

Willfried Feuser

ASPECTOS DA LITERATURA
DO MUNDO NEGRO

N.º 8

Série Estudos

Universidade Federal da Bahia
CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ORIENTAIS





Rua Ruy Barbosa, 4-B
Salvador - CEP 40020-070

Telefones:

243-5383 / 321-4618 / 322-4809

Tel/Fax: 242-3721

www.livbrandaosebo.com.br
lbsebo@terra.com.br

ASPECTOS DA LITERATURA
DO MUNDO NEGRO

Publicações do Centro de Estudos Afro-Orientais — N.º 8

Série Estudos

adquirido me
Estante Virtual
Selo Brandido
Fevereiro 4
2009

Do mesmo autor:

Twentieth Century African Prose. London,
Penguin African Library, 1969.

Em colaboração com O. R. Dathorne.

Tradução a cargo do Setor de Publicações do
CEAO, sobre o texto original em francês.

1 9 6 9

COMPOSTO E IMPRESSO NAS OFICINAS DA
GRÁFICA OLÍMPICA EDITORA LTDA.
RIO DE JANEIRO - GUANABARA - BRASIL

ASPECTOS DA LITERATURA
DO MUNDO NEGRO

por

Willfried Feuser

Universidade Federal da Bahia

CENTRO DE ESTUDOS AFRO-ORIENTAIS

CAPÍTULO I

TENDÊNCIAS DA LITERATURA NEGRA NOS ESTADOS UNIDOS

A expressão "literatura negra americana" ("American Negro literature") a ser empregada neste estudo não tem nenhuma significação ideológica: é puramente sociológica. A literatura negra americana representa uma categoria semelhante à "literatura ítalo-americana" ou à "literatura judaica-americana" ("Jewish-American writing"), com autores como Bernard Malamud ou Saul Bellow, isto é, a literatura de um grupo social minoritário. É literatura americana ao mesmo tempo que literatura negra, ou seja, escrita por negros. Esta definição exclui sumariamente todos os escritores brancos americanos cujos temas tratam do mundo negro, sejam negrófilos como Carl Van Vechten ou negrófobos como Thomas Dixon Jr.

É, portanto, necessário tentar definir o que seja um negro no sentido norte-americano da palavra. Os sociólogos e antropólogos do norte e do sul dos Estados Unidos tanto polemizaram

sôbre o problema que nos limitaremos a registrar a importância do mito do sangue nessa polêmica. A definição mais extremista sustenta que: "é negro aquêle que tem uma gôta que seja de sangue negro". Seria ingenuidade, todavia, acreditar-se que o número de pessoas incluídas nessa definição racista corresponda ao número oficial de negros publicado pelo Bureau Americano de Recenseamento, pois quem estaria apto a contar as gôtas ou partículas de "sangue negro" que se infiltraram através da "cortina da côr", desde que os primeiros escravos africanos desembarcaram no Continente norte-americano, em Jamestown, na Virgínia, em 1619?

Compreende-se que haja um grupo marginal, oscilando entre a minoria de côr negra e a maioria branca, livre para escolher sua raça. Diezm que Walter White, antigo secretário da N.A.A.C.P. (National Association for the Advancement of Colored People), negro por escolha, um dos mais corajosos líderes que os negros já tiveram, era "1/64 negro". Todavia, o racismo explícito da definição de negro indica que a origem africana, mesmo distante, de um indivíduo numa sociedade ainda não integrada, não é apenas um dado sociológico sem expressão mas um fato que se apóia na psicologia. Como o assinalou Richard Wright, os Puchkin e os Dumas, cujos ancestrais foram originários da África, não se importaram com sua hereditariedade, com suas características raciais, nem com seu "sangue", e tais preocupações não estão, sob qualquer forma, expressas em seus escritos, porque a sociedade russa ou francesa do século dezenove, no seio da qual viviam, não conhecia os preconceitos raciais.

No entanto, na América do Norte todo indivíduo recenseado de origem africana vê-se separado — mesmo tratando-se de uma separação infinitesimal — da maioria que se diz americana “Mayflower”. O Prof. J. S. Redding, um dos grandes críticos negros americanos de nossa época, diz a tal respeito: “O negro é diferente. Um círculo de ferro de circunstâncias históricas assim o tornou. Escravidão, terrorismo organizado, discriminação, preconceitos — não é preciso insistir-se mais em tais fatos”(1).

Não comporta êste estudo analisar em detalhes obras escritas por negros americanos que não sejam apenas de interêsse histórico. Contudo, é necessário mencionar, de passagem, a jovem escrava de Boston, Phyllis Wheatley, nascida no Senegal, que escreveu panegíricos em louvor ao herói revolucionário George Washington, também possuidor de escravos negros. (Os historiadores negros não omitem jamais em seus escritos dois fatos de uma ironia extrema: o primeiro homem morto pela causa da independência americana e o primeiro soldado morto pela pátria americana no início da Segunda Guerra Mundial eram ambos negros.) É preciso também lembrar os grandes pregadores negros de outrora, tais como Jupiter Hammon e “Black Henry” e os cantores desconhecidos dos *spirituals* e baladas, que foram os primeiros a impor uma disciplina rudimentar a uma língua de empréstimo, até então inarticulada. Todo o observador do campo literário sabe quanto a literatura negra nos Estados Unidos deve à tradição oral do povo.

O primeiro romancista negro, contudo, inspirou-se numa outra fonte: William Wells

Brown, cujo romance *Clotel or the President's Daughter*, publicado em Londres, em 1853, inspirou-se no livro *Uncle Tom's Cabin* (*A Cabana do Pai Tomás*), de Beecher Stowe.

Assim como William Brown, a maioria dos escritores negros do século dezenove e até mesmo um número elevado de escritores mais recentes foram estimulados por agitações sociais e pelos temas que os escritores e panfletistas brancos haviam daí extraído. Isso quer dizer, realmente, que muitas das obras escritas por negros inspiraram-se nas fontes da literatura branca e que são mais uma derivação que uma criação do próprio povo negro. Tal orientação no sentido dos escritores brancos tem um aspecto positivo e outro negativo: positivo, se o escritor que se inicia concorda com o escritor branco e segue-lhe as tendências; negativo, se o escritor negro considera a tese do branco como deformação da verdade, que é preciso corrigir a qualquer preço.

James T. Farrell registrou, em 1935, os personagens negros estereotipados que observou na literatura americana: "O primeiro tipo de negro na literatura é o que aparece nos contos do tipo do tio Remus, isto é, o negro *à tout faire* do sul dos Estados Unidos. Esse tipo se apóia sobre uma concepção satírica do negro, que é apresentado como um serviçal, indolente, de humor infantil, tólo e feito um personagem de comédia, o que vem a ser, sem dúvida, uma versão deformada e difamante da história trágica do negro na América capitalista... Outro tipo de negro é o do homem primitivo americano, tal como se encontra nas obras de Julia Peterkin e de DuBose Heyward. Um terceiro tipo é o do negro do Harlem, nos romances como

Nigger Heaven, de Carl Van Vechten... Um quarto, tipo prestes a nascer, é o do proletário negro; um precursor desse desenvolvimento literário é Langston Hughes”(2).

Esses personagens estereotipados, excetuando-se o último, nasceram da imaginação da América branca. Mas como já o constatamos, encontram-se também na literatura negra: aceitos ou então denunciados pelos autores. São eles aceitos não apenas pela literatura considerada negrófila, tal como a da escola de Beecher Stowe, mas muitas vezes também por escritores mais ou menos reacionários. Paul Laurence Dunbar, o primeiro poeta e romancista negro aclamado em toda a América do Norte, faz a seguinte observação por volta de 1900: “É preciso escrevermos como o homem branco. Não quero dizer imitá-lo, mas nossa vida doravante é igual à dele”(3). Bela ilusão! Dêsse modo, Dunbar pôs-se a seguir a “plantation tradition” dos escritores sulistas que exaltavam a bela época da escravatura. Em *The Primitive* (1955), o romancista Chester Himes ridiculariza os simpaticizantes dessa escola (da qual o célebre romance de Margaret Mitchell, *Gone with the Wind* traz ainda a marca), os quais sobreviveram às agitações de duas guerras mundiais. Diz ele: “Os negros devem sempre viver felizes e nunca morrer”(4). Outro exemplo de um escritor negro que segue a interpretação do romancista branco é o de Claude McKay (*Home to Harlem*, 1928) que, segundo os críticos negros, foi influenciado por Van Vechten, um dos fundadores do culto do “negro do Harlem”.

Na maioria dos casos, porém, o escritor negro reagiu contra os tipos estereotipados espalhados na literatura branca, sob a forma de protesto. O exemplo mais famoso da literatura de

protesto é o romance *Native Son* (1940). Este romance prova, de maneira convincente, que protesto e qualidade literária não são necessariamente incompatíveis. Como dizia Ralph Ellison, o mais universal dos escritores negros contemporâneos: "Não reconheço nenhuma dicotomia entre arte e protesto. As *Cartas do Subterrâneo* de Dostoievski são, entre outros, um protesto contra o racionalismo acanhado do século dezanove; *Dom Quixote*, *A Condição Humana*, *Édipo-Rei*, *O Processo* representam todos eles o protesto contra as limitações da própria vida humana. Se o protesto social é a antítese da arte, onde será possível colocar Goya, Dickens e Twain...?"⁽⁵⁾

Entre os romancistas de protesto, o primeiro a dar provas de certa energia e cuja missão não se limitou a uma contrapropaganda grosseira foi Charles W. Chesnutt (*The Wife of his Youth and Other Stories from the Color-Line*, 1899). Nestas novelas descobriu êle possibilidades até então despercebidas na literatura negra. Descreveu êle o conflito das raças no sul, investindo furiosamente contra o mito da idílica "plantation"; criticou o esnobismo da côr entre os negros das cidades do norte, e introduziu o tema da "passagem da linha" que deveria figurar na ordem-do-dia durante muito tempo (*The Marrow of Tradition*, 1901).

Este tema foi retomado por James Weldon Johnson em *The Autobiography of an Ex-Colored Man*, 1912. O autor fictício desta narrativa, um branco, conta suas experiências vividas do lado trágico da linha de côr. Tal visão distanciada dá à *Autobiography* uma rara objetividade. O mulato que, desprezando o passado, adota uma identidade nova como homem de negócios branco, deve ao mesmo tempo trair sua vocação de

musicista. Muitas vêzes, porém, êste “nôvo-branco” ouve vozes longínquas que o chamam, e é então prêsa de uma estranha saudade do seu povo.

Johnson, poeta de *God's Trombones*, e ex-diplomata, do ponto-de-vista literário foi o mais importante membro de um grupo de escritores negros também líderes políticos, e organizadores da N.A.A.C.P.. Seus êxitos políticos tornaram-se mais impressionantes que a produção literária, se bem que seu orientador, W. E. Burghardt Du Bois, pai do panafricanismo, fôsse “um grande e apaixonado polemista”. Walter White, numa campanha temerária, tentou pôr fim aos linchamentos e George S. Schuyler impôs-se como o mais brilhante jornalista negro da década de 20.

Êstes escritores políticos engajados foram os antecessores de um movimento, mais cultural e literário do que político, batizado de “*The New Negro*” pelo seu famoso porta-voz, o Professor Alain Locke, que publicou sob êste mesmo título (1925) uma antologia famosa, pedra angular de tôda a pesquisa sôbre a literatura negra norte-americana. “*The New Negro*” não pregou o separatismo cultural, mas fêz ouvir sua voz inconfundível no concêrto americano e cultivou uma forma nova de orgulho no seio da sociedade negra, orgulho que se apoiou sôbre a segunda descoberta da África por etnólogos como Frobenius. A literatura branca fêz-se também negra; Eugene O'Neill, T. S. Stribling, DuBose Hayward e outros interessaram-se por seus irmãos negros, os “anglo-saxões morenos”. Ao som das trombetas do jazz que retumbaram pelos quatro cantos do mundo, pretos e brancos passeavam “on the green pastures of tolerance”, no dizer de Langston Hughes.

A música era, e ainda é, o elemento mais poderoso da libertação negra. Paul Robeson, no papel do Imperador Jones, cantou em cena os primeiros *spirituals*. Van Vechten, célebre crítico musical, lançou seu *Nigger Heaven* (1926), romance e guia das *boites* noturnas do Harlem; Langston Hughes, aclamado como "o mais racial dos poetas novos-negros", fez da música, do ritmo dos *blues*, a base de sua poesia: "You don't know, you don't know my mind. When you see me laughing, I'm laughing to keep my crying".

O exotismo do bairro negro de Nova York não foi senão o ponto mais saliente da nova onda negra; havia ainda no movimento neonegro o misticismo da natureza, expresso por Jean Toomer em seu romance *Cane* (1923), o realismo burguês de Jessie Fauset em *There is Confusion* (1924), o realismo mais categórico de Rudolph Fisher, médico do Harlem, e de Countee Cullen, mais conhecido como poeta; a sátira racial de George S. Schuyler, *Black no More* (1931), que descreve a sociedade americana em ebulição após a descoberta de um certo preparado que muda a epiderme preta em branca.

Na década dos 30, a última manifestação do movimento neonegro foi a volta às raízes, nas terras do sul e das Antilhas. O romance *Banana Bottom* (1933) de Claude McKay é um retorno voluntário ao seu torrão natal, a Jamaica; *Ollie Miss* (1935) de George Henderson é uma composição poética sobre o Alabama rural, que termina por um repúdio "tolstoiano" à carne; *Their Eyes were Watching God* de Zora Neale Hurston (1937) é a apoteose do amor e do povo humilde da Flórida.

Arna Bontemps, que de vez em quando colabora com Langston Hughes, relembra as revoltas dos escravos negros: a insurreição de Richmond, na Virgínia, por instigação de um grupo jacobino, "Os Amigos dos Negros", chefiada por Gabriel Prosser — mau-mau em 1800 — em *Black-Thunder* (1936), e a luta de Toussaint Louverture e do povo do Haiti pela independência, em *Drums at Dusk* (1939). Estas evocações históricas registram, de modo indireto, as agitações sociais da década dos 30, o que indica sua ligação com a literatura de protesto, prestes a renascer àquela época.

Literatura de protesto entre 1934 (*The Ways of White Folks* de Langston Hughes) e os anos do após-guerra equivale a dizer literatura proletária. Os representantes mais notáveis desta escola foram Langston Hughes e Richard Wright, mas é preciso também mencionar-se a bela promessa de William Attaway, que estreou, no estilo de Steinbeck e publicou um romance proletário que pode figurar entre os melhores no gênero, *Blood on the Forge* (1941), descrevendo os conflitos e greves dos negros empregados na indústria pesada.

Hughes e Wright haviam ambos repudiado o Cristianismo desde a adolescência, inspirados na doutrina comunista. Na qualidade de negros americanos, sentiam-se solidários com "os condenados da terra" e ardentemente desejavam a aurora de uma nova humanidade. Como dizia Wright: "Parecia-me que aqui, finalmente, no domínio da expressão revolucionária, a experiência negra poderia encontrar um abrigo, um papel e uma função legítima".

Langston Hughes foi à União Soviética em 1932 colaborar em um filme contra o racismo

americano. Rejeitou o cenário soviético oficial porque êste lhe pareceu ridículo demais, e o filme nunca foi feito. Mas o escritor permaneceu em Moscou, onde escreveu uma primeira novela, *Cora Unashamed*, sôbre as relações entre negros e brancos nos Estados Unidos (*The Ways of White Folks*, 1934). Fêz uma excursão pelo Ca-saquistão com o camarada Arthur Koestler. Alguns anos depois, durante a guerra civil da Espanha, estava ao lado de Hemingway. A coleção de poemas *Good Morning, Stalingrad* (1943) foi sua contribuição à Segunda Guerra Mundial. Os Estados Unidos do apôs-guerra eram menos favoráveis aos simpatizantes comunistas do que a América de Roosevelt. Hughes compareceu diante da comissão de informações sôbre as atividades antiamericanas. Interrogado durante uma sessão sôbre alguns escritos, considerados antiamericanos, diz: "Não fui eu; Mister Simple é o verdadeiro culpado". Simple não é outra pessoa senão a criação literária mais importante de Langston Hughes da década dos 50; um Sancho Pança dos cabarés do Harlem; pirotécnico da palavra, cujo lema — se por acaso soubesse latim — seria: *Ridendo dicere verum*.

Mas êste Langston Hughes, que foi acusado de ser membro do Partido Comunista dos Estados Unidos e de setenta organizações simpatizantes, é um "pêso-leve" ideológico, ao menos comparado com Richard Wright, o lento e triste escritor cuja obra é um bloco de basalto, o mesmo homem que, assim como o Koestler descrito por Langston Hughes, se sentia infeliz por não ter ocasião de ser infeliz. Êste jovem nascido em uma "plantation" do Mississippi — beberrão desde a idade dos seis anos — havia sofrido terrivelmente durante a infância passada no

sul e sua imaginação atormentada estampava-lhe o sofrimento como uma chama de febre fulgurante sôbre o fundo negro e sinistro de um Sul ameaçador. Sua autobiografia, *Black Boy* (1945), é de todos os seus livros o que retrata o horror puro da maneira mais deprimente, nem mesmo ultrapassada pela sombria violência de *Native Son*, a história de um jovem operário negro de Chicago, um malogrado e desajustado que se tornou assassino.

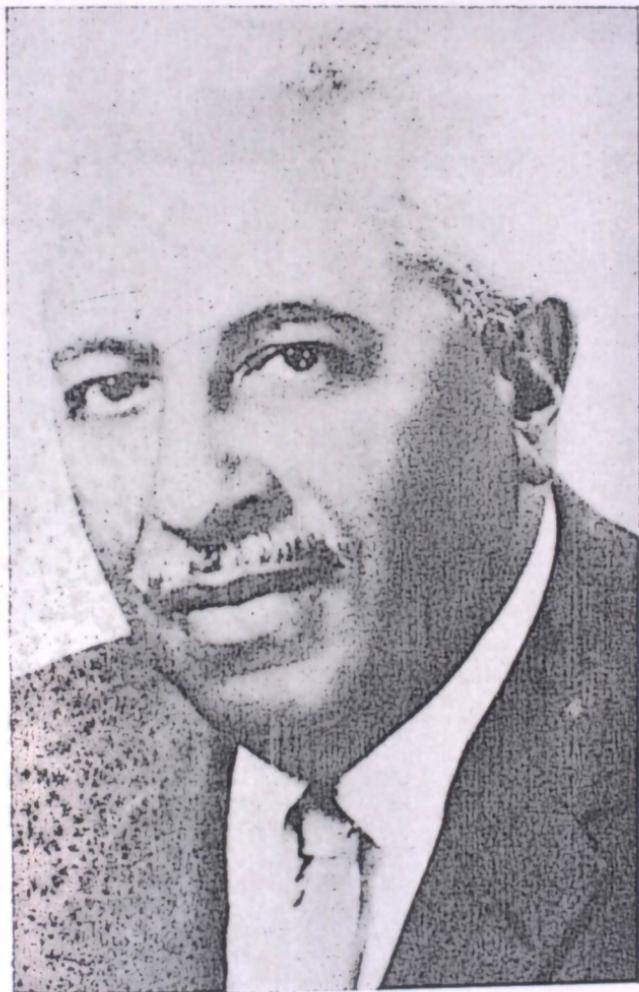
A sensibilidade de Wright o dispôs a viver, plenamente, a condição humana de negro do Sul. Menino, a primeira história que lhe contaram foi a do Barba Azul: "Minha imaginação ardeu. As sensações que êsse conto despertou em mim nunca mais me abandonariam... Jurei que, no momento em que tivesse idade suficiente, compraria todos os romances que houvesse e os leria a fim de saciar essa sêde de violência que havia em mim, essa sêde de intrigas, conspirações, segredos de mortes sangrentas..."⁽⁷⁾

Êstes impulsos se deveriam descarregar na erupção vulcânica de *Native Son*.

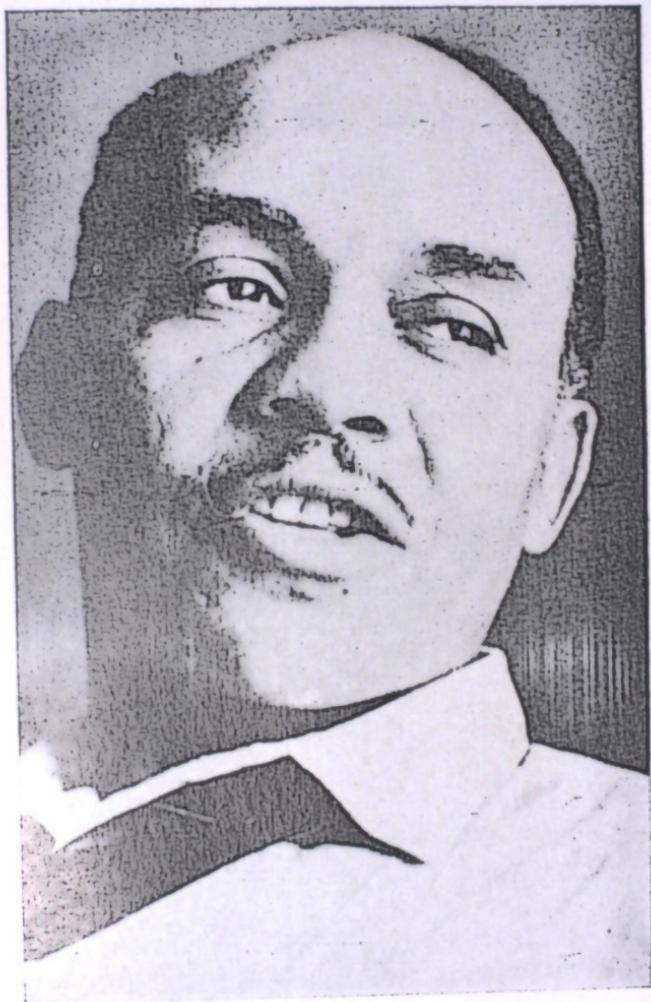
A experiência negra foi a fôrça motriz na área da luta política de Wright. A plataforma comunista facilitou-lhe a comunicação com seus irmãos brancos e satisfez-lhe o desejo de conquistar a aprovação dos outros. O comunismo de Wright deve, portanto, ser julgado de acôrdo com uma declaração feita por êle após ter condenado o partido como "máquina desumana" e sua ideologia como um "deus falido". "Muitos jovens da América se têm servido da escada vermelha para escapar ao cinturão negro.. Aquil a ideologia torna-se um meio de atingir os contatos sociais"⁽⁸⁾.

Se bem que alguns dos poemas publicados por Wright em *Left Front* e *New Masses* fôsem ideologia pura e ao menos uma de suas novelas da coleção *Uncle Tom's Children* (1938) concordasse com a linha oficial do partido ("o comunismo é o americanismo do século XX"), a síntese de elementos negros e de elementos proletários que êle propôs a si mesmo em *Native Son* não logrou êxito. O pessimismo de Wright o impediu de atingir o realismo socialista.

Wright adaptou-se fundamentalmente ao sofrimento solitário. Seu *Bigger Thomas*, o filho nativo, é um rebelde perdido. Neste primeiro romance já se descobre, em forma rudimentar, essa sensação existencialista de isolamento no seio da sociedade, o desenraizamento e a busca atormentada do sentido da vida que lhe caracteriza o segundo romance, *The Outsider* (1953). É a tragédia do homem autônomo — "o pequeno deus", como o denomina Wright — escrita durante o exílio em Paris, longe dos camaradas comunistas e dos mcarthistas e perto de seu amigo Jean-Paul Sartre. Foi Sartre quem observou que, em Wright, assim como em outros autores negros americanos, "cada palavra reflete dois contextos": o contexto negro e o contexto branco⁽¹⁾. Entre as três tendências do pensamento moderno que condicionam o espírito de Wright: o marxismo (*Native Son*), o existencialismo (*The Outsider*) e o freudianismo, (*The Long Dream*, 1958) é o existencialismo que mais se adapta a êle; Wright nunca deixou de se chamar "um homem sem raízes". Entretanto, durante essas três fases, do ponto-de-vista literário, Wright se diz naturalista dreiseriano; mas o crítico Granville Hicks o chama de "um ho-



ARNA BONTEMPS



RALPH ELLISON



JAMES BALDWIN



LANGSTON HUGHES

mem que utiliza e que é talvez utilizado por certos símbolos poderosos”(10).

A sobrevivência do naturalismo na literatura dos Estados Unidos é um fato notável. Um jovem escritor negro do após-guerra, Willard Motley, em seu romance *We Fished all Night* (1951) inspira-se em Emile Zola (*A Bêsta Humana*). Em seu primeiro romance *Knock on any Door* (1947), Motley é francamente wrightiano. Sua própria versão de um “*native son*” provém da segunda geração de imigrantes italianos. Motley, assim como Wright, tenta converter o problema da raça em problema de classe. Um outro escritor naturalista, Chester Himes, em diversos romances, o melhor dos quais é *The Third Generation* (1954), dá ênfase especial à sensibilidade racial dos filhos negros do país, exaltando-a até um grau intolerável, antes de dar as costas aos Estados Unidos e tornar-se campeão de romance policial na França.

Mas o naturalismo, com sua teoria do meio, com um romance impregnado de sociologia e de protesto racial, portanto pesado, e com o tempo um pouco monótono, não é, felizmente, o único produto da criação literária — pondo-se de parte a poesia e o teatro — dos negros dos Estados Unidos. Wright esforçou-se por se colocar fora da linha de protesto racial em seu romance de alienação, *The Outsider*. Encontramos, porém, uma perspectiva inteiramente nova em Ralph Ellison, em seu romance *Invisible Man* (1952). O autor dessa obra-prima não se perde na engrenagem do protesto racial; no entanto, não nega sua origem e seu mundo negro. O narrador, o homem invisível, um segundo Percival, aceita as opiniões estereotipadas dos brancos sobre os pretos como artigos-de-fé, e ao cumprir

suas obrigações diante do altar dos preconceitos êle os torna ridículos. Consente que os filantropos brancos — professores e politiquieiros — se apropriem de sua vida, dirijam-no como bem lhes parecer, mas no momento oportuno desmascara-os, ao reconhecer a sua própria loucura, o “meu poder ilimitado de ser vítima que me distingue dos outros”.

Esse romance é escrito na maneira picaresca. Um jovem negro procura o caminho através da sociedade americana do século XX: o branco e o negro, sul e norte, o camponês e o habitante da cidade, mendigos e milionários, capitalistas e comunistas. Aprofundando-se no seio da sociedade, faz êle descobertas sinistras. A mais importante é da sua própria “invisibilidade”, que se baseia na recusa dos outros em vê-lo, isto é, em reconhecê-lo como um ser individual e não como partícula de uma massa amorfa, como cifra estatística ou como coeficiente do processo industrial. Prefere, então, esconder-se “no subterrâneo”, “viver sem pagar aluguel num imóvel alugado exclusivamente a brancos, num canto de porão fechado e esquecido durante o século XIX...” Mas êsse fim de sua peregrinação, cujo ponto culminante é o conhecimento de si mesmo, dos paradoxos da condição humana, contém a força geradora de um nôvo comêço, de uma sabedoria nova e antiga, em vez de uma condenação estéril da humanidade: “E eu defendo porque descubro que, apesar de tudo, amo”⁽¹¹⁾.

“Sou um negro americano” — eis a primeira frase da autobiografia de Paul Robeson. “Sou um homem invisível” — eis a primeira frase de Ellison. Robeson é a matéria bruta; Ellison, a alquimia que cria um estilo nôvo. De maneira

intuitiva e lúcida, serviu-se Ellison do tema do indivíduo alvo do assalto dos preconceitos, tema que se tornou banal por ser usado com demasiada freqüência, a fim de fazer do mesmo uma parábola da condição humana.

O nôvo estilo supra-racial de Ellison afasta-se, claramente, do estilo denominado "raceless" de autores negros como William Stanley Braithwaite e Frank Yerby, que se desligam do protesto que deles se espera, abandonando, em seus escritos, as características negras e tôda a experiência negra. O romancista Ellison, assim como seus colegas mais modernos, James Baldwin (*Go Tell it on the Mountain*) e Melvin Kelley (*A Different Drummer*), apóia-se, ao contrário, na experiência negra, uma experiência única, "porque, como nos adverte Faulkner, é com êste problema que o conflito humano dos Estados Unidos se reveste de forma mais intensa e dramática"⁽¹²⁾.

CAPÍTULO II

LITERATURA NEGRO-AMERICANA E NEGRITUDE

A partir do primeiro desembarque de escravos em Jamestown, Virgínia, em 1619, os negros americanos, destribalizados e desenraizados, vêm-se integrando, de maneira mais ou menos acentuada, na civilização ocidental. Inegavelmente desprezados e ocupando os mais baixos níveis na pirâmide social, eles se consideram cidadãos de segunda classe, americanos negativos, mas sem dúvida americanos, e não africanos. Segundo Franklin Frazier, o saudoso sociólogo negro americano, a maneira pela qual foram os negros arrancados da África e localizados nas fazendas e "plantations" da América foi o fator principal para que perdessem eles toda a herança cultural. Existem, certamente, vestígios culturais nas classes mais baixas dos negros nos Estados do Sul e até mesmo encontram-se vestígios lingüísticos africanos nas ilhas costeiras do sudeste. Mas, no fim de contas, pode-se falar de uma perda quase total. Tal perda teria sido menos completa no Brasil, nas Antilhas e em

outras partes do mundo ocidental. Nos Estados Unidos, porém, a destruição completa do sistema familiar africano e o cruzamento efetuado entre elementos originários de tribos diferentes contribuíram para fazer desaparecer as sobrevivências da cultura africana, a princípio conservadas pelos escravos. Tais sobrevivências, mais visíveis nos modos de pensar e de sentir, perderam seu sentido quando desmoronaram a estrutura social e a língua tribal que as haviam criado e nutrido.

A cultura popular que se desenvolveu entre os negros rurais do sul foi, inicialmente, produto de sua experiência sobre a terra americana. A "Guiné", paraíso terrestre, não mais deveria existir senão em seus sonhos e assumiria o caráter de um paraíso celeste associado, em seus espíritos, ao pensamento da morte e da libertação do pêso da sua condição de negros. Seus *spirituals* e seu folclore foram criados por homens e mulheres que não haviam apenas perdido a identidade tribal e suas concepções tradicionais do mundo, mas também seus deuses familiares. A cristianização do negro consumou a obra da separação psicológica com a África e com os modos de vida africanos. A poetisa negra Phyllis Wheatley, de Boston, escrevia em 1773:

Should you, my lord, while you peruse my song,
Wonder from whence my love of *Freedom* sprung
Whence flow these wishes for the common good,
By feeling hearts alone best understood,
I, young in life, by seeming cruel fate,
Was snatch'd from Afric's fancy'd happy seat:
What pangs excruciating must molest,
What sorrows labour in my parent's Creast?

Steel'd was that soul and by no misery mov'd
That from a father seiz'd his babe belov'd:
Such, such my case. And can I then but pray
Others may never feel tyrannic sway?

(*To the Right Honourable William, Earl of Dartmouth, His Majesty's principal Secretary of State for North America*).

Pondo de lado o tom de lamentação e seu tema específico, esta poesia é bem do Século XVIII em sua essência (liberdade — felicidade para todos — corações sensíveis). Mas essa mesma Phyllis Wheatley louvava também o Senhor por tê-la salvo da selvageria e do paganismo da África (“das trevas do Egito”). Esse processo da negação do passado e o da cristianização, longe de criar para os negros a liberdade dos filhos de Deus, fez deles homens inferiores, consumados animais de carga. Aliás, não havia São Paulo recomendado aos escravos que se submetessem aos senhores? A côr preta dos africanos, atributo diabólico, não era a marca indelével de sua inferioridade? James Baldwin escreve em seu ensaio: *Many Thousands Gone*⁽³⁾: “No caso do negro, seu passado lhe foi tirado, quer êle o desejasse ou não; mas sua abjuração não tinha sentido algum e de nada servia, porque lhe estampava na face literalmente sua vergonhosa história. Vergonhosa, pois êle era ao mesmo tempo pagão e negro e jamais teria descoberto o sangue redentor do Cristo se nós outros, americanos, não tivéssemos desbravado as selvas a fim de levar-lhe esta boa nova”...⁽⁴⁾ Por que será que James Baldwin, escritor negro, fala de negros na terceira pessoa e pretende êle próprio fazer parte da maio-

ria? Críticos americanos taxaram-no de esquifoso, mas o compreenderam mal. Trata-se, evidentemente, de uma identificação irônica do autor negro com seus compatriotas brancos. Ele é o verme que rasteja na consciência democrática, cavando orifícios nas abóbadas cheias de preconceitos, de opiniões preestabelecidas. É seu método próprio de revalorizar o homem negro dos Estados Unidos, método sutil já usado por Burghardt Du Bois na sua obra histórica, *Black Reconstruction in America — 1860-1880*, que surgiu em 1935; método indireto, porque Baldwin, naquela época, é o campeão do “protesto contra o protesto” (“protest against protest”) — a severa crítica a Richard Wright e sua escola. Baldwin defende a liberdade artística do escritor negro contra as restrições, algumas vezes demasiado limitadoras, que lhe impõe o grupo racial de que faz parte, mas, como vimos, está longe de pregar a arte pela arte.

Baldwin é filho de um pastor do Harlem e destinado ao ministério religioso em sua juventude; é ele que nos faz sentir a intensidade religiosa do complexo de cor, do sentido da pigmentação negra. Diz que o escravo que acabava de ser vendido no mercado tinha pressa em chegar aos campos de seu novo senhor, e caía de joelhos diante do Deus no qual deveria crer daí por diante: “Lava-me — gritava o escravo a seu Criador — e eu ficarei mais branco, mais branco que a neve! Pois o preto é a cor do mal; somente as vestes dos eleitos são brancas. É com este grito implacável, varando o ar e os miolos, que é preciso coexistir”⁽⁵⁾.

No Século XIX, após muitas gerações de embrutecimento, a massa dos negros tornou-se tal

como a descreveu um dos observadores mais sa-
gazes que já estiveram nos Estados Unidos, Ale-
xis de Tocqueville: "Mergulhado neste abismo
de males, o negro mal sente sua desgraça; a
violência o fizera escravo, o hábito da servidão
deu-lhe pensamentos e uma ambição de esca-
vos; admira seus tiranos mais ainda do que de-
testa, e encontra alegria e orgulho na imitação
servil dos que o oprimem"⁽⁶⁾.

A África, tão lamentada pelos primeiros es-
cravos chegados, desaparece, exorcizada na lem-
brança das gerações posteriores. Encontramos
certamente, nos *Negro spirituals*, "o país além
do Jordão" ("my home over Jordan"), mas isto
significa ou a morte, região da libertação, ou a
África finalmente ressuscitada pelos abolicio-
nistas, que propõem repatriar os escravos ne-
gros, como o demonstrou Mark Miles Fisher,
em sua obra *Negro Slaves Songs in the United
States* (1953).

O escritor alemão Jahnheinz Jahn, autor de
*Muntu: O Homem Africano e a Cultura Neo-
Africana*, em sua introdução a duas coleções de
spirituals e de *blues*, publicadas em 1962 e 1963,
insiste sobre a base puramente africana desses
cantos. Segundo Jahn, os escravos negros dos
Estados Unidos encaravam a servidão como uma
etapa de sofrimentos e provas que se poderia
comparar à que precede aos ritos de iniciação
na sociedade indígena. Além das atribulações
terrenas, ao atravessarem o Jordão, era-lhes per-
mitido esperar alcançar uma vida de abundân-
cia, pois identificavam o dogma cristão da res-
surreição com a idéia africana da rein-
carnação.

Jahn afirma que o êxtase em que os esca-
vos imergiam cantando os *spirituals* representa a

magara africana, que é plenitude de vida, força vital, felicidade. É preciso, porém, notar que o êxtase é também uma etapa do processo místico. Ora, o misticismo não exclui necessariamente ação: haja vista o movimento revolucionário dos anabatistas alemães de Thomas Münzer. O místico negro Nat Turner, da Virgínia, inspirou-se na idéia da liberdade cristã ao declarar: "Eis que é chegado o tempo em que os primeiros serão os últimos e os últimos serão os primeiros". Assim como Münzer e seus partidários do Século XVI, esse místico de 1831, cantor de *spirituals*, tornou-se revolucionário.

Jahn investe contra a interpretação sócio-histórica dos *spirituals*, interpretação que expressa terem sido os escravos expostos às influências e pressões da sociedade dominante. Como africanófilo purista, deseja ver esses cantos tristes e triunfais sem nenhuma contaminação, seja de cânticos protestantes, seja de sedimentos sociais. Para ele não há nenhum sinal de protesto, nenhuma alusão à revolta nessas canções. Afasta dos *spirituals* "o conceito revolucionário ocidental da libertação" (como, aliás, põe em dúvida sua substância cristã). Isto equivale a dizer que os escravos eram todos uns covardes ou sonhadores românticos. Por que foram então os escravos, de modo geral, rebeldes? Talvez não tivessem à disposição exemplares dos *Direitos do Homem e do Cidadão*, mas assim como os rebeldes chefiados por Gabriel Prosser no comêço do Século XIX haviam sido influenciados pelos jacobinos das Antilhas, "Les Amis des Noirs", o chefe de uma outra insurreição, Denmark (do francês Télémaque) Vesey, tinha contrabandeado para a América do Norte algumas idéias altamente subversivas de sua terra natal, São Domingos. Seus adeptos,

enforcados após a rebelião de Charleston em 1822, haviam estudado e discutido os debates judiciários sobre o suposto compromisso de Missouri, em relação ao problema da escravidão. Os homens de Nat Turner cantavam *spirituals* na prisão antes de serem executados. Ao cantarem a liberdade, não saberiam eles de que se tratava?

Isto é também válido para os *spirituals* dados como nascidos durante a Guerra Civil:

O freedom, o freedom,
O freedom after a while,
And before I'd be a slave,
I'll be buried in my grave
And go home to my Lord and be free.
No more moaning, no more moaning,
No more moaning after a while,
And before I'd be a slave,
I'll be buried in my grave
And go home to my Lord and be free.

O famoso *No More Auction Block for me* (*Nunca Mais me Venderão em Leilão*) serve de exemplo a Jahn para demonstrar o que ele chama de "imperativismo" na poesia africana. "É mais do que um pedido, diz ele, é um encantamento que antecipa a realização da esperança. O futuro — "Não mais serei vendido" — é tão incontestável que os que são prêsas do êxtase encaram-no como um fim já atingido. Já compartilham da vida de plenitude — a *magara* — e assim se tornam livres"(7).

Bela teoria! É tão convincente... sobretudo se tomarmos as décadas dos 20 ou 30 do Século XIX como sendo a época em que nasceu esse *spiritual*. Jahn, porém, não gosta de datar. Há, contudo, variantes dessa canção que datam dos anos da Guerra Civil, provavelmente após haver "o Pai Abraão" promulgado sua célebre decla-

ração anunciando a emancipação dos escravos. Tratar-se-ia, então, de simples ações de graça. Mas Jahn desconfia de qualquer testemunho que nos informe sobre o sofrimento real de pessoas de carne e osso (e não de seres fictícios, originários do mundo das Idéias, ocultos sob uma couraça de africanidade eterna) coexistindo numa dolorosa situação histórica, com sangue rubro nas veias e uma flama de revolta no coração. Nem mesmo menciona em sua introdução um dos grandes descobridores dos *spirituals*, o Coronel Thomas W. Higginson, que publicou, depois da guerra, suas impressões sobre o pensamento e a música de seus soldados negros, no livro *Army Life in a Black Regiment*. O pequeno tambor negro que estava às suas ordens contou-lhe que, quando seus irmãos cantavam para o Senhor que os iria libertar, na verdade se referiam aos "Yankees", os soldados de uniforme azul escuro de Abraham Lincoln.

Deveria eu falar de literatura; no entanto, falei dos *spirituals* — portanto da literatura oral — e da maneira pela qual Jahn os interpretou. Este excelente construtor de sistemas é dos que farejam a negritude em tôda a parte em que se encontre um pouco de pele escura, ou um ritmo idêntico ao do tantã e que a descobrem, tanto na América do Norte como em qualquer outra parte, mais do que chegam a encontrá-la os próprios negros americanos. Antes de demonstrar o que dela pensam os autores negros americanos, tentemos fazer uma breve análise da negritude, segundo Senghor, "a personalidade coletiva dos povos negros"⁽⁸⁾.

Não considero a negritude como fenômeno universal ou, digamos, sincrônico, do mundo negro, mas como um movimento migratório, sintoma de uma tomada de consciência sucessi-

va nas diversas culturas onde os negros se acharam ameaçados de submersão total. Expandiu-se como o famoso “feu de brousse” de Aimé Césaire, e por onde passava deixava cinzas, das quais os agricultores literários futuros poder-se-ão aproveitar. Esse fogo absolutamente não surgiu na África — exposta à ocidentalização, evidentemente, mas longe de submergir; surgiu nos corações de exilados de origem africana. Dou ao termo “negritude” um sentido bem vasto, ao dizer que ela começou nos Estados Unidos, na época em que Marcus Garvey dirigiu o movimento de retôrno à África. A “Negro Renaissance”, ou como dizia Alain Lock, o movimento do “New Negro”, foi sua primeira fase; Langston Hughes, “the most racial of New Negro poets”, o seu primeiro profeta. Diz êle: “Nós, jovens artistas negros, que criamos nos dias atuais, queremos exprimir, sem receio nem vergonha, nossa personalidade negra (“our individual black-skinned selves”). Se isso agrada aos brancos, estamos contentes. Se não lhes agrada, pouco importa. Sabemos que somos belos. E feios também. O tantã chora, o tantã ri. Se isso fôr do agrado das pessoas de côr, estamos contentes. Se não, também o seu descontentamento não nos importa. Construimos nossos templos para o futuro, tão sólidos quanto possível, e colocamo-nos imóveis no cume da montanha”⁽⁹⁾.

Hughes demonstra possuir uma combatividade que dá o sinal de partida para o que, mais tarde, dever-se-ia chamar de “negritude de combate”:

Clean the spittoons, boy!
Detroit,
Chigaco,
Atlantic City,
Palm Beach.

Clean the spittoons.
The steam in hotel kitchens,
And the smoke in hotel lobbies,
And the slime in hotel spittoons:
Part of my life.
Hey, boy!(10)

Countee Cullen, "the Ariel of Negro poets", poeta de uma sensibilidade aguda, toma o caminho da "negritude das origens" ao cantar: "What is Africa to me?" em seu poema *Heritage*. Os títulos de suas coletâneas de poemas falam uma linguagem expressiva: *Color* (1925), *The Ballad of the Brown Girl* (1927), *Copper Sun* (1927), *The Black Christ* (1929). Se bem que de temperamento pouco agressivo, usa uma certa dose de sarcasmo contra certos brancos:

She thinks that even up in Heaven
her race lies late and snores
while colored cherubs rise at seven
to do celestial chores.

Cullen também imprime à poesia negra esta marca dolorosa: "No entanto, eu me espanto com esta coisa curiosa: criar um poeta negro e fazê-lo cantar".

E finalmente, "l'enfant terrible" do movimento "New Negro", Claude McKay, êste vagabundo indomável, que conhecia Marselha tão bem quanto Moscou, êste cantor do "cultured hell" que era para êle a América, de um exotismo exagerado, o que fêz com que Du Bois dissesse que necessitava de um banho após sua leitura. Entretanto foi Claude McKay quem escreveu o sonêto surpreendente de que se serviu Winston Churchill durante a Segunda Guerra Mundial, ao convocar seu povo à resistência:

If we must die — let it not be like hogs
Hunted and pened in an inglorious spot
While round us bark the mad and hungry

[dogs,
Making their mock at our accursed lot.

If we must die — oh, let us nobly die,
So that our precious blood may not be shed
In vain; then even the monsters we defy
Shall be constrained to honor us though dead!
Oh, Kinsmen! We must meet the common foe;
Though far outnumbered, let us still be brave
And for their thousand blows deal one

[death-blow!
What though before us lies the open grave?

Like men we'll face the murderous, cowardly

[pack
Pressed to the wall, dying, but — fighting

[back!

Os iniciadores da segunda fase da negritude, estudantes antilhanos francófonos de Paris, apóiam calorosamente Hughes e McKay. Etienne Léro, redator-chefe de *Légitime Defense*, ao lançar um manifesto proclamando o repúdio à assimilação cultural para a qual tendia a conduta oficial da política francesa, diz: “Os dois poetas negros revolucionários trouxeram-nos, conservado em álcool, o amor africano da vida, a alegria africana do amor, o sonho africano da morte”(13). Inspirando-se nesses poetas americanos, no surrealismo e em Marx, Sade, Rimbaud e Freud, êsse jovens estudantes da Martinica opuseram-se à “burguesia de côr francesa que é uma das mais tristes coisas do globo”, à “podridão cristã” e ao exotismo colonial, puro decalque da poesia parnasiana do Século XIX(14).

Os surrealistas franceses visam à maior liberdade de espírito, à autenticidade da vida; rendem graças às descobertas de Freud, escrevem, não pensando mas fazendo pensar, usam

a escrita automática, isto é, alinham palavras subtraídas ao reino da lógica imbecil. Segundo definição de André Breton, o surrealismo é um “automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, por escrito ou por outra qualquer maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, com a feita de todo o contróle exercido pela razão, fora de toda a preocupação estética ou moral”(15).

O surrealismo é, pois, uma “revolta permanente contra a arte, contra a moral, contra a sociedade”(16). Mas, criticando a sociedade ocidental, os surrealistas não fazem senão repetir os ataques violentos de um Rimbaud, de um Baudelaire, de um Nietzsche, contra a civilização decadente do Século XIX. Como Baudelaire: em *La Civilisation Belge (Poèmes Divers, XX)*:

Le Belge est très-civilisé;
Il est voleur, il est rusé;
Il est parfois syphillisé;
Il est donc très-civilisé.

Para os jovens exilados antilhanos de Paris, em sua mágoa e decepção, êsse movimento de pioneiros turbulentos possuía atrações singulares. Mas *Légitime Défense* só veio ao mundo para morrer súbitamente, e foi preciso que poetas de maior envergadura forjassem, no seio de um grupo absurdo, o movimento que traria o nome de Negritude: Césaire, Senghor e Damas. Senghor irá mais tarde lançar a chama na África francófona onde, atualmente, a negritude, tal como um fogo olímpico, arde na qualidade de ideologia oficial.

De que natureza foram os contatos dos jovens antilhanos e africanos com os negros da

América do Norte? Já vimos que Etienne Léro considerava Hughes e McKay como irmãos revolucionários, à altura da tarefa a que se havia proposto: reivindicar a herança cultural da África e esmagar a burguesia infame. A crítica Lilyan Kesteloot nos dá outras informações importantes sobre os contatos diretos entre os dois grupos. Um dos jovens militantes antilhanos escreve: "Os poemas dos negros da América comovem o mundo inteiro". E faz esta observação: "Senghor, Césaire e Damas reconheceram, aliás, que, entre 1930 e 1940, os estudantes africanos e antilhanos residentes em Paris tiveram contato íntimo com os escritores negros americanos Claude McKay, Jean Toomer, Langston Hughes e Countee Cullen, cujas obras leram e a quem conheceram pessoalmente... Ainda hoje Senghor, Césaire e Damas se recordam de trechos inteiros do romance *Banjo*, publicado pelo saudoso Claude McKay, em Nova York, em 1929: "O que me tocou nesse livro, diz Aimé Césaire, foi pela primeira vez verem-se nêles negros descritos com veracidade, sem complexos nem preconceitos"⁽¹⁷⁾. Aluno da Escola Normal Superior, Césaire apresenta na Sorbonne uma comunicação sobre a literatura negro-americana; em 1950, Senghor dirá em conferência sobre a poesia africana: "Claude McKay pode ser considerado, com toda a razão, o verdadeiro inventor da negritude".

A influência dos poetas negro-americanos sobre os poetas francófonos, sua contribuição em ritmos e idéias não podem por conseguinte ser postas em dúvida. Segundo Kesteloot, Léon Damas tem também uma verdadeira devoção por Langston Hughes, cuja influência sobre a forma de seus primeiros poemas é mais nítida que a de qualquer poeta francês. Senghor

traduzlu numerosos poemas do mesmo autor, assim como de Countee Cullen e Jean Toomer. Senghor indaga: "Quais são as características desta poesia? É essencialmente não-sofisticada, como sua irmã africana. Assemelha-se mais ao canto, foi feita para ser cantada ou recitada, não para ser lida. Daí a importância do ritmo. Ritmo negro, tão despótico sob sua aparência de liberdade. Donde a importância da música, tão difícil de se encontrar na tradução de Toomer. Daí as características da imagem que, rara ou frenética, adere intimamente à idéia ou ao sentimento. Donde muitas vèzes provém a limpidez do texto, pois as palavras são restituídas à sua pureza primitiva, conservando seu poder paradisíaco. Em suma, poesia de carne e de terra, para dizer como Hughes, poesia do homem do campo que não desfez o contacto com as forças telúricas. E isso explica êsse ritmo cósmico, essa música e esta imagem de água viva, de fôlhas farfalhantes, de bater-de-asas, de cintilações de estrêlas"⁽¹⁰⁾.

Singular testemunho sôbre a poesia da "Renascença Negra" norte-americana e sua contribuição aos poetas antilhanos e africanos. É também um texto fundamental. Há, pois, a contribuição de uma literatura negra à outra, mas eu afirmo que esta contribuição se faz num sentido único. A primeira fase da Negritude — a fase americana — influi sôbre a segunda — a antilhana — que adquire forma sobretudo em Paris e torna-se a versão definitiva, segundo Damas, da Renascença do Harlem, do "negritismo cubano", do "Mouvement des Griots" do Haiti, do "crioulismo ibero-americano", do "banzo afro-brasileiro". A partir daí, porém, nenhum recuo. Erigindo-se em sistema cada vez

mais rígido e declarando que fora dela não há salvação para os negros, a Negritude não pode influir sobre uma poesia "essencialmente não-sofisticada". Sobretudo após a intervenção de Jean-Paul Sartre, pois se torna demasiadamente intelectual, postulando uma atitude emotiva em relação ao mundo, da qual Senghor toma como testemunha Gobineau, quando define o negro como "a criatura mais enérgicamente tomada pela emoção artística"⁽²⁰⁾.

Não quer isto dizer que todos os escritores americanos de origem africana componham poesia não-sofisticada... Mas limitemo-nos à expressão direta do pensamento negro-americano diante das visões retóricas da Negritude. As aparências enganam. Será que a verve e a violência verbal de um Richard Wright e de um Césaire ou Senghor nutrem-se na mesma fonte? Afirma James Ivy que "os tons apaixonados da musa negro-americana provêm diretamente da segregação racial, não da Negritude"⁽²¹⁾. J. Saunders Redding, em seu ensaio *On Being Negro in America* (1951), apresenta uma versão totalmente negativa da "negroness". Após o desabrochar lírico da década dos 20, que dá origem à Negritude, a visão do mundo do negro americano faz-se novamente mais sombria, mas pessimista. Redding dá um exemplo frisante da "negroness": uma mulher branca, delirante e epiléptica, acha-se jogada no chão em uma noite fria; êle, o escritor negro, é a única pessoa que pode prestar-lhes socorro, mas não ousa fazê-lo, porque tem medo de ser acusado de crime de violação; no dia seguinte, ela morrerá; êsse medo, essa falta de humanidade, essa supressão de emoções naturais e espontâneas diante do sofrimento alheio, isto é "negroness"⁽²²⁾. Por conseguinte, os negros americanos sentem-

se pouco inclinados a fazer como se fôra dêles a busca entusiástica do tempo perdido, problema da Negritude: seus próprios problemas são mais urgentes e até trágicos. Diversos vivissecionistas da alma negra — Richard Wright, Chester Himes, Norman Mailer, Kardiner e Ovesey — concordam em que êsse desdobramento do próprio eu descrito por Redding, essa superconsciência do terror que é a “negroness” americana dependem estritamente da neuropatologia: triste testemunho da sociedade na qual os negros devem levar uma vida à parte.

Richard Wright, que no entanto faz um esforço ingente para compreender o pensamento dos filósofos da Negritude, viu-se confuso, quando do Primeiro Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros, na Sorbonne, em 1956. Após ter escutado a conferência de Léopold Sédar Senghor sobre “O espírito da civilização ou das leis da cultura negro-africana”, diz: “Apesar de admirar êsse discurso, comecei a sentir-me pouco à vontade... Não por hostilidade, nem por crítica. Faço uma pergunta a *irmãos*: pergunto a mim mesmo onde é o meu próprio lugar, negro americano, condicionado pela rude força industrial, abstrata, do mundo ocidental, onde é o meu lugar em relação a essa cultura? Se eu fôsse de outra côr ou de outra raça, poderia dizer: tudo isso é muito exótico mas não me diz respeito, e eu recuaria. *Não posso*. O mundo moderno fêz-nos do mesmo molde. Eu, eu sou negro e êle, negro; eu, americano e êle francês... E no entanto há uma separação entre as nossas relações, separação não política mas profundamente humana. Tudo aquilo que eu jamais escrevi e disse, tenho dito e escrito em defesa da cultura que Léopold Senghor acaba de

descrever. Por quê? Porque não quero que façam mal às pessoas, não quero que sofram mais. E todavia, ao tentar adaptar-me a essa sociedade não me sinto à vontade”(23). Wright visitara Gana havia dois anos e, em seu relatório sobre tal visita, *Black Power* (1954), intelectual mais sincero que seus compatriotas brancos, tais como Gunther (*Inside Africa*), admite que a África, esta desconhecida, o intrigava. Ao olhar para os africanos, pensava: seus avós venderam o meu. Por outro lado, o que êle diz em um discurso público, cheio de calorosa simpatia pela orientação escolhida por Gana, não foi compreendido. Segundo um dos ouvintes ganenses que me falou a respeito, ridicularizaram o sotaque americano dêsse homem de côr e perguntavam a si próprios: “Que quer de nós êste tipo?” Duplo problema de compreensão e de comunicação. Em Wright, a mesma falta de compreensão diante dessa Negritude — “camisa de força” segundo o poeta nigeriano Wole Soyinka — que Senghor, inspirando-se em Sãrtre, visando a síntese total, designa pelo sinônimo heideggeriano de existência: o ser-no-mundo do negro. Que mundo? Eis o verdadeiro problema. O mundo francófono ou o mundo ibérico, ou o mundo anglófono, que ainda se divide em mundo inglês e mundo americano? Que diversidade! Eis-nos ainda bem longe da civilização do Universal.

Outro testemunho americano: Ralph Ellison, numa entrevista a *Preuves*, em 1958, atacou o mito da cultura transmitida pelo sangue ou, como diz, “pelos cromosomos”. A “Negro culture” da América do Norte, segundo êle, é uma contribuição à civilização americana como qualquer outra; foi formada sob condições especificamente americanas: climáticas, alimentares, históricas, políticas e sociais(24). Em seu romance

Invisible Man, ao tempo em que se declara adepto da cozinha negra ("I yam what I am"), o protagonista zomba do líder negro antilhano Ras the Exhorter (Ras = raça), que, por ocasião de um tumulto, cavalga seu cavalo branco ao longo das ruas do Harlem, através de rios de sangue e de cerveja. Parece, pois, que Ellison considera a identificação de Ras com a África, do ponto-de-vista biológico, cultural e político, como anacronismo e quixotada. Em Ellison, assim como em Langston Hughes, nos momentos menos apaixonados e mais refletidos, a hereditariedade cede lugar ao meio (*The Big Sea*, passim). Que também se pense no grito de desafio e de amor lançado por Langston Hughes: "I, too, am America".

Até mesmo um partidário declarado da Negritude nos Estados Unidos, Paul Vesey (Samuel Allen), faz fortes reservas a este respeito: "Julgo que a Negritude tem um papel a representar (nos Estados Unidos). Ela não é necessariamente para todos, não sendo o escritor um soldado que marche de encomenda.. Há pouca oportunidade para que o conjunto do esforço criador do Negro americano não reflita a experiência americana"⁽²⁵⁾.

James Baldwin, em seus ensaios, de uma rara penetração (*The Fire Next Time*), fala das grandes possibilidades que a presença negra oferece aos Estados Unidos. Talvez esqueça o Brasil, quando declara: "De tôdas as nações ocidentais a América estêve na melhor posição para provar que o conceito de côr é inútil e ultrapassado"⁽²⁶⁾. A América tem considerado essa possibilidade, êsse dever como uma vergonha e está prestes a não lograr obter um papel nessa experiência histórica. Poder-se-ia imaginar um

James Baldwin, pregador do fogo e do enxôfre do Harlem, cantar a "Femme nue, femme obscure" do Senghor? Ele está além da Negritude, que era apenas um *pendant* para a branquitude dos colonizadores e para a branquitude teórica dos descendentes de Gobineau, tais como Jules Romains:

Je chante l'homme blanc, l'homme premier,
la race belle;
La chair non déguisée où le sang fait des pas
visibles;
Celle que le jour épouse; en qui le marbre
commence.
(*L' Homme blanc*, 1837) (27)

Eis o ser-no-mundo do branco. Do orgulho racial ao racismo há apenas um passo. É este passo que os autores negros americanos, a menos que adiram à seita dos muçulmanos negros, não darão. Como dizia Walter White, 1/64 negro e líder do movimento pelos direitos civis dos afro-americanos: "Eu sou branco e negro e sei que não há qualquer diferença entre os dois. Cada um projeta a sua sombra e tôdas as sombras têm a côr da noite" (28).

CAPÍTULO III

CÉSAIRE E SENGHOR

Vimos que no começo da década dos 30 os estudantes antilhanos Etienne Léro, Jules Monnerot e René Ménil, residentes em Paris, publicaram o manifesto "Légitime Défense". Sua revolta se inspirava no surrealismo e em sua crítica radical ao Ocidente, ao comunismo e às obras dos escritores negro-africanos e de René Maran. Essa tomada fulgurante de consciência, essa agitação de valores não produziu frutos imediatos. Foram necessários os anos 1934-35 e o jornal *L'Etudiant Noir*, dirigido por Césaire, Damas e Senghor, para que um outro grupo de jovens antilhanos e africanos retomasse, no seio da sociedade branca, a luta pelas reivindicações de seus precursores. Outros membros desse grupo foram Léopold Sainville, Aristide Maugée, Birago Diop e Ousmane Socé. Damas qualifica o jornal como um "jornal corporativo e de combate, tendo como objetivo o fim da tribalização, do sistema clânico em vigor no Quartier Latin..." E acrescenta: "Deixava-se de ser um estudante essencialmente martinicano, guadalupia-

no, gúlianense, africano, malgaxe, para não se ser mais que um simples estudante negro. Extinta afinal a vida em círculo fechado”(1). Apesar de comprometido politicamente e sensível, como o grupo de Léro, à sedução do surrealismo, o grupo de *L'Étudiant Noir*, no seu conjunto, após um *flirt* mais ou menos caloroso com o comunismo, dêle afasta-se, como também da poesia nova, dando prioridade aos problemas culturais. É nesta época que nasce a palavra “Negritude” — reencarnação do “New Negro” americano — que é, segundo a definição de Senghor, “o conjunto dos valores culturais da África negra” ou, numa associação extática de Heidegger, Charles Péguy e Victor Hugo: “A Negritude é essencialmente êsse calor humano que é *presença na vida*: no mundo. É um existencialismo, para falar como vós, enraizado na Terra-Mãe, que desabrocha ao sol da Fé. Esta presença no mundo é a *participação do sujeito com o objeto*, participação do Homem com as Fôrças cósmicas, *comunhão* do Homem com os outros homens e, além disso, com tudo o que existe, do seixo a Deus”... (2). Fora da Negritude, não há salvação. Ainda em 1866, Senghor, “sonhando, à sombra dos canhões franceses, com a simbiose da Negritude com a civilização mediterrânea”(3), taxa de “racismo inglês” tôda a crítica do conceito feita pelos africanos anglófonos. “Na Inglaterra, nós africanos — diz êle(4) — não nos sentíamos à vontade. Paris, porém, era como nosso próprio lar; na Inglaterra, nunca éramos aceitos na sociedade, como na França...” Talvez os estudantes negros, longe de se sentirem rejeitados na França, se sentissem ali tão calorosamente envolvidos que, para se lembrarem do país, tivessem de se agarrar à Negritude, ato nascido do instinto de conservação, coisa de que

os africanos anglófonos, acolhidos de maneira menos calorosa pelos seus mestres, e muito menos desenraizados à primeira vista, não tinham necessidade.

Não é significativo ter o movimento nascido no seio de um grupo de antilhanos e de senegaleses, havendo sido estes últimos as cobaias da política de assimilação francesa desde 1833? Na revista *Tropiques*, que Césaire fundou na Martinica durante a guerra, êle proclamava com Suzaine Césaire e René Menil que "a África significa para nós não apenas um alargamento em tôdas as direções, mas também um aprofundamento em nós mesmos". Particularmente em Césaire êsse "retôrno às origens africanas, essa tentativa de recuperar a vida integral, total, era acompanhada de uma revalorização do folclore martinicano e, como já constatamos mais acima, de uma adesão explícita ao surrealismo, considerado como um instrumento de revolução espiritual⁽⁵⁾. É durante a guerra, na Martinica, que o poeta Aimé Césaire é verdadeiramente descoberto por André Breton, refugiado de uma França que geme sob a ocupação alemã. Já longe do apogeu de sua glória, o papa surrealista dá à sua profissão de fé uma nova direção e um último impulso, sob a forma do "surrealismo primitivo".

André Breton elogiou Césaire por ter êste compreendido, como Lautreamont, a quem assiduamente visitava, que "a poesia começa com o excesso, o desmesuramento, as buscas consideradas como proibidas no grande tantã cego, indo até a incompreensível chuva de estrêlas". Na Martinica, chega a atingir o ponto "em que a fonte vital encara a árvore-mistério, isto é, a alma perseverante da raça, para regar de estrêlas o Devenir, que deve ser o ser-melhor hu-

mano”(6). Em 1943, Bréton louvava “a palavra de Aimé Césaire, bela como o oxigênio nascente”(7).

O célebre poema de Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, escrito durante as férias passadas com camaradas iugoslavos, na costa da Dalmácia, apareceu inicialmente em 1939 no periódico *Volontés*, e se bem que não o tivessem notado nos meios literários senão após a guerra, em 1947, data de sua segunda publicação, por André Breton, os franceses negros o haviam percebido e Aimé Césaire tornara-se profeta da autodeterminação dos colonizados. Paradoxalmente, os africanos seriam os primeiros a aceder à independência política, doze anos mais tarde, enquanto os Césaire, os Damas, após terem pregado o anticolonialismo de modo retumbante, contentar-se-iam, daí por diante, como bons *realpolitiker*, com a luta por um antiassimilacionismo cultural. Parece que assim como Camus, “êles amam demais seu país para ser nacionalistas”...

Foi em 1947-48 que a palavra “Negritude” foi divulgada, abandonando os círculos quase exotéricos dos estudantes negros. Esse conceito fecundou muitos espíritos que se encontraram reunidos em uma coletânea repleta de promessas: *L'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, 1948, de Senghor. Jean-Paul Sartre, em seu ensaio *Orphée noir*, que serve de prefácio a essa antologia, afirma de modo enfático: “A poesia negra de língua francesa é, atualmente, a única grande poesia revolucionária”. Sartre refere-se a Aimé Césaire quando dizia: “O negro que concita seus irmãos de cor a tomarem consciência deles próprios vai tentar apresentar-lhes a imagem exemplar de sua negritu-

de e inclinar-se-á sôbre sua alma para apreendê-la. Quer ser farol e espelho ao mesmo tempo; o arauto revolucionário será o mensageiro da alma negra, aquêle que arrancará de si a Negritude para estendê-la ao mundo, meo profeta, meo partidário, em suma, poeta, no sentido próprio da palavra *vates*". Sartre também observa que poetas como Aimé Césaire desfiguram a língua francesa e rompem as associações costumeiras das palavras, ajustando-as novamente pela violência. Tais *destruições* constituem um verdadeiro auto-de-fé da linguagem.

Para Aimé Césaire, as palavras são, pois, "incêndios em matas, carne chamuscada, aldeias em chamas..." A parte essas tendências destrutivas, inspiradas no surrealismo, encontra-se, também, na poesia de Césaire uma necessidade imperativa de *criação* pelo verbo, sistema africano, como é sabido, mas também praticado no seio da tradição ocidental. Como por exemplo, em Victor Hugo. No poema dêste último *Et Nox facta est*, que à primeira vista faz lembrar o *Fiat* criador, a queda funesta do anjo é descrita da seguinte maneira: "Há quatro mil anos êle tombou no abismo". Satã, em sua angústia, grita a palavra: "Morte!". Este grito de desafio e desespêro não se perdeu, pois dêle nasce Calm, por intermédio de quem o Mal veio ao mundo. Eis a utilização mágica do verbo. Na poesia de Aimé Césaire o verbo desempenha o mesmo papel encantador, criador.

Passemos, porém, ao *Cahier*. Césaire valoriza especialmente o ritmo: ritmo de cantores negros, crepitante, mesmo nos tons melifluos do *Kyrie Eleison* cristão: "E não são apenas as bôcas que cantam. Mas as mãos, os pés, as nádegas, os órgãos sexuais e a criatura inteira que se liquefaz em sons, voz e ritmo"⁽⁸⁾. Lou-

vor da participação africana como qualquer outra, o *Cahier* é um epitáfio do sofrimento africano sem todavia limitar-se ao mesmo. Já no começo do poema escutamos as notas, não apenas do sofrimento negro, como da fraternidade universal do sofrimento. Como o Rimbaud de *Une saison en enfer*, o maior de seus mestres, o poeta Aimé Césaire se identifica com os despojados do mundo inteiro. O início do trecho seguinte soa como o apêlo de Rimbaud, partindo “dêste Continente em que a loucura caminha para prover de garantias êsses miseráveis (ou sejam, os poderosos, os burgueses, os “falsos negros” que Rimbaud detesta). Entro no verdadeiro reino dos filhos de Cam”. Escutai a primeira mensagem de Césaire: “Partir. Come il y a des hommes-hyènes et des hommes-panthères, je serais un homme-juif/un homme-cafre/un homme-hindou de Calcutta/un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas”⁽⁹⁾. Mas, à parte os oprimidos de tôdas as raças, no espaço e no tempo, com os quais se identifica, há um ponto geográfico exato que o viajante quer atingir: seu país, a Martinica — “ilha-cabaça” que se diria fotografada da lua, de maneira surrealista, “por detrás dessa polinésia” (as Antilhas); diante dela, “Guadalupe fendida em duas pela espinha dorsal, e, tão miserável quanto nós o Haiti, onde a negritude se levantou pela primeira vez e disse acreditar em sua humanidade, e a cômica e curta cauda da Flórida, onde se está efetuando o estrangulamento de um negro, e a África, arrastando majestosa, até o pé hispânico da Europa, sua nudez onde a morte ceifa em largas proporções”⁽¹⁰⁾. “Haiti, ou la négritude se mit debout pour la première fois”: sempre encontramos essa pers-

pectiva histórica ao lado da perspectiva geográfica, indicadora da dispersão do negro pelo mundo inteiro, semelhante à dispersão das tribos de Israel: "Et je me dis Bordeaux et Nantes et Liverpool, et New York et San Francisco /pas un bout de ce monde qui ne porte mon empreinte digitale/et mon calcaneum sur le dos des gratte-ciel et ma crasse dans le scintillement des gemmes"⁽¹¹⁾. É nessa perspectiva a cavaleiro do mundo do Caribe que ouvimos a palavra "Negritude", pela primeira vez. Els seu berço, e em breve ressoará o nome daquele que escreveu a Napoleão Bonaparte: "Do chefe dos negros ao chefe dos brancos", e que foi o primeiro a erguer a Negritude: "ce qui est à moi /c'est un homme seul emprisonné de/blanc/c'est un homme seul qui défie les cris/blancs de la mort blanche (TOUSSAINT, TOUSSAINT/ /LOUVERTURE)/c'est un homme qui fascine l'épervier/blanc de la morte blanche/c'est un homme seul dans la mer infeconde/de sable blanc/c'est un moricaud vieux pressé contre/les eaux du ciel..."⁽¹²⁾. Trata-se de um simbolismo de côr que também se encontra frequentemente nos escritos dos negros americanos. Em Richard Wright, por exemplo, "white death" — a morte branca — quer dizer linchamento, morte violenta sob as mãos dos brancos. Reversão dos valores de um simbolismo tradicional. Que se pense também na "brancura da baleia", símbolo do mal cósmico no romance *Moby Dick*, do americano Herman Melville; verifica-se que o simbolismo do branco e do negro — "the blackness", como diria Ralph Ellison — não se apóia, necessariamente, sôbre a experiência racial...

Após ter encarado o mundo negro das Antilhas com um entusiasmado desprezo, uma do-

lorosa compaixão, Césaire se volta contra o mundo branco ao qual ataca, logo de início, no que o Ocidente tem de mais caro: a razão, o cartesianismo e a beleza clássica, que, segundo Césaire, não passa de uma beleza de pedra a que falta expansão, riso libertador: “Raison, je te sacre vent du soir. Bouche de l’ordre ton nom?/ Il m’est corolle du fouet./ — Beauté je t’appelle pétition de la /pierre./ Mais ah! la rauque contrebande/de mon rire./ Ah! mon trésor de salpêtre/ Parce que nous vous haissons vous et/votre raison, nous nous réclamons de la/ démence precoce de la folie flam-bante/ du cannibalisme tenace//Trésor comptons:/ la folie qui se souvient/ la folie qui hurle/ la folie qui voit/la folie qui se dechaîne./Et vous savez le reste. Que deux et deux font cinq/que la forêt miaule/que l’arbre tire les marrons du feu/que le ciel se lisse la barbe/et cætera, et cætera...”⁽¹³⁾. A loucura é a emoção bruta, a lembrança do sofrimento e da fuga (“la folie qui se souvient”) e possui uma lógica que a lógica não conhece, vê o fundo dos sinais cujo significado escapa à razão cartesiana e que somente a experiência singular da dor sabe decifrar... O poeta pode cansar-se de dobrar a espinha, como esperam que o faça os que escrevem a História, e ele lhes lança este desafio insolente: “Accommodez-vous de moi. Je ne m’acommode pas de vous!”⁽¹⁴⁾. Ele sabe o que dele pensam e lhes repete: “Les-nègres-sont-tous-les-mêmes, je-vous-le-dis/les-vices-tous-les-vices, c’est moi-qui-vous-le-dis/l’odeur-du-nègre, çà-fait-pousser-la-canne/ rappelez-vous-le-vieux-dicton: / battre-un-nègre, c’est-le-nourrir”⁽¹⁵⁾. E ele relembra, com um tom sarcástico como seus semelhantes renegaram sua história.

“Non, nous n'avons jamais été amazones du roi de Dahomey, ni princes de Ghana avec huit cents chameaux, ni docteurs á Tombouctou, Askia le Grand étant roi, ni architectes de Djénné, ni Madhis, ni guerriers. Nous ne nous sentons pas sous l'aisselle la démangeaison de ceux qui tinrent jadis la lance. Et puisque j'ai juré de ne rien celer de notre histoire (moi qui n'admire rien tant que le mouton broutant son ombre d'après-midi), je veux avouer que nous fumes de tout temps d'assez piétres laveurs de vaissele, des cireurs de chaussures sans enver-gure, mettons les choses au mieux d'assez consciencieux sorciers et le seul indiscutable record que nous ayons battu est celui de l'endurance á la chicotte...”⁽¹⁶⁾. Não é absolutamente necessário repetir aqui a experiência vivida pelo “evoluído” diante do seu irmão feio e disforme, imagem do negro inculto com “mãos trêmulas de *boxeur* faminto”, que êle encontra em um *tramway*. Ao ver êsse “negro cômico e feio”, as mulheres brancas põem-se a chicanar: “Esbocei um grande sorriso cúmplice... Minha covardia reencontrada! Sabemos que essa falta de coragem, e a fulgurante tomada de consciência que a ela se seguiu, foram, para Césaire, o começo da negritude: a identificação do evoluído com o mais humilde de sua raça. Por outro lado, encontra-se no drama de Césaire *Et les chiens se taisaient*, essa identificação com os negros oprimidos de todos os séculos. Procede aí a um balanço negativo, constrói uma espécie de passaporte coletivo onde se inscrevem tôdas as humilhações que os negros já sofreram: “Mon nom: offensé; mon prénom: humilié; mon état: révolté; mon âge: l'âge de la pierre”⁽¹⁷⁾. E sua solidariedade com os outros — que distância da covardia de que se mostra

capaz no *tramway*! — é ainda melhor expressa no seguinte trecho: “Il n’y a pas dans le monde un pauvre type lynché, un pauvre homme torturé, en qui je ne sois assassiné et humilié”(18).

Eis o engajamento do covarde do *tramway*, ei-lo engajado ou, como diz Sartre, situado em sua época. Proclama orgulhosamente seu estado, que é o resultado do sofrimento, temperado com a vergonha, tornado a essência imperecível dos que não inventaram a pólvora ou a bússola, nem construíram catedrais, mas que agem de uma maneira comum: “Ma négritude n’est pas une pierre, sa surdité ru  e contre la clameur du jour/ma négritude n’est pas une taie d’eau morte sur l’oeil mort de la terre/ma négritude n’est ni une tour ni une cathédrale/elle plonge dans la chair rouge du sol/elle plonge dans la chair ardente du ciel/elle troue l’accablement opaque de sa droite patience”(19). Da violência verbal de Césaire, violência com um brilho negro, nasce finalmente o amor. Em seu drama *Et les chiens se taisaient*   le proclama que “l’amour luira dans nos yeux de grange incendi  e comme un oiseau ivre”, porque “odiar    também depender”(20); e no *Cahier*,   le fala em tom de prece: “mon coeur, préservez-moi de toute haine... ne faites pas de moi cet homme pour qui je n’ai que haine/.../ vous savez que ce n’est point par haine des autres races/ que je m’exige b  cheur de cette unique race /que ce que je veux /c’est pour la faim universelle/pour la soif universelle/ la sommer libre enfin/ de produire de son intimité close/la succulence de fruits”(21). E ap  s haver olhado bem longe no passado, o poeta volta-se para o futuro, afirmando: “Mas a obra do homem está apenas começando”(22).

Assim como Césaire, seu amigo Léopold Sédar Senghor ensaiou os seus primeiros passos para a poesia na época em que o surrealismo estava no apogeu. Mas, como disse Armand Guibert, Senghor segue à margem da ebulição do surrealismo sem nele imergir, enquanto Césaire nele se envolve com mil audácias verbais, inspiradas nesse movimento. Mais reservado, e crítico ao menos enquanto criador — constatamos, logo de início que no homem de Estado *arrivé*, as fontes de inspiração poética parecem inteiramente mudas, que ele apenas comparece a congressos a fim de valorizar sua posição juvenil de defesa e ilustração da Negritude. Crítico enquanto criador, repetimos, Senghor não chega a cuspir, como o tantã de Césaire, “gafanhotos de fogo e sangue”⁽²³⁾. Ele se inspira, muito mais do que Césaire, na tradição oral de seu povo, traduzindo pessoalmente, como excelente lingüista, cânticos sereeres e uolofes. Diz, em seu ensaio sem muito mérito *Comme les lamantins vont boire à la source de Simal*: “Quis ressuscitar o poema africano que se designa pela palavra canto, o poema que não é acompanhado senão ao ser cantado com acompanhamento musical”. Apesar dos elementos estruturais africanos que, sem dúvida, são encontrados na poesia de Senghor, apesar das imagens tiradas da vida africana, dos seus mitos, deve-se perguntar se ele tem mesmo razão quando quer orientar os pesquisadores literários para as fontes africanas, excluindo quaisquer outras: “Se quiserem que encontremos mestres, seria mais prudente procurá-los do lado da África”⁽²⁴⁾. Parece, no entanto, que Senghor achou a maior parte de seus mestres em outros lugares... Será bastante escrever poemas como os *Nocturnes* para três

tantãs: o *gorong*, o *talmbatt* e o *mbalakh*, para que possam êles ser recitados, salmodiados ou cantados? Será que os evoluídos que falam o francês como sua língua materna, que estão mesmo começando a apreciar essas poesias, será que êles também sabem, com poucas exceções, tocar o tantã? E os autênticos tocadores de tantã, os velhos habitantes da floresta, de mãos nodosas, será que entendem a poesia sofisticada de Senghor, será que verdadeiramente compreendem o francês? Existe nisso um dilema que nem a mais bela retórica poderá resolver.

Parece que foram feitas gravações de poemas de Senghor acompanhados por instrumentos africanos. Mas, segundo a opinião de certos observadores, quando tais registros foram reproduzidos diante dos freqüentadores de um café nos Camarões, os "africanos" se retiraram.

Analisando certos poemas de Senghor, acho que o que se considera, em seu verso livre, como o rufar do tambor africano vem a ser com freqüência o hexâmetro de Virgílio — *arma virumque cano*... ou talvez, *Léopold Sédar Senghor* — sobretudo em *Chants d'ombre*: "Je me rapelle les signares à l'ombre verte des verandas..." ou "Voilà tes yeux courroucés et rouges qui incendient/nuite et brousse noire comme au jour jadis de mes fugues" ou então "Et tremblait ton menton sous tes lèvres gonflées et tordues"⁽²⁵⁾.

Estes hexâmetros alternam com belíssimos alexandrinos: "Au milieu de la cour, le ficus solitaire" ou "On nous tue Almamy! On ne nous déshonore pas"⁽²³⁾. O poeta não diz: "Mère respire dans cette chambre peuplée de

Latins et de Grecs/ l'odeur des victimes ves-
pérales de mon coeur/ ... Qu'ils m'accordent, les
génies protecteurs, que/ mon sang ne s'affadise
pas comme un assimilé, comme un civilisé"(27) ?

Os gênios protetores da Africa não soube-
ram defender seu protegido contra o perigo
de tornar-se um *poeta doctus* — êle que ensi-
nava o latim e o francês e que lia tanto um
quanto o outro. O *poeta doctus* é o "Maître de
l'hiéroglyphe dans sa tour de verre"(28) que, no
poema *Congo* ("Tam-tam toi toi tam-tam") in-
voca "la surrection de mon sang"(29); a de-
composição das palavras como a pratica Sen-
ghor, para recriar o sentido original, caracte-
riza o etimologista experimentado que se en-
trega ao seu *otium cum litteris*. Nêle não há
casa de mulheres, mas "le gynécée". (Um poe-
ta nigeriano diria: "my mother's compound").
Ao contrário, há "les patènes des joues", "l'ély-
me" e outros elementos da poesia erudita. Na
Prière des tirailleurs sénégalais, usa palavras
que nenhum artilheiro senegalês, salvo o pró-
prio Senghor, compreenderia: a alegria "spon-
sorale" da qual nem Littré nem Hatzfeld-Dar-
mestetter nada sabem ou "l'heure médiane"
transformada por um editor aterrorizado em
"édiamne"(30). Poesia que se aproxima da dos
caçadores, dos camponeses e dos pastôres, como
o pretende Senghor? Ou poesia de professor de
línguas clássicas? De qualquer maneira com-
preende-se o africano John Nagenda, aliás
partidário caloroso da Negritude, que diz em um
artigo sobre o Festival do Mundo Negro em
Dacar: "Ainda não percebi completamente até
que ponto grande parte da poesia de Senghor
é espontânea, simulada, ou paixão"(31). Mas
passemos da etimologia e dos elementos clássi-

cos aos poetas franceses que parecem ter fortemente influenciado L. S. Senghor. Inicialmente, Victor Hugo. Desejo citar um jovem romanista da Costa do Marfim, Aké Loba, para demonstrar que nenhum estudante da África francófona, de William Ponty a Libreville, poderia escapar à força hugoniana pasteurizada nos programas literários coloniais, na sua maioria semelhantes aos da metrópole: "Kocombo sabia de cor várias de suas epopéias, e ao traduzi-las para o pai, êste afirmava serem as de um grande patriarca, o maior patriarca que provávelmente a França já possuiu"⁽³²⁾. Isto faz-nos lembrar Senghor que, ao elogiar a francofonia, "pedra angular da Civilização do Universal, (que) permitirã aos árabes serem mais árabes, como aos negros serem mais negros"⁽³³⁾, exclama ao final: "Escutai o grande Hugo"! Segundo êle, a língua francesa do Século XIX estava em decadência e então Hugo veio, pondo *un bonnet rouge au vieux dictionnaire*, liberando uma grande quantidade de palavras-tabus, verdadeiro precursor dos surrealistas que, um século mais tarde, reencontrarão "a sintaxe negra da justaposição"⁽³⁴⁾.

O mundo de Victor Hugo, com sua cosmologia, aproxima-se do da Negritude de Senghor; a alma das coisas, do grão de areia a Deus, — o animismo universal, — eis uma doutrina hugoniana. Victor Hugo disse: "Neste século, fui o primeiro a falar não só da alma dos animais como da alma das coisas. Em minha vida, tenho dito sempre ao ver quebrarem um galho de árvore: deixai esta fôlha, não perturbeis a harmonia da natureza; quanto aos animais, não só nunca lhes neguei a alma, como sempre acreditei na mesma"⁽³⁵⁾.

Tentemos, pois, comparar, como o fêz Clive Wake em sua excelente *Anthology of African and Malagasy Poetry in French* (Oxford University Press, 1965), Victor Hugo e Birago Diop, discípulo de Senghor e de Hugo:

Hugo: Dieu n'a pas fait un bruit sans y mêler

[le verbe.

Tout, comme toi, gémit, ou chante comme moi;

Tout parle. Et maintenant, homme, sais-tu

[pourquoi

Tout parle? Écoute bien. C'est que les vents,

[ondes, flammes,

Arbres, roseaux, rochers, tout vit!

Tout est plein d'âmes.

(*"Ce que dit la bouche d'ombre"*, *Contemplations*).

Diop: Écoute plus souvent/les choses que les êtres,/la voix du feu s'entend,/entends la voix de l'eau / Écoute dans le vent / le buisson en sanglots. / C'est le souffle de sancêtres. (*Soufles, leurres et lueurs*).

Claude Wauthier, em *L'Afrique des Africains*, cita êste poema de Diop como se representasse "uma poesia negra não-engajada", como um tema puramente folclórico. Não percebe quanto êsse conceito africano é caro aos sacerdotes da Negritude, nem o lugar central que ocupa na sua ideologia. Senghor ora: "Lanço-me por terra a vossos pés, na poeira dos meus respetos / a vossos pés, Ancestrais presentes"... (*Le retour de l'enfant prodigue*)⁽³⁰⁾. Tema autênticamente africano, encontra-se frequentemente também entre os românticos. Annette von Droste-Hülshoff, poetisa realista alemã de temas às vêzes românticos, ouve a voz dos ancestrais nos quatro elementos, e em Victor Hugo

há inúmeros exemplos da veneração que tinha pelos espíritos dos mortos e particularmente dos seus ancestrais.

C mais surpreendente talvez seja o *Absentes Adsunt* talhado em sua poltrona em Hauteville House, no exílio de Guernesey. Também para êle os mortos não estão mortos e êle sente o roçar de suas asas⁽³⁷⁾. Na literatura contemporânea, aliás, encontram-se autores maghrebins muito mais obsecados pela presença dos ancestrais do que qualquer escritor negro. No romance de Malek Ouary, *Le grain dans la meule* (1956) o velho Da-Tibouche diz: "Eu os sinto aqui ao nosso lado, em comunhão íntima conosco. Vêde, cada geração é como o elo de uma longa corrente..." Um poeta do Maghreb, mais revolucionário, fala do "comitê central dos ancestrais". A mesma obsessão pelos ancestrais, "substituant leur drame éternisé à notre juvénile attente", encontramos no argelino Kateb Yacine, em seu romance *Nedjma* (1956). O que demonstra que o culto dos ancestrais não é algo exclusivo dos poetas da Negritude, e que os da corrente árabe-berbere da Africanidade lhes fazem forte concorrência.

Retornemos, porém, às fontes da Negritude. Que é pois esta "atitude emotiva em relação ao mundo" de que fala Jean-Paul Sartre, e que representa sua definição de Negritude, várias vezes retomada por Senghor. Dir-se-ia ser, em algum grau, a *sensibilidade romântica*. "Todo o universo põe-se a cantar assim que encontres a palavra mágica", diz o romântico alemão Joseph von Eichendorff. Senghor, mais próximo do romantismo francês, dedicou um estudo a *La jeunesse de Victor Hugo* (1952). Êle o denomina "o primeiro poeta dos tempos modernos... Mestre do tantã, mestre do rit-

mo"⁽³⁸⁾. Assim como os românticos, assim como Rousseau, Senghor está à procura da própria juventude, à qual sempre retorna: "Conheço o Paraíso perdido: não perdi a lembrança do jardim da infância, onde os pássaros florescem"⁽³⁹⁾. Esta volta à infância torna-se, no sentido coletivo, a "viagem às fontes ancestrais". A volta às fontes é uma tendência romântica que pode ser inofensiva, e mesmo fértil, tal como a redescoberta da Idade Média, mas pode também revestir um caráter reacionário e estéril: Joseph de Maistre. Nêle às vezes também são encontrados os germens de um nacionalismo violento, como o do teólogo Paul de Lagarde, pregador prussiano, que convocava as forças nacionalistas na Alemanha do século XIX com a invocação: "Zu den Quellen müssen wir zurück!" ("Voltemos às fontes!"). Anti-semita convito, foi nêle que o autor de *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, Alfred Rosenberg, já falecido, inspirou-se... Mencionemos, de passagem, ainda um outro mito, *Der Mythos der Ahnen* (*O Mito dos Ancestrais*), de Mathilde von Ludendorff, espôsa do general que marchou ao lado de Adolf Hitler por ocasião do *putsch* de Munique, em 1923, fundadora, ela própria, com base nesse mito, de uma religião nova... Não quero generalizar, não digo que o humanista Senghor seja a cópia, o irmão do general Ludendorff e de sua espôsa profetisa, mas insisto no fato de haver perigo implícito no culto do sangue. Senghor, em *L'Élégie des Saudades*, fala de seu sangue português: "Meu sangue português perdeu-se no mar de minha Negritude". Esperemos que ela não venha tornar-se a fonte através da qual o "racismo anti-racista" se transforme em racismo puro e simples...

Falamos da influência de Victor Hugo sôbre Senghor, ou antes, do parentesco entre o romantismo e a Negritude. Mas nêle também se encontra a influência de Claudel — do Claudel das *Cinq grandes odes* —, de Péguy e sobretudo de Charles Baudelaire. Foi Georges Pompidou, condiscípulo de Senghor, quem o fêz amar, entre outros, a êste último e também a Maurice Barrès⁽⁴⁰⁾. Não nos esqueçamos de que Senghor é autor de um estudo sôbre o exotismo de Baudelaire. O Presidente Senghor, assim como o Rei Salomão, canta a mulher negra, mas entre os dois há Baudelaire, inebriado pela sua “belle Ténébreuse”, pelos “capiteuses ardeurs de la Vénus noire”; e também êle está à procura do reino da infância; “J’aime le souvenir de ces époques nues...” Conhece a “volúpia negra”:

Mon âme par toi guérie,
Par toi, lumière et couleur!
Explosion de chaleur
Dans ma *noire* Sibérie.
(*Fleur du mal*, LVIII)

Quanto a Senghor, fala dos “sombrios êxtases do vinho negro”:

Femme nue, femme obscure
Fruit mûr à la chair ferme,
sombres extases du
vin noir, bouche qui fais lyrique ma bouche
Savane aux horizons purs, savane qui fremis
[aux
caresses ferventes du Vent d'est
Tamtam sculpté, tamtam tendu
qui grondes sous les doigts du vainqueur.
(*Chants d'ombre*, p. 21)

Eis um exemplo do exotismo olfativo de Baudelaire:

Je respire l'odeur de ton
sein chaleureux...
(*Fleurs du mal*, XXII)

Senghor, ousadamente, intromete o tema dos ancestrais:

Ma tête sur ton sein chaud...
Que je respire l'odeur de nos Morts...
(*Chants d'ombr*, p. 18)

Sem me aperceber, falei de Senghor e da literatura francesa. Tendo em vista que o professor Thomas Melone, da Universidade de Yao-undé (Camarões), grande teórico da literatura francófona da África, chama o presidente do Senegal de "o mais francês dos negros da África e ao mesmo tempo apóstolo da Negritude", reconheço que não faltam justificativas para as presentes indagações.

CAPÍTULO IV

DOIS ROMANCISTAS FRANCÓFONOS E SEUS PREDECESSORES: MONGO BETI E FERDI- NAND OYONO

Em sua obra *De la Négritude dans la littérature négro-africaine*, o Professor Thomas Melone, da República dos Camarões, confessa estar convencido de que a literatura africana nasceu da recusa do colonizado de ser assimilado, da necessidade de criar “uma personalidade negro-africana, diversa da do colonizador sob todos os aspectos”. Diz êle que “os que estudaram as primeiras obras literárias negras ficaram impressionados com o seu ardor nativista, quase intransigente às vèzes”(1). Mas se considerarmos os primórdios da literatura africana do Séc. XX — não falo dos escritores dos séculos anteriores — nota-se que, ao contrário, a literatura africana de expressão francesa apóla-se no *desejo do colonizado de ser assimilado*, e o entusiasmo nativista exagerado de que fala Melone é muitas vèzes um entusiasmo tomado por empréstimo aos franceses.

Evidentemente, há em tôdas as épocas alguns raros poetas, escritores ou pensadores que, como se fôsem profetas solitários, se adiantaram ao seu tempo. A maior parte dêles, porém, expressa apenas os fundamentos do pensamento contemporâneo. Ora, nas altas rodas da sociedade senegalesa, por exemplo, a atitude dos que serviram de modelo durante os anos 20 era franca e decididamente a favor da assimilação; ninguém falava então no direito da livre determinação dos povos. Encontramos mesmo tal atitude na *Prière des tirailleurs sénégalais*, escrita em abril de 1940 por Léopold Sédar Senghor. Os artilheiros e seus irmãos brancos, diz êle, batem-se pela "França Confederada".

Após a Primeira Guerra Mundial, ouve-se a voz de Blaise Diagne, primeiro negro africano eleito para a Assembléa Nacional, e o primeiro com funções ministeriais, a proclamar: "Nós, indígenas franceses, desejamos continuar franceses, pois a França deu-nos tôda a liberdade"⁽²⁾. Isto ocorreu durante o Primeiro Congresso Pan-Africano, presidido pelo próprio Blaise Diagne. Êle pretendia ser simultaneamente africano e francês. E esta esquizofrenia de base, da qual temos aí o mais puro exemplo, indubitavelmente se introduziu no conceito da Negritude. Senghor, mais tarde, inútilmente proclamava seu *slogan*: "Assimilar, não ser assimilado". Embora auto-assimilação deva êle ter em demasia. E às vêzes participa de uma certa confusão de pensamento, que em vão se procurará nos países africanos de expressão inglêsa, como a encontrada no texto seguinte, oriundo de um grupo político do Alto Volta independente: "Queremos assimilar totalmente a cultura francesa, da qual

nos achamos tão ditosamente impregnados, com o fim de revigorar a nossa e afirmar a nossa personalidade”(3).

Voltemos, porém, ao início da literatura africana de expressão francesa. Em 1926, Bakary Diallo, nascido em 1892, em M'bala, no Senegal, antigo artilheiro do exército colonial, publicava um romance autobiográfico: *Force-Bonté*. A força e a bondade de que fala não são princípios africanos, e sim, “virtudes cardeais” da França. Eis como o artilheiro sengalês conta a partida das tropas francesas que vão quebrar a resistência dos marroquinos, defendendo a terra africana, em 1911: “É preciso partir. Uma região rebelde foi localizada ao norte de Mecknés, em revolta contra a ocupação francesa, cuja bondade é ignorada”. A história africana antes do advento do colonizador não possui grandes atrativos para Bakary Diallo: “Se compararmos os fatos antigos, antes da chegada dos franceses e os que vão desta data até hoje, só poderemos sentir um justo reconhecimento pelos franceses. Consideremo-nos felizes pelo fato de nossos pais e nós mesmos servirmos à França e trabalharmos sob sua direção, pela união dos seres humanos no universo. É-nos possível, com toda a sinceridade, adquirir sua ciência e seu modo de vida...” Apesar da discriminação existente no seio do exército francês, em relação aos “combatentes franceses das colônias”, e que atinge o oficial inferior Diallo, ele, que teve o maxilar quebrado na batalha do Marne, brada: “Viva a força-bondade da França!”(4).

A mostra mais pura do que se tentou chamar a “Negritude assimilacionista” é fornecida por Ousmane Socé Diop, compatriota de Diallo

e de Senghor, em seu romance *Mirages de Paris* (1937). Foi êle quem introduziu o tema de "o homem dividido", atormentado entre dois pólos culturais, retomado de uma forma mais sutil por Cheikh Hamidou Kane, em *L'aventure ambiguë* (1962). Em *Mirages de Paris*, constatamos uma tomada de consciência racial africana, fenômeno de logo negativo: "Esta enorme quantidade de homens brancos o perturbava", diz Socé a propósito de seu herói Fara, recém-chegado a Paris. "Era a primeira vez em sua vida que êle tinha tão forte sensação de seu ser e de sua côr". Mais tarde, sob a influência de escritores negro-americanos, o autor afirma os valores positivos da Negritude, o ritmo e a alegria: "A alma do negro é um sol que perfura as nuvens das mágoas corriqueiras; se ela fôr triste é porque as brumas são pesadas demais e tão densas que apagam o sol". No pensamento de Fara esboçam-se também os primeiros traços da Negritude combativa: "Num transporte de orgulho êle afirmou a si mesmo que lutaria contra a Europa. Agiria como homem em todos os planos da vida e se, apesar de tudo, os preconceitos o atingissem, sua alma apresentar-se-la da mesma forma e continuaria a protestar até o dia do Juízo Final". Apesar de seu protesto contra o racismo dos brancos, Fara nunca se torna um racista negro. Existem, porém, racistas negros entre seus amigos, tais como Sidia, que possui *Minha Luta* de Hitler, em sua biblioteca. Fara lhe diz: "Você é pior que Hitler. Sem dúvida foi o livro dêle que o inspirou". Fara, ao contrário, reivindica o direito à mestiçagem, considerando-a inevitável: "Cria-me: se todos os racistas do mundo desejarem que não haja mestiçagem sôbre a ter-

ra, só há uma coisa a fazer: colocar todos os negros na África, todos os brancos na Europa e todos os amarelos na Ásia; construir entre as raças sólidas muralhas, a exemplo dos chineses. Sem isso, apesar de toda teoria, toda lei proibitória, haverá sempre mestiços. Direi mesmo que se prosseguir a mistura das raças no mesmo ritmo atual, o mestiço será o homem do futuro..." "Se investigarmos bem os fatos — continua Fara — tudo é mestiço; não há na terra uma raça pura, uma civilização que não seja mestiça. Você, que tem orgulho de ser cem por cento negro, é mestiço também pela sua cultura européia. Foi preciso que você se misturasse intelectualmente para que desenvolvesse o espírito... E desta mistura nascerá sobre a terra africana um mundo novo". Eis aí, na obra de Ousmane Socé, em 1937, toda a teoria da mestiçagem cultural, que deveria fazer parte, mais tarde, do vocabulário de L. S. Senghor. Nêle, mestiçagem quer dizer, sobretudo, do ponto-de-vista da parte mais fraca, assimilação. A parte a assimilação biológica e cultural, que pensa Ousmane Socé da assimilação política, linha de conduta oficial do colonialismo francês?

"A felicidade de todos — diz Fara — não poderá depender senão do esforço corajoso, obscuro, perseverante de cada um. A política dos deputados do Senegal tende a fazer deste país uma província francesa com os mesmos direitos e os mesmos deveres políticos dos departamentos da metrópole; mesmo no dia em que essa política haja triunfado, será preciso que cada um de nós, em suas atividades pessoais, seja penetrado de um espírito novo, um espírito que compreenda as exigências da vida mo-

derna e se adapte às mesmas; do contrário tôdas as leis votadas não melhorarão em nada os fatos. Essas leis podem construir um país livre, onde serão protegidos os que queiram sê-lo. Uma vez estabelecida essa atmosfera, se o cidadão comum insistir em viver e pensar como nossos ancestrais tribais, o esforço dos deputados de nada terá adiantado. Será como um campo fértil no qual nada se terá semeado”(5). Tomada de consciência? Sim; mas dentro de um esquema puramente francês.

O mesmo jôgo encontramos no romance de Paul Hazoumé, *Dogucimi* (1938). O autor, que recebera uma formação de etnólogo, deveria ser, posteriormente, conselheiro da União Francesa e conselheiro territorial do Daomé. Seu único romance é uma justificação da história do Daomé, pelo dever de demonstrar “que a humanidade é igual em tôda a parte, desde que o sublime e o magnânimo convivam com a vileza e a tirania, e tanto no antigo Daomé como sob outros céus”(6). Ao mesmo tempo, é uma glorificação da presença francesa no Daomé. Em seu prefácio a *Dogucimi*, Georges Hardy, Diretor Honorário da Escola Colonial e Reitor da Academia de Lille, concede uma espécie de atestado de boa conduta e bons costumes ao autor, o qual deve ser único no domínio das letras neo-africanas. “Se sua epiderme não lhe traisse a origem — diz êle a propósito de Paul Hazoumé — vós o tomaríeis por um francês da França; tudo, na sua maneira livre e alegre de expressar-se, em seu comportamento cortês, em seus gestos desembaraçados e comedidos, no ardor amável que emana de sua pessoa, é de um homem como nós... Cidadão francês, êle não concebe, finalmente, outra pátria que não

seja a nossa, e vós o surpreenderíeis bastante se lhe imputásseis a menor pretensão autonomista..." E Hardy termina chamando êsse autor africano, que é mais etnólogo do que romancista, "êste bom francês"⁽⁷⁾.

Mesmo na década dos 50, após a independência de Gana, encontra-se um autor francófono a quem a evolução do Continente africano para a descolonização parece causar um horror que êle, absolutamente, não sabe ocultar. Depois de relatar a conversão de seu herói Dansou ao Cristianismo, o autor togolês David Ananou no romance *Le fils du fétiche* (1955) expressa a esperança de que a luz divina venha a cair um dia também sôbre os que se acham ainda "presos demais às concepções ancestrais..." "Por tôda a parte ouvem-se soar bem alto as grandes palavras de independência, liberdade, govêrno próprio... A ambição é nobre... Entretanto, a mais legítima renovação a que aspiramos é função da renovação de nossos costumes. Evidentemente, a que ponto levará uma emancipação de pessoas ainda fortemente fiéis às práticas fetichistas? Que espécie de progresso terá efetivamente realizado um país atado a mil superstições?"

"Não condenamos totalmente todos os nossos costumes. Há alguns dêles bem louváveis e será justo conservarmo-los puros e vivos. Em compensação há outros bem ridículos, que os preconceitos conservam com um zeloso cuidado e que até mesmo os ancestrais, se voltassem ao nosso meio, achariam caducos e opostos a qualquer sã evolução... Temos dormido bastante à sombra da morte... O obscurantismo é pouco favorável ao progresso. A África espera muito de seus filhos. Com simpatia ou ceticismo, os estrangeiros observam como agimos e esperam

os resultados. Iremos trair a pátria agindo como os macacos que estão sempre fazendo alguma coisa e nunca fizeram nada?"⁽⁸⁾

É preciso examinar a obra de Mongo Beti e Ferdinand Oyono em contraste com esse pano-de-fundo assimilacionista, escutar, inicialmente, o tom bajulador de escritores como Ananou, que sucumbem totalmente à tentação do Ocidente, para apreciar a contribuição revolucionária desses pioneiros da literatura africana hodierna. Em seus romances, eles se opõem principalmente a duas instituições que, segundo eles, fizeram do africano colonizado o que ele é e que, não menos que a conquista militar, são instrumentos da vontade de poder da Europa: a igreja e a escola ocidentais.

Em Mongo Beti (*Le roi miraculé*), o Alto-Comissário da República Francesa escreve ao Padre Le Guen, "conversor profissional" entre os Essazam dos Camarões, que nenhum francês em terra africana jamais deveria esquecer "a singularidade fundamental da missão de que fomos encarregados, vós e nós, pela doce França, nossa mãe incomparável, no meio dessas povoações deserddadas"⁽⁹⁾. Se se examinar de perto o fardo do homem branco, percebe-se que ele consiste de três elementos ou, usando os termos do Alto-Comissário, "três aspectos essenciais: o teológico, o ideológico e enfim — o último sem ser o menor — o administrativo"⁽¹⁰⁾. Isso quer dizer que, segundo Mongo Beti, o ato colonizador, à parte seu aspecto militar, econômico e diplomático, compõe-se da cristianização, do ensino leigo e da administração. Beti e Oyono lançam flechas bem afiadas contra esses três alvos. As de Beti são mais elegantes, as de Oyono, mais envenenadas.

Sob suas penas, os deuses de bronze da colonização são reduzidos a seres humanos de feições às vezes caricaturais. Mas, sendo a colonização um processo recíproco, nossos dois autores passam, freqüentemente, da caricatura do colonizador à do colonizado, sobretudo Ferdinand Oyono, em seu último romance, *Chemin d'Europe* (1960), com o seu anti-herói Aki Barnabas, um assimilado cem por cento. Em *Mission terminée* (1957), Mongo Beti, depois de haver descrito seus irmãos das florestas com muita simpatia, e até mesmo admiração, de repente muda de parecer e chama-os, num ímpeto do seu pessimismo íntimo, de "estas espécies de caricaturas do africano colonizado"⁽¹⁰⁾.

A combatividade de Mongo Beti é, no entanto, reforçada pela recusa de entregar-se a uma idealização fácil do africano, ao modo do autor congolês Jean Malonga, em *Coeur d'Aryenne* (1954). Sua atitude militante esboça-se desde o início de sua carreira. Estudante em Paris, pensa que o valor das bolsas-de-estudo dadas pelo governo francês a estudantes negros não é bastante para satisfazer-lhes tôdas as necessidades, tanto materiais, quanto culturais: "... tinta, cadernos, papel, selos, jornais, cigarros e, às vezes, o médico. E os 21.000 francos voam, já se vê. Nada de distrações! Que diabo vai um negro procurar no cinema, no teatro? Eis como as omissões da rua Oudinot afastam o estudante negro da verdadeira cultura. A repugnância desses funcionários em conceber uma vida humana para os filhos desses párias, que ainda ontem suavam sangue e água nos "Buchenwalds" do colonialismo, é imensurável"⁽¹¹⁾.

Bem jovem, responde ao apêlo da Negritude. Em um artigo publicado em *Présence Africaine*, em 1952, êle nos apresenta uma fórmula personalíssima:

“O feiticeiro e o *marabout*, as fábulas que nossas avós nos contaram, as circuncisões, os trabalhos forçados, a vergonha dos anos de servidão e de obscurantismo, nossas canções e nossas queixas, a própria pigmentação de nossa pele, as imensas extensões de areia, de altas relvas ou de florestas, a fera que aterroriza os rebanhos, o chimpanzé urrando na floresta distante, a profusão de répteis formaram em nós e a despeito de nós uma certa concepção do mundo, sendo portanto elementos de uma cultura especificamente nossa. Há necessidade de insistir nisso?”⁽¹²⁾.

Atualmente, porém, Mongo Beti se encontra entre os autores negros africanos, muito mais jovens em maioria, que se recusam a participar da fanfarra — ou, em outras palavras, da música ancestral do tantã, do *kora* e do *bala-fong* — de seus avós. Para Felix Tchicaya U Tam'si, por exemplo, a Negritude implica em racismo e é preciso portanto rejeitá-la, pois a única coisa importante é a originalidade nacional. “Vendo minha Negritude por cem vezes menos que um tostão”, diz êle de maneira sarcástica... Mongo Beti prefere o gênero zombeteiro ao patético da Negritude. Em uma alusão à política de assimilação, um de seus personagens declara: “Quanto a mim, meus antepassados não foram absolutamente gauleses, mas bantos; êles assim permaneceram desde então”⁽¹³⁾.

Os protagonistas da Negritude, alguns dos quais são agora homens políticos no apogeu de

sua carreira, parecem invocar o conceito da comunidade do sangue como meio de pacificação social. Segundo êles, após a retirada do colonizador, a exploração de um grupo social por um outro não mais existe na Africa, se bem que qualquer observador do cenário atual saiba quanto o neocapitalismo da nova classe dirigente, muitas vêzes camuflada sob um tênue verniz socialista, pode ser monopolista e rancoroso.

Para o tio Mama, em *Mission terminée*, a comunidade do sangue é algo de bem palpável, que provém menos de um mito do que de um sólido interesse pessoal. O jovem colegial Jean Medza que reside com seu tio, rude marceneiro do Interior, acaba de receber de seus admiradores inúmeros presentes. O tio Mama lhe pergunta:

— Então, êste rebanho, tua nova fortuna, que farás com ela, sobrinho, hein? Será que podes dizer-me o que vais fazer?

Pensei: bem, com esta nova teoria da comunidade de sangue que acabo de adotar, eis-me forçado ao altruísmo integral ou a quase isso!

— Pois bem, meu tio, é facilimo: deixo-a para ti.

De certo modo senti-me aliviado por desembaraçar-me tão facilmente daqueles animais; assim, pelo menos, êles não cairiam sob as patas de meu pai, que teria encontrado nova oportunidade de especular interminavelmente. Mas, com a minha resposta, o tio Mama riu-se às gargalhadas:

— Tu deixarás tudo para mim, filho?

— Tudinho, tio.

— Bem... não... vejamos, caro sobrinho. Basta que me deixes a metade. A outra metade levarás contigo, hum?...”(14)

Esse tratamento irônico da comunidade do sangue é incompatível com a mística da Negritude. Mongo Beti, mais tarde, diria a propósito da mesma: “Vale mais a pena tratar-se do problema em termos sociais do que em termos raciais. Além disso, a situação evolui e, desaparecendo a tutela colonial, é provável que haja tentativas de opressão de negros sobre negros. É, portanto, em termos de opressão social que se deve ver a situação”(15).

Em seu primeiro romance, a opressão social ainda provém do fato colonial. Em seus três outros romances, publicados entre 1956 e 1958, a polêmica das suas primeiras obras cede lugar a uma sátira mordaz ao mundo colonial. Após a independência dos Camarões, se bem que seja contrário ao regime atual de seu país, Mongo Beti não encontrou ainda nova disposição de espírito para exprimir sua oposição em termos de ficção romanesca. Um adversário possante, imperioso, exótico como era o colonizador francês para Mongo Beti, é um dom celeste para um satírico nato. Talvez ache-se êle, atualmente, um pouco desorientado com o seu desaparecimento. Pode-se dizer o mesmo de Ferdinand Oyono, que começou com uma produção febril — dois romances publicados em 1956 — e depois diminuiu de ritmo, para nada mais publicar após o romance *Chemin d'Europe* (1960).

Haverá uma fórmula que caracterize o romance africano contemporâneo, de maneira total, ou então o papel do romancista? Sembène Ousmane, o mais vigoroso talento no domínio do romance, proveniente do Senegal, tentou defi-

nir tal papel: "Não faço a teoria do romance africano — diz êle. Lembro-me, contudo, que outrora, nessa África que se diz clássica, o *griot* era, não apenas o elemento dinâmico de sua tribo, clã, ou aldeia, como também testemunha patente de cada acontecimento".

"Era êle quem registrava, colocava ao alcance de todos, sob a árvore da palavra, os fatos, os gestos de cada qual. A concepção de meu trabalho decorre dêsse ensinamento: permanecer o mais próximo possível do real e do povo"⁽¹⁶⁾. Se bem entendo o que Sembène Ousmane quer dizer, o romancista, segundo êle, deve escutar e exprimir o povo. Povo, não num sentido folclórico e romanesco, mas no sentido de "coletividade". Ousmane relatou os acontecimentos da greve dos ferroviários senegaleses de 1947, seu sofrimento e sua vitória coletiva. Talvez Sembène Ousmane seja um *griot* marxista, mais próximo da tradição do romance proletário, à moda de Henry Poulaille, onde se inclui, por exemplo, o *Native Son* do negro-americano Richard Wright que êle leu, do que da tradição africana, que é a tradição oral dos *griots*: cantores de louvações, historiadores, cronistas. Beti e Oyono, ao contrário de Sembène Ousmane, não visam exprimir a coletividade, e sim o indivíduo, mais representativo na obra de Oyono do que na de Beti.

Mongo Beti inicia sua carreira de romancista sob o pseudônimo de Eza Boto. Em seu primeiro romance, descreve a *Ville cruelle*, centro do colonialismo, espécie de inferno onde são queimados os simples habitantes das florestas, que não têm malícia. O herói que representa o Interior do seu país é Banda, jovem camponês que cultivava cacau. Em vez de fazer

como todo o mundo e “subornar” os fiscais indígenas, êle confia na boa qualidade do seu cacau. Mas os fiscais sempre recusam sua colheita, que vai ser queimada pelo menos oficialmente, e se o jovem resiste, êles o espancam b̃arbaramente. Resolve então arrombar o estabelecimento de um comerciante grego. É preciso observar aqui que os gregos e libaneses são geralmente os vilões no romance africano. Banda, porém, não tem tempo de realizar seu plano; é obrigado a deixar a cidade, precipitadamente, a fim de salvar um jovem compatriota, Koumé, procurado pela polícia, por ter seu patrão grego sido morto durante uma greve, da qual havia sido o líder. Seja como fôr, “os gregos são uma raça de ladrões”. No entanto, Banda se interessa menos pelo destino de Koumé do que pelo de Odília, irmã dêste. Koumé morre durante um acidente, ao fugir, e Banda encontra os quinze mil francos de que necessita, no bôlso do defunto. Era mais dinheiro do que êle teria podido conseguir com a venda de sua colheita de cacau! Então, em vez de tornar-se arrombador, faz-se ladrão de cadáveres. Um pouco mais tarde, por outra coincidência, Banda encontra uma maleta perdida por um comerciante, certamente grego. O negociante oferece uma recompensa de dez mil francos a quem lha devolver, o que permite a Banda restituir a quase totalidade de seu “empréstimo” a Odília, com quem vai casar-se, sob as bênçãos da mãe agonizante. Finalmente, o casal dirige-se para a cidade, não para Tanga, a cidade cruel, mas para um pôrto chamado simbòlicamente Fort-Nègre.

Apesar de sua ação inverossímil, onde o puro acaso prevalece sôbre todo o desenvolvimento psicológico, de um monólogo interior desconexo

e melodramático, êsse romance, escrito por um autor de vinte e dois anos, contém trechos de uma força pouco comum. Mas, afinal, Alexandre Biyidi — o verdadeiro nome de Eza Boto — resolveu adotar o pseudônimo de Mongo Beti.

Diz o autor a propósito dos problemas juvenis de Banda: “Raramente uma crise de crescimento foi mais penosa”⁽¹⁷⁾. A crise de crescimento — tema central em Mongo Beti — é muito melhor desenvolvida nos romances do autor que se seguem a *Ville cruelle*, sobretudo em *Le pauvre Christ de Bomba* (1956) e em *Mission terminée* (1957). Mongo Beti está à procura de um ponto de referência de onde possa exprimir seu humor e seu desespêro, sua ironia, ora sutil, ora violenta. O intelectual que é Mongo Beti não consegue fazer sua a psicologia, o ponto-de-vista do rude camponês, mas consegue, maravilhosamente, exprimir o mundo colonial através do adolescente que recebeu sólida formação intelectual, à moda francesa, o que não impede que seja reprovado nos exames do *baccalauréat*. O autor, tanto quanto seu herói, Jean-Marie Medza, em *Mission terminée*, serve-se de sua formação ocidental para criticá-la como nenhum outro autor africano o fêz antes dêle: “Ah! a escola!... Assim, pois, minhas queixas contra a escola, devorando jovens e digerindo-os lentamente como um monstro; para vomitá-los despojados de sua bela substância, de sua mocidade — simples esqueletos — minhas queixas contra a escola-monstro — acumularam-se, por assim dizer, ao longo dos dias”⁽¹⁸⁾.

Já em 1952, Biyidi-Beti fala do “ensino entre nós, cujos métodos apresentam tediosa identidade com os do ensino francês, o que é indispensável reformar, para dar lugar à cultura prôpriamente africana”⁽¹⁹⁾.

É preciso lembrar-se dêsse anátema quando se lê *Mission terminée*.

O narrador do romance *Le pauvre Christ de Bomba*, que precede a *Mission terminée*, não é um camponês inculto nem um jovem intelectual, mas um rapaz inocente, verdadeiro “coroinha”, chamado Denis. A exemplo de em *Mission terminée*, a técnica é escolhida de maneira magistral: lemos o diário dêsse jovem cristão ingênuo e sincero.

Denis acompanha o reverendo Padre Superior Drumont quando de uma *tourné* que êste faz pela região dos Tala, habitada por um povo que vive na abastança e, por conseguinte, é refratário ao Cristianismo. Os habitantes de Tala são cristãos, certamente, mas não praticantes. São bons cristãos, segundo Beti, os que gemem sob a bota colonial, levados a construir estradas e a outros trabalhos forçados. Em desespero, acorrem à missão cristã. O reverendo Padre Superior explica ao Sr. Vidal, o administrador:

“ — Os homens da estrada vivem perpétua-mente apavorados por causa das requisições, dos trabalhos forçados, das bastonadas, e dos safanões... Será que realmente são crentes ou se dirigem a mim para consolá-los — sem que eu nunca possa realmente protegê-los? Eis a questão que me atormenta neste momento.

— Padre, vós o dissestes bem: é bastante habitar ao longo da estrada para que sejam cristãos. Não foi isto o que dissestes?

— Sim, por quê?

— Alegrai-vos, Reverendo Drumont, alegrai-vos e não mais vos preocupéis. Tereis muito em breve vossa estrada e vossa clientela. Ah, ah, ah, alegrai-vos, eu vo-lo digo.

— Estás a desconversar?

— Escutai, Padre... estamos nos preparando para construir uma estrada através da região dos Tala...”

Vidal explica os detalhes do plano ao missionário. Êste, um homem bom sob uma capa autoritária, inquieta-se:

— Tendes muitas máquinas?

— Máquinas ah, ah, ah... Máquinas para fazer o quê, meu Deus? E com que as pagaremos?

— Então, ides proceder a uma espécie de “Congo-Ocean” em pequena escala?

— Por Deus! Em que pode isso preocupar-vos? Vossos rapazes irão novamente praticar a religião, tereis muitos fiéis, não é isto bastante?

— E também dever meu protegê-los, não é?

— Perfeitamente, de acôrdo: vós os protegeres espiritualmente. Dir-lhes-eis: meu caros filhos, aceitai os sofrimentos dêste vale de lágrimas. Quando morrerdes sereis largamente recompensados...

O missionário quer ainda protestar, mas o administrador relembra-lhe os seus próprios métodos, que não são menos dúbios:

— De fato, pensando no assunto, que salários costumais pagar em Bomba?”

Bomba é o nome da missão católica dirigida pelo pobre Cristo — o próprio reverendo Padre Superior Drumont — um Cristo cego e aca-nhado cujos olhos vão sendo abertos durante a viagem.

— “Que salários pagais em Bomba? Poderis dizer-me? Vossa missão de nenhuma forma

surgiu da terra assim, por efeito da varinha de condão de Jesus Cristo!

— Pelo menos, não instituímos trabalhos forçados!

— Que dizeis, meu Padre, que dizeis! Declarais: vinde trabalhar na missão, senão ireis para o inferno. Não será isto uma coação, pior do que tôdas as coações do mundo?..."

É preciso lembrar que, nesse romance, todos os acontecimentos, portanto também o dialogo precedente, são fielmente narrados pelo jovem africano que o missionário denomina "meu pequeno Denis". Denis crê em Deus e em seu representante neste mundo, o pobre Cristo de Bomba, com uma confiança ilimitada; sua alma cândida recusa-se a reconhecer o cinismo que se insinua nas propostas dos brancos. Denis conclui a cena que acaba de narrar, da maneira seguinte:

"Rindo bem alto, o administrador afastou-se em direção à estrada; ligou o motor e, antes de arrancar, fêz um último gesto ao reverendo Padre Superior, que continuava no pátio e lhe retribuiu o gesto.

Acredito ter sido um gracejo. A partir dessa conversa, o reverendo Pe. Superior parece mais alegre, mais confiante, mais calmo"⁽²⁰⁾.

A alegria do reverendo Padre Superior passa a ter algo de sinistro depois que sua tentativa de proteger os indígenas fracassou. Foi apenas um breve sobressalto de consciência; doravante ele irá continuar a transigir com a administração colonial e aproveitar-se do tumulto em que esta irá arrojear suas ovelhas desgarradas para lhes recuperar as almas.

A viagem através a região dos Tala — esta Sodoma e Gomorra, segundo Denis, pequeno

neófito fanático — tem também um lado político que sempre me faz lembrar o missionário alemão Andreas Gollmer, da “Church Missionary Society”, da Nigéria, o primeiro a traduzir em iorubá, justamente após a ocupação de Lagos, o hino *God Save the Queen*:

“A nossa chegada, o reverendo Padre Superior tocou na cabeça das crianças que haviam cantado a Marselhesa e, diante de alguns cristãos que se achavam presentes, pronunciou um breve discurso, no qual lhes dizia ser seu bom pastor e eles, suas ovelhas. Se os havia deixado ao abandono durante três anos, isto servira para o seu próprio bem. Realmente ele os havia deixado; mas eis que retornava. Eles deveriam felicitar-se por reencontrar esse bom pastor que voltara apenas para apascentá-los.

Tudo isso era muito tocante e o reverendo Padre Superior baixava repetidamente os olhos para não trair sua emoção; sua voz chegou a tremer em certo momento”⁽²¹⁾.

Ao final da narração de Denis, sobrevém a catástrofe. O reverendo Padre Superior descobre que, em Bomba, seus catequistas indígenas converteram a *sira* — espécie de convento e escola preparatória para as jovens da tribo que tinham a intenção de casar-se, em casa de tolerância. O que equivale a dizer que os africanos, assim como os descreve Mongo Beti, não são anjos. Mas na base dessa catástrofe e do fracasso de toda a viagem, acha-se a falta de compreensão, de intuição do missionário em suas relações com os indígenas. Diz ele: “Sou um sagrado vencido” e se apronta para voltar para a França. “Esta brava gente — diz ele — não precisa de nós para adorar a Deus. Que importa que O tenham adorado à moda deles... comen-

do carne humana, ou dançando ao clarão da lua, ou trazendo em volta do pescoço amuletos feitos de casca de árvore. Por que obstinarmos em lhes impor nossa maneira de ser?"⁽²²⁾.

Para o pequeno Denis, essa viagem à região dos Tala é uma viagem para a maturidade. Crise de crescimento, isto sempre significa iniciação sexual, ao menos para Mongo Beti. Denis se deixa seduzir pela bela Catarina, mulher madura que acompanha o cozinheiro do reverendo Padre Superior, à revelia deste, que a crê na *sixa*. De maneira mais poética, Jean-Marie Medza, o herói de *Mission terminée*, perde sua inocência junto à jovem Edima, imagem da África terna e insubmissa, enquanto Catarina é uma mulher devassa. Desiludido, caído das nuvens da ideologia e da fé infantil, Denis terá daí em diante de encarar as exigências da vida real. Tem medo de ser requisitado pelos milicianos a fim de ajudar na construção da estrada: "Eles certamente me levariam também, apesar de minha pouca idade. Meu pai diz que é perigoso para mim ficar em Sogolo. Penso no que me disse uma noite o auxiliar de cozinheiro, Anatole!... Ir à cidade e procurar um emprego qualquer na casa de um comerciante grego"⁽²³⁾.

Mission terminée possui três temas entrelaçados: o ponto final da puberdade, o confronto da África colonizada, trazendo a marca direta da ocidentalização, com a África rude e austera e ao mesmo tempo terna do Interior, e a revolta contra a educação ocidental e a autoridade paterna.

Jean-Marie Medza, o africano culto e efeminado da cidade, fica pasmado diante de seu primo Zambo, "espécie de baobá humano": "Por

que milagre, dizia a mim mesmo, êsse rapaz seria meu parente?"⁽²⁴⁾. Eles se admiram reciprocamente, sem no entanto, se entenderem. O trio de camaradas de Zambo: Yohannès le Palmipède, Pétrus Fils-de-Dieu e Abraham le Désossé, também admira o jovem intelectual da cidade, que, irônicamente, por sua vez os admira, invejoso da sua fabulosa liberdade: "Daria todos os diplomas do mundo para nadar como o Palmipède, dançar como Abraham le Désossé, ter a experiência sexual do jovem Pétrus Fils-de-Dieu, lançar a azagaia como Zambo, beber, comer, rir tranqüilamente, despreocupadamente, sem me importar com os exames de segunda época nem com revisões, nem com provas orais. Pelo menos eu não teria medo das mulheres, mesmo as libertas; saberia responder aos seus assaltos..."⁽²⁵⁾

A expedição solitária pelo Interior, que a princípio parece uma comédia de *vaudeville*, muda-se, súbitamente, em canção triste, patética, de morte e de amor. Mongo Beti passa, abruptamente, da escala maior à escala menor quando o jovem herói tem um pressentimento que sua missão banal na floresta, empreendida com o fim de recuperar a mulher impudente de um parente, marcará um ponto importante em sua vida. A morte se apresenta na forma de lembranças da juventude, no grito de um jovem prisioneiro esmagado sob uma muralha, "grito, ao mesmo tempo, de revolta e de agonia que sempre repercutirá em meus ouvidos como uma obsessão", e no canto de um pássaro misterioso, a "alma-do-outro-mundo", "mensageiro anônimo" da morte⁽²⁶⁾.

A bela Edima, imagem da pureza, traz-lhe o amor, mas um amor frágil que não sobrevive à

tempestade desencadeada pela revolta de Medza contra a autoridade paterna, quando de sua volta de Kala. "A nós a liberdade!" exclama êle. A pureza primitiva torna-se insaciável, o paraíso terrestre está perdido para sempre. Nômade arisco, deverá êle vagar por cidades desconhecidas, como todos os desenraizados da Africa, para sempre exilados de sua terra.

O romance *Mission terminée* é um riso homérico sôbre um fundo de tristeza.

Le roi miraculé, última obra de Mongo Beti, mostra dois camaradas de escola, o cínico Kris e o idealista Bitama, diante de uma Africa em transformação, mas que tenta resistir a qualquer mudança. O missionário Le Guen substitui o Padre Superior Drumont. Êle sente em si "um sentimento de fraternidade sincera para com o negro", oposto ao da geração de seu predecessor, "que fundamentou — escreve êle à mãe — sua ação sôbre uma visão errônea e pouco cristã do mundo"⁽²⁷⁾. Le Guen converteu o velho chefe da região, batizado na hora da agonia, e que misteriosamente restabelecido se tornou o rei Lázaro. Le Guen pediu-lhe que devolvesse tôdas as suas mulheres, menos uma. Eis aí um conflito terrível: as mulheres recusaram-se a ser repatriadas e os guerreiros acorreram de suas aldeias para defender-lhes a honra. Enfim Le Guen é nomeado para um outro pôsto por seu bispo a pedido do Alto-Comissário, e a paz — uma paz incerta e enganadora — foi mais uma vez restabelecida.

Ferdinand Oyono descreve a mesma Africa sob a sombra da presença européia. Ao entrar o negro no mundo dos brancos, é preciso que se ponha de guarda. Ai daquele que não conhecer o código. É maltratado como Touñdi Ondoua,

em *Une vie de boy*, e que finalmente perde a vida, ou ultrajado como Meka, em *Le vieux nègre et la médaille*, que perde a honra e a fé nos brancos e retoma o caminho da floresta. Aquê que se acomodar a tudo perde sua identidade, como Aki Barnabas, em *Chemin d'Europe*.

O mundo de Oyono é mais triste do que o de Mongo Beti. Sua voz é mais estridente, seu riso mais cortante. Apresenta-nos um universo disforme, cuja desproporção se expressa na feiúra caricatural de certos caracteres, negros ou brancos. Nêle procura-se em vão a pureza de uma Edima, a serenidade do clarão do luar africano, tal como o descreve Mongo Beti. As mulheres belas de seus romances são certamente desavergonhadas. Em Beti, os missionários são talvez uns santos simplórios; em Oyono, são impuros e grosseiros.

Eis como êle descreve um ancião, Evina, antigo cozinheiro de um missionário:

“Sua bôca estava curvada por ter o queixo achatado sôbre o pescoço, o que fazia sobressair o seu nariz, de narinas tão abertas, que se via o muco esbranquiçado ali alojado”.

Do mesmo modo uma africana gasta pela idade:

“Abaixo do peito achatado, o vestido crescia e esvaziava com os movimentos forçados dos seios, que se adivinhava estarem deitados sôbre o ventre”.

O africano Paul Nti sofre de elefantíase; “o grande chefe dos brancos”, livre de tôda moléstia vulgar, é tão bochechudo que se assemelha a um porco: “Cada movimento fazia tremer a parte inferior do queixo, semelhante a um velho seio côr de laterito”.

A parte sua feiúra, a humanidade de Oyono possui hábitos que muitas vêzes nos tiram o apetite.

Quando Engamba, cunhado de Meka, toma o café da manhã, êle se compraz principalmente com "um pedaço de víbora velha cozida na hora". Aprendemos também detalhes succulentos sôbre as trocas orgânicas entre o homem e o animal. Eis aqui uma espécie de *leitmotif* fecal que assinala a vida dos miseráveis.

"Meka dirigiu-se para os fundos da casa. Contornou um monte de imundícies, depois penetrou numa moita e agachou-se. Bem próximo, uma porca esperava, impaciente, que êle terminasse"⁽²⁸⁾.

Oyono quer impressionar desagradavelmente, e consegue-o plenamente. Desenvolve uma estética do feio que relembra o naturalismo de Zola em *La terre*. Entretanto, a angústia da criatura que êle descreve dessa maneira, pode tocar as raias do sublime, como na oração do velho Meka, de pé diante de uma multidão alegre num 14 de julho e prestes a ser condecorado por haver dado dois filhos à França e suas terras ao reverendo Padre Vandermeyer:

"Deus Todo-Poderoso, só Tu que vês tudo que se passa no coração dos homens, Tu vês que meu mais caro desejo neste momento em que espero a medalha e o Chefe dos brancos, sòzinho nestas paragens, entre dois mundos... oh! meu Deus!, que fizestes tão diferentes, meu grande e mais caro desejo agora é tirar êstes sapatos e mijar... sim, mijar... Sou apenas um pobre pecador e não mereço que me escutes... mas peço-Te que me ajudes nessa hora sem precedente em minha vida, em nome de Jesus Cris-

to Nosso Senhor. Assim seja... Faço, intimamente, o sinal da Cruz"(20).

Os jovens cameruneses Beti e Oyono, expressando-se através da farsa, mas a dois passos da tragédia, transtornaram com o seu sôpro ardente a escala dos antigos valores nas letras africanas. Após êles, ninguém mais se atreveria a escrever como David Ananou.

CAPÍTULO V

A TRADIÇÃO ORAL E A NOVA LITERATURA AFRICANA

A tradição oral tem sido ignorada, de maneira profunda, pelos observadores europeus, ao lado de muitos outros aspectos da realidade africana. Bernard Dadié, escritor e político da Costa-do-Marfim, cita, como exemplo, Golberry (*Fragment d'un voyage en 1802*): “Iguais a crianças, os negros, mesmo os de idade mais avançada, aplicam sua atenção durante o dia inteiro a tarefas banais, ou em conversas que ao nosso entender não passariam de simples bate-papos. Levam dias inteiros a contar estórias. Porque os contos mais absurdos, as estórias mais inverossímeis constituem a maior delícia e o mais intenso divertimento desses homens, que chegam à velhice sem ter saído da infância”... E Dadié exclama: “Estórias inverossímeis! Golberry teria ouvido falar de um fabulista chamado La Fontaine que, já avançado nos anos, escreveu um dia: — ‘Se me contassem agora a estória de *Peau d’âne*, eu sentiria um prazer imenso?’ (1).

Nós, leitores de Jung, Freud, Frobenius, iniciados desde a infância nos contos de fadas dos irmãos Grimm, tendo um conhecimento mais ou menos profundo de Frazer (*The Golden Bough*), de Lanrezac (*Essai sur le folklore du Sudan*), de Marcel Griaule e Germaine Dieterlen, de Kathleen Arnott (*African Myths and Legends*), de J. H. Nketia (*Funeral Dirges of the Akan People*), entre muitos outros, não podemos repetir os erros grosseiros de Golberry. Sabemos que se podem reencontrar os sonhos maravilhosos dos povos nos seus mitos e nas suas lendas, vasto reservatório onde podem pesquisar tanto os especialistas como os amadores "da bela sabedoria dos nossos ancestrais", como diz mesmo o antitradicionalista Mongo Beti.

Considerando a revalorização atual do folclore e da mitologia africana, após séculos de difamação, sustentamos que, para uma justa apreciação de qualquer obra escrita por um autor africano contemporâneo, é necessário conhecer a sua tradição⁽²⁾. E tal tradição poderá ser zulu ou basuto, iorubá ou evê, uolof ou bambara, ou mesmo suaíli ou árabe.

Ora, nos dias atuais aquele autor escreve mais comumente em inglês, em francês, em português ou em espanhol. Donde ser necessário levar em conta também tais culturas. Pois muitos desses escritores utilizam sem problemas as duas fontes à sua disposição. Mesmo que estejam sólidamente implantados na sua época, buscam sua inspiração e seu estilo no folclore africano. Muitos dentre eles transcrevem em francês, em inglês ou português, tal como Oscar Ribas, os contos e os poemas da sua região e à maneira da mesma.

Como diz Lilyan Kesteloot: "Os escritores que estão, dêsse modo, diretamente ligados às suas culturas tradicionais são geralmente perfeitos bilíngües e podem criar em duas línguas, para sempre exprimir, com profundidade, o seu próprio universo africano. Em geral, o espírito polêmico está de todo ausente das suas obras e nelas não se encontra senão raramente alusão aos brancos. É nessa direção "descontraída" que o movimento literário nascido na Negritude parece-nos ter melhores oportunidades de expandir-se livremente e ao trazer-nos uma imensa quantidade de temas, de imagens, de modos de raciocínio inexistentes em nossa língua enriquecerá, sem dúvida, profundamente, a literatura universal"⁽³⁾.

É preciso, no entanto, acrescentar que na hora atual essas estórias orais novamente contadas por escritores sofisticados possuem já algo de artificial, como por exemplo as narradas por Birago Diop e por Benjamin Matip.

Não é sem uma certa nostalgia que o escritor negro-americano Jay Saunders Redding constata: "O autor africano possui uma estória que pode recriar e fantasiar, a partir das lendas, dos mitos orais e dos contos dos velhos.

"Posui uma autêntica cultura popular intimamente ligada à natureza pela alusão constante às leis cósmicas, ao tempo, aos climas, à geografia; uma cultura popular que é a fonte da unidade étnica e que é também o reflexo de uma unidade moral e de uma ética. Possui já sua comunidade de totens culturais, conhece sua identidade sagrada"⁽⁴⁾.

No seio desta "autêntica cultura popular", encontramos a literatura oral. O africano se encontra profundamente imerso em seu meio na-

tural e este contacto íntimo se deixa traduzir nas diversas formas de sua literatura: cantos e poemas de louvação, cantos funerários cantos de iniciação e cantos matrimoniais, pelo inestimável tesouro dos provérbios e das adivinhações, provavelmente sem igual no mundo inteiro, e pelos contos populares, nos quais o animal, o homem, a divindade, a árvore se entrelaçam e se misturam. Esta literatura é de uma introspecção e de uma significação cativantes. Sua significação é apreendida de imediato, pelos membros da tribo, pelos iniciados — entre os iorubá, na poesia do oráculo de Ifá, pela interpretação do *babalaô*, do “pai-dos-mistérios” — mas mesmo o não-iniciado a apreende se se abstrair do aspecto decorativo da côr local e da situação particular do momento. Então descobre aí a compaixão universal, a procura da verdade, as respostas mais ou menos indecisas às questões que têm sido propostas aos homens desde a aurora da existência: donde viemos? para onde vamos?

O céu é imenso mas nêle não cresce a erva.
Foi isto que o oráculo disse a Obatalá
a quem o grande Deus deu o reino do mundo.
Para êle eu elevo as mãos:
— Dai-me o reino do mundo.

Esta citação começa por uma adivinhação, seguida por uma descrição pledosa e termina por uma prece a Olodumarê, a quem os iorubá chamam também o “Mestre por excelência”, o Mestre da boa terra”, o “Rei da glória”, de quem “a borboleta, com a sua beleza e pelos seus movimentos, canta a glória”(5). Que ninguém se espante, dada tal concepção religiosa do universo, pelo fato de os iorubá considera-

rem a língua na bôca como “um deus solitário em meo a um oceano”. Que chamemos isto uma adivinhação, pouco importa.

A mesma impressão enigmática surge ao ouvir-se um ancião cantar:

Ai de mim, ai de mim, que desgraça,
o cadáver que deveria ser enterrado
com todo o cerimonial previsto
e ao som dos tambores,
ei-lo perdido na fumaça,
desaparecido no mar.

O destino não reconhece encantos,
o destino não reconhece sacrifícios.
A tempestade que devastou Ipetorê
eu a ouvi com seu fragor em Lagos.

Pensa-se de início numa profanação ou num “sic transit gloria mundi” amargo e doloroso decretado por um destino inexorável. Mas o fundo concreto dêsse canto fúnebre se revela se se conhece a história de Ipetorê, pequena aldeia perto de Ikorodu, a trinta quilômetros de Lagos, destruída, em 1913, por uma epidemia que assolou também Ikorodu e os subúrbios de Lagos. Aqui o artista tradicional não é nem cantor de poemas de louvação, como nos *ijala* ou *aré odê* (cantos de caçador) dos iorubá, nem filósofo ou intérprete do mundo, como o *baba-laô*, mas simplesmente historiador cronista.

Passemos aos provérbios iorubás⁽⁴⁾. Sua sabedoria vem do ambiente local. Eles nascem do leite e do mel, do azeite de palma e dos rios cheios de peixes. O Chefe Delano, autor de uma dúzia de livros que tratam, na sua maioria, da sua língua materna, acaba de nos oferecer a mais completa coleção: mais de quinhentos provérbios. Talvez possamos notar aí a ausência de alguns já publicados, em 1885, pelo Pe. Bouche,

como por exemplo: "Se um carrapato passeia sôbre o focinho de uma rapôsa, não peça à galinha para devorá-lo". Que importa? Isto não faz senão demonstrar que existem variantes regionais e que mesmo um especialista como Delano não poderia esvaziar completamente o reservatório da velha sabedoria iorubá, conservada através dos seus provérbios.

Aquêles que Delano recolheu e comentou se relacionavam mais com o nosso mundo que com o outro. São, na sua maioria, guias indicadores regulando as relações humanas sob a forma de conselhos, comentários, reprovações, advertências e estímulos. Têm ainda o poder de retomar uma conversação que teria sido desviada: "Owe l'esin oro; bi oro ba sonu, owe ni nfi wa a". Eis aqui o provérbio dos provérbios: "Um provérbio é o cavalo que carrega o tema sôbre o qual está a se discutir; se o tema escapa, usamos um provérbio para recuperá-lo".

Apoiando-se geralmente sôbre uma ética feudal, profundamente enraizada na realidade africana, os provérbios iorubás atingem por vêzes o entendimento universal: "Ajuda-me durante a estação das chuvas que eu te ajudarei durante a estação sêca". Não haverá um apêlo à participação pessoal no mundo no provérbio seguinte: "O pântano se mantém afastado como se êle nada tivesse a ver com o rio"?

Ainda que sua expressão seja em geral uma linguagem poética, o provérbio iorubá não se afasta jamais do seu realismo ligado à terra: "A rã saltitante deseja asas, mas a deusa do rio recusa dar-lhas". Limitações humanas são também comumente expressas: "Quem tenta sacudir a raiz de uma árvore, sacode a si próprio".

Numa sociedade tradicionalista, expressa o horror por qualquer inovação: "Nunca, em tempo algum, nossos pais honraram *orixá* desta espécie". Fala de hábitos nefastos, aos quais é pouco provável alguém possa abandoná-los: "Não podemos impedir o porco de rolar na lama do chiqueiro". Adverte-nos contra os maus companheiros: "A sola dos pés se suja no lixo do caminho;" ou: "Não se vai de roupa branca ao local onde se fabrica o azeite".

O provérbio iorubá geralmente revela uma tendência hedonista que já se faz notar na coleção do Padre Bouche: "O ventre é o primeiro dos *orixás*". Este hedonismo assume por vezes aspectos um tanto chocante para os ocidentais vegetarianos e defensores das idéias da Sociedade Protetora dos Animais: "A bondade com que tratamos a galinha não é algo que se perca; em verdade, ela se transforma em prazer na nossa bôca".

A despeito dêsses tons hedonistas, "pagãos", há muitos provérbios que se referem à religião, sobretudo ao culto de Ifá. Deus, o Provedor, nunca está longe e sempre está pronto para "enxotar as môscas de sôbre as vacas sem cauda".

Escolhamos alguns exemplos fora da área iorubá, passando para as adivinhações. Roland Colin revela-nos alguns recolhidos entre os bambara(?) :

"Eu matei minha vaca e lhe bebi o sangue pela cauda" — O cachimbo.

"Um pequeno galinheiro cheio de pequenas galinhas brancas" — A bôca e os dentes.

"O azeite é o seu único alimento e no entanto ela não engorda" — a lamparina.

“O único momento em que ela trabalha é quando está deitada” — A esteira.

Uma bela imagem poética expressa por vezes uma realidade banal: “Um cavaleiro negro monta num cavalo vermelho que se debate e escouceia sem sair do lugar” — A panela no fogo⁽⁸⁾.

As adivinhações são imagens dessemelhantes justapostas, revelando um universo imaginado ao contrário. Geralmente seu principal elemento está na descrição sucinta. Entre os kamba, a liberdade desenvolta das fôlhas agitadas pelo vento é chamada de “uma dança sem regente de orquestra” e entre os kxatla de Botswana o sol é “o touro do leste que pare vacas para depois comê-las”.

A estrutura dos provérbios africanos é semelhante: mas na maior parte dos casos, êles não comparam, êles declaram, por vezes propondo uma questão sugestiva: “A tartaruga jovem torna-se velha por ser enrugada?”⁽⁹⁾ Eis aí uma maneira de reprimir um jovem insolente. A declaração feita através de provérbios é concisa, como tôda a verdadeira poesia. Um provérbio sessouto declara que “a morte está nas dobras da sua roupa”. Um outro ironiza dizendo que “o macaco não vê o galo que êle tem na testa” e ainda um outro: “quem quer bater em seu cão arranja sempre um bastão”. Entre os hauçá, “a mentira pode correr durante um ano, a verdade a alcançará em um dia”⁽¹⁰⁾, o que equivale ao ditado alemão: “Lügen haben kurze Beine” — “A mentira tem a perna curta”. Entre o bobo, “a coelha não pare coelhos com orelhas curtas”, uma maneira de dizer: “tal mãe, tal filha”.

Aos provérbios africanos falta evidentemente o preciosismo: "Só se percebe a utilidade das nádegas quando se precisa sentar"⁽¹¹⁾. Um provérbio nyanya ironiza dizendo que há pessoas que "desprezam as fezes e aceitam a urina".

Em suas obras de ficção romanesca, os autores africanos se servem geralmente de provérbios para caracterizar seus personagens. Na obra do nigeriano Chinua Achebe, reconhece-se facilmente uma crítica ao avarento no provérbio ibo que diz: "Não é preciso se lavar com saliva quando se mora nas margens do Níger." Um outro provérbio ibo — este não revelado por Chinua Achebe — descreve em poucas palavras a fragilidade do gênero humano e seu sofrimento sem fim e sem saída: "Os gritos do mundo não atingem os espíritos". Na poesia, é preciso economizar as palavras, carregá-las com uma significação que é, por vezes, difícil de exprimir. É preciso admitir que este objetivo é plenamente alcançado na literatura oral africana.

Encontramos também na tradição africana a poesia satírica. O africano tem um senso agudo do desprezo da sociedade. É por isso que se diz na Costa-do-Marfim que um homem "deve deixar sua caixa de ridículos embaixo da cama antes de sair"⁽¹⁰⁾. A poesia satírica é aceita e aprovada pela sociedade como um elemento regulador e é praticada quando das festas de máscaras. Geralmente a sátira é de tal modo contundente que se transforma em maldição, como o "Ebini yio pa iya re" = "Que a fome devore tua mãe", dos irorubá.

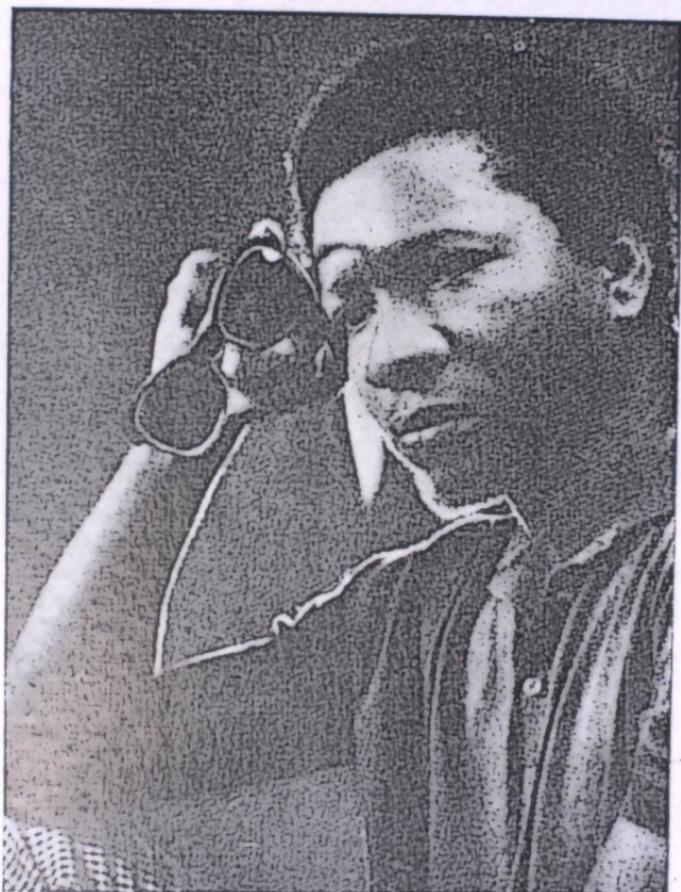
Uma maldição massal, visando um político contemporâneo, se utiliza do refrão litúrgico da Igreja cristã para condenar:



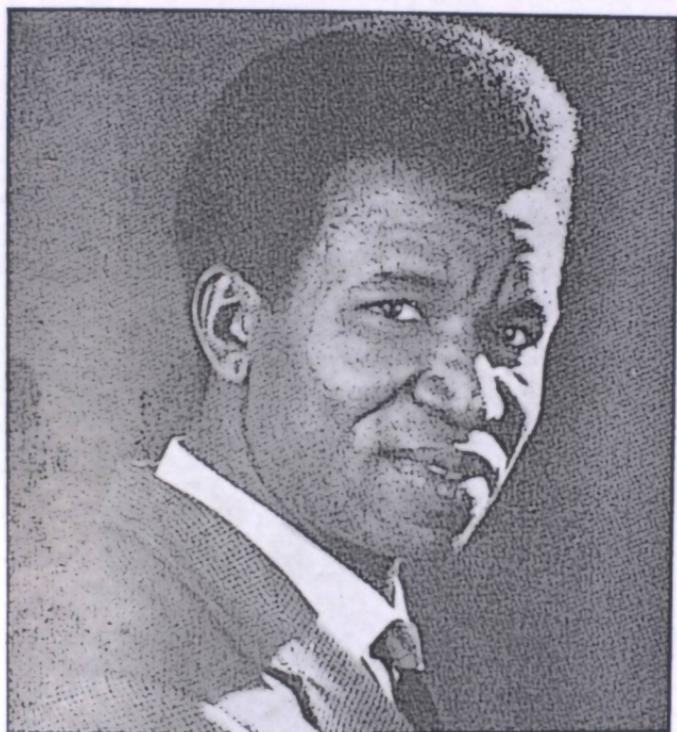
SENGHOR



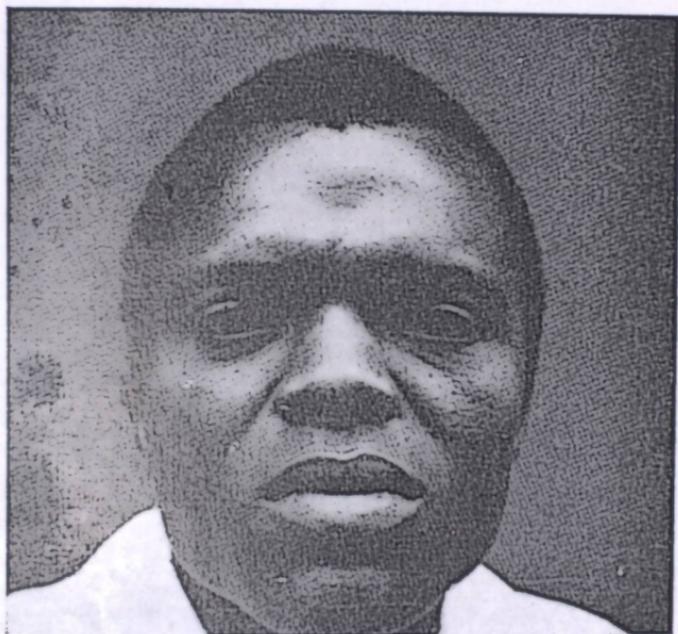
AIMÉ CÉSAIRE



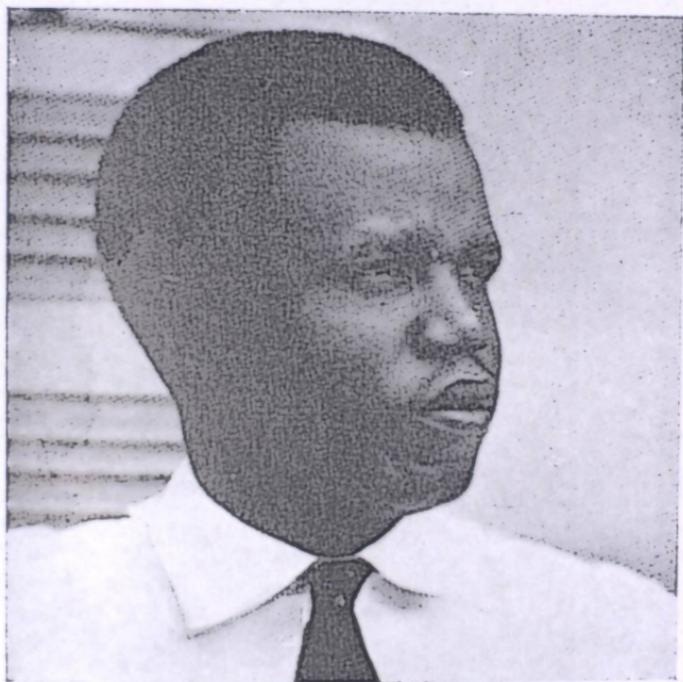
OLUWOLE SOYINKA



CYPRIAN EKWENSI



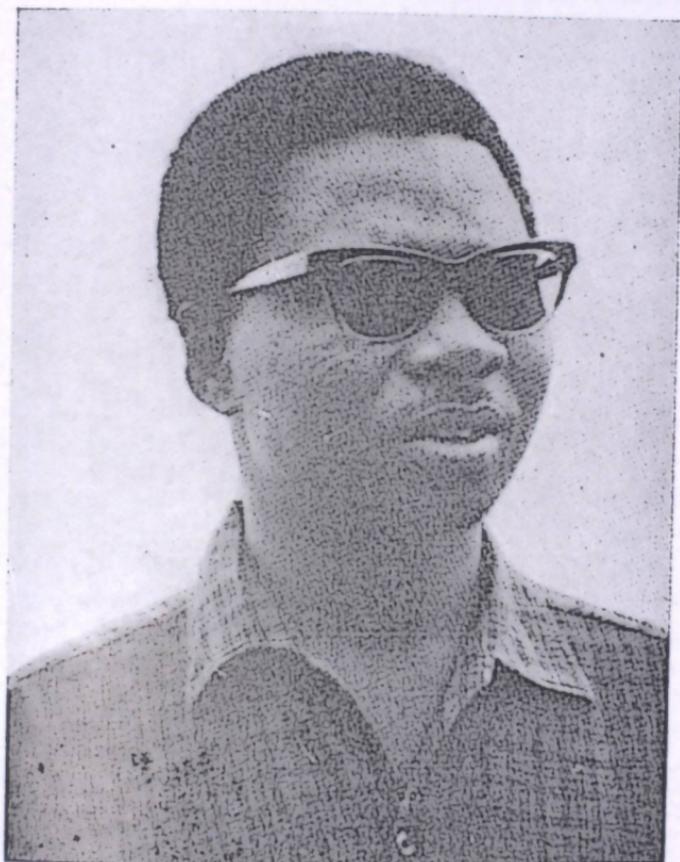
ONUORA NZEKWU



CHINUA ACHEBE



AMOS TUTUOLA



JOHN PEPPER CLARK

“Que o alimento que êle come seja envenenado, que a água que êle bebe o mate, que o ar que êle respira o carregue consigo a fim de que êle se delte com o sol.”

Há ainda doze outras frases nesta maldição. Depois de cada uma delas, canta-se o refrão, irônico e ao mesmo tempo prudente: “Se êle possui más intenções”. É preciso, no entanto, insistir sôbre o fato de que na tradição oral a sátira não se dirige, nunca, de um indivíduo a outro, mas de um grupo a outro, ou de um grupo para um indivíduo. Em uma novela ainda inédita do nigeriano I.N.C. Aniebe, é tôda a aldeia que canta, após o pôr-do-sol, canções de escárnio em frente da casa de um pai incestuoso. Como em tôdas as demais formas da poesia oral, o artista permanece anônimo.

Na maldição, há talvez a influência árabe. O único poeta moderno, na medida do meu conhecimento, que adaptou esta forma é o somaliano William Syad, que escreveu um poema sob o título “Que a fome esteja em teu caminho” (“May Hunger Be on Your Path”) (13).

A literatura *escrita* em línguas africanas é de algum modo uma ligação entre a literatura de expressão oral e a literatura africana escrita em latim, francês, inglês, espanhol, português, holandês e alemão, que começou com Juan Latino (Granada, em aproximadamente 1550) e Antonius Gulielmus Amo (Gottingen, em começo do Século XVIII) e termina com a literatura africana dos nossos dias, com Senghor, Sheikh Hamidou Kane, Mongo Beti, autores de expressão francesa, Wole Soyinka, Denis Brutus, Alex La Guma, Chinua Achebe, autores de expressão inglesa, Oscar Ribas, Agnelo de Oliveira e Castro Soromenho, escritores de expressão portuguesa.

A África do Sul tem produzido o maior número de escritores em língua vernácula⁽¹⁴⁾.

Em 1907, Thomas Mofolo publicou seu primeiro romance, em língua southo, sob o patrocínio da Missão Evangélica de Paris. *Moeti oa bochabela* está fortemente impregnado do espírito missionário. O herói, Fekesi, o "viajante para o leste" do título, atravessa o deserto à procura da verdade cristã. Em tórno de si, não vê senão "negras trevas", a embriaguez, a violência, o vício, a mentira, a torpeza moral. Ao atingir o litoral após sua difícil peregrinação, que o afasta consideravelmente da sua tribo e da realidade africana, é salvo por missionários — os mensageiros de Deus onipotente — que o levam para a Europa, para livrá-lo do mal.

O romance mais lido de Thomas Mofolo e que lhe valeu a reputação mundial é *Chaka*, epopéia banto em língua southo, publicado em Morija, Basutolândia (atual Lesoto), em 1925 e editado em francês pela Gallimard, em 1939. Senghor idealizou "o Napoleão zulu" em seu poema *Chaka* e o escritor Seydou Badian Kouyatê, do Mali, glorificou-o sôbre o palco. *Chaka* pode ser considerado com justiça como o primeiro romance histórico da literatura africana moderna, mas sua base tradicional infiltra-se por todos os lados através da estreita camada missionária e cristã que envolve Mofolo. Se os missionários para os quais trabalhava o autor não houvessem dificultado a publicação do romance, escrito provavelmente em 1908, haveria talvez se desenvolvido uma nova literatura, síntese da tradição southo e do Cristianismo, inspirada em *Chaka*. Mas o romance só pôde ser publicado em 1925 e surgiria como um fato isolado. "A calmaria reinou após o pri-

meiro estrondo do trovão", escreve o crítico suíço Peter Sulzer (citado por Jahn)⁽¹⁴⁾.

Uma outra obra que traz a marca da tradição oral na África do Sul é *Ityala lamawele* (*O Processo dos Irmãos Gêmeos*) do autor xhosa Samuel Edward Krune Mqhayi, publicado em Lovedale, centro missionário da literatura cristã em língua xhosa, por volta de 1914 e que apareceu também na revista mensal *The New African*, em Londres, em 1966. Como nos contos e poemas, Mqhayi nesse romance se inspira em contos e cantos xhosas.

Os escritores que se utilizam das línguas vernáculas e os que se valem das línguas européias têm todos uma característica que os distingue do artista de expressão oral tradicional: exprimem a consciência individual, e não a coletiva. Na África de expressão francesa, a política assimilacionista quase nunca permitiu uma tomada de consciência por parte dos escritores capazes e propensos a expressarem-se em suas línguas maternas. De modo geral, a literatura vernácula ali não existe. Nigéria e Gana, ao contrário, possuem uma vasta literatura em línguas hauçá, fante e sobretudo iorubá. Lê-se Abubakar Tafawa Balewa, o infeliz primeiro-ministro da primeira República Nigeriana, nas escolas do norte. No sul, lêem-se Faleti, Delano, Odunjo, Fagunwa e outros, e os autores jovens, cuja formação universitária poderia afastá-los das fontes tradicionais, delas se valem, de tempos em tempos, por intermédio de seus ancestrais, escrevendo em língua vernácula.

O grande defensor da língua iorubá, o pai do iorubá moderno, é o falecido Daniel Olorunfemi Fagunwa. Seus romances *O Caçador*

Corajoso na Floresta dos Quatrocentos Deuses e *A Floresta do Onipotente*, entre outros, se inspiram em estórias de caçadores que Daniel, nascido em plena mata, perto da pequena cidade de Okeigbo, escutara, em criança, com entusiasmo. O real e o maravilhoso se entrelaçam de modo inseparável nesses romances, como nos contos iorubás. Professor primário até a medula dos ossos, Fagunwa possui uma didática excepcional; e ainda que, segundo o testemunho de seu filho, êle se considerasse um agnóstico, adora pregar sermões e dar lições de moral. Mas tais elementos didáticos e sentimentos moralizantes se acham integrados na descrição e lhe dão uma justificativa de ordem suplementar, e certamente um grande número de leitores, no seio de uma sociedade onde os jovens desejam o êxito a qualquer preço, onde a arte pela arte não encontra muitos aderentes.

Fagunwa foi traduzido — pelo menos alguns capítulos dos seus romances — em inglês e em alemão. Disse-me êle, alguns meses antes da sua morte, em um acidente nas margens do rio Kaduna, em 1963, que estava tentando traduzir, êle próprio, para o inglês, o seu último livro. Não sei se êle o conseguiria, pois lhe faltava em inglês a força e o arrôjo que caracterizam êste outro escritor iorubá, criador de um inglês ao seu modo, Amos Tutuola.

Mas antes de passar para a literatura escrita em inglês, falemos de um jovem dramaturgo que escreve atualmente em iorubá, sobre uma base evidentemente tradicional: Obo-tunde Ijimere. Sua coleção de peças teatrais, *Obatala Aprisionado* (*The Imprisonment of Obatala*) apareceu em tradução inglesa feita

por Ulli Beier⁽¹⁵⁾. Segue êle a tradição da ópera folclórica introduzida na região iorubá por Hubert Ogunde, que encenou, entre 1944 e 1964, vinte e quatro óperas, das quais foi Obotunde Ijimere ao mesmo tempo libretista e compositor. Seu sucesso mais espetacular foi *Yoruba Ronu*, que lhe valeu a proibição de entrar na região ocidental da Nigéria durante o duro período de govêrno do chefe Samuel Akintola. Com fortes razões, pode-se dizer que o jovem Ijimere é influenciado pelo musicista e poeta Duro Ladipo (*Oba Koso* e *Moremi*), personagem principal de todos os festivais na Europa e que escreve também em iorubá.

O tema fundamental de *Obatala Aprisionado* é duplo; de um lado, há o tema da redenção pelo sofrimento, e do outro o da natureza complementar do crescimento e da decadência, do vir-a-ser e da anulação numa perspectiva cósmica:

“O dono do mundo uniu a criação e a morte, inseparavelmente, como cães que copulam”. (“For the owner of the world has interlocked creation and death inseparably like mating dogs.”)

Os deuses iorubás são apresentados em sua morada ancestral e não em um panteão luminoso, fora do tempo e do espaço. São homens históricos, cujas paixões os tornam sôbre-humanos. Assim, a propósito de Xangô, rei de Oló e deus do trovão, diz-se que êle “rasga a cabeça de seus filhos com o raio” e que “golpela antes de perguntar e mata antes que um homem possa responder-lhe”.

Suas fraquezas e vícios produzem efeitos funestos entre os homens. Quando Obatalá, rei

de Ifé e deus da Criação, embriaga-se com vinho de palma, são os homens que sofrem por isso. Obatalá reconhece sua culpa:

O dono do Céu não perdoou.

Pois durante a embriaguez eu criei o albino cuja pele esbranquiçada é suja como a do

[leproso

e o corcunda

diante do qual se fecham as coxas das mulheres e o cego

que é tão impotente quanto o morcêgo à luz do [dia

Os deuses são responsáveis perante o deus supremo:

Olodumarê, rochedo inabalável que não morre [nunca,

Olodumarê, dono do sol, do céu e da terra.

O deus supremo pune os delinquentes, como Obatalá, enviando-lhe Exu, deus da fatalidade, divindade confusa em quem os missionários cristãos pensaram reconhecer o diabo. Exu é, certamente, o mais enigmático dos orixás iorubás:

Exu que confunde os homens!

Quando está irado, golpeia a pedra até fazê-la [sangrar.

Ao atirar uma pedra, hoje, mata um pássaro, [ontem.

A despeito dos conselhos de sua mulher Iemanjá e do *babalaô*, Obatalá parte para Oió a fim de ali "apoderar-se do fogo dos olhos" de seu amigo Xangô. Mas a sua viagem se transforma em uma peregrinação cheia de provas e de humilhações. Exu, o trapaceiro, o vigia oculto por detrás das árvores e das termiteiras. Após haver ultrapassado todos os obstáculos encontrados no seu caminho, Obatalá deve enfrentar a mais terrível das decepções:

Xangô, cegado por Exu, acusa-o, sem razão, do roubo do seu símbolo, "esta inquietada chama negra".

Obatalá, padrão de delicadeza, se convence de que "o gosto da amizade é percebido na bôca como o da noz de cola, amargo e sublime".

Mas Exu tem o poder de lavar tal gosto da bôca do amigo a quem ama. Alguns anos depois, Obatalá e Xangô haviam restabelecido a paz entre o céu e a terra; é quando Xangô lança seu velho companheiro Obatalá na prisão. Obatalá, aquêle "que transforma o sangue em crianças, o que traz consigo a paz, o pai do riso", se encontra agora desonrado e não transita mais entre os deuses e os homens. A guerra eclode logo a seguir; Ogun, o Marte iorubá, se vangloria; a alegria e a fertilidade desaparecem tão logo o rei Xangô começa a obter vitórias sucessivas, "carregando consigo os nossos mais brancos inhames e as mais negras dentre as nossas mulheres". Um grito de desespero se eleva da terra árida e maldita, onde a violência gera a violência, até o dia em que os olhos de Xangô são capazes de enxergar melhor e então êle liberta Obatalá da prisão. "O príncipe da paz", para empregar o nome elogioso judeu-cristão correspondente ao seu, sai do cárcere tal como o herói que se liberta do túmulo, trazendo consigo o perdão, a paz e a prosperidade. Ogun, o guerreiro, foge para a floresta e Exu, finda a sua missão, volta para casa do seu mestre, mas não para sempre:

E o dia chegará quando o dono dos Céus enviar-me-á de nôvo para semear a confusão nas cabeças dos homens.

Da literatura vernácula passemos agora à literatura escrita em línguas utilizadas pelos autores africanos, em lugar das suas próprias, começando por Amos Tutuola. Seu maior romance é *The Palm-Wine Drinkard*, publicado em 1852. Digo romance, ainda que muitos dos seus críticos não estejam de acôrdo com tal afirmação. De qualquer modo, a obra possui uma certa continuidade, que lembra o *roman de quête* e o romance picaresco. Como já fizeram notar, uma análise mais aprofundada do mesmo mostra-nos que se trata de uma série de episódios calcados em lendas populares. Mas tais elementos diversos fundem-se no cadinho de uma imaginação excessiva, a custo refreada. Não há dúvida de que Tutuola recebeu influência de Fagunwa. Tomemos, por exemplo, o terrível filho do bêbado, Zurrjir, nascido do polegar da sua mãe — um autêntico Pequeno-Polegar orientado para o mal — a quem o pai deverá finalmente destruir pelo fogo. Este episódio parece ser uma simples transposição da estória de Ajantalá, contada por Iragbejê (“Senhor da floresta com sete olhos”) a Akara-Ogun, o caçador intrépido na floresta dos quatrocentos deuses. Tutuola retomou ainda uma vez êste conto, no qual se invoca o mito ancestral da rebeldia dos jovens, que provoca um horror quase indescritível no seio de uma sociedade estabelecida sôbre a base do respeito aos mais velhos — utilizando, então, o mesmo nome do personagem de Fagunwa: Zurrjir se transforma em “Ajantalá, o hóspede indesejável”.

Na Europa existe o mito do menino que não quer crescer (“Peter Pan”, de James Barrie, “Die Blechtrommel”, do romancista alemão

Günter Grass), mito que expressa o medo infantil diante do mundo dos adultos, ou o repúdio total desse mundo. Na África e nas *Mil e uma Noites*, existe o mito da criança que cresceu muito rapidamente, expressando o horror existente, entre os mais velhos, pela desenvoltura da juventude.

Ajantalá, o recém-nascido, aterroriza a aldeia inteira e mata aqueles que se riem dele. Quando da cerimônia-de-dar-o-nome, ele não espera o resultado das deliberações dos adultos, mas ele próprio se denomina Ajantalá. Pensam que ele é "o terrível espírito de uma fera selvagem", porque seu pai violou o tabu de caçar na floresta antes do parto da mulher.

Vemos então que Tutuola utiliza e recria mitos em seu subconsciente que é o próprio subconsciente coletivo iorubá e parte do subconsciente coletivo da humanidade. Conforme diz Gerald Moore, conhecido crítico inglês, o bêbado à procura de seu fornecedor de vinho na cidade dos mortos, é Guilgameche, Orfeu, Hércules ou Enéias⁽¹⁶⁾. Segundo Wole Soyinka, é a procura da saciedade absoluta da sede. No seio desses mitos antigos e universais, recriados espontaneamente e de uma maneira agradável e ferina por um caldeireiro nigeriano que não teve senão alguns anos de escola, que quase nada leu, que fala o inglês de maneira incorreta, encontramos elementos tradicionais iorubás, como a sinistra figura de Ajantalá.

Não acreditamos, porém, que tal personagem, com a sua supressão brutal pelo próprio pai, no romance *Palm-Wine Drinkard*, seja a única imagem, o único modo de ver a criança na literatura iorubá e na literatura africana em geral. Ajantalá é uma abominação, uma puni-

ção imposta pelo céu à comunidade, em vista de o seu pai haver desrespeitado os tabus. Habitualmente, a atitude do homem africano em relação às crianças não é de ódio mas de amor, sobretudo entre os iorubá, que adoram mesmo os *ibeji* (os gêmeos), abandonados por numerosas outras tribos.

Muitos dos escritores africanos contemporâneos reverenciam a tradição oral, tentando adaptá-la às formas de romance. O resultado é por vezes bem decepcionante. Na obra de Nazi Boni, do Alto-Volta, é o Ancestral que estimula a narração. O Ancestral significa o chefe-da-tribo, o porta-voz dos espíritos dos antepassados. Infelizmente, o Ancestral, no seu romance *Crepuscule des temps anciens*, fala como um professor de arqueologia vindo da Sorbonne para passar alguns meses na África. Da mesma maneira que o narrador, na obra de Mamadou Gologo, do Mali, sentado à beira do fogo, afirma, súbitamente, a propósito das epidemias e das más colheitas e após haver contado a história da fundação da aldeia:

“Uma tal situação na África Negra termina sempre mal, porque uma suspeita nefasta se infiltra em caráter definitivo, entre os autóctones. Na aldeia, cada um começa a suspeitar haver sido o seu vizinho que deliberadamente lhe lançou a má-sorte”⁽¹⁷⁾. Aqui, o narrador não fala mais aos seus compatriotas sentados junto ao fogo, mas se dirige diretamente ao leitor europeu que êle desejaria instruir a respeito.

Há, também, na literatura africana moderna, a influência da tradição oral em um sentido menos formal. Olympe Bhély-Quenum, ro-

mancista daomeano, faz a integração, na sua novela *Les brigands*, de todos os usos da magia-negra praticada pelos bandidos⁽¹⁸⁾. Seu chefe Houssou Akpanakan torna-se um grande mágico, admirado pelo povo e sua queda trágica é um sacrifício heróico, mais que uma derrota vergonhosa. No final da estória, o autor coloca a nota seguinte:

“Do Daomé ao Togo e mesmo na Nigéria, quase tôdas as pessoas ouviram falar de Akpanakan o Insaciável. Alguns velhos policiais, aos quais o chefe dos bandidos tinha trazido muitos problemas, se lembram ainda dêle. Ninguém discute acêrca do seu fim trágico que provocou a dispersão do bando. Há varias versões sôbre o seu fim mas a conclusão da sua estória é sempre a mesma”.

Espero haver demonstrado por êstes exemplos que as diversas formas da tradição oral: a adivinhação, o provérbio, o oráculo, a sátira social, o mito, o conto e a lenda, muito longe de dificultarem o trabalho do artista que cria na Africa contemporânea, lhe servem de ponto-de-apoio e de fonte de inspiração. No entanto, existe conflito entre duas civilizações e duas concepções de arte, a africana e a ocidental, conflito de difícil solução. Tal conflito foi simbolizado pelo poeta nigeriano Gabriel Okara no seu poema *Piano and Drums*:

And I lost in the morning mist
of an age at a reverside keep
wandering in the mystic rhythm
of jungle drums and the concerto⁽¹⁹⁾.

CAPÍTULO VI

PANORAMA DA LITERATURA NIGERIANA

Ao tratarmos da literatura oral, a Nigéria foi citada várias vezes. Mas é preciso atentar em que não era a literatura oral a única ali existente, antes da chegada dos europeus. Não existiam na Nigéria línguas indígenas, como a língua vai, da Libéria, que houvessem desenvolvido um alfabeto próprio, com a única exceção de um sistema de escrita de pouca importância, o "nsidibi", na região de Calabar. Quanto à transposição para o alfabeto europeu, da primeira língua indígena — o iorubá — tal transposição não ocorreu senão no Século XIX, por iniciativa dos missionários cristãos e com a colaboração do Prof. Lepsius, cujo alfabeto-padrão foi aplicado a muitas dentre as línguas africanas⁽¹⁾.

Mas àquela época existiam já uma abundante tradição epistolar e tratados "filosóficos" escritos em árabe ou em hauçá, transcrito em árabe pelos dirigentes muçulmanos dos Estados feudais no norte da Nigéria.

Além disso, Ronald Dathorne, do Departamento de Inglês da Universidade de Ibadan, en-

carregado do ensino da literatura africana de expressão inglesa e recentemente nomeado para a cadeira de inglês em seu país de origem, na Universidade de Georgetown, na Guiana, realizou pesquisas sobre um escritor nigeriano do Séc. XVIII, Ouladah Equiano, também conhecido como Gustavus Vassa⁽²⁾.

Apesar dos nomes latinos e germânicos, Equiano nasceu na África Ocidental. Filho de um chefe ibo, foi capturado ainda criança. Após ter sido escravo nas Antilhas e na América do Norte, alforriado pelos seus próprios esforços, partiu para a Inglaterra onde publicou a sua autobiografia, *The Interesting Narrative of the Life of Ouladah Equiano or Gustavus Vassa*, no ano de 1787⁽³⁾. Em 1794, o livro já havia sido reeditado sete vezes na Inglaterra e uma vez nos Estados Unidos. Sua popularidade se explica em parte pela contribuição importante que prestou à luta pela abolição da escravidão; por outro lado, era a narração de uma vida aventureira, em cuja apresentação não faltavam atrativos literários.

Suas experiências como escravo haviam tornado Equiano sensível a toda a espécie de sofrimento humano. Sua compaixão era universal. Lembrando os horrores da travessia transatlântica a bordo de um negreiro, recorda não apenas a agonia dos escravos, mas também o sofrimento de um marinheiro branco, açoitado até a morte.

É precisamente esta compaixão que lhe permite ressuscitar no espírito a África de sua juventude, com ternura e nostalgia. Como bom escritor do Século XVIII, não hesita em aconselhar seus leitores: "Que os europeus cultos e ativos se lembrem que seus ancestrais foram

outrora, como os africanos, seres não-civilizados e bárbaros”.

Equiano escreve de uma maneira objetiva sobre a língua e a religião, os usos e costumes, as lendas e a vida contemporânea. Daí seu livro ter-se tornado um dos clássicos lidos nas escolas nigerianas. Suas descrições são cheias de espírito, de humor, de um sentido patético e de encanto.

Aprisionado e vendido por africanos, não vê os primeiros brancos senão quando a bordo do navio que o transportaria para a América. Seu semblante franziu-se, tomado de um pavor instintivo, supondo que seria “comido por aqueles homens brancos com aparência horrível, de rostos vermelhos e cabelos compridos”. Temos aí uma visão de dentro do ambiente da travessia, aquele sonho dantesco de um inferno fluutuante, que levou Castro Alves, poeta brasileiro do Séc. XIX, a exclamar: “Meu Deus! Meu Deus! que horror!”

Equiano foi levado inicialmente para Barbados, nas Índias Ocidentais, onde foi comprado por um capitão-de-mar inglês chamado Pascal, por cerca de 35 libras. Foi ele quem deu ao jovem escravo o nome de Gustavus Vassa e levou-o para a Inglaterra. Prematuramente amadurecido, aos doze anos Equiano mostrava possuir uma sensível percepção das diferenças culturais: “Eu estava atônito ante a sabedoria dos brancos sobre todas as coisas, mas ficava muito surpreso por eles não fazerem sacrifícios ou oferendas nem comerem sem lavar as mãos e por tocarem nos mortos. Também não podia deixar de observar como eram delgadas as suas mulheres, do que a princípio não gos-

tei, e pensava que não eram tão modestas e tímidas quanto as mulheres africanas".

Equiano foi um homem de "tendências para uma vida errante". Suas últimas viagens como escravo ou homem livre, que o levaram a várias colônias da América Inglesa continental, ao Mediterrâneo, a Portugal, à Groenlândia, de volta a Honduras e quase à África, deram ao seu espírito curioso um grande manancial de reflexões. Entristecia-o um cristão não ter acesso às mesquitas da cidade turca de Esmirna, "pois sempre gostei de ir ver os diferentes modos de adoração das pessoas em todas as partes por onde andei". Como o primeiro africano a tomar parte em uma expedição aos mares árticos, no *H. M. S. The Race Horse*, em 1773, na companhia do aspirante de marinha (mais tarde Almirante) Nelson, este participante da tripulação do *Carcass*, Equiano desejava tanto escrever o diário de suas aventuras que por pouco não ateou fogo ao *The Race Horse* com a vela que utilizava para escrever à noite.

Equiano é capaz de ser gentil e persuasivo, conciliador e cheio de admiração por seus amigos brancos, tais como o jovem americano Richard Baker ou o seu patrão, o Dr. Irving, ao qual acompanhou, de livre e espontânea vontade à praia dos Mosquitos, em Honduras. Mas sabe também ser sarcástico quando fala sobre "esses delicados saqueadores cristãos" ou enfurecer-se quando se refere à exploração sexual das escravas nas Índias Ocidentais ou às brutalidades praticadas contra os escravos. Isso demonstra que a mutilação do pobre negro pelo seu senhor, o holandês Vanderdendur no

Candide de Voltaire, não é apenas um produto de propaganda humanitária:

“Vi-os (refere-se a marinheiros brancos,) satisfazer suas paixões bestiais com mulheres de menos de dez anos; de tais abominações, algumas delas eram praticadas com excesso tão escandaloso, que um dos nossos comandantes despediu o imediato e outros da tripulação por essa causa. E contudo, em Montserrat vi um negro amarrado no chão ser terrivelmente açoitado e ter as orelhas cortadas em pedaços, por haver mantido relações sexuais com uma mulher branca, que era uma prostituta comum; como se não fôsse crime entre os brancos roubar a pureza de uma inocente criança africana; mas algo hediondo para um negro satisfazer a sua paixão natural, quando a tentação lhe era oferecida por alguém de côr diferente, ainda que fôsse a mulher mais degradada da sua espécie”.

Já que esse duplo padrão de conduta sexual é um traço básico da escravidão, e por isso de todos os métodos contemporâneos de opressão racial, suponho que o trecho citado ocupa um lugar de destaque no livro de Equiano, que foi, afinal de contas, além de outras coisas, um instrumento na luta pela emancipação do povo negro.

Após esta rápida incursão histórica, procuremos analisar o panorama literário contemporâneo da Nigéria, explorando-o em profundidade. Paradoxalmente, os autores sérios de expressão inglesa não possuem ainda, à hora atual, um público amplo em seu próprio país. Pouco levados a expatriarem-se, como os seus colegas das Antilhas anglófonas, — os Ian Carew, Wilson Harris, Vidiadhar Naipaul, Edgar

Mittelholzer — que habitam, quase todos, na Inglaterra, têm encontrado uma solução intermediária: enquanto esperam que se constitua um significativo público nigeriano, escrevem visando aos leitores europeus e americanos.

Há, no entanto, um número considerável de nigerianos que sabem ler e escrever inglês, o suficiente para sustentar os escritores modernos da Nigéria, mas, como foi demonstrado através de uma pesquisa efetuada por Chinua Achebe, os freqüentadores europeus de uma biblioteca pública nigeriana lêem dez vezes mais obras de ficção romanesca que os leitores nigerianos. Os nigerianos por outro lado, de acôrdo com sua tendência para o lado prático das coisas e com suas ambições, superam os europeus nas leituras de obras de história, geografia, ciência política e outras do gênero “não-ficção”. Quando T. M. Aluko, antigo alto funcionário do governo da Nigéria Ocidental no setor técnico, e autor de dois romances (*One Man, One Wife* e *One Man, One Matchet*), publicou seu primeiro romance, um jovem leitor enviou uma carta furiosa ao redator-chefe de um jornal perguntando por que um engenheiro de seu gabarito perdia o tempo escrevendo uma obra de ficção em vez de escrever um manual de matemática.

Aquêles que lêem a literatura séria na Nigéria preferem em geral Jane Austen a Chinua Achebe, Shaw a Soyinka e certamente Shakespeare a Pepper Clark, porque seu gosto foi já condicionado pelos antigos programas coloniais de Literatura. Mas êstes programas estão agora em agonia; em poucos anos os efeitos da “nigerianização” no campo literário se farão sentir e esta nova situação criará outros mer-

cados para o escritor. Alguns autores bem conhecidos, principalmente Cyprian Ekwensi, Onuora Nzekwu e Nkem Nwankwo, têm mesmo colaborado na preparação de livros para a escola primária.

Existe já uma sólida infra-estrutura de escritos vernáculos, sobretudo na região ocidental do país, isto é, em língua iorubá, embora nada haja de comparável na região oriental. A região do Norte, com sua deplorável taxa de escolaridade, constitui um problema à parte.

Mas eu tinha proposto uma sondagem em profundidade, ou, em outras palavras, a análise das camadas subliterárias, das quais o melhor exemplo são as chamadas *Onitsha novels*⁽⁴⁾. (Assinalemos que os livros vernáculos escritos para os escolares participam da literatura séria, ainda que num certo estágio embrionário). Enquanto os literatos modernos encontram dificuldades para atingir o seu público, os autores dos romances-folhetins podem estar tranquilos, pois os seus livros irão ser vendidos no mercado de Onitsha como se vendem pães.

Da mesma maneira que a literatura galante do Século XVIII, êstes folhetins de vinte a trinta páginas e custando entre um *shilling* e meio a três *shillings*, são caracterizados por uma mescla de didática moralizante e de erotismo. Quanto ao erotismo, desaparece quando se trata de tema político; e nesse caso, em seu lugar, surge a violência. Dêsse modo os autores tratam dos últimos dias de Lumumba, do massacre de Sharpville ou do assassinato do Presidente Kennedy — êste último copiado do *Time Magazine* ou do *Newsweek*, e transposto

para um inglês viciado, mas expressivo, com interpolações fantasiosas e uma narração muito habilidosa, no tipo das estórias de Far-West.

Eis, pois, a leitura dos empregados no comércio e dos aprendizes de mecânico nas oficinas de automóveis: *Rosemary and the Taxi-Driver* e *Saturday Night Disappointment* de Miller O. Albert e *Mabel, the Sweet Honey* de Speedy Eric. Autor pornográfico perfeito, este último procura, contudo, dar à obra um tom moralizante: "Caro leitor, pelo amor de seu pai e sua mãe não me peça para continuar a contar esta estória..."

Como uma espécie de "graxa literária", o romance popular de Onitsha pode servir para formar, ainda que de uma maneira imperfeita, maiores contingentes de leitores para a literatura séria. Com tãda a certeza, serve como treino para jovens autores. Diz-se que Cyprian Ekwensi, quando jovem e sem recursos, teria começado em Onitsha antes de tornar-se um dos autores mais conhecidos da Nigéria. Kenule Tsaro-Wiwa, diplomado pela Universidade de Ibadan, professor-assistente de Francês na Universidade de Nsukka e expoente sólido de uma nova literatura nigeriana, criou um idioma, meio-Onitsha meio-*pidgin*, experiência ao menos tão válida quanto a da poesia em *pidgin* de Frank Aig-Imohuede. De logo, em defesa dos romances de Onitsha, posso lembrar que antes da publicação de *Chouans*, Honoré de Balzac escrevia romances folhetinescos.

Não irei, no entanto, prosseguir na análise da *dolce vita* de *Mabel, the Sweet Honey* e do mundo deformado de Miller O. Albert. Começarei, pois, o estudo de autores que merecem

ser julgados perante um tribunal literário internacional. A maior parte dentre eles é de diplomados pelas universidades nigerianas, sobretudo pela de Ibadan, e alguns se dedicam ao ensino universitário. O mais famoso deles é Wole Soyinka, nascido em 1934, em Abeokuta.

Soyinka, geralmente considerado como *l'enfant terrible* da literatura nigeriana, conseguiu estabelecer uma sólida reputação em variados aspectos: como dramaturgo, ator, diretor de teatro; poeta, satirista, romancista; mas sobretudo como escritor engajado. É atualmente professor e encarregado do Departamento de Inglês da Universidade de Lagos⁽⁵⁾. Faz a louvação dos iorubá como "uma raça de hedonistas realistas", admira Amos Tutuola, que é renegado por muitos dos jovens intelectuais, e traduziu já vários capítulos dos romances de Fagunwa; orgulhoso de não ser cristão nem muçulmano — quando de um processo político ele se recusou a jurar sobre a Bíblia ou o Corão e o juiz teve dificuldades para encontrar uma fórmula de juramento que a ele se adaptasse — invoca frequentemente a mitologia e os deuses iorubás, sem todavia transformar sua herança cultural em fetiche. Foi um dos raros poetas nigerianos que responderam, desde o início, ao apêlo da Negritude. Eis aqui o final da segunda parte do seu poema *Two in London*.

...AND THE OTHER IMMIGRANT

I do not shrink from conflict, but
I think exposure
To the merest chance of
A slight, an insult of indignity
Mere foolishness.
My victory is the proof
That I can "do without them".

I keep among my kind
 For I condemn
 All whiteness in a face.
 My mind would open to
 The niceties of judgment,
 To fine distinctions in a thought
 If such things did exist.
 But only fools can doubt the solve-all
 Philosopher's-stone attributes
 Of Up-Nasser-Freedom-For-Africa
 The height and end of all
 So shout with me!
 Let pedants tease their pompous heads
 While to my repertoire I add
 (The sound, if not the spirit of)
 Our new-coined intellectuals' slogan —
 Negritude.
 Untouched I float
 Upon the crest of an alien, white society,
 My weekly dues are met
 (Upon my fourth, hire purchase
 Three-piece suit)
 With proud regularity,
 Ensuring round-the-year entombment
 Winter or blazing summer,
 (And sacrifices are gladly made
 Like two square semolina meals a day)
 By thinking of the government house.
 Senior service,
 And hordes of admiring women awaiting me,
 Where the one-eyed man is king.

Mesmo neste poema, o qual, de uma maneira alusiva, demonstra a simpatia de Soyinka para com o movimento da Negritude, constatamos que não se trata de uma *défense et illustration* do africano, mas de uma crítica da deformação que se opera no espírito de um indivíduo, encerrado quase de maneira total no seio de uma sociedade supostamente hostil, se ele não se decide evadir-se de seu isolamento. Trata-se da dignidade preservada, mas a que preço! Não nos espantamos, pois, vendo este jovem

poeta, que tem uma ojeriza inata pelos regulamentos, investir muito cedo contra o código da Negritude e declarar que ela é um conceito gratuito, uma vez que "também o tigre não se enaltece, proclamando sua tigritude".

Após a independência do seu país, o poeta nigeriano John Ekwere escreveu um poema que parece cantar a vitória de uma nação que nasce sobre os colonialistas, mas que termina com um certo tom pessimista:

Now no more the palefaced strangers
With unhallowed feet
The heritage of our fathers profane;
Now no missioned benevolent despots
Bull-doze an unwilling race;
No more now the foreign hawks
On alien chickens prey —
But we on us! (7)

Soyinka percebe o mesmo problema: os colonizadores partiram mas a divisão das classes e as injustiças sociais permanecem. De que adianta glorificar o passado, "recuar às origens da Negritude", se o presente está repleto de obstáculos: tribalismo, corrupção, desemprego, opressão política? Sem ligar-se de maneira efetiva a qualquer partido político, parece simpatizar com o "Action Group", organização esquerdista da oposição, cujo líder, o chefe Awolowo, acusado de planejar a derrubada violenta do governo, se encontra prêso, condenado a dez anos de reclusão(8).

A primeira mulher branca que viveu no interior da região iorubá, há mais de cem anos, elogia a delicadeza, o humor, a inteligência e a sensibilidade profunda dos iorubá(9). Ela teria se espantado com o sarcasmo cortante do qual um iorubá é capaz. Em novembro de 1963, Soyinka escreveu no *Daily Express* de Lagos:

“... por “procedimento insultuoso” para com seus adversários políticos, dez partidários da oposição, entre os quais cinco mulheres, foram condenados a um ano de prisão e a oitenta chicotadas. Tal acontecimento merece ser celebrado.

Não consigo, entretanto, por mais que me esforce, imaginar todos os detalhes desta punição. Sobre que parte do corpo, para exemplo, deverão ser açoitados? Sobre os seios, acredito, porque eles são a parte mais sensível dessas criminosas e desde que o objetivo principal dêste castigo é o de infligir a mortificação máxima e sofrimentos corretivos.

Mas a justiça deve ser rigorosa. É preciso, pois, que um médico examine com antecedência os delinquentes. Poderia dar-se o caso de uma dentre elas estar grávida. Aí então aproveitar-se-ia a ocasião para lhe aplicar oitenta chicotadas suplementares na intenção do pequeno criminoso ainda a nascer.

Estou, no entanto, profundamente sentido por não podermos nós, os habitantes do sul do país, assistir a êste edificante espetáculo, testemunha da cultura do norte. Por tal motivo, seria desejável realizar-se um documentário dêste acontecimento, nobre tarefa para uma equipe cinematográfica do govêrno do norte.

Tal filme não satisfaria apenas as necessidades de nossos telespectadores mas poderia mesmo ser exportado. A África do Sul seria certamente um bom comprador. Uma sessão matinal especial na Assembléa Nacional de Lagos ajudaria os representantes do povo a dissipar seus aborrecimentos.

O primeiro-ministro do norte poderia mostrar êste filme, quando da sua viagem pela

Africa, a Sekou Touré, a Nasser e a outros líderes africanos. Estes aspectos exóticos da vida e da cultura do norte ajudariam a consolidar a nova compreensão entre os países africanos...”.

Eis, pois, uma sátira digna de Swift. O “Honourable Premier” a quem esta mensagem foi endereçada, Sir Ahmadu Bello, àquela época o mais poderoso político da Nigéria, morreu assassinado a bala pelo jovem major Nzeogwu. A primeira república nigeriana, desacreditada junto ao povo, desmoronou-se com ele. A crise surgiu na região ocidental, na região dos iorubá, onde o primeiro-ministro, sátrapa de Ahmadu Belo, tinha fraudado as eleições para permanecer no poder. O primeiro chamado à resistência partira de um desconhecido que, de revólver em punho, penetrara na cabine do locutor da Rádio Nacional e dali roubara a fita magnética onde estava gravado o discurso do primeiro-ministro anunciando sua vitória nas eleições, substituindo-a por uma outra onde gravara um apêlo revolucionário dirigido ao povo. Diz-se que êste desconhecido foi Wole Soyinka.

Soyinka é, sem dúvida, o primeiro dramaturgo da Nigéria. Sua peça *A Dance of the Forest*, enigmática e mesmo um tanto sinistra, tratando dos erros dos mortos e dos vivos, foi levada à cena em 1960, quando da independência do país. O público tem aplaudido muito as peças curtas de Soyinka, tais como *The Strong Breed*, drama de grande força, e *The Trials of Brother Jero*, sátira hilariante acêrca da santidade precária de certos pregadores religiosos.

Com a encenação das peças *The Road*, no Festival da Commonwealth em 1965, e *Kongi's Harvest*, no Festival de Dacar, em abril de 1966, Soyinka passou a ter projeção internacional. Há quem acredite, vendo em cena Kongi, o ditador, que tal personagem se identifica com Kwame Nkrumah, o que levou J. P. Clark, inimigo figadal de Soyinka, discutindo sôbre o livro deste último, *America, Their America*, de orientação antiamericana, a designá-lo como "lacaio dos americanos". Em verdade, a blusa chinesa com que se veste o ditador Kongi lhe chega de Acra, e as suas botas imitam as usadas por Hitler, mas, ao mesmo tempo, algumas das suas proposições são tiradas ora de discursos do Presidente Banda, do Malawi, que na opinião de Soyinka não passa de um paranóico que se exprime livremente sem quaisquer reservas ou censuras, ora são inspiradas na figura de Fani-Kayode, o fascista negro do oeste nigeriano, que se encontrava no auge do poder, quando da primeira apresentação de *Kongi's Harvest*, em Lagos, em agosto de 1965. Parece, pois, que Kongi simboliza a ditadura, pseudo-solução política adotada por vários dos países africanos, no momento atual:

For Kongi is our father
And Kongi is our man
Kongi is our mother
Kongi is our man
And Kongi is our Saviour
Redeemer, prince of power
For Isma and for Kongi
We are proud to live or die!
(*To be sung to the accompaniment of
penny whistles.*)

Os seguidores do seu adversário Daodu, que funda um *kibutz* à moda israelense, como a forma mais livre de coletividade, apregoam que depois do sofrimento de homens submetidos à tirania, “a alegria triunfará”. Ora, esta solução imaginária introduzida por Soyinka para as complicações da vida social e política na África não é absolutamente um convite aos neocolonialistas para se estabelecerem no Continente.

Ao lado da sua produção teatral, Soyinka publicou um romance, *The Interpreters* (1965). A “new generation of interpreters” é constituída por um grupo de jovens artistas e intelectuais nigerianos à procura de uma filosofia de vida, no seio de uma sociedade dominada pela corrupção e por valores importados. Sago é um jornalista, suspeito como comunista porque passeia de bicicleta, embaixo da chuva, em vez de possuir um automóvel, como todos os nigerianos da sua classe.

Sekoni, o engenheiro gago, cuja primeira obra — uma estação geradora — foi condenada pelo seu Ministério, vive a procurar a unidade da vida, “the universal dome of continuity”. Despedido do seu cargo, refugia-se inicialmente num hospital para alienados e depois descobre sua verdadeira vocação — a arte.

Sekoni acaba de concluir sua primeira escultura monumental, *The Wrestler*, obra dinâmica, tremulante de vida como um gago ao falar, quando morre vitimado por um acidente na estrada. Seus amigos aflitos procuram explicar o mistério da morte. Nesta procura encontram Lazare, o pregador que anuncia o despertar da religião e que afirma haver retornado ao mundo após uma estranha transforma-

ção ocorrida depois da sua primeira morte: êle havia se tornado um prêto-branco. E numa oração fúnebre de grande fôrça dramática, afirma que a morte é a brancura absoluta.

No entanto, isto não quer dizer que, segundo Soyinka, seja o negro, lógicamente, a côr designativa da vida ou da vitalidade. Joe Golder, americano, filho de branco e mulata, homossexual que acredita realmente nesta equivalência, fracassa de modo lamentável e dramático nos seus esforços para se identificar com os africanos. Sagoe lhe diz: "O que me desgosta é êste culto à beleza negra. E os pretos-brancos, que querem que êles façam? Que se afoguem?"

O culto da côr é assim rejeitado, mas Kola, o pintor do grupo dos intérpretes, retrata sôbre uma enorme tela o culto dos deuses iorubás. Os seus amigos, intérpretes da realidade, posam para êle e são por sua vez interpretados sob a forma de antigas divindades e dêste modo os motivos secretos dos seus atos e dos seus desejos são expostos sem disfarces.

Êle não se contenta em criticar a sociedade. Os jovens intérpretes começam a perceber que êles devem também estar preparados a assumir responsabilidades diante do povo. Bandle, professor na Universidade, diz a Egbo, funcionário do Ministério das Relações Exteriores: "Se procuras mudar alguma coisa, é preciso não ter mêdo do poder". Egbo, agressivo e honesto, poderá tornar-se mais tarde o líder político, quando a velha ordem cair por terra. Kola, que já percebeu isto, de uma maneira instintiva, reproduziu-o sôbre a tela, sob a aparência de Ogun, explorador e guerreiro.

Uma obra rica de significado, uma obra africana que não deve ser desprezada. É verdade que a Negritude dela está ausente. Em contraposição, lá entrevemos aspectos típicos da *Nigerianitude*: “Eis aqui algo bem picante”, diz Madame Faseyi, conhecida como boa cozinheira, ao encher os pratos dos convidados, “mas é que eu não posso tolerar um nigeriano que não goste de comer pimenta”⁽¹⁰⁾.

Soyinka investe contra o culto do passado (“os fósseis no seio da sociedade, os ramos secos da árvore viva”), satiriza o narcisismo da Negritude, que é por vezes ridicularizada como “a pobre musa negra” pelo seu confrade Aig-Imokhuede⁽¹¹⁾, mas ataca também a estreita acomodação com a “situação” nigeriana e com o totalitarismo.

Há, pois, “engajamento” na literatura nigeriana atual, engajamento no sentido real da palavra, ou seja uma atitude “posta a serviço de uma posição de espírito mais ou menos revolucionária em relação a uma estrutura tradicional da sociedade”⁽¹²⁾. Tal engajamento, menos radical que o de Jean-Paul Sartre ou o de Simone de Beauvoir, constitui, porém, o pólo oposto da atitude que fundamenta toda a literatura tradicional que o autor moderno engajado procura destruir. Não encontramos conservadores entre os escritores nigerianos atuais, pelo menos no sentido político e social do termo. Um escritor como Chinua Achebe, que descreve o passado tribal de seu povo e a maneira através da qual tal passado alcança a sociedade do século atual, ao escrever uma espécie de trilogia sobre a história de três gerações da família Okonkwo (*Things Fall Apart; Arrow of God; No Longer at Ease*), não pretende res-

taurar este passado mas procura despertar a simpatia do leitor para com o mesmo, justificá-lo tanto do ponto-de-vista estético como moral sem, todavia, cair numa atitude romântica exagerada. Seu tema, como o do seu compatriota Onuora Nzekwu, que escreve pesados romances antropológicos, é a luta da velha contra a nova ordem, a resistência heróica da primeira, que alguns qualificam como falta de perspicácia — bem como a sua derrota inevitável. Mas mesmo ele, cronista dos ibo e “ancestor worshipping” convicto, lançou-se às controvérsias da luta política durante a Primeira República, com seu último romance *A Man of the People* (1966), epitáfio de uma classe dirigente que se distinguia pela ostentação, pelo cinismo e pela corrupção. Estou certo que Chinua Achebe teria perdido seu cargo de diretor do jornal *The Voice of Nigeria*, se algum dos seus altos dirigentes houvesse lido o seu livro, tal a independência de espírito nêle demonstrada. Feliz ou infelizmente, a classe dirigente da Primeira República não se interessava pela literatura. E havia mesmo políticos que manifestavam desprezo pela opinião pública, recusando-se, ostensivamente, a ler os jornais.

Cyprian Ekwensi, famoso contista e principalmente romancista da vida urbana, também é salvo em razão do golpe de Estado de janeiro de 1966, — o seu patrão Ayo Rosiji, Ministro da Informação, estava para dispensá-lo das suas funções de diretor do Serviço de Informação, — não temia tampouco irritar sensibilidades. Os políticos não se incomodavam com a caricatura que deles apresenta o autor através do personagem “o tio Taiwo”, rico, corrupto e quase analfabeto, que desfilava pe-

las ruas de Lagos num Pontiac azul, antes de ser morto como um cão, mas a igreja e as associações femininas se ergueram em massa contra seu romance *Jagua Nana* (1961), a Nana de Emile Zola ressuscitada, da qual "o tio Taiwo" é um dos "protetores". O escândalo em torno de *Jagua Nana* se precipitou quando uma sociedade cinematográfica italiana pretendeu rodar um filme apoiado sobre o seu texto. A intervenção do Ministro da Informação em favor das reivindicações femininas impediu que a personagem aparecesse nas telas, embora só haja até hoje um único longa-metragem sobre um tema nigeriano e filmado na Nigéria. Trata-se de *Taiwo Shango oder des zweite Tag nach dem Tode* (*Taiwo Shango ou o Segundo Dia Após a Morte*), realizado pelo alemão Klaus Stephan com a colaboração do nigeriano Segun Olusola. Tem-se a impressão que, no futuro, os guardiões da moralidade pública intervirão com mais freqüência ainda num domínio que deveria ser reservado à arte.

Falei do engajamento político e social do escritor nigeriano, fato impossível de ser negado. Mas isto não quer dizer que, ao concentrar-se sobre o essencial, deva desprezar-se a forma, a acidentalidade. Muito ao contrário, verifica-se que na Nigéria as experiências no campo literário estão em pleno florescimento. Soyinka vacila entre a forma popular, impregnada da sabedoria do povo e que não oferece grandes dificuldades para o entendimento, e a expressão esotérica da poesia ocidental moderna. Vamos encontrar esta última forma na atmosfera rarefeita do novo Parnaso africano, onde John Donne, G. M. Hopkins, T. S. Elliot, Ezra Pound, Dylan Thomas e Mallarmé se en-

contram com Christopher Okigbo, poeta narcisista, John P. Clark, dramaturgo de um fatalismo poético inspirado na tragédia grega, Gabriel Okara e Wole Soyinka. Mas os ocidentais têm ajudado os jovens nigerianos a desenvolverem uma expressão própria, da mesma maneira que Rimbaud ajudou a formar o maior talento poético da África francófona, Tchicaya U Tam'si. Eles exprimem sua experiência imediata e não a personalidade africana ou a experiência coletiva da raça.

O mais ousado inovador do ponto-de-vista da técnica é Gabriel Okara, no seu romance *The Voice* (1964), que tenta transpor para o inglês as estruturas de sua língua materna, o ijo, do delta do Níger. Mas o resultado atinge um preciosismo exótico que não satisfaz. Nem sal nem pimenta. E é inconcebível que muitos escritores nigerianos procurem imitá-lo, ainda que reconheçamos nêle a coragem de um pioneiro.

Dan Jacobson, romancista sul-africano que se jacta do seu progressismo, disse a propósito da literatura negro-africana: "Acreditamos que com o nascimento das jovens nações independentes, uma nova literatura surgirá muito em breve. Mas em que rumo se orientam as novas nações que se desenvolvem?" Com efeito, diz Jacobson, ao africano falta o passado histórico e uma nova literatura não pode se desenvolver senão sobre o solo da história...⁽¹³⁾ Apesar de não havermos tratado da história africana, sabemos que o mito da falta de história para os povos africanos já foi, de há muito, destruído. Além disso, vimos que a África dispõe de uma rica tradição oral que remonta a uma época longínqua, na qual o homem

branco nada tinha para mostrar e que se antecipa, por milênios, à chegada desse mesmo homem branco à África do Sul. No que se refere à Nigéria, existe uma importante literatura iorubá (recordemos a figura de Fagunwa), somente ultrapassada na África ao sul do Saara pela obra de Thomas Mofolo, que o crítico sul-africano parece ignorar. O contacto lingüístico e cultural do colonizador com o colonizado produziu na Nigéria a obra apaixonante de Amos Tutuola e, mais recentemente, os dramas, os romances, as novelas e a poesia dos escritores nigerianos aqui tratados.

Tais escritores têm consciência da sua responsabilidade para com a sociedade da qual participam e, sem renunciar às fontes onde seus espíritos se abasteceram desde a infância, experimentam, de maneira incansável, a forma que podem dar à sua aventura africana, vista através dos olhos do artista. Do mesmo modo que a atmosfera na savana sudanesa se carga de chuvas ao fim da estação seca, — chuva que trará a vida e a fertilidade, — sua obra é cheia de promessas.

NOTAS

CAPITULO I

TENDÊNCIAS DA LITERATURA NEGRA NOS ESTADOS UNIDOS

(1) J. S. Redding: "The Negro Writer, Shadow and Substance", *Phylon* XI, Atlanta 1950, n.º 4 p. 371.

(2) James T. Farrell: "The Short Story". Em *The League of Frightened Philistines*, New York (Vanguard Press) s.d. pp. 136-37.

(3) Citado em Mary White Ovington: *The Walls Came Tumbling Down*, New York (Harcourt-Brace), 1947, p. 187.

(4) Chester B. Himes: *The Primitive*, New York (Signet), 1956, p. 90.

(5) Ralph Ellison: *Shadow and Act*, New York (Rondom House), 1964, p. 169.

(6) Richard Crossman *et al*: *The God That Failed*, New York, 1954, p. 119.

(7) Richard Wright: *Black Boy*, Cleveland (The World Publishing Company), 1945, 1947, pp. 34-35.

(8) Richard Wright: *White Man, Listen*, Garden City, N.Y. (Doubleday) 1957, p. 41.

(9) Jean-Paul Sartre: "Qu'est-ce que la littérature?" em *Situations II*, Paris (Gallimard) 1948, p. 128.

(10) Granville Hicks: "The Power of Richard Wright", *Saturday Review*, 18 de outubro de 1958.

(11) Ralph Ellison: *Invisible Man*, New York (Signet) 1953, pp. 9, 501.

(12) Harvey Breit: *The Writer Observed*, New York, 1956. (Entrevista com Ralph Ellison.)

CAPITULO I.

LITERATURA NEGRA AMERICANA E NEGRITUDE

(1) Franklin E. Frazier: "Message au Congrès", *Présence Africaine*, VIII — X, p. 380.

(2) *The poems of Phillis Wheatley*, Julian D. Mason Jr., The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1966, pág. 34 — citado pelo Abade Gregoire, *De la littérature des nègres*, Paris, 1808, e por Claude Wauthier: *L'Afrique des Afriains*, Inventaire de la Négritude, Paris (Editions du Seuil) 1964, pp. 155-56.

(3) "Many thousand gone" — última linha do *spiritual* "No more auction block for me".

(4) James Baldwin: *Notes of a Native Son*, Boston (Beacon Press), 1955, p. 29.

(5) *ibid.*, p. 21.

(6) Alexis de Tocqueville: *De la Démocratie en Amérique*, 2 vols. Edição original: 1835 e 1840. Edição moderna: Paris (Gallimard) 1951, vol. I pp. 332-33.

(7) Janheinz Jahn: *Negro Spirituals*, Frankfurt (Fischer), 1962, "Introdução", p. 17.

(8) Léopold Sédar Senghor: *Liberté I, Négritude et Humanisme*, Paris (Editions du Seuil) 1964, p. 7.

(9) Langston Hughes: "The Negro Artist and the Racial Mountain", *Nation*, 1926, pp. 692-4.

(10) Langston Hughes: *The Big Sea, Autobiography*, New York e Londres (A. Knopf) 1940, p. 264.

(11) Countee Cullen: *Color*, p. 50. Citado por Jean Wagner: *Les poètes nègres des Etats-Unis*, Paris (Librairie Istra), 1963, p. 345.

(12) Claude McKay: "If We Must Die" de *Harlem Shadows*, em V.F. Calverton: *Anthology of American Negro Literature*, New York (The Modern Library), 1929.

(13) *Légitime Défense*, Paris, 1932. Citado por L. G. Damas: *Poètes d'expression française*, Paris (Edition du Seuil) 1947, pp. 14-15.

(14) "Un document littéraire: Le Manifeste de *Legitime Défense*" (1932), em *Action, Revue théorique et politique du Parti Communiste Martiniquais* — 10/1966, pp. 55-58.

(15) André Breton: *Manifestes du surréalisme*, Paris (Gallimard), 1963, p. 37.

(16) Lilyan Kesteloot: *Les Ecrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, Université Libre de Bruxelles, Institut de Sociologie, 1963, p. 47.

- (17) *Ibid.*, pp. 63, 80.
- (18) "La poésie négro-américaine", *Liberté I*, p. 116.
- (19) Kesteloot: *op. cit.*, p. 81.
- (20) L. S. Senghor: "Les lois de la culture négro-africaine", *Présence Africaine*, N. S., 8-10, 1956, p. 52.
- (21) James Ivy: "Le fait d'être nègre dans les Amériques", *Présence Africaine* XXIV - XXV, p. 129.
- (22) Robert Russa Moton (*What the Negro Thinks*, New York, 1929) narra ter deixado, pelas mesmas razões, uma mulher branca cair dos degraus de um trem estacionado. Um dos primeiros a apontar a dualidade da consciência negra foi W. E. B. Du Bois em *The Souls of Black Folks*, 1903.
- (23) *Présence Africaine* 8-10, 1956, p. 67.
- (24) R. Ellison: *Shadow and Act*, p. 261.
- (25) "La Négritude et ses rapports avec le Noir américain", *Présence Africaine*, 27-28, 1959, pp. 19, 22.
- (26) James Baldwin: *The Fire Next Time*, London (Michel Joseph), 1963, p. 100.
- (27) Citado por René Lalou: *Histoire de la littérature française*, 2 vols, Paris (Presses Universitaires de France), 1953, vol. II, p. 703.
- (28) Walter White: *A Man Called White*, New York (The Viking Press), 1948 p. 366.

CAPITULO III

CÉSAIRE E SENGHOR

- (1) Citado por Edris Makward: *Négritude and the New African Novel in French*, Ibadan, junho 1966, p. 38.
- (2) L. S. Senghor: *Liberté I*, p. 317.
- (3) Hans Germani, em *Christ und Welt*, semanário alemão, N.º 36, 1966, p. 8.
- (4) *Lettres africaines*, Lovanium, I.
- (5) Durante uma entrevista com G. Bonn, em *Christ und Welt*.
- (6) André Breton: *La Nuit en Haiti*, Poèmes, Gallimard, p. 229.
- (7) *Présence Africaine*, 3, 1948, p. 383.
- (8) Aimé Césaire: *Cahier d'un retour au pays natal*, p. 35.
- (9) *op. cit.*, p. 39.
- (10) *op. cit.* p. 44.
- (11) *op. cit.*, pp. 44-45.
- (12) *op. cit.*, pp. 45-46.
- (13) *op. cit.*, pp. 47-48.
- (14) *op. cit.*, p. 55.

- (15) op. cit., p. 58.
 (16) op. cit., p. 61.
 (17) Aimé Césaire: *Et les chiens se taisaient*, p. 68.
 (18) *ibid.*, p. 70.
 (19) *Cahier*, p. 71.
 (20) *Chiens*, pp. 53-55.
 (21) *Cahier*, pp. 74-75.
 (22) *Cahier*, p. 83.
 (23) *Chiens*, p. 66.
 (24) *Ethiopiennes*, Posfácio, p. 107.
 (25) *Chants d'ombre: Joal*, p. 19; *A l'appel de la race de Saba*, pp. 87-88.
 (26) *Chants d'ombre: A l'appel de la race de Saba*, p. 87, e *Que m'accompagnent Koras et Balafong*, VI, p. 46.
 (27) *Chants d'ombre: A l'appel de la race de Saba*, p. 89.
 (28) *Ethiopiennes*, p. 16.
 (29) *ibid.*, p. 11.
 (30) *Chants d'ombre*, p. 106 e *passim*.
 (31) John Nagenda: "Kongi's Harvest in Tails", *The New African*, Londres, junho 1966, p. 101.
 (32) Aké Loba: *Kocoumbo, l'étudiant noir*, Paris (Flammarion), 1960, p. 57.
 (33) "Une enquête sur la culture française", *Culture française*, 13.^o ano, 1964, n.^o 2, e *Ethiopiennes*, p. 120.
 (34) L. S. Senghor: "Le Français, langue de culture", *Esprit*, Paris, novembro 1962, p. 842.
 (35) Berret: *La Légende des siècles de Victor Hugo*, Paris 1935, p. 50.
 (36) *Chants d'ombre*, p. 73.
 (37) Berret, op. cit., p. 74.
 (38) L. S. Senghor: "Jeunesse de Victor Hugo", em: *Liberté I*, pp. 126, 129.
 (39) *Chants d'ombre*, p. 63.
 (40) Senghor, *Liberté I*, p. 405.

CAPITULO IV

DOIS ROMANCISTAS FRANCÓFONOS E SEUS PREDECESSORES: MONGO BETI e FERDINAND ONYONO

- (1) Thomas Melone: "De la Négritude dans la littérature négro-africaine", Paris, *Présence Africaine*, 1962, pp. 60, 58.
 (2) Citado por Michael Crowder: *Senegal, a Study of French Assimilation Policy*, Londres (Oxford University Press), 1962, p. 22.

- (3) *Jeune Afrique*, n.º 300, outubro 1966, p. 32.
- (4) Bakary Diallo: *Force-Bonté*, Paris (Rieder) 1926, pp. 83, 95, 96, 208.
- (5) Ousmane Socé Diop: *Mirages de Paris* (1937), nova edição, Paris (Nouvelles Editions Latines), 1964, pp. 30, 68, 108, 147, 148, 149, 179.
- (6) Paul Hazoumé: *Dogucimi*, Paris (Larose), 1938. Prefácio do autor, p. 13.
- (7) idem, p. 10.
- (8) David Ananou: *Le fils du fétiche*, Paris (Nouvelles Editions Latines), 1955, pp. 197-8.
- (9) Mongo Beti: *Le roi miraculé*, Paris (Buchet-Chastel-Corrêa), 1958, p. 253.
- (10) Mongo Beti: *Mission terminée*, Paris (Buchet-Chastel), 1957, p. 250.
- (11) A.B. = Alexandre Biyidi = Mongo Beti) "Problèmes de l'étudiant noir", *Près Afr.*, 14, 1952, p. 23. Rue Oudinot = sede do Ministère des Colonies.
- (12) idem, p. 25.
- (13) Mongo Betti: *Mission terminée*, p. 14.
- (14) idem, p. 128.
- (15) Kesteloot: *op. cit.*, p. 299.
- (16) Sembène Ousmane: *L'Harmattan*, I, *Référendum*, Paris (Près. Afr.), 1964, p. 7.
- (17) Eza Boto: *Ville cruelle*, em: *Trois écrivains noirs*, Paris 1954 (*Près. Africaine* 16), p. 122.
- (18) Mongo Beti: *Mission terminée*, pp. 100-01.
- (19) Alexandre Biyidi, *op. cit.*, p. 28.
- (20) Mongo Beti: *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris (Laffont), 1956, pp. 64-67.
- (21) idem, p. 42.
- (22) idem, p. 260.
- (23) idem, p. 370.
- (24) Mongo Beti: *Mission terminée*, p. 42.
- (25) idem, p. 88.
- (26) idem, pp. 76-77.
- (27) Mongo Beti: *Le roi miraculé*, p. 31.
- (28) Ferdinand Oyono: *Le Vieux Nègre et la médaille*, Paris (Julliard), 1956, pp. 29, 49, 117, 39, 12.
- (29) idem, pp. 113-114.

CAPITULO V

A TRADIÇÃO ORAL E A NOVA LITERATURA AFRICANA

- (1) *Présence africaine*, No. 27-28, 1959, pp. 70-71.

(2) Vide O. R. Dathorne: "African Literature: Writers, Publishers and Their Public", *Books, The Journal of the National Book League*, No. 361, Set.-Out. 1965.

(3) L. Kesteloot: op. cit., p. 287.

(4) J. S. Redding: "Contradictions de la littérature négro-américaine", *Prés. Afr.*, 27-28, 1959, p. 11.

(5) L'abbé Pierre Bouche: *La Côte des Esclaves et le Dahomey*, Paris 1885, p. 240.

(6) Isaac O. Delano: *Owe L' Esin Oro: Yoruba Proverbs, Their Meaning and Usage*, O.U.P., Ibadan, 1966. Análise feita por W. Feuser in *L' Afrique Actuelle*, Paris, maio 1967, pp. 47-48.

(7) Roland Colin: *Littérature africaine d'hier et de demain*, Paris (ADEC), 1965, p. 125.

(8) Recolhido por André Hess na região iorubá. *L' âme nègre*, Paris, 1898, p. 322.

(9) Ferdinand Oyono: *Le vieux nègre et la médaille*, Paris (Julliard), p. 189.

(10) Provérbios sessoutos e hauçás recolhidos por R. Italiaander: *Wann reist du ab, weisser Mann*, Munich (Goldmann), 1958, pp. 98-99.

(11) Birago Diop: *Les contes d'Amadou-Koumba*, Paris (Fasquelle) 1947, p. 20.

(12) Aké Loba: *Kocoumbo, l'étudiant noir*, Paris (Flammarion) 1960, p. 156.

(13) William Syad: *Khamsine*, Paris (Prés. Afr.), 1959.

(14) Ver os artigos de J. Jahn: "The Tragedy of Southern Bantu Literature, *Black Orpheus*, Ibadan, No. 21, 1967, pp. 44-52, e O. R. Dathorne: "Thomas Mofolo and the Sotho Hero", *The New African*, London, Set. 1966, pp. 152-53, do qual me valí livremente ao escrever êste capítulo.

(15) *The Imprisonment of Obatala and Other Plays*, Heinemann's African Writers' Series No. 18, London-Ibadan-Nairobi, 1966.

(16) Gerald Moore: *Seven African Writers*, London Ibadan (O.U.P.), 1962, p. 46.

(17) Mamadou Gologo: *Le rescapé de l' Ethylos*, Paris (Près Afr.), p. 28.

(18) Olympe Bhêly-Quenum: *The Robbers*. Traduzido para o inglês por W. Feuser, *Black Orpheus* No. 22.

(19) Gabriel Okara: "Piano and Drums", in *Modern Poetry from Africa*, editado por G. Moore e U. Beier, Penguin African Library, 1963, p. 94.

CAPÍTULO VI

PANORAMA DA LITERATURA NIGERIANA

(1) O. R. Dathorne: "The Use of a Few Strokes", *The New African*, London, dez. 1966, e W. Feuser: "Das nigerianische Deutschlandbild", *Afrika heute*, Bonn, No. 17/1964.

(2) O. R. Dathorne: "Ouladah Equiano, a Nigerian Writer of the Eighteenth Century", *Nigeria Magazine*, No. 85, Lagos, junho 1965, pp. 130-31.

(3) Reedição recente (resumo): *Equiano's Travels*, editada por Paul Edwards, Heinemann's African Writers' Series No. 10, London-Ibadan, 1967.

(4) Ulli Beier: "Public opinion on Lovers — Popular Nigerian Literature sold in Onitsha Market", *Black Orpheus* No. 14, Fev. 1964, pp. 4-16.

(5) Desde setembro de 1967, Soyinka é Diretor da Escola de Arte Dramática da Universidade de Ibadan.

(6) Wole Soyinka: "Two in London", in Langston Hughes: *An African Treasury*, New York (Crown Publishers), 1960, pp. 194-197. Trad. por Christiane Reygnault in Hughes-Reygnault: *Anthologie africaine et malgache*, Paris (Seghers), 1962.

(7) John Ekwere: "Rejoinder" in Frances Ademola: *African Reflections*, Lagos (Afr. Universities Press), 1962, p. 68.

(8) Desde junho de 1967 Awolowo é o encarregado do Ministério das Finanças do governo do General Gowon. Este o libertou após o segundo golpe de Estado, em julho de 1966.

(9) Anna Hinderer: *Seventeen Years in the Yoruba Country*, London, 1872, passim.

(10) Wole Soyinka: *The Interpreters*, London (André Deutsch), 1965, pp. 26, 167 sq., 196, 211.

(11) Frank Aig-Imokhuede: "Negritude", *Black Orpheus*, No. 10, p. 6.

(12) Roland Colin: "Les contes noirs de l'Ouest Africain," Paris (*Prés. Afr.*), 1957, pp. 48-49.

(13) Opiniões recolhidas por Chinua Achebe.

BIBLIOGRAFIA

A melhor bibliografia no domínio da literatura do mundo negro é:

Janheinz Jahn: *Die neoafrikanische Literatur* (trilingüe).
Düsseldorf-Köln (Eugen Diederichs), 1965.

A. OBRAS DE ESCRITORES NEGROS

1) *Antologias*

Ademola, Frances: *Reflections: Nigerian Prose and Verse*,
Lagos (African Universities Press), 1962.

Hughes, Langston: *An African Treasury*, New York
(Crown Publishers), 1960.

Idem e Reynault, Christiane: *Anthologie africaine et
malgache*, Paris (Seghers), 1962.

Jahn, Janheinz: *Schwarzer Orpheus*, Neue Sammlung,
Munich (Hanser), 1964.

Idem: *Das junge Afrika*, Munich (Desch), 1963.

Idem: *Afrika erzählt*, Frankfurt (Fischer), 1963.

Locke, Alain: *The New Negro*, New York (Boni), 1925.

Moore, Gerald e Beier, Ulli: *Modern Poetry from Africa*,
Harmondsworth (Penguin Books), 1963.

Senghor, L.S.: *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et
malgache*, Paris (Presses Universitaires de France),
1948.

Wake, Clive: *An Anthology of African and Malagasy
Poetry in French*, London (O.U.P.), 1965.

2) *Autobiografias*

Hughes, Langston: *The Big Sea*, New York-London
(Knopf), 1940.

White, Walter F.: *A Man Called White*, New York
(Viking Press), 1948.

Wright, Richard: *Black Boy*, Cleveland (The World Publishing Company), 1945 e 1947.

3) *Essais*

Baldwin, James: *Notes of a Native Son*, Boston (Beacon Press), 1955.

Ellison, Ralph: *Shadow and Act*, New York (Random House), 1964.

Senghor, L.-S.: *Liberté I, Négritude et humanisme*, Paris (Editions du Seuil), 1964.

Wright, Richard: *White Man, Listen!*, Garden City, N.Y., (Doubleday), 1957.

4) *Romances e novelas*

Achebe, Chinua: *Things Fall Apart*, London (Heinemann), 1958.

Idem: *No Longer at Ease*, London (Heinemann), 1960.

Idem: *Arrow of God*, London (Heinemann), 1964.

Idem: *A Man of the People*, London (Heinemann), 1965.

Ananou, David: *Le fils du fétiche*, Paris (Nouvelles Editions Latines), 1955.

Baldwin, James: *Go Tell it on the Mountain*, New York (Knopf), 1953.

Beti, Mongo: *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris (Lafont), 1956.

Idem: *Mission terminée*, Paris (Buchet-Chastel), 1957.

Idem: *Le roi miraculé*, Paris (Buchet-Chastel), 1958.

Idem (pseud. Eza Boto): *Ville cruelle*, in *Trois écrivains noirs*. Paris (Présence Africaine), 1954.

Boni, Nazi: *Crépuscule des temps anciens*, Paris (Présence Africaine), 1962.

Diallo, Bakary: *Force-Bonté*, Paris (Rieder), 1926.

Diop, Ousmane Socé: *Mirages de Paris*, (Nouvelles Editions Latines), 1937, 1964.

Ekwensi, Cyprian: *Jagua Nana*, London (Hutchinson), 1961.

Ellison, Ralph: *Invisible Man*, New York (Random House), 1952.

Fagunwa, D.O.: *Igbo Olodumare*, Edinburgh (Nelson), 1949.

Idem: *Ogboju ode ninu igbo irunmale*, Edinburgh (Nelson), 1950.

Gologo, Mamadou: *Le rescapé de l'Ethylos*, Paris (Présence Africaine), 1963.

Hazoumé, Paul: *Doguiçimi*, Paris (Larose), 1938.

- Himes, Chester B.: *The Primitive*, New York (Signet Books), 1956.
- Hughes, Langston: *The Ways of White Folks*, New York (Knopf), 1934.
- Johnson, James Weldon: *The Autobiography of an Ex-Coloured Man*, (1912) New York (Knopf), 1927.
- McKay, Claude: *Home to Harlem*, New York (Harper), 1928.
- Idem: *Banjo*, New York (Harper), 1929.
- Mofolo Thomas: *Chaka*, Morija, Basutoland (Morija Sesuto Book Depot) 1925.
- Motley, Willard: *Knock on Any Door*, New York (Appleton), 1947.
- Idem: *We Fished All Night*, New York (Appleton), 1951.
- Ousmane, Sembène: *L' harmattan*, Livre I: *Référendum*, Paris (Présence Africaine), 1964.
- Oyono, Ferdinand: *Une vie de boy*, Paris (Julliard), 1956.
- Idem: *Le vieux nègre et la médaille*, Paris (Julliard), 1956.
- Idem: *Chemin d' Europe*, Paris (Julliard), 1960.
- Soyinka, Wole: *The Interpreters*, London (Deutsch), 1965.
- Tutuola, Amos: *The Palm-Wine Drinkard*, London (Faber and Faber), 1952.
- Wright, Richard: *Native Son*, New York (Harper), 1940.
- Idem: *The Outsider*, New York (Harper), 1953.
- Idem: *The Long Dream*, New York (Doubleday), 1958.
- 5) *Poesia*
- Césaire, Aimé: *Cahier d' un retour au pays natal*, (1939) Paris (Présence Africaine), 1956.
- McKay, Claude: *Harlem Shadows*, New York (Harcourt, Brace), 1922.
- Senghor, L.S.: *Chants d'ombre, suivis de Hosties noires*, Paris (Editions du Seuil), 1956.
- Idem: *Nocturnes*, Paris (Editions du Seuil), 1961.
- Idem: *Ethiopiennes*, Paris (Editions du Seuil), 1956.
- 6) *Teatro*
- Césaire, Aimé: *Et les chiens se taisaient*, Paris (Présence Africaine), 1956.
- Ijimere, Obotunde: *The Imprisonment of Obatala and Other Plays*, London-Ibadan-Nairobi (Heinemann), 1966.
- Ogunde, Hubert: *Yoruba ronu*, Yaba (Pacific Printers), 1964.

Soyinka, Wole: *A Dance of the Forests*, London (O.U.P.) 1963.

Idem: *The Lion and Jewel*, London (O.U.P.), 1963.

Idem: *Three Plays*, Ibadan (Mbari Publications), 1963.

B. OBRAS SOBRE A ÁFRICA E A AMÉRICA
OBRAS SOBRE A LITERATURA AFRICANA

1) *Cultura africana, história, sociologia, política*

Ablé Pierre Bouche: *La Côte des Esclaves et le Dahomey*, Paris, 1885.

Césaire, Aimé: *Discours sur le colonialisme*, Paris (Présence Africaine), 1955.

Crowder, Michael: *Senegal, a Study of French Assimilation Policy*, London (Oxford University Press), 1962.

Abbé Grégoire: *De la littérature des nègres*, Paris, 1808.

Hess, André: *L'âme nègre*, Paris, 1898.

Jahn, Janheinz: *Muntu: l'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris (Editions du Seuil), 1961.

Tocqueville, Alexis de: *De la Démocratie en Amérique*, 2 tomes (*Oeuvres, Papiers et Correspondances*, I), Paris (Gallimard), 1951.

Wauthier, Claude: *L'Afrique des Africains, Inventaire de la Négritude*, Paris (Ed. du Seuil), 1964.

Wright, Richard: *Black Power*, New York (Harper), 1954.

2) *Música*

Fisher, Mark Miles: *Negro Slave Songs in the United States*, Ithaca, N.Y. (Cornell U.P.), 1958.

Jahn, Janheinz: *Negro Spirituals*, Frankfurt (Fischer), 1962.

3) *Crítica literária: tradição oral*

Bone, Robert A.: *The Negro Novel in America*, Yale University Press, 1958.

Colin, Roland: *Les contes noirs de l'Ouest Africain*, Paris (Présence Africaine), 1957.

Idem: *Littérature africaine d'hier et de demain*, Paris (ADEC), 1965.

Delano, Isaac O.: *Owe L'Esin Oro, Yoruba Proverbs — Their Meaning and Usage*, London (O.U.P.), 1966.

Guibert, Armand: *Léopold Sédar Senghor*, Paris (Seghers), 1961.

Kesteloot, Lilyan: *Les écrivains noirs de langue française: naissance d'une littérature*, Université libre de Bruxelles, Inst. de Sociologie, 1963.

- Idem: *Aimé Césaire*, Paris (Seghers), 1962.
Melone, Thomas: *De la Négritude dans la littérature négro-africaine*, Paris (Présence Africaine), 1962.
Pageard, Robert: *Littérature négro-africaine*, Paris (Le Livre Africain), 1966.
Sartre, J.-P.: *Situations II*, Paris (Gallimard), 1948.
Wagner, Jean: *Les poètes nègres des Etats-Unis*, Paris (Librairie Istra), 1963.

C. *Periodicos*

- L'Afrique Actuelle*, Paris.
Nigeria Magazine, Lagos.
Afrika heute, Bonn.
Phylon, Atlanta, Ga.
Black Orpheus, Ibadan.
Présence Africaine, Paris,
Jeune Afrique, Paris-Tunis.
Culture française, Paris.
The New African, London.

D. *Diversos*

- Baudelaire, Ch.: *Oeuvres*. Texto organizado e anotado por Y.-G. Le Dantec, Paris (Gallimard), 1954.

I N D I C E

TENDÊNCIAS DA LITERATURA NEGRA NOS ESTADOS UNIDOS	5
LITERATURA NEGRO-AMERICANA E NE- GRITUDE	21
CÉSAIRE E SENGHOR	41
DOIS ROMANCISTAS FRANCÓFONOS E SEUS PREDECESSORES: MONGO BETI E FERDINAND OYONO	61
A TRADIÇÃO ORAL E A NOVA LITERA- TURA AFRICANA	87
PANORAMA DA LITERATURA NIGERIANA	107
NOTAS	129
BIBLIOGRAFIA	137

116
-7636

ÊSTE LIVRO
FOI COMPOSTO E IMPRESSO
NAS OFICINAS DA
GRÁFICA OLÍMPICA EDITORA LTDA
RUA DA REGENERAÇÃO, 475 - BONSUCESSO
RUA VISCONDE DO RIO BRANCO, 33 - CENTRO
RIO DE JANEIRO - GB - BRASIL

ASPECTOS DA LITERATURA DO MUNDO NEGRO

Muito pouco se publicou até agora no Brasil acêrca da literatura dos povos negros da África, das suas ligações com a literatura negra das Antilhas e dos Estados Unidos, ou sôbre as origens e características fundamentais da "Negritude" como movimento literário.

Autores como Mongo Beti, Ferdinand Oyono, Ousmane Socé, Cyprian Ekwensi, Chinua Achebe, Amos Tutuola, Wole Soyinka, Fagunwa, entre muitos outros, são praticamente desconhecidos no Brasil, a despeito da enorme influência que exercem sôbre as populações atuais da África Negra.

O Prof. Willfried Feuser ocupa atualmente o pòsto de deão da Faculdade de Artes da Universidade de Ifé, na Nigéria, havendo, anteriormente, chefiado o Departamento de Línguas Modernas da mesma Universidade e integrado o Departamento de Línguas Vivas da Universidade de Ibadan.

De visita ao Brasil, em julho de 1966, pronunciou no Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia sete conferências sôbre a literatura dos povos negros.

Pela qualidade das mesmas e pela necessidade de uma maior divulgação nos meios culturais brasileiros dessa literatura tão mal conhecida entre nós, o CEAO resolveu editá-las em forma de livro.

As opiniões do autor acêrca das obras e autores citados são da sua inteira responsabilidade na sua condição de professor universitário e crítico de renome internacional.

Desejamos que os objetivos visados pelo CEAO; ao editar êste livro, venham a ser realmente alcançados.