituições ocidentais e as organizações políticas delas derivadas. Para o filósofo, a exigência de que a poesia se distancie do mundo objetivo e entre num âmbito individual é uma espécie de truísmo. Os que fazem esse pedido à poesia não se dão conta, mas é um pedido que, por si só, condiz com seu caráter essencialmente social.

Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônimo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida (ADORNO, 2004, p. 69).

A forma que Craveirinha encontra é uma mistura dessas faces da poesia moderna, por isso ora faz menção à natureza de Moçambique, à memória coletiva, ao espaço urbano e a seu universo prosaico. Contudo, seu ataque de maior eficiência reside no próprio espaço físico exterior fazendo valer os elementos do cotidiano como o carvão em “Grito negro”, os elementos da cultura ocidental em “África”, os alimentos em “Subida”, a mulher em “Mulata Margarida”, e outros, pois sua ligação está com o incontornável da dominação colonial. Isso porque a realidade em que a obra é gestada é definitivamente objetiva, aliás, no mesmo ano em que publica *Xigubo*, o braço de ferro na colônia, a PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) reprime brutalmente os combatentes da Frelimo. Em 25 de setembro de 1964, com apenas 250 homens treinados, a frente atacou a base portuguesa de Chai, ao norte, mas logo foram desmobilizados. Malyn Newitt comenta que rapidamente a PIDE “(...) não só destruiu a possibilidade de insurreição mas resolveu o debate no seio da Frelimo” (NEWITT, 1995, p. 452). E continua: “Em dezembro, numa série de razias, a PIDE deteve 1800 activistas e destruiu mesmo a organização do partido no Sul. A partir de então, desaparecera a opção de um golpe” (NEWITT, 1995, p. 452). Esses fatos ditam uma dicção nevrálgica da obra e que pode ser encontrada nas palavras de outros críticos:

*Xigubo* é um livro mais voltado para a narrativa, para a descrição de elementos exteriores ao poeta. Nesse livro, o poeta distancia-se do

---

permanença assim, de que a expressão lírica, desvencilhada do peso da objetividade, evoque a imagem de uma vida que seja livre da coerção da práxis dominante, da utilidade, da pressão da autoconservação obtusa” (ADORNO, 2004, p. 68). Em seguida, o filósofo dirá que essa “exigência feita à lírica” é, ela mesma, social.

“eu” poético ou, então, funciona como um narrador de estórias cuja voz é eco de um drama que se desenrola num universo (África) do qual ele próprio é participante (FONSECA; MOREIRA, s.d., n.p.).

Ou em Alfredo Margarido:

Aqui intervém [em *Xigubo*], sem possibilidades de entorses, o poeta interessado pelos movimentos sociais (e pelos seus significados), não só por lhe interessarem mas sim por se tratar de elementos estandardizados, quer dizer, que possuem uma significação comum no campo prático (MARGARIDO, 1980, p. 483).

Os autores assinalam dois pontos da poética de *Xigubo*: de ser direcionado para a comunidade e de se ligar aos elementos externos. Nesse sentido, poderíamos considerar um certo comprometimento na poesia de Craveirinha com o espaço e o tempo em que ela está inserida. Em “Xigubo” isso fica parcialmente claro na medida em que o poema avança e há a comunhão entre a comunidade em rito e a natureza, mas nos poemas em que se seguem, a face mítica dá lugar a uma poesia mais urbana, frequentemente usando elementos ordinários e eventos prosaicos como tema e motivo para a sublimação lírica. Essa capacidade de se ligar aos “elementos estandardizados”, como frisa Margarido, e aos “elementos externos”, como diz Fonseca e Moreira, não desmotiva a possibilidade de extrair algo maior da objetividade das coisas. Vejamos como isso acompanha o poema “Grito negro”:

### **Grito Negro**

Eu sou carvão!  
E tu arrancas-me brutalmente do chão  
E fazes-me tua mina  
Patrão!

Eu sou carvão!  
E tu acendes-me, patrão  
Para te servir eternamente como força motriz  
mas eternamente não  
Patrão!

Eu sou carvão!  
E tenho que arder, sim  
E queimar tudo com a força da minha combustão.

Eu sou carvão!  
Tenho que arder na exploração  
Arder até às cinzas da maldição  
Arder vivo como alcatrão, meu Irmão  
Até não ser mais tua mina  
Patrão!

Eu sou carvão!  
 Tenho que arder  
 E queimar tudo com o fogo da minha combustão.

Sim!  
 Eu serei o teu carvão  
 Patrão!  
 (CRAVEIRINHA, 1980, p. 13 – 14)

No poema, o eu poético se dissolve numa condição demarcada por ser negro, sem necessariamente fazer alusão a Moçambique. Ele é de todos os lugares e por isso expressa uma estrutura operante do racismo: ele homogeneíza povos de origens diferentes e retira o capital simbólico dessas comunidades tornando-as apenas matéria de exploração. “Eu sou carvão! E tu arrancas-me brutalmente do chão / E fazes-me tua mina / Patrão!”. Mas essa consciência não significa passividade, pelo contrário, o poeta articula conscientemente os mecanismos que se voltam contra ele transformando o “Eu sou carvão!” – enunciação que se repete e dita o ritmo no poema -, numa afirmação da sua condição que agora se torna lema de resistência no “arder” e no “até não ser mais tua mina”. A figura do carvão representa tanto a cor quanto a força de trabalho, ambos caracteres que explicam a dominação imperialista e que tem como base uma noção de superioridade racial, lastro essencial para a dominação. O poeta, contudo, prevê um fim para isso na própria ambiguidade do carvão que, se por um lado alimenta a máquina imperialista, também se esgota. “Eu sou carvão! / E tu acendes-me, patrão / Para servir eternamente como força motriz / mas eternamente não / Patrão!”. O poeta observa o sistema incrustado na matéria bruta, no produto que vai para as casas e para os comércios. E vale destacar que, no caso, o carvão, teve sua produção amplificada substancialmente passando de 200 000 toneladas em 1956 a 320 000 toneladas em 1961, otimização que somente se pode atingir com as obras no caminho-de-ferro de via larga nas regiões carboníferas de Mutarara (NEWITT, 1995, p. 407).

A servidão representada em “Grito Negro” é também significativa em termos de ideologia colonial. Sua forma era conhecida como “chibalo”, uma relação em que o trabalhador era vinculado à função (muito comum nas plantações de algodão) pelo débito ou mesmo pelo labor forçado. Newitt destaca que “como a economia local não podia suportar salários comparáveis aos das minas e, por conseguinte, competir com a mão-de-obra num livre mercado, precisava recorrer a vários métodos compulsivos” (NEWITT, 1995, p. 433). O trabalho nas minas era pouco mais remunerado do que nas plantações, porém as condições eram mais perigosas, com uma mortalidade alta devido à pneumonia

e aos acidentes. Apesar de a escravidão ter sido abolida nas colônias portuguesas ter sido abolida no século XIX, o chibalo e outros acordos trabalhistas garantiam a maximização dos lucros pelas companhias estrangeiras ao serem reduzidos os custos em mão-de-obra e em segurança trabalhista. Essas formas de exploração apenas mascararam as relações de servidão dando um verniz de dignidade ao pagarem um pequeno ordenado. Mudanças governamentais, nesse sentido, são apenas paliativos para políticas internacionais de direitos humanos e boa-praça nas colônias, não significando uma real libertação da condição alienante. A classe dominante não renuncia ao status quo, apenas o negocia para que ele continue existindo. Para isso, usa medidas populistas de apaziguamento que na verdade apenas barganham um mínimo de ajustes mais igualitários. Pode-se dizer que as relações trabalhistas nesses locais nunca realmente deixaram de explorar a população, criando um quadro de pobreza praticamente estático.

Em “Jambul”, o poeta faz referência ao guerreiro que teria lutado contra a ocupação de Moçambique e por isso fora mitificado pela tradição oral, porém, o insere nessa nova configuração do mundo colonial do qual faz parte mostrando o esvaziamento do signo da resistência autóctone.

### **Jambul**

#### **I**

Jambul  
levantou cabeça  
levantou mão e vibrou sua azagaia  
Jambul cantou últimos hinos de guerra  
Jambul cantou últimos hinos do seu povo.  
Jambul foi derrotado pelas espingardas  
foi derrotado Jambul o primeiro homem  
tráfico de Jambul primeiro xilabo  
começou!

#### **II**

Na cidade  
Jambul está varrer lixo  
Jambul está limpar alcatifa  
Jambul está carregar baldes de machimba  
Jambul está carregar pedra

Jambul está carregar vagão  
Jambul pisando até lá no fundo  
... pisando lá no fundo do coração em sangue  
diz: - “Baietê... Baietê...” – e na sua terra  
humilhação de Jambul segundo xibalo  
com vassoura na mão  
e corrente nos pés  
continua.

### III

Mãe ficou prenha.  
 Mãe geme no mundo fechado de mil ferros  
 Mãe está chorar lágrimas de sangue  
 Mãe está chorar sangue de sangue escravo  
 Mãe está chorar até voltar a nascer  
 finalmente do ventre fermentado de suor  
 Jambul o terceiro homem  
 Jambul o homem da esperança  
 Jambul azagaia da Redenção.  
 (CRAVEIRINHA, 1974, p. 39 – 40)

A figura mítica se transforma em varredor de ruas e limpador de latrinas. Em “Jambul” há, simultaneamente, a metáfora da degradação do corpo e da memória dos moçambicanos. Como primeiro chibalo, experimentou a dureza da dominação e o trabalho forçado, mas a situação ainda se repete pois ele será o segundo homem. Porém, é interessante que, já na terceira parte do poema, a continuidade desse estado que atravessou gerações é ameaçada pelo fato da Mãe – a Mãe África – estar grávida, gestando o que será o terceiro homem que, novamente, irá balançar a azagaia, que dessa vez aparece sob a força da “Redenção”. O poeta se apropria da história do guerreiro do passado para ver que o seu esmaecimento diz respeito à história depois dele. Uma história que o alcança no momento da escrita e que diz a ele e à sua geração, geração a qual a Mãe gera em seu ventre, que o passado, diferente do que o dominador esperava, não está totalmente selado e não dormirá em paz enquanto não for redimido. Tendo de esperar duas ou três encarnações, a força de Jambul retorna e sua Mãe “geme no mundo fechado de mil ferros”, pois ela sabe que o desafio agora não é mais só espingarda, mas o de inúmeros bens de consumo que aparecem por aí e levam a consciência para longe da história por trás deles. Por que esses bens de consumo só existem em vista de um processo bárbaro, Craveirinha tenta mostrar que o visível nunca está desprendido de um sentido, de uma potência, tanto para o bem, quanto para o mal. Frequentemente, sua atenção recai sobre o prosaico e isso se deve ao fato de que ele não descarta que tanto a revolução quanto a opressão aparecem sob diferentes roupagens, sendo preciso, portanto, olhar de novo.

Os primeiros versos de “África” contam isso e, mais uma vez, se vale de um artigo cotidiano e a sua ambiguidade para evocar sua própria condição:

Em meus lábios grossos fermenta  
 a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África  
 e meus ouvidos não levam ao coração seco  
 misturada com o sal dos pensamentos  
 a sintaxe anglo-latina de novas palavras.  
 (CRAVEIRINHA, 1974, p. 15)

E no curto “Imprecação”:

### **Imprecação**

... Mas põe nas mãos de África o pão que te sobeja  
e da fome de Moçambique dar-te-ei os restos da tua gula  
e verás como também enchem o nada que te restituo  
dos meus banquetes de sobras.

Que para mim  
todo pão que me dás é tudo  
o que tu rejeitas, Europa!  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 24)

O carvão dá lugar à farinha e ao pão, mas o movimento parece o mesmo, o poeta se vale dos processos aos quais são esperados desses elementos para extrair sua força. O fermentar da farinha, agora colocado sob os lábios, aproxima o sujeito da coisa, assim como o sujeito que é exaurido é aproximado do carvão. Essa aproximação nos é interessante na medida que releva o potencial da poesia de explorar um signo e encontrar nele, simultaneamente, a opressão e a resistência. Ao que sugere, as coisas cada vez mais tomadas pelo poder se esvaziam de sentidos simbólicos e abrangentes, sentidos que podem guardar a condição do homem num pedaço de carvão ou num punhado de farinha e nas migalhas de pão. A poesia irá restituir esse signo ampliando sua relevância, tirando o véu de indiferença e lançando esse signo como peça de um quebra-cabeça em que o homem também é só um entre outros fragmentos. Nesse sentido, Craveirinha se detém tanto sobre as coisas que ele compreende serem mantenedoras da colonização, quanto aquelas que podem restituí-lo enquanto homem.

E aprendo que os homens que inventaram  
a confortável cadeira elétrica  
a técnica Buchenwald e as bombas V2  
acenderam fogos de artifício nas pupilas  
de ex-meninos vivos de Varsóvia  
criaram Al Capone, Hollywood, Harlem  
a seita Klu-Klux-Klan, Cato Mannore Sharperville  
e empenharam o pássaro que fez o choco  
sobre os meninos de Hiroshima e Nagasáki  
(CRAVEIRINHA, 1974, p. 16)

E, depois de enumerar essas peças desumanizantes do quebra-cabeça, esses “densos catálogos de incongruências” (MACIEL apud CRAVEIRINHA, 2010, p. 190) como sugere Emílio Maciel, reinsere signos humanizantes:

mas já não ouvem a subtil voz das árvores  
 nos ouvidos surdos dos espasmos das turbinas  
 não lêem nos meus livros de nuvens  
 o sinas das cheias e das secas  
 e nos seus olhos ofuscados pelos clarões metalúrgicos  
 extingui-se a eloquente epidérmica beleza de todas  
 as cores das flores do universo  
 e já não entendem o gorjeio romântico das aves de casta  
 instintos de asas em bando nas pistas do éter  
 infalíveis e simultâneos bicos trespassando sôfregos  
 a infinita côdea impalpável de um céu que não existe.  
 (CRAVEIRINHA, 1974, p. 16)

Portanto, se como para Fonseca e Moreira, *Xigubo* se volta para a “descrição de elementos exteriores ao poeta”, não se trata apenas de um panorama da vida visível de uma cidade colonial, mas também de uma retomada de sentidos perdidos. A Natureza, nesse caso, toma um destaque especial no projeto de restituir a trilha identitária que a colonização veio tentar extinguir para, agora, tornar-se fonte de orgulho. Essa potência se torna mais exemplar no poema “Manifesto” em versos como: “e meus olhos negros como insurrectas / grandes luas de pasmo na noite mais bela / das mais belas noites inesquecíveis das terras do Zambeze.”; ou em “Oh! E meus belos dentes brancos de marfim espoliado / puros brilhando na minha negra reencarnada face altiva” (CRAVEIRINHA, 1980, p. 33).

A força de *Xigubo* se faz por meio de um curto-circuito entre palavras objetivas e “desobjetivas”, que deixam de ser apenas elas mesmas ao serem colocadas na estrutura dos versos e estrofes para representarem a dimensão perdida, o elo reconciliador numa paisagem de catástrofes. O poeta reorganiza os signos fazendo-os interagirem com uma dimensão palpável, historicamente reconhecível, e outra, alhures, deslocada de seu corpo reconhecível, num espaço que, talvez, possamos chamar de utopia das coisas brutas. “O poema é unidade que só pode se construir em plena fusão dos opostos. Não são dois mundos estranhos que brigam em seu interior: o poema está em luta consigo mesmo. Por isso está vivo” (PAZ. 2012, p. 195 – 196). Comenta Octavio Paz, concluindo que “[...] e desse conflito contínuo – que se manifesta como unidade superior, como superfície lisa e compacta – também surge o que foi chamado de *periculosidade da poesia*” (PAZ. 2012, p. 196, grifo nosso). Pois

a palavra poética jamais é desse mundo: sempre nos leva além, a outras terras, a outros céus, a outras verdades. A poesia parece escapar à lei da gravidade da história porque sua palavra nunca é inteiramente histórica.

A imagem que nunca quer dizer isto ou aquilo. É antes o contrário, como se viu: a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo. E até: isto é aquilo (PAZ. 2012, p. 196).

E, nessa referência, a qual não podemos deixar de esquecer sua mais fundamental expressão, Rimbaud – “Eu é um outro” -, apogeu do transito semântico das palavras e, ao mesmo tempo, um ressoar do desejo de ir a outra margem do rio, ao *outro*, não podemos esquecer dos poemas em que Craveirinha penetra na pele alheia, filtro aglutinador daquele universo.

### Poema do futuro cidadão

Vim de qualquer parte  
de uma Nação que ainda não existe.  
Vim e estou aqui!

Não nasci apensa eu  
nem tu nem outro...  
mas Irmão.

Mas  
tenho amor para dar às mãos-cheias.  
Amor do que sou  
e nada mais.

E  
tenho no coração  
gritos que não são meus somente  
porque venho de um País que ainda não existe.

Ah! Tenho meu Amor a todos para dar  
do que sou.  
Eu!  
Homem qualquer  
cidadão de uma Nação que ainda não existe.  
(CRAVEIRINHA, 1980, p. 18 - 19)

Esse é um ponto que se repete em quase toda a obra, uma vontade que se evidencia pela intercalação dos sujeitos do singular e do plural, tendo especial apreço pelo “irmão”, palavra que tenta incessantemente coagular esse mundo de África. Vindo de “uma Nação que ainda não existe”, o eu poético se materializa por meio do ato enunciativo “Vim e estou aqui!”. Seu “amor para dar às mãos-cheias” é uma interessante imagem por sua ambiguidade na qual o eu poético parece ter um amor exacerbado ao mesmo tempo que parecem haver mãos à sua espera. Porém, ao contrário de se mitificar, revela que guarda no “coração” os “gritos que não são meus somente”. Nele, outras vozes também reivindicam sua existência longe do vendaval que indetermina suas origens,

embora não consiga fazer o mesmo com o seu “Amor”. Ao lado de um esboço de Moçambique sitiada pelos signos do imperialismo, há a vontade do poeta da comunidade conduzir o seu nascimento bem como o de seus iguais, e faz isso retomando os signos de uma espécie de “paraíso perdido” – algo que se apresenta mais claramente se colocarmos em tensão as duas estrofes do poema “África” anteriormente citadas. Emílio Maciel destaca essa condição quando diz que:

“[...] na rede de tensões saturadas que aí se articula, pode-se ler tanto a cristalização momentânea da dificuldade de viver entre dois mundos quanto a prefiguração de um ato de força capaz de converter a soma dos cacos num hipotético “nós”, pronome que funciona como a embreagem por excelência da comunidade nacional em formação” (MACIEL apud CRAVEIRINHA, 2010, p. 191).

Contudo, a tópica coletivizante não quer dizer que esses personagens não existiram, aliás, Craveirinha os descreve com uma precisão cirúrgica alguns deles. Poemas como “Mulata Margarida” ou “Um céu sem anjos em África” contestam o regime colonial e o racismo a partir do foco num personagem específico. A poesia de Craveirinha se vale desses sujeitos para, em seguida, expandir seu alcance e sair daquele limite e seguir em direção a um quadro maior, universo no qual milhares de mulheres e milhares de crianças sofrem as mazelas da dominação colonial. Assim, vale o destaque nas últimas duas estrofes do poema “Mulata Margarida”:

E o corpo moreno de mulata Margarida  
 é vestido de náilon que senhor da cantina pagou  
 é quinhenta de chá  
 arroz e molho de amendoim  
 de Zeca Macubana que herdou os olhos azuis  
 das românticas noites  
 de jazz  
 nos bares da Rua Araújo  
 enquanto a cinta elástica suspende  
 o ovário descaído

E eu sei poesia  
 quando levo comigo a pureza  
 da mulata Margarida  
 na sua décima quinta blenorragia.  
 (CRAVEIRINHA, 1974, p. 42).

Da descrição da figura de Margarida, a voz poética se distancia para um plano mais aberto onde os costumes e outros protagonistas aparecem, como uma elipse que subitamente corta para a “cinta elástica” que suspende o ovário. Esse giro que faz, partindo de Margarida e voltando a ela sob a metonímia da cinta de náilon suspendendo,

mostra que nada está isolado nesse espaço. O eu poético reconhece que os índices da alienação estão dispersos por todos os lados, que o colonialismo cria uma pátina sobre todos os cacos sob ele. Essa dimensão social, porém, não é escancarada, precisa-se de um certo esforço para extrair a denúncia da pobreza e de uma certa violência. A figura do homem se liga a de Margarida pelo vestido dado de presente e que hora alguma criam índices da subjetividade dessa mulher, dos pensamentos dela, de qualquer coisa que nos faça entender o que essa pessoa concebe criticamente do mundo. Pelo contrário, eles são índices de alienação que se ligam ao “corpo moreno”, não à mulher específica. Essa redução se faz por que a cultura imperialista não espera qualquer tipo de profundidade dos povos incorporados ao seu sistema. Aliás, qualquer tentativa de emancipação é rapidamente reprimida, pois a distribuição de ideias sempre coordena uma insurreição. A segunda estrofe restaura todos esses pontos dos versos anteriores. O eu poético redime a alienação ao simplesmente absorver a “pureza” de Margarida e destacá-la desse mundo que produz uma série de violações, imagem que aparece nos olhos azuis herdados de Zeca Macubana e nas blenorragias consecutivas, recursos que lançam uma noção de continuidade, de sequenciamento, passando entre as gerações de moçambicanas Além disso, a presença do jazz nesse poema é interessante. Por ser um gênero musical afro-americano, sua chegada nas rádios das colônias foi importante, levando consigo outro capital cultural e muitas histórias de resistência negra<sup>16</sup>. Porém, esse câmbio cultural não deixa de ser problemático. Lourenço Marques se modernizava recebendo diferentes referências culturais, mas ainda se mantinha ligada à degradação humana que se evidencia pelo destaque que a cidade tinha com a prostituição, condição que a Mulata Margarida do poema reflete.

A economia diversificou-se também no turismo. A Beira e Lourenço Marques, que durante tanto tempo tinham providenciado o porto e serviços ferroviários às Rodésias e África do Sul e canalizado a mão-de-obra para as suas economias, começaram agora a prestar mais um

---

<sup>16</sup> Em entrevista, Craveirinha comenta: “O jazz aqui era quase um hino religioso. O jazz perdeu-se há pouco tempo, mas havia sessões a que vinham músicos da África do Sul. Era quase uma instituição que fazia parte da nossa tradição. Principalmente entre os artistas negros havia uma competição acerca de quem ganhava entre brasileiros e norte-americanos e, até hoje, não sei realmente quem ganharia. Nós nos emocionávamos com o que acontecia com os negros na América. Além dos valores desportivos, como já me referi, os seus valores culturais tocavam-nos muito. O drama do negro americano e suas formas de resistência nos impressionavam. A música de Billie Holiday, do Dizzie Gillespie... O cinema também contou bastante. Gostávamos de ver e ouvir Count Basie e Duke Ellington. Algumas vezes víamos esses filmes antes que chegassem a Lisboa. Algumas vezes, nem lá chegavam, porque eram uma espécie de tabu, como na África do Sul. Muitos sul-africanos vinham cá vê-los” (CRAVEIRINHA apud THOMAZ; CHAVEZ, 2003, p. 420).

serviço. Depois da guerra, a população branca na África Central britânica aumentou rapidamente e a Beira atraía-a como estância balnear e desportos náuticos e um elemento de cultura latina. A Beira ficava a um fim de semana de viagem das cidades brancas da Rodésia e não tardou para que surgissem hotéis, restaurantes e clubes de iates. Lourenço Marques conheceu o idêntico desenvolvimento, mas por razões ligeiramente diferentes. Os Sul-Africanos brancos tinham também as suas estâncias litorais, mas deslocavam-se cada vez mais a Lourenço Marques em busca de prostitutas negras e do tipo de vida nocturna que a rigidez puritana no apartheid lhes negava oficialmente (NEWITT, 1995, p. 407)<sup>17</sup>.

Nesse contexto, a Mulata Margarida se torna uma representante do caos coletivo. Ao pousar sua atenção em sua figura, Craveirinha denuncia o Progresso como essa instituição que, se por um lado, traz, por outro, leva. E quando a voz poética diz “E agora eu sei poesia / quando levo comigo a pureza / da Mulata Margarida / na sua décima quinta blenorragia.”, ela nos diz que talvez a poesia seja uma forma de salvar não só vidas, mas o que mantém essas vidas. Uma maneira que encontramos de nomear os seres que vagam na penumbra, constantemente ameaçados a se desfazerem no torvelinho de um mundo à revelia.

Seria, então, significativo sublinhar que Craveirinha não se vale dessas estórias apenas para acessar esse mundo, mas também para dar uma espécie de lápide para essas pessoas. Em “Ode a uma carga perdida num barco incendiado chamado Save”, os versos “Sob as escotilhas / a carga não tinha história / nem nada de novo no registro biográfico / do livro de bordo” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 26) contam o anonimato dessa “carga” – humana – que sucumbiu nas chamas do terrível acidente em 1961. O navio que, contraditoriamente, possui nome, enquanto grande parte de sua tripulação permanece anônima - inclusive em registros oficiais<sup>18</sup> - bateu em um banco de areia e, enquanto esperava o resgate, foi inundado fazendo com que houvesse um curto-circuito incendiário. Mais de 200 pessoas morreram ou ficaram desaparecidas por terem se jogado ao mar na expectativa de chegarem à costa ou serem resgatadas. O mar e as chamas engoliram várias delas. “Não tinha história agora tem / a carga inocente que ardeu nas entranhas do monstro / das líquidas florestas vingativas do mar” (CRAVEIRINHA, 1974, p. 30). Em face da catástrofe sem nomes, o poeta ergue um monumento para essas vítimas

<sup>17</sup> Newitt faz uma nota para essa passagem que vale a pena ser reproduzida aqui: “Antes da Revolução, a prostituição era uma grande indústria em Lourenço Marques. Era vulgar os “clientes” ficarem em casa de uma prostituta que soubesse cozinhar, limpar e fornecer alojamento durante a sua permanência” (NEWITT, 1995, p. 418).

<sup>18</sup> Disponível em: <[http://ultramar.terraweb.biz/zIlidioCosta\\_CargueiroSAVE\\_2008\\_07\\_23.htm](http://ultramar.terraweb.biz/zIlidioCosta_CargueiroSAVE_2008_07_23.htm)>. Acesso em: 19/11/2018.

eternizando-as em poema. E a humanidade desses versos vai além do que eles reportam, pois suas vítimas não são apenas elas mesmas, mas todos os povos que foram dizimados por tragédias assim.

Eram filhos e irmãos  
 negros brancos chineses e mulatos  
 noivos e jogadores de futebol  
 todos quase soldados  
 com fotografias tipo passe numeradas  
 casacos de caqui e botões amarelos  
 olhos sem perguntas metafísicas  
 bocas sem dialéticas  
 cantores de “rock’n roll”  
 todos belos da juventude absurda  
 com que juntos partiram quase homens  
 para um brusco destino de búzios  
 vestidos com a mesma inclemente  
 púrpura do cio das munições.  
 (CRAVEIRINHA, 1974, p. 26)

A tragédia do barco Save condensa a tragédia do mundo. Em chamas, a história dos excluídos continua reduzida a fragmentos sem nome, indistintos. O poeta se aproxima deles e os junta para que todos possam senti-lo, de alguma forma. Nesse sentido, sua poesia não se limita a Moçambique ou a seu íntimo pessoal, mas compreende uma travessia da condição humana, pois, como Adorno comenta, “o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais” (ADORNO, 2004, p. 66). E continua:

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [*allgemeine Verbindlichkeit*] vive a densidade de sua individualização (ADORNO, 2004, p. 67).

Não se trata apenas de empilhar as desumanidades que não cessam de se mostrar, trata-se de testemunhar e dignificar a vida. Esses sentidos que a obra guarda a mantêm longe de um rótulo panfletário, pois como se pôde ver até aqui, Craveirinha faz referências históricas, localizáveis no tempo, sem, contudo, abrir mão de elementos estéticos que a linguagem poética permite. A força de sua obra, como um estandarte de resistência ao regime colonial, está na amplitude dos recursos de que lança mão para denunciar, ao passo que retira o véu ideológico do sistema. Seu lugar como poeta de uma nação em devir o compele à tarefa de abrir um novo horizonte nesse frenesi de imagens fragmentárias, porém nunca irrelevantes.

## 5. XALA, DE OUSMANE SEMBÈNE

Em 1965, durante uma clássica conversa com o diretor francês Jean Rouch, etnógrafo criador do termo *cinéma vérité* (cinema verdade), o senegalês Ousmane Sembène (1923-2006) faz o seguinte comentário:

Há um filme seu que eu adoro, que eu defendi e continuarei a defender. É *Moi, un noir*. Em princípio, um africano poderia tê-lo feito, mas nenhum de nós, na época, tinha as condições necessárias para produzi-lo. Acredito que é necessária uma continuação para *Moi, un noir* – penso nisso o tempo todo – a história desse jovem que, após a Indochina, não tem emprego e acaba na cadeia. Depois da Independência, o que acontece com ele? Alguma coisa mudou para ele? Acredito que não. Um detalhe: esse jovem tinha seu diploma, agora acontece que a maioria dos jovens delinquentes tem diplomas escolares. Sua educação não os ajuda, não os permite viver uma vida normal. E, finalmente, sinto que até agora dois filmes de valor foram feitos sobre a África: o seu, *Moi, un noir*, e *Come back Africa*, do qual você não gosta. E há um terceiro, de uma ordem particular, estou falando do *Les statues meurent aussi*.<sup>19</sup>

Sembène questiona a respeito do personagem de Rouch em *Moi, un noir* (1958), sobre o que teria acontecido com ele. Vemos que há um particular interesse em transcender a mera representação, ele espera algo a mais, como o destino final daquela pessoa. Contudo, esse desejo de saber mais, na verdade, é uma crítica ao olhar estrangeiro de Rouch. A falta de uma continuidade à narrativa chama a atenção do cineasta senegalês que cria hipóteses para a situação de *Moi, un noir*, fazendo girar suas próprias engrenagens ao tentar pensar isso de maneira mais profunda, observando que, mesmo com diploma, as condições talvez ainda se mantivessem as mesmas, assim como para outros jovens recém formados que não conseguiram realizar grandes mudanças em suas próprias vidas. Sua inquietação é a de alguém que vê a situação de dentro e sabe que, mesmo com a independência do Senegal em 20 de junho de 1960, as estruturas não foram completamente abaladas. Mas Sembène acreditava que isso podia ser feito. Em especial, com o cinema. Bastava confiar no olhar, mas com um olhar diferente, que entregasse aos africanos a verdadeira potência do cinema, aquela, como Luis Buñuel mostrou, de ser um

---

<sup>19</sup> Disponível em: <http://cine-africa.blogspot.com/2011/01/um-confronto-historico-entre-jean-rouch.html>. Acessado em: 19/11/2018.

“espelho da sociedade”. Jean Rouch, reconhecendo essa inquietação, pede a Sembène: “Gostaria que você me dissesse porque não gosta dos meus filmes puramente etnográficos, aqueles nos quais nós mostramos, por exemplo, a vida tradicional?”

A resposta é franca. Tão franca que seria canonizada, reaparecendo sempre que se profere as palavras “Cinema Africano”.

Sembène responde: “Porque vocês mostram, vocês fixam uma realidade sem ver a evolução. O que eu tenho contra você e os africanistas é que vocês nos olham como se fôssemos insetos.”<sup>20</sup>

Não só pelos termos que usa, transformando Jean Rouch em um entomólogo, em um fetichista, e aproximando-o dos deturpadores “africanistas”, aqueles responsáveis por falsificar a África, Sembène traça um ponto que seria crucial em toda sua cinegrafia, como também em sua filosofia de vida. Considerado o “pai do Cinema Africano”, este escritor e diretor seria responsável por vários dos mais marcantes filmes em África e um grande representante da sétima arte no Terceiro Mundo. Sua forma, diametralmente oposta ao olhar limitador em que os africanos aparecem como “inseto”, contribuiu de maneira incomensurável para a escrita da história de África pelos próprios africanos ao se apropriar de uma técnica europeia, o cinema, e difundi-lo em seu território.

Nascido em Ziguinchor, Senegal, este diretor viveu a vida habitual que os jovens africanos levavam numa colônia francesa: estudou até os 14 anos e, a partir daí, trocou a escola por todos os tipos de trabalho braçal, com destaque para a pesca (mesmo ofício de seu pai) no rio Casamansa e para o labor como estivador em Marselha. “Marselha, uma cidade portuária sempre faminta por braços e costas fortes. Marselha, a cidade onde Sembène levantou sacos mais pesados do que ele. Marselha, onde Sembène teve seu despertar político, onde se filiou ao Partido Comunista Francês. Marselha, onde Sembène foi seduzido pela beleza e pelo poder da arte europeia” – para usar as palavras de Samba Gadjigo, biógrafo do diretor<sup>21</sup>. Juntando-se ao CGT (*Confédération Générale du Travail*), Sembène teve contato com a militância marxista que eclodiu após a II Guerra e com a vasta cultura europeia. Na biblioteca do CGT, estudou o pensamento marxista e os clássicos da literatura francesa. Em mais de uma entrevista do diretor ele aparece comentando, com certa ironia, sua passagem de estivador para ouvinte de Mozart,

---

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> *Sembène!* (2015), de Samba Gadjigo e Jason Silverman.

consumidor da “alta” cultura. Em 1956, lança seu primeiro romance, *Le docker noir*, sobre as dificuldades de um escritor negro numa sociedade branca. Lança um segundo romance, *O Pays, mon beau peuple!* (1957) e, então, volta para a África. Sua carreira como escritor avança, mas em meados de década de 60 recebe uma bolsa para estudar cinema em Moscou. Neste período, Senegal assume sua independência e elege seu primeiro presidente: o poeta, militante da negritude, Léopold Senghor. Sembène já tinha suas críticas ao novo presidente e, principalmente, aos novos tempos que se abriam para a África. Quando vai estudar cinema na União Soviética, deixa para trás um continente que se abria para transformações políticas esperadas há muito tempo. Porém, a promessa de um novo horizonte se recortando nos despojos do colonialismo africano se mostrara ilusórios. As estruturas não foram demolidas, a sociedade ainda sofria. O Terceiro Mundo rompeu suas amarras, mas os níveis de analfabetismo, de pobreza e de subempregos continuavam. Os africanos ainda eram o lupemproletariado.

Voltando de Moscou, traz consigo uma câmera e alguns rolos de filmes. Percorre a África para conhecer seus povos e cultura, para “conhecer seu próprio continente”, como diz, e difundir a cultura do cinema.

Voltei para Dakar e fiz um tour pela África. Eu queria conhecer meu próprio continente. Estive em vários lugares para conhecer pessoas, os grupos étnicos, as culturas. Eu tinha quarenta anos e queria fazer cinema. Eu queria dar uma outra impressão da África. Como nossa cultura é oral, eu queria mostrar a realidade através das máscaras, das danças, da representação. A publicação de um livro escrito em francês toca apenas uma minoria, enquanto que com um filme pode-se fazer como Dziga Vertov, "Kino Pravda", o cinema nas ruas que permite discutir com as pessoas, mexer as ideias. Os melhores críticos são aqueles do seu próprio povo.<sup>22</sup>

Sua primeira realização, consagrada como o início do Cinema Africano, é o curta-metragem *Borom sarret* (1962). Formalmente bem-acabado e um sucesso de realização, Sembène chamou pessoas sem nenhuma formação em teatro para interpretar os papéis e se valeu de um orçamento mínimo. A câmera segue um carroceiro em seu dia de trabalho. A voz em off do homem conta cada passageiro que ele pega pelo caminho, que em sua

---

<sup>22</sup> « Je suis rentré à Dakar et j'ai fait le tour de l'Afrique. Je voulais connaître mon propre continent. Je suis allé partout à la rencontre des peuples, des ethnies, des cultures. J'avais quarante ans et l'envie de faire du cinéma. Je voulais donner une autre impression de l'Afrique. Comme notre culture est orale, je voulais montrer la réalité à travers les masques, les danses, la représentation. La publication d'un livre écrit en français ne touche qu'une minorité, alors qu'avec un film on peut faire comme Dziga Vertov, du "Kino Pravda", du cinéma forain qui permet de discuter avec les gens, de brasser des idées. Les meilleurs critiques sont ceux de son propre peuple. » Disponível em: <<https://www.humanite.fr/node/305580>>. Acesso em: 21/11/2018.

maior parte acontece dentro dos limites da periferia. Dá quase todo o dinheiro que ganha para um artista de rua que canta versos esperançosos, volta a não ter quase nada nos bolsos. Isso muda quando um homem negro, bem vestido, pede que o leve para o centro da cidade, mas lá não podem entrar carroceiros. Ele nega porque sabe do perigo de ser autuado, mas precisa do dinheiro. Aceita a proposta. Uma panorâmica mostra o centro dessa cidade: prédios, asfaltos, bulevares arborizados que se harmonizam com a trilha sonora. O *xalam* dá lugar ao *bourrée*. A contradição dos espaços físicos se junta a das músicas. Não demora, Sembène nos leva à maior contradição desse quadro: o carroceiro é multado por um ríspido policial negro que não só tira sua carroça, mas também a medalha que carregava no bolso e que deixa cair no chão. Ele volta para a casa ainda mais pobre, com mais questionamentos sobre a vida que é obrigado a levar e as estruturas que o impedem de superá-la. *Borom sarret* representa o primeiro filme produzido por um cineasta propriamente africano, com locações e personagens exclusivamente africanos.

Ao longo de sua trajetória, filmou diversas temáticas a partir de diferentes olhares. Sua criatividade está em criticar a sociedade africana de diferentes maneiras, ao passo que sugere outras abordagens para os problemas. A colonização acabou, mas a colonialidade não. A ideia de que a independência varreria o fantasma do eurocentrismo se mostrou vaga e a militância precisou de novas formas para abordar essa nova configuração. A adoção do cinema por Sembène por si só já mostrava isso. Era preciso usar a técnica contra aqueles que a criaram, mas só isso não era o suficiente. Era preciso que também se pensasse em novas formas de criticar, mesmo em se tratando do cinema. Sembène entendeu isso. David Murphy comenta a técnica do diretor mostrando essa consciência nas escolhas estéticas:

Popular narratives, World War, Marxism and Modernism, Khrushchev's Moscow, African working-class life: a rich education for any artist. Over four decades of film-making, Sembène has deployed this formation to extraordinary effect. If he has focused consistently on the social relations of Africa's distorted development, the sheer breadth of his aesthetic—the disorientating combination of African ritual and modes of speech with expressionist set-pieces, domestic naturalism, epic choreography, social satire, sexual comedy or farce—projects his work on to a broader, more universal canvas. The complexity of his films eschews surface slickness: narrative realism can be undercut by jarring moments of melodrama, flashbacks, non-professional acting; which yet contribute, as in Brecht, to an epic sense. There is no dogmatic closure in Sembene's work: elements of didacticism are undermined by the revelation of fresh complexities, endings are characteristically freeze frame, the final outcome still unsure. Contested relationships remain open—as in the trickster tales: Brer Rabbit's

forerunner Leuk the Hare may get away this time; but that doesn't mean he's safe (MURPHY, 2002, p. 117 – 118).

E é incrível como seu trabalho de fato guarda essa polissemia quando olhamos o cinema Africano de sua época. Seu legado repercutiu mundialmente sendo reconhecido desde cedo e, assim, aparecendo em festivais internacionais, como em Cannes, onde foi o primeiro jurado africano, em 1966. Também recebeu prêmios nessa época, como o Prêmio Jean Vigo por seu primeiro longa, *La Noire de...* (1966). As vernissages do cinema mundial, que agora contavam com esse promissor bastião do cinema africano que era Sembène, deram chance para que o diretor conhecesse outros realizadores de cinema que também faziam parte do Terceiro Mundo.

O termo “Terceiro Mundo” surgiu nas palavras do jornalista Alfred Sauvy, numa analogia direta ao “terceiro estado” revolucionário na França – os plebeus – em oposição ao “primeiro estado” – os nobres. Seu intuito era traçar esferas mundiais, num sentido em que cada uma delas representasse fatias de um mundo segmentado por sua história econômica, política e geografia específica: “o Primeiro Mundo capitalista (a nobreza) da Europa, Estados Unidos, Austrália e Japão; o Segundo Mundo (o clero) do bloco socialista; e o Terceiro Mundo (os plebeus)” (STAM, 2013, p. 112). Assim, a terceira fatia diz respeito aos povos minoritários, que sofreram o desmando do Primeiro e do Segundo mundos em formas de imperialismos econômicos e culturais.

A partir dos anos 60 - geração da qual Sembène faz parte -, este Terceiro Cinema começa a repensar com mais veemência certos conceitos que coordenavam as críticas feitas aos sistemas dominantes. O próprio caso do *Borom sarret* é um exemplo: as categorias de opressor branco e oprimido negro são atualizadas, pois os negros também eram capazes de perpetuar o racismo e reproduzir as estruturas do Primeiro Mundo. Glauber Rocha também fez isso em *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964). Antônio das Mortes, jagunço matador, é impossível de ser compreendido. Um binômio como “opressor x oprimido” não pode explicá-lo e seu personagem oscila de acordo com o dinheiro que lhe oferecem.

Mesmo que o Neorrealismo<sup>23</sup> tenha influenciado esses cineastas mostrando que as condições políticas poderiam ser expressadas no cinema com vasta riqueza estética,

---

<sup>23</sup> Stam (2013) comenta que a própria geografia da Itália, dividida em norte rico e sul pobre, a aproximava das questões do cinema do Terceiro Mundo. Além disso, destaca-se também as migrações italianas para países latino-americanos, as revistas de cinema e a própria limitação econômica para a produção e realização de filmes na Itália.

ainda se fazia necessário a criação de uma dicção pessoal dentro de cada cinema nacional. Imaginando o cinema como uma forma da modernidade e como um veículo para as massas, seu potencial tinha que ser explorado da melhor maneira no sentido de preservar sua mensagem contra-ideológica. Cada um procurava, à sua maneira, uma poética mais eficaz de retratar as contradições de seu espaço. Trata-se de uma época efusiva em termos de proposições a respeito de como o cinema deveria operar. Glauber Rocha escreveu o *Estética da fome* (1965) no qual propunha um cinema que incorporasse o subdesenvolvimento. Segundo ele, a precariedade dos meios de produção audiovisuais deveria ser abraçada, assim, o cinema brasileiro refletiria melhor as contradições do país e do mundo. Fernando Solanas e Octávio Getino propunham uma descolonização mais profunda no cinema argentino com o seu *Towards a third cinema* (1969). Para eles, um olhar mais atento ao cinema mundial de cada um desses “mundos” mostrava que ao Terceiro cabia um foco especial nos documentários de guerrilha e militância, meio pelo qual o público se desalienaria. Julio Garcia Espinosa, cubano, escreve *For an imperfect cinema* (1969), um ensaio em que trata da valorização de uma estética desvencilhada da beleza e da perfeição naturalmente pregadas pelo cinema do Primeiro Mundo. Assumindo outras formas de composição, o cinema poderia se disseminar nas massas e assumir um caráter menos etéreo e mais conscientizado (STAM, 2013).

Divididos entre questões estéticas e questões políticas, os cinemas do Terceiro Mundo, por outro lado, abriram o campo para experimentalismos marcados por diversas perguntas. A maior conquista desse período foi ter desenvolvido um diálogo entre as tradições cinematográficas e o engajamento que alavancou o cinema como um importante campo de discussão das tensões políticas, sociais, econômicas, geográficas e de outros tantos fatores que tangenciam as nações, estruturando-as. Os cineastas viam, nas debilidades técnicas, significantes cuja força poderia contribuir para sua linguagem cinematográfica, agregando o “cinema de autor” e a “teoria do espectador”, conceitos formulados em tradições cinematográficas europeias, em recursos para a militância do seu cinema.

Os teóricos do Terceiro Mundo, em seu entusiasmo revolucionário e em sua abordagem sinergista da teoria e da prática, lembram os teóricos soviéticos da montagem nos anos 20. Como estes, eram também cineastas além de teóricos, e as questões que formulavam eram ao mesmo tempo estéticas e políticas (STAM, 2013, p. 120).

Nas décadas de 60 e 70, o cinema africano também absorveu as mudanças que o cinema mundial passava. Com o lançamento de *Borom Sarrete*, abre-se um novo tempo para as filmografias africanas que, apesar de serem ainda insipientes, se desenvolviam na medida em que podiam. Citemos, por exemplo, um clássico desse período: *Touki Bouki* (1973), de Djibril Diop Mambéty.

No longa, os protagonistas Mory (Magaye Niang) e Anta (Mareme Niang) são um jovem casal que tenta desesperadamente escapar como podem da vida no Senegal e partir para a França. A ambição sem limites de viver longe da pobreza da cidade e ir para a Europa se apresenta nas roupas, nos caracteres dos personagens e mesmo no cenário, dividido entre os arredores de Medina- periferia de Dakar – e o centro da cidade – Plateau. A jornada do casal é atravessada por diversos problemas, principalmente no que diz respeito às tensões entre a tradição cultural africana – em grande parte representada pela tia de Anta e os ritos sacrificiais que ela oferece - e a interferência francesa, legado da colonização. Já no título Mambéty indica isso: *Touki Bouki*, em *wolof*, significa, literalmente, “a viagem da hiena”, um conto popular africano que funciona à semelhança de parábolas como “a raposa e a lebre”, mas sendo adaptado ao contexto de uma nação que se via dividida em seus costumes.

Para narrar essa aventura, Mambéty joga com um experimentalismo em que sonhos, elipses, figurinos, quadros e trilhas sonoras são drasticamente manipulados para criarem novos efeitos na audiência. As cenas eróticas receberam especial destaque pela sofisticação estética a qual o diretor recorreu para construir a dicção do filme. O casal se encontra numa falésia onde Mory estaciona sua motocicleta esperando Anta. Deitados nas pedras, o erotismo é representado por cenas intercaladas da mão da jovem segurando firmemente na motocicleta e das ondas batendo nas pedras. Os gemidos de gozo e a sonoplastia da espuma formalizam a atmosfera do que o diretor quer nos mostrar sem deixar que vejamos, num jogo de cenas que se abrem mais para ambiguidades do que para objetividades.

Esse último ponto é o que destaca o filme como um dos clássicos africanos e importante investida nesse momento de desenvolvimento de uma estética africana. Os anos 60 e, em especial, o trabalho de Sembène com seus filmes, bebeu de uma agenda que fazia uma oposição direta à ideologia dominante. Com a chegada do cinema de vanguarda com Mambéty, foi possível pensar outras formas criativas de fazer críticas ao momento pós independência. Era necessário levantar questões com o cinema, mas será

que essas questões tinham que ser explicadas ao público à maneira dura da arte militante? Manthia Diawara comenta isso e traz outros dois outros filmes que, na sequência da obra de Mambéty, iriam também atualizar as formas de crítica aos problemas africanos:

*Touki Bouki* rejeita o didatismo de muitos filmes africanos, em favor do uso lúdico da ironia e da paródia. Os crimes cometidos por Mory e Anta, para obter passagens, certamente parodiam os apuros pelos quais muitos senegaleses passam ao tentar imigrar para a França. Ao colocar Mory nu em uma limusine no papel de um político, o filme também parodia as campanhas políticas na África, nas quais os líderes escondem a verdade “nua” do seu povo. Existe aqui uma intertextualidade entre *Touki Bouki* e outros filmes políticos, como *Xala* (1974) e *Finyè*, que também aponta para a hipocrisia e impotência dos líderes africanos (DIAWARA, 2007, p. 69).

A nova crítica também deveria pensar novas formas de criticar. Mesmo que a forma de Sembène, num primeiro momento, tenha sido fundamental para um pontapé do cinema africano, havia críticas a serem feitas ao seu didatismo. Influenciado pelas ideias de Frantz Fanon, assim como os demais de sua geração, seu cinema ficou marcado por uma vontade de descolonizar o pensamento mostrando de maneira suficientemente clara como a dominação podia operar. Para esse psiquiatra antilhano, o colonialismo tinha raízes profundas na psique dos dois lados dessa história: do colonizador e do colonizado. Um conceito operante em grande parte de sua teoria foi o da “identificação”, pois seria ela a reguladora das posições dentro do sistema imperialista no sentido de perpetuá-lo na psicologia do colonizador, incapaz de se conectar com o colonizado por causa de um distanciamento ontológico criado e fortificado pelo eurocentrismo, e na do colonizado, enrijecida pelo racismo e pelas neuroses da implicação colonial. A liberação desses indivíduos de seus estados psicopatológicos foi pensada por Fanon de maneira militante, unindo o anti-imperialismo às teorias psicanalíticas que, estavam, à época, sintonizadas com as mudanças culturais provenientes do avanço da técnica, fato que, conseqüentemente, incorpora o cinema. Não surpreende que apareça em seu *Peles negras, máscaras brancas* (1952) referências à cultura cinematográfica racista, como em *Crash Dive* (1943), filme americano que, ao ser dublado na França onde Fanon o assistiu, os negros são traduzidos com jargões infelizes a fim de estereotipá-los. Ao colocar um negro neste filme falando a *y'a bon banania*, os tradutores faziam referência ao slogan publicitário da *Banania*, uma farinha açucarada de bananas na qual aparecia estampado nas embalagens um soldado senegalês se sorvendo de uma colherada. O desenho de Giacomo de Andreis, feito em 1915, foi, por muito tempo, a imagem do produto que estereotipava o negro desde o uso das cores à expressão do soldado com a

condescendência e docilidade de seu sorriso dizendo “*y’a bon banania*”. Fanon buscava as estruturas de controle psicossociais do imperialismo onde quer que aparecessem e por isso o foco de sua crítica é disperso em diferentes frentes culturais dando um caráter de constelação à sua obra chamando a atenção das vanguardas do terceiro mundo. Robert Stam chama a atenção para esse ponto quando diz que “os manifestos cinematográficos terceiro-mundistas também enfatizavam, ao estilo Fanon, a militância e a violência anticolonial” (STAM, 2013, p. 118), mas passado esse primeiro momento de “didatismo”, como diz Diawara, as referências cinematográficas que já estavam influenciando esse cinema – por exemplo, o cinema soviético, o Neorealismo, o Surrealismo, o teatro brechtiano, o Kino Pravda e a *Nouvelle Vague* - seriam melhor trabalhadas na década de 70 apontando caminhos alternativos para a descolonização da mente.

Podemos observar isso, na estética de Sembène, na passagem de *La noire de...* a *Xala* (1974), uma mistura de melodrama e comédia satírica que criticava explicitamente os caminhos do governo sem, contudo, deixar de lado as questões da linguagem cinematográfica. Não é o caso de dizer que *La noire de...* deixou de lado a dimensão estética preferindo a um tom militante mortificante da arte cinematográfica. Inclusive, o próprio Diawara comenta que *La noire de...* foi uma grande realização e que Sembène criou um clássico<sup>24</sup>. Mas sua fala apontando *Xala* na esteira de *Touki Bouki* é significativa, pois faz referência a um salto qualitativo, inclusive, na própria filmografia de Sembène que, a partir da realização de um filme de comédia, viu que era possível mostrar os impasses do momento pós-colonial com uma voz menos rasgada pela militância, levando a metáfora da impotência política a um nível criativo mostrando as contradições da independência tardia. A passagem do “didatismo” a uma crítica mais complexa sem, contudo, perder seu propósito de servir à descolonização do povo, pode ser observada em dois níveis: no plot e na execução.

Em *La noire de...*, temos a permanência do racismo e sua íntima ligação com a ideia de classe funcionando, principalmente, a partir da assimilação e da alienação. O próprio título contém esse indicativo: uma negra de um lugar indeterminado. É como se as reticências fossem uma pergunta: quem é ela? A pergunta vai rondar toda a trama em que acompanhamos a vida de Diouana (Mbissine Thérèse Diop), uma jovem senegalesa que é contratada por uma “Madame” (Anne-Marie Jelinek) para trabalhar como

---

<sup>24</sup> Diawara comenta *La noire de...* no filme *Sembène!* (2015) dizendo:

doméstica, mas acaba se tornando uma escrava numa residência francesa. Diouana simboliza a exportação da força de trabalho africana sob o rótulo de trabalho que normalmente acompanha o imperialismo. Com a libertação do Senegal e de outros países da costa ocidental, o movimento de imigração, que já acontecia desde a II Guerra Mundial, se intensificou sob a ideia de melhoria das condições de vida. No filme, a vida na ex-colônia e a vida na Europa são contrastadas por cenas que embaralham o tempo do filme que fica dividido entre a busca diária por emprego nas ruas senegalesas e a rotina de serviço no apartamento do casal francês. Com efeito, Lieve Spass comenta que "*La noire de...* é um filme enraizado na sociedade senegalesa. Isto quer dizer que a história da moça negra não representa uma história contida em si mesma, mas uma narrativa originada em uma sociedade existente" (SPASS, 1982, s. p., tradução nossa).

Quando é contratada, entusiasmada, corre pelas ruas de terra gritando "fui contratada, vou trabalhar para os brancos" e chega até a parar um homem qualquer na rua para lhe contar a notícia. Este homem é Ousmane Sembène que, parado em frente a uma casa com uma placa escrita "escola popular" (*école populaire*), olha impassível para ela e entra na casa. A felicidade dela bate de frente com o olhar imperturbável de Sembène, mas a garota não percebe isso. A crítica é clara e o didatismo se revela pelo desejo de fazer um filme em que as massas compreendam a contraposição diametral entre trabalhar para o colonizador e trabalhar para comunidade, como se houvessem dois lados precisamente demarcados. Entre outras cenas com o mesmo caráter, temos a de Diouana e seu namorado lendo uma revista francesa. Deitada ao lado dele usando uma peruca da europeia, ela contempla as mulheres da revista e diz a ele que irá para a França com os padrões. Irritado, o homem se levanta e acende um cigarro, atrás dele está uma bandeira com o rosto de Patrice Lumumba, líder anti-colonial congolês, e várias palavras, destacando "uhuru" ("liberdade", em suaíle) que se repete como uma estampa. Diouana não compreende o porquê da irritação do homem e a cena dura apenas o suficiente para que possamos entender que se trata de outra oposição ideológica. As oposições dos espaços físicos, do vestuário (Diouana está sempre usando vestidos brancos da moda europeia) e do contato com outros personagens gradativamente cria a atmosfera do filme que culmina no suicídio de Diouana na banheira. Mesmo o quadro final do corpo nu dela não é poupado desse esquema de Sembène: a cena seguinte são os corpos felizes banhistas franceses na praia. Um homem abre seu jornal e, na sessão de diversidades, uma nota se

destaca com o zoom da câmera abaixo do título: “Uma jovem negra corta a própria garganta no banheiro dos patrões”.

O binarismo dessa fase é a peça-chave do filme e, apesar de manter uma ambiguidade estética formidável, *La noire de...* se enquadra como um esforço por vezes claro demais de descolonização da mente. Essa claridade pode minar o trabalho do artista, mesmo do terceiro mundo, porque logo se insere o filme num esforço partidário que cega a interpretação particular do público. O cineasta deve ter clara a sua mensagem, mas ele também deve saber que os sentidos que sua obra assume são imprevisíveis e que, tentar dar conta de todas as demandas, pode ser um tiro no próprio pé. Na palestra que Sembène deu na Universidade da Califórnia, em 1975, a convite do professor etíope Gabriel Teshome, faz o seguinte comentário:

Nós [cineastas] precisamos levar consciência às massas, mas não é verdade dizer que nós somos a consciência das massas. Se nós dizemos isso, então nos tornamos paternalistas, e estaremos fazendo o que os padres fazem nos países. Todo domingo nós visitamos o povo e dizemos, “sejam pacientes, tudo vai dar certo” (SEMBÈNE apud TESHOME, 1982, p. 114, tradução nossa).

Sembène faz uma diferenciação importante ao destacar o “levar consciência às massas” do “nós somos a consciência das massas”, pois, caso o cineasta assuma a visão de si mesmo como o detentor de uma verdade a ser divulgada, ele estará mais próximo de um modelo ocidental opressor do que propriamente de um modelo africano, que poderia fornecer algo de relevante às massas. Ele não é a consciência das massas porque as massas são heterogêneas, conservam modos de pensar que não são enquadráveis num esquema binário de “nós contra eles” como em *La noire de...* Mesmo que a ingenuidade de Diouana represente, ainda de forma parca, a assimilação e um contingente de africanos que não compreendiam sua própria história, ela não é explorada de forma suficiente para que se possa dizer que o filme abre brecha para uma interpretação mais ampla, para além de brancos e pretos, esquema que parece transmitir uma “agenda” crítica ao público. A motivação do roteiro e da execução incorporam discussões como a luta de classes e a alienação, mas eles não são trabalhados dentro das especificidades do lugar que o cineasta visa com maior importância: a África ou, mais especificamente, o Senegal. Ao transplantar uma leitura europeia de luta classes, *Borrom sarret* e *La noire de...* se aproximam na distância que criam da religião, da cultura popular e de outras dimensões que determinam a *weltanschauung* do povo senegalês. Isso só é alcançado com *Xala* (1974), quando Sembène utiliza a comédia, um gênero particularmente frágil por seu

histórico de falta de profundidade e de reprodutor de estereótipos, características que poderiam ter se voltado contra a empreitada de um diretor africano, mas que, ao contrário, contribuíram para um salto qualitativo na filmografia do cineasta ao aproximar seu olhar político da estrutura do Senegal. Sua sátira à burguesia africana que cresceu no período pós independência mostrava mais estratos de uma organização política complexa, uma atmosfera de terceiro mundo com todas as suas contradições e arranjos.

O filme começa com uma manifestação na frente da Câmara de Comércio da qual se desprendem um grupo de africanos. Esse grupo tomará o poder da Câmara ocupada, até então, por brancos. A troca de gestores ocorre de forma caricatural: os negros retiram todos os bustos da sala principal de reuniões e expulsam seus dirigentes que logo voltarão com maletas cheias de dinheiro para serem distribuídas aos novos ministros. A progressão das cenas é rápida e, quando os brancos voltam, os negros já estão despojados de seus trajes típicos dando lugar luxuosos ternos europeus. O novo Presidente, em francês, discursa para os demais fazendo menção ao “ato revolucionário” que fizeram ao assumir o comando político e, em seguida, convida a todos para o casamento de El Hadji Abdou Kader Baye com sua terceira esposa, pois, como o presidente agrega, eles não perderam sua “africanidade”. É o declínio de El Hadji, esse “protótipo de uma burguesia africana emergente que destrói politicamente o continente em nome do “Socialismo Africano” e do “Progresso””(TESHOME, 1982, p. 78), que iremos seguir no decorrer do filme.

Comemorando o status que sua posição política o privilegiou, El Hadji programa um pomposo casamento com N’Gone, uma jovem de 19 anos, mas não poderá consumá-lo porque alguém jogou nele a “xala” (pronuncia-se “halla”), feitiço da impotência. Na expectativa de recuperar sua virilidade, recorre aos marabutos, homens que dominam as artes místicas capazes de colocar e tirar magias. Nesse percurso, o protagonista chega à falência, de forma que não poderá mais participar da cúpula política sendo, por isso, enxotado.

Na cena final, El Hadji descobre que não havia sido uma de suas esposas a responsável pela xala, mas um mendigo, Gorgui (Douta Seck), que ao longo de todo filme é mantido em segundo plano assim como outros pobres. Na casa de El Hadji, acompanhado de seus iguais, Gorgui explica porque o tornara impotente: a muito tempo atrás, antes de casar com sua primeira esposa, El Hadji, em suas tramas corruptas, havia falsificado o nome de Gorgui tirando as terras que dele eram por herança, jogando-o na cadeia. A catarse atinge seu ponto máximo quando o mendigo diz ao político corrupto

que, se quisesse recuperar sua virilidade – única coisa que El Hadji ainda pode salvar -, ele teria de ficar nu, na frente de todos, para que possam cuspir nele.

Sembène conta essa história com humor sagaz, as cenas são, por vezes, caricaturais, sem precisar recorrer a exageros. Em particular, o filme tem pouca ação, se restringindo mais aos diálogos e à mise-en-scène do que a um espetáculo performático levando os personagens ao grotesco ou ao ridículo. Sem precisar sacrificar sua mensagem ou sua forma, o diretor constrói uma narrativa que consegue ser uma mordaz crítica à impotência política do Senegal e um entretenimento fácil de despertar risadas e aproximações com o público. Como o Gabriel Teshome diz:

Em um nível, *Xala* é uma comédia. O desejo de El Hadji de reconquistar sua “virilidade” (como ele a define) se faz presente de uma maneira extremamente humorada. O filme ilustra a parábola do homem que perde tudo como resultado de uma vida além da sua idade e meios. Em outro nível, contudo, o filme oferece uma pungente sátira dos líderes neo-coloniais de África (TESHOME, 1980, p. 78).

Essas duas camadas que Teshome chama a atenção, uma mais simples e outra mais complexa, são justapostas dando a riqueza do filme. Arranjar a simplicidade da forma humorística com a complexidade de um conteúdo político é uma estratégia de difícil controle, essas camadas constantemente entram em conflito tentando se sobrepor. Mas, se bem articulados a partir dos recursos próprios à linguagem – cinematográfica, no caso -, o público consegue acessar esses níveis, que Teshome destaca, e expandir os sentidos da obra levando-a para mais pessoas, com um impacto maior.

O autor apresenta essa técnica como “wax and gold”, conceito comum à poética da Etiópia onde é chamado de “sem-enna-worq”. Em 1965, Donald Levine publica *Wax and Gold: tradition and innovation in Ethiopia*, estudando as ocorrências desse conceito, ampliando seu escopo. O método é interessante, diz respeito à criação de uma camada de cera sobre as pepitas de ouro durante a purificação. Esquentando-as, essa cera derrete restando o ouro, como se uma pátina encobrisse a essência das coisas. No filme, essas camadas se dão em diferentes personagens e cenas contribuindo para a profundidade da trama. Cada esposa de El Hadji, cada decisão que ele toma para se livrar da xala, cada cenário e cada fala contribui para a construção da camada de cera e do brilho do ouro.

Ao tomarem o poder da Câmara do Comércio, os africanos passam a se distinguir do restante da população da qual faziam parte na manifestação em frente ao prédio. Uma

vez que retiram os franceses do poder, eles logo retornam comandando o exército e distribuindo dinheiro aos novos dirigentes, de maneira que eles nunca realmente deixaram sua influência de lado, mas apenas a realocaram. Dupont-Dupont, o francês de bigode com pouquíssimas falas, vira o conselheiro do novo presidente e, colocado sempre no segundo plano seguindo seu chefe como uma sombra, nunca deixando de participar das reuniões, se tornando uma crítica à dependência dos governos africanos recém independentes que mantiveram suas relações com órgãos políticos internacionais. A semelhança do novo presidente da câmara com o real presidente do Senegal após a libertação, Léopold Sédar Sedhar, que esteve no poder por cerca de vinte anos, é física e ideológica, portanto. As estritas relações com o governo francês e organizações mundiais como o FMI são satirizadas pela figura espectral dos franceses no filme, agora gerenciados como outros braços que o atarracado e míope presidente utiliza quando precisa. Um desses franceses parece ter ficado, inclusive, encarregado do exército local e, quando o presidente precisa que os moribundos sejam dispersados, o homem chega com um caminhão repleto de soldados que recebem suas ordens gestuais sem hesitação. O caminhão, por sua vez, não vem escrito com “polícia” ou “exército” em sua lateral, mas como “cerbéres”, um derivativo para Cerberus, o cão de várias cabeças que guardava o Hades na mitologia grega.

Como mantenedores das forças do mal que resistem na política senegalesa, os policiais são figuras ambíguas. Eles estão sempre recebendo ordens sem qualquer esboço de subjetividade. Apenas em uma das cenas, quando são jogados alguns trocados para os pedintes à porta do casamento, um dos policiais se antecipa e pisa em cima de uma das moedas. O cego, Gorgui, sem entender porque a criança que lhe serve como guia não pegou a moeda, grita para que o garoto a apanhe. O garoto explica que o guarda pegou ela e, imediatamente, Gorgui e os outros mendigos, entre eles muitos aleijados e deficientes, retrocedem com espanto. A cena lembra o momento da multa em *Borom sarret*, quando o carroceiro deixa sua medalha cair e o guarda pisa nela, tomando-a logo depois. Sembène mostra mais uma vez esse contingente de africanos que ocupam um lugar de poder – e com especial destaque para as fardas impecáveis nos dois filmes – perdem sua consciência de classe e roubam sem remorsos dos mais pobres. A ascensão social que eles obtêm não é suficiente para apagar a realidade: ainda são podres, mas fardados.

O braço armado do governo é formado por homens truculentos que não questionam, agem. Assim como os políticos, a roupa que usam determinam o lugar do qual eles podem fazer o que quiserem. E essa crítica que se faz é explicitamente dirigida aos militares, pois o único outro personagem que tem uma profissão ao lado dos burgueses, Modu, o motorista de El Hadji, por sua vez, não muda sua relação com os populares. Ele não só conversa com o lavador de carro e com outros pedintes, como, quando seu patrão lhe conta a respeito da xala que o mantém impotente, o motorista se prontifica a leva-lo no marabuto de sua aldeia. Modu acompanha seu patrão até no momento final quando ele perde sua cadeira com os políticos e seu estabelecimento de produtos importados é fechado. O motorista é o elo entre os dois mundos de *Xala*, o das massas e o da nova burguesia, contudo, ele mesmo representa um terceiro nível entre esses dois polos, ainda marcadamente assimilado.

Sendo um personagem que goza de um emprego formal junto de um político, mesmo ainda pertencendo às camadas populares, Modu representa outro arquétipo que habita o mundo sembêniano. Quando El Hadji tem seus bens tomados, sem saberem como dirigir, os militares vão empurrando a mercedes enquanto o oficial que expediu a ordem de confiscação dirige o automóvel. Modu sabia como dirigir, por isso se tornou chofer, mas, para isso, parece ter dedicado sua vida à subserviência. Na cena em que El Hadji aceita sua ajuda, fica mais claro que a relação deles vem de muito tempo e assim pode confiar no empregado. Com a convivência, Modu se tornou um fiel serviçal de seu patrão, sabendo até mesmo sua predileção pelas garrafas d'água importadas. Em outra cena, o motorista abre uma garrafa e enche o balde para o lavador de carro e, enquanto o jovem lava o mercedes com água mineral, Modu abre outra garrafa para encher o radiador do carro. As garrafas de água francesa limpam e abastecem o mercedes branco, contudo o empregado nunca chega a tomar a mesma água que o patrão. Ele goza de um lugar privilegiado entre os demais, mas não o suficiente para destaca-lo de sua verdadeira posição nessa sociedade. E o ritmo da cena é importante na construção desse sentido por que ela dura aproximadamente o tempo que duraria na vida real, de forma que Teshome vai destacar a capacidade do diretor de “forçar o tempo a se tornar espaço e o espaço a se tornar tempo” (TESHOME, 1980, p. 85). O que o crítico não disse é que, apesar da técnica ser importante para criar o aspecto cômico capaz de ser compreendido por qualquer audiência, é que a mise-en-scène de Sembène também abre sentidos sobre o papel de Modu dentro desse universo neocolonial. Trabalhando simultaneamente com lavador de

carro por meio de cortes sucessivos, a montagem revela uma relação de igualdade entre eles, no sentido de aproximá-los de uma porção de africanos que se conformou com a posição assimilada que ocupam, indiferentes aos que precisam barganhar para manterem suas vidas longe da linha da pobreza - mesmo que ela esteja a só um palmo de distância deles. Aliás, o lavador de carros traz essa mensagem quando Modu o cumprimenta e pergunta “onde estão os outros?” (se referindo aos demais pedintes que a polícia havia levado) e o jovem diz que “eles estão vindo pra cá”, como se tivesse se adiantado para lavar a mercedes, descomprometido com os outros. O lavador de carro também não aparece quando os pedintes e aleijados estão partilhando uma refeição, ou mesmo na cena final, quando se vingam cuspiendo em El Hadji. Tanto ele quanto o motorista se mantêm afastados dos demais o máximo que podem; eles não esquecem sua origem pobre e se ajudam como podem, mas também sabem que é um mundo-cão, por isso se agarram ao que está disponível para eles nessa sociedade.

As esposas de El Hadji também são personagens fundamentais do mundo senegalesês no que diz respeito aos arquétipos da organização neocolonial. Adja Awa Astou (Seune Samb) é a primeira esposa e, como a mais velha, tem um papel mais conciliador com a calma de sua sabedoria tradicional. Contudo, é esse mesmo caráter que a deixa numa posição mais à deriva ao longo do filme, não sendo capaz, por exemplo, de entender as problematizações de Rama (Myriam Niang), sua filha com El Hadji. Quando questionado a respeito da poligamia e sobre a xala do marido, Adja não acompanha Rama e a desestimula reforçando a subserviência feminina. Contudo, é a matriarca que conversará com a segunda esposa, Oumi (Younouss Seye), para tentar minimizar o atrito entre elas, apesar disso não significar um empoderamento, mas apenas a manutenção da poligamia em face dos novos desafios. O figurino da personagem também é marca de sua posição na cultura senegalesa. Ela se veste com trajes típicos da tradição muçulmana como se fosse a encarnação do grupo social que reflete, se mantendo, inclusive, a única ao lado do marido mesmo quando ele atinge a bancarrota.

Oumi assume um papel mais intempestivo na vida de Hadji. Nem tanto progressista como Rama que tenta transmitir uma espécie de consciência para o pai, Oumi sempre aparece reivindicando coisas. Ora demanda dinheiro, ora demanda sexo e, quando o marido ousa silenciá-la, ela se impõe fazendo ele se sentar para escutá-la. Oumi o encurrala nessas conversas exigindo que ele retome as rédeas da família e aja como o homem que ela espera que ele seja: viril e bajulador. No casamento, a segunda mulher se

veste com um vestido europeu e peruca. Nem tão velha quanto a primeira esposa e nem tão nova quanto a terceira, Oumi representa as mulheres que acompanharam o crescimento da burguesia africana a qual seu marido faz parte, porém, no caso dele, as regras do jogo ainda não estão bem definidas e ele não saberá administrar sua posição nesse mundo. Ela, pelo contrário, compreende o jogo de forças ali dentro reforçando as “vantagens” da cobiça e do *status quo*. Numa cena fugaz, mas que foi amplamente divulgada como capa do filme no circuito comercial, a mulher dança com o presidente da câmara, o sujeito de óculos, num cômodo da casa onde só há os dois. Sembène os coloca juntos porque são iguais na temporalidade do filme. São metonímias dessa nova classe em África que sorri para o poder e para o glamour, completamente europeizados, sem se dar conta da miopia nessa visão. E essa dança das aparências não poderia ficar mais clara quando os políticos expulsam El Hadji da Câmara e chamam novo “colega”, Thieli. Agora, usando terno e chapéu, este homem é o ladrão que furtara o dinheiro dos agricultores, mas, disfarçado à moda dos outros políticos, se torna um *honoráble collègue*. A miopia dos dirigentes, então, toma outro sentido: ela distorce apenas o que não quer e, de resto, funciona perfeitamente.

A terceira esposa, a jovem de N’Gone, tem um papel apenas simbólico, com nenhuma fala, apenas closes do seu rosto expressando um certo deslocamento e seu corpo na cama. Só a conhecemos melhor a partir da sogra que tem algumas aparições que, assim como as falas de Oumi, também se guiam pelo interesse material. Quando escutamos a voz da mulher em off conversando a filha, as recomendações que ela lhe dá são no sentido de reforçar sua obediência: “Eu agradeço a Allah por atender nossas preces.” / “Você tem que ser valiosa.” / “Você está casada agora – isso é raro hoje.” / “Eu te desejo felicidades.” / “Lembre-se de que homens e mulheres não são iguais.” / “O homem é o chefe.” / “Você sempre deverá estar disponível.” E, enquanto a mulher ajuda a menina a se despir para ser deflorada no rito de recém-casados, a câmera se mantém estática na parede na qual vemos um quadro de N’Gone com as costas nuas. O erotismo da imagem na parede conta o que precisamos identificar: N’Gone é o objeto sexual de El Hadji, apenas. Já no final do filme, quando entendemos melhor as falcatruas deste homem, descobrimos que ele havia pago seu ostentador terceiro casamento com a venda de 100 toneladas de arroz cujo lucro deveria ter retornado para a quadrilha de políticos. A decisão por um terceiro casamento custeado pela patifaria revelam uma burguesia desnorteada, interessada na mimetização de um modo de vida e de consumo semelhante aos de seus colonizadores.

Uma cena durante o casamento revela isso: dois homens se cumprimentam e um deles pergunta para o outro se ele havia passado as férias na Espanha ou na Suíça. O homem responde que a Espanha está impossível, que todos os negros viajam para lá, de forma que o outro replica: “A negritude viaja mesmo. Ela se espalha.”

Rama é única que parece apresentar uma consciência do universo de África. Ela reivindica a língua *wolof* e despreza o francês, adotado expressamente entre a nova burguesia, mas que é obrigada a ceder à língua europeia quando precisa falar com algum popular. El Hadji fala em *wolof* com os marabutos e vai até suas casas na parte rural porque precisa da ajuda deles, uma situação semelhante ao político que só visita o povo quando precisa de votos. Rama vai bater de frente com o pai e ressoar na consciência dele fazendo com que, no discurso final na câmara, ele repita suas palavras de forma idêntica. Descobrimos que a jovem é universitária e que pilota uma pequena motocicleta, um diálogo com *Touki Bouki*, que aliás, estrela a atriz que interpreta Rama. Assim como no filme de Manbéty, ela aparece em *Xala* como parte de uma geração repleta de uma vontade por transformação, porém, agora, voltada para o coletivo. Ela faz parte da geração que olha para África com um olhar integralista e tenta reconhecer na unidade do território uma dimensão a ser valorizada. Isso fica mais claro na cena em que ela vai conversar com o pai no escritório dele na loja e, atrás dela, se projeta um mapa do continente, porém, sem marcações dos estados, apenas um todo de África em contornos vibrantes. E ela diz estar ali pela mãe, mas não exatamente Adja, mas a mãe África, se tomarmos essa relação dos planos como uma estratégia de Sembène de falar de uma coisa enquanto fala de outra.

Sembène se dedica a essas construções repletas de ambiguidades para tentar expandir o mundo africano que subjaz a comédia do filme. Deixando de ser somente o que aparentam ser, as cenas criam relações de sentido que se impõem a qualquer plateia abrindo o diálogo de seu tempo para a sua principal questão: Como o poder se reorganiza no Terceiro Mundo? Sua opção por fugir dos binômios marca uma tentativa de levantar a problematização, não necessariamente sua resolução. A metáfora da impotência temporária representada pela xala reforça esse movimento do diretor de pensar o que está acontecendo em seu tempo, como operam esses representantes da nova burguesia africana. Por isso o filme recorre a numerosos jogos semióticos que rendem estudos *ad infinitum*. Cada personagem é uma metáfora dum jogo de forças que parece ter sido amplificado pela independência e pelo capitalismo tardio, produzindo afetos que não poderiam ser explicados pela simples adaptação de teorias sociais do primeiro mundo,

mas somente por uma imersão nos signos em jogo dentro desse universo específico. O cinema, nesse sentido, assume ao máximo sua função de refletir a sociedade sem, contudo, esquecer sua vontade maior: a transformação.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- ANDRADE, Mário Pinto de. Prefácio. In: CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1978.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *No seu pescoço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BELLOC, Hilaire. *The modern traveller*. Londres: E. Arnold, 1898.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOAHEN, Albert Adu. *África diante do desafio colonial*. In: História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935 / editado por Albert Adu Boahen. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOTELHO, Guilherme Machado; BARBOSA, Muryatan Santana; SAPEDE, Thiago Clemêncio. *A perspectiva africana de Joseph Ki-Zerbo*. In: MACEDO, José Rivair (org.). *O pensamento africano no século XX*. São Paulo: Outras Expressões, 2016.
- CABRAL, Amílcar. *A cultura nacional*. In: COMITINI, Carlos (coordenação). *Amílcar Cabral: a arma da teoria*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1978.
- CRAVEIRINHA, José. *Antologia poética*. Organização de Ana Mafalda Leite. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CRAVEIRINHA, José. *Xigubo*. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1980.
- CURTIN, P. D. *Tendências recentes das pesquisas históricas africanas e contribuição à história em geral*. In: História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki -Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.
- DIOP, Cheikh Anta. *The African Origin of Civilization – Myth or Reality*. New York: Lawrence Hill, 1974.
- Entrevista com Pepetela. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=nXWHIY-Sx24>>. Acesso em: 29/07/2018.
- Entrevista com Mia Couto. Disponível em:  
<<https://www.publico.pt/1999/11/20/jornal/eu-sou-da-poesia-126749>>. Acesso em: 29/07/2018.

- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: n-1, 2018.
- HERNANDEZ, Leila M. G. *A África na sala de aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005
- LOPES, Carlos. *A pirâmide invertida: historiografia africana feita por africanos*. In: Colóquio Construção e Ensino da História da África, 1994, p. 21 – 30.
- MURPHY, David. *An african Brecht*. In: New Left Review 16, July-August 2002, p. 115 – 129.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa*. Lisboa: A regra do jogo, 1980.
- MENDONÇA, Fátima; SAÚTE, Nelson. *Antologia da nova poesia moçambicana*. Maputo: AEMO, 1989.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SOYINKA, Wole. *As artes na África durante a dominação colonial*. In: História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1935 / editado por Albert Adu Boahen. – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.
- SPASS, Liev. *Female domestic labor and Third World Politics in La noire de...*  
Disponível em:  
<<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC27folder/BlackGirlSpaas.html>>.  
Acesso em: 21/11/2018.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papyrus, 2013.
- TESHOME, Gabriel. *Third cinema in the third world, the aesthetics of liberation*. Michigan: UMI Research Press, 1982.
- THOMAZ, Omar; CHAVES, Rita. *Entrevista – José Craveirinha*. In: SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 415- 425, 1o sem. 2003.
- TROTSKY, Leon. *Cultura e Socialismo*. Disponível em:  
<<https://www.marxismo.org.br/content/cultura-e-socialismo/>>. Acesso em: 02/10/2018.
- TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Curitiba: huya, 2016.

Mariana, 27 de dezembro de 2018

Certifico que o aluno Marcelo França Marques Cândido, autor do trabalho de conclusão de curso intitulado “Poéticas da resistência: convergências entre José Craveirinha e Ousmane Sembène”, efetuou as correções sugeridas pela banca examinadora e que estou de acordo com a versão final do trabalho.



---

Prof. Dr. Bernardo Nascimento de Amorim

Orientador