

"A LITERATURA NÃO VIVE COMO UM CANGURU": O ESTRANHO CASO DE UM CONCURSO LITERÁRIO ONDE SE FALA DE LITERATURA, CONSTRUÇÃO SOCIAL E MODELOS IDENTITÁRIOS

Maria Benedita Basto*

Resumo: Esta comunicação constrói-se em torno de um aparentemente inofensivo episódio literário e social: trata-se do primeiro concurso literário pós-independência organizado pela revista *Tempo* em Maputo, 1980-81. A contestação dos critérios do júri pelo único concorrente galardoado irá dar origem a uma polémica ao longo de alguns números dessa mesma revista. Mas o que contesta o concorrente? Que revela o seu conto e o seu prémio? O que é que está em questão neste debate? De que tensão é ele revelador? A partir destas perguntas, o meu texto organiza-se como um puzzle seguindo as pistas-respostas que se decifram em torno de uma reflexão sobre as relações entre literatura e política, literatura e sociedade, literatura e realidade, revelando o que está em causa: a criação e imposição de modelos identitários no projecto geral de escrita do nacional.

Palavras-chave: Moçambique, Literatura, Política, Identidade, Nação, Mimesis.

We are accustomed to believe that our world was created by God speaking the World; but I ask, may it not rather be that he wrote it, wrote a word so long we have yet to come to the end of it?

J. M. Coetzee, *Foe*

1. O CASO DO CONCURSO LITERÁRIO

Maputo, Moçambique. - Em fins de 1980 surge na revista *Tempo* o anúncio de um concurso literário. A notícia é importante: trata-se de uma revista conceituada e um concurso literário sob a sua égide reveste-se de legitimidade. Pela importância da revista ou pela oportunidade do concurso, o certo é que a Direcção Nacional de Cultura e o Centro de Informação e Turismo vêm associar-se ao evento oferecendo dois fins-de-semana, um na Ponta do Ouro outro na Namaacha, para o primeiro e segundo prémios e "duas valiosas peças de escultura" para o terceiro. Prémios que evidentemente se somariam aos livros e assinaturas já oferecidos pela *Tempo*. Os autores da ideia dizem que com este concurso se pretende "estimular a criatividade literária, valorizar a produção literária; revelar novos valores; projectar a nova literatura." (*Tempo*, 520, 28-09-80, capa interior). Os dois últimos itens não são inofensivos, indicando o ar do tempo, uma necessidade ressentida de "novo".

Cinco anos depois da independência, 1980 é um ano charneira entre a afirmação de um projecto e a confirmação das deficiências do mesmo. Começando com o discurso presidencial que inaugura a "década da vitória contra o subdesenvolvimento", um discurso que vive ainda do fulgor do *III Congresso* da FRELIMO, passando por essa grande operação correctiva e dinamizadora de novos arranques que pretendeu ser a grande *Ofensiva Presidencial*, o ano termina sendo o ponto de viragem para os primeiros reconhecimentos dos maus resultados de projectos de desenvolvimento económico e social, abrindo para as medidas menos socialistas que o *IV Congresso*, em 83, com um ano de atraso em relação à data prevista, virá a adoptar, ou mesmo para a assinatura de um controverso *Acordo de Nkomati*, com a África do Sul, em 1984. É também nestes primeiros anos que se cria a *Associação dos Escritores Moçambicanos*. Que o INDL activa a sua produtividade editorial. E que a guerra com o MNR-Renamo se torna particularmente destruidora.

* Universidade Nova de Lisboa.

As expressões “novos valores”, “nova literatura” ganham assim aqui, nestes fins de 1980, a possibilidade de se instituir como lugar de heterodoxia. O que poderia querer dizer aqui esta “nova literatura”? “nova” em relação a quê? Não era já “nova” a literatura que com a independência se institui em *canon*? Essa literatura directamente saída desse processo de reescrita da história da literatura moçambicana a que os dois primeiros números do *Mozambique Revolution* de 1969 se dedicam? A transcrição de dois parágrafos, um de cada número referido, permitem um breve enquadramento desse *canon*.

The history of Mozambican poetry is the history of the Mozambican revolution. It is one and the same process, stemming from the premises of the socio-economic oppression by colonialism, involving the repression of African personality and culture. It strives for a similar goal, that of political and cultural liberation. (*Mozambique Revolution*, 37, 1969: 23)

Poetry by itself could not find what it lacked in human and poetical validity. The revolution alone could bring in the essential elements, without which poetry was partial and incomplete, and transform it from a mere potentiality into an actual reality. (...) There is no metaphorical residue left between the fire of poetry and the fire of the grenades and mortars used against the enemy”. (*Mozambique Revolution*, 38, 1969: 17)

Depreende-se destas citações que a literatura “moçambicana” se define pelas suas condições: à enunciação da condição de legitimação da nacionalidade literária, a revolução-luta armada, no primeiro parágrafo, segue-se a definição das suas condições de possibilidade no segundo. As suas condições de possibilidade são então a coincidência entre os modos de dizer e os modos de fazer, ou dito segundo o texto, a obliteração do “resíduo metafórico” entre o fogo da poesia e o fogo das granadas contra o inimigo. Esta forma de definir é também uma forma de regulamentar e de constituir o espaço em que se poderá mover a literatura “moçambicana”.

Mas suponhamos que este apelo da revista a uma “nova” literatura é ingénuo e que no espírito da ideia estava apenas uma singela vontade de dinamizar as letras moçambicanas, num pequeno espectáculo caseiro. O que se vai passar obriga-nos a considerar que, com maior ou menor lucidez, este modo de dizer enuncia um mal estar. Um mal estar face a uma dupla percepção: a de que o programa da nacionalidade social e literária, posto em prática com a independência, assenta sobre a resposta à capacidade de incorporação e de prática de um modelo “nacional” concebido e praticado numa situação de “excepção” que foram a luta armada-zonas libertadas; e a de que a palavra “novo”, por ele introduzida nas suas vertentes de “homem”, “sociedade” ou “literatura” reenvia apenas para uma reprodução comportamental desse mesmo modelo. A praxis decorrente destes dois factores estava então a ser responsável por uma rasura da memória individual e colectiva e assim por uma rasura da possibilidade de subjectivação política e estética neste pôr-se em comum. Foi isto que li naquilo a que chamei o “caso do concurso literário”. Na verdade, trata-se de uma pequena polémica que encontrei durante o meu trabalho de pesquisa sobre encenações identitárias no projecto nacional moçambicano, no Arquivo Histórico de Maputo. Uma pequena polémica que se dá a ler como um acontecimento extremamente interessante, na medida em que nos revela, ao mesmo tempo, um espaço de tensão *à l’oeuvre* e formas de habitação desse espaço. Essas formas rompem um tecido social pretensamente unívoco e uniforme através de respostas não previstas ao grande apelo que foi, e é, a independência de Moçambique¹.

A história deste caso conta-se resumidamente deste modo. Findo o prazo de entrega dos originais nas quatro modalidades a concurso, poesia, conto, teatro e história de moçambique², o júri convidado pela revista *Tempo* reúne-se duas vezes, já durante o mês de janeiro de 81, e depois de lidos os 93 trabalhos recebidos, delibera por unanimidade atribuir apenas uma Menção Honrosa ao conto «Abatido ao efectivo». Perante este parco resultado, o júri, formado por Alvaro Belo Marques, Bruno da Ponte, Gulamo Khan, Luís Carlos Patraquim e Willy Waddigton, “considerou seu dever dar [uma] explicação”. A esta “explicação” responde curiosamente o único concorrente galardoado, pondo em questão o seu próprio prémio. A esta carta responde de novo o júri e Luís Carlos Patraquim, a título individual, assim como um leitor solidário com o concorrente. São então estas várias cartas³ que constroem

¹ O interesse por esta pequena história levou-me a contactar com o concorrente, Guilherme Afonso dos Santos e com um dos elementos do júri, Luís Carlos Patraquim. Aos dois agradeço a paciência e o material facultado.

² Que a História de Moçambique entre como modalidade num concurso literário, é significativo de uma certa ideia de “escrita”, de um certo *canon* literário, assim como de uma certa ideia de “história” e por isso merecia aqui um tratamento mais extenso que o limite de páginas não permite. No entanto considero que este meu trabalho, no seu todo, contribui para uma discussão sobre esta escolha.

³ Guilherme Afonso dos Santos forneceu-me uma carta sua que a revista não publicou. Não tendo sido tornada pública nem objecto de debate decidi pela sua não inclusão neste trabalho.

esse espaço de tensão de que falava, espaço em que são interrogados, pela primeira vez em debate público, os dispositivos de construção de uma identidade nacional na sua vertente estética e social.

2. O JÚRI EXPLICA-SE

O meu trabalho parte, obviamente, da decisão e consequente explicação do júri, uma vez que são elas que desencadeiam esta polémica. A "explicação" diz o seguinte:

Em face do material que lhe foi entregue para sua apreciação, a decisão do júri não podia ser outra. Para isso o júri atendeu ao facto importante de se tratar de um 1º concurso nacional, organizado por uma revista de justo prestígio, o que automaticamente confere às suas decisões uma função didáctica. (...)

A poesia, o conto, a narrativa, o teatro que leu, situavam-se aquém de um mínimo de elaboração conseguida a partir dos materiais ou a matéria-prima com que se faz a literatura: as palavras.

O critério utilizado não foi o de um juízo de valor, estético ou outro, exterior às obras concorrentes, mas o de ler nessas obras a produção coerente e conseguida dos seus próprios valores.

O fracasso foi completo, à excepção do conto «Abatido ao Efectivo», onde perpassa alguma coisa de técnica narrativa articulada, embora a servir um tema já gasto e de «cliché». Com isto não queremos dizer que a Luta armada ou esta realidade que hoje nos circunda sejam «cliché», mas que nisso se tornam se confundirmos literatura com palavras de ordem ou qualquer outro suporte de boa consciência ideológica.

Queremos dizer ainda que a literatura não é discurso político, embora haja discursos políticos que sejam autênticas obras literárias e qualquer texto seja o lugar onde circula, entre outras multíssimas coisas, a posição ideológica de quem o escreveu.

Depois havia o perigo grave e, confessemos, já posto em prática de um qualquer conto ou poema que falasse do «guerrilheiro heróico e a luta de classes», premiado pelo Júri, ser constituído em modelo do que deve ser ou do que não deve ser.(...)

Referimo-nos a esta temática porque infelizmente, os que se iniciam na produção literária poucos ou quase nenhuns pontos de referência literária possuem.

Para escrever é preciso ler. Ler outros livros e ler a realidade. E este duplo exercício deve constituir-se em prática permanente.

(*Tempo*, 538, 01-02-81: 61)

Estas afirmações do júri apontam de imediato para três direcções de reflexão que correspondem a três questões postas à literatura e à organização social da jovem república: a relação forma/contéudo, a relação literatura/realidade, e, subjacente a estas duas, a interpelação de um regime mimético de produção e reprodução da ordem social. Ora, mesmo utilizando outros nomes, são a estas três questões que as outras "cartas" vão reagir, confirmando que elas traduzem os pontos chave da tensão entre as diferentes percepções de fabricação do comum no projecto de construção da identidade nacional.

Os dois primeiros parágrafos do texto colocam o dedo no ponto de partida do entendimento estético do júri: a literatura faz-se com palavras. Quererá então com isto dizer que os 93 textos recebidos, sendo feitos *de* palavras não o foram *com* palavras. O júri não reconheceu nos trabalhos apresentados o resultado da produção de um objecto estético a partir de uma matéria-prima, *as palavras*, mas apenas um alinhamento sequencial de palavras cujo objectivo era transmitir um contéudo através de um processo de codificação que oblitera os materiais utilizados. Apresentado o axioma de base, o júri está apto a justificar o critério utilizado, que não é mais do que a sua consequência: não se tratou de avaliar as obras a concurso a partir de um juízo de valor, estético ou outro, *exterior* (um contéudo-modelo) às mesmas, mas de ler nessas obras "a produção coerente dos seus próprios valores". O júri define assim que a legitimidade estética de uma obra advém do seu carácter experiencial e da fabricação de um "próprio" e não do esforço de excelência na reproductibilidade de um modelo, o "juízo estético exterior às obras". Fica a interrogação, a que modelo, a que "juízo" se referem os membros do júri? O que é que os preocupava em todo este caso?

A questão não era de fácil enunciação, como me repetiu, em entrevista, Luis Carlos Patraquim, foram precisos três parágrafos para o dizer, e a frase saiu cautelosa: "Com isto não queremos dizer que a Luta Armada ou esta realidade que nos circunda sejam «cliché», mas que nisso se tornam se confundirmos literatura com palavras de ordem". Esclarecido enfim o leitor sobre qual era o contéudo das 93 obras candidatas ao título de literárias e os seus autores ao nome de poetas, o júri avança duas ideias: a primeira diz-nos que uma literatura reprodutora de

⁴ Veja-se o Prefácio a *Poesia de Combate* 1: "E quando o poeta escreve «camaradas, avance», ele vai avante; (...) como realmente tem nas mãos o calo da enxada e nos pés doloridos as longas marchas que fazemos. É por isso que a poesia é também uma palavra de ordem" (1979: 6)

modelos é o resultado de uma certa forma de entendimento da relação entre literatura e realidade, que confunde literatura com palavras de ordem⁴. Um entendimento, então, de uma relação imediata entre literatura e realidade e, em consequência, da sua função ordenante dessa mesma realidade. As "palavras de ordem" são efectivamente palavras que ordenam, nos dois sentidos do termo, que comandam, dando ordens, mas também que ordenam o que estaria, antes delas, desordenado. Esta expressão ganha também em ser lida a partir, por exemplo, de um hábito da época, em Moçambique, que consistia em fazer sair na primeira página do jornal *Notícias*, por exemplo, a lista das "palavras de ordem" que a população deveria gritar na rua, normalmente numa reunião com Samora Machel, ou num desfile comemorativo. As "palavras de ordem" são assim um tipo de discurso já perfeitamente definido e assimilado no comportamento social. Elas mostram o poder da palavra na unificação e ordenação das experiências singulares. Da paulatina organização de um corpo-coral. A expressão reenvia assim, e finalmente, para o que os três últimos parágrafos exprimem, o voluntário afastamento deste júri da possibilidade de caução não apenas de um certo modelo - "Depois haveria o perigo grave e, confessemos, já posto em prática de um qualquer conto ou poema que falasse do «guerrilheiro heróico e a luta de classes», premiado pelo júri, ser constituído em modelo do que deve ser ou do que não deve ser" - mas de um regime de apreensão do real que pondo em funcionamento esta lógica da palavra ordenante cria uma espécie de cegueira que impede, como escrevem, de "Ler outros livros e ler a realidade" O aviso fica, é preciso ler outros livros e ler a realidade. Este aviso exprime duas coisas: sob a forma de uma acusação ele diz que a ausência de referentes outros que os do discurso-modelo oficial impede o aparecimento de uma "nova literatura"; sob a forma de um apelo a uma leitura da realidade, irónico apelo diante de um modelo que impõe um dispositivo "realista", ele denuncia o fechamento do mundo num círculo restrito de palavras de ordem e a conseqüente "utopização" do real, um real que é assim o menos real possível. Com as palavras de ordem "transcende-se a poesia", injunção do prefácio à *Poesia de Combate Iª* e por aí se transcendem também os poetas. De uma certa forma estar-se-ia diante daquilo que num dos números do *Mozambique Revolution* já citados se prediz sobre a futura sociedade moçambicana saída do modelo das zonas libertadas: uma sociedade sem poetas porque todos seriam já poetas: "The proof is that poetry is no longer a specialisation: there is no poet left, because everybody is a poet" (*Mozambique Revolution*, 38, 1969: 32).

Como ligar a exigência revolucionária e a prática artística é a pergunta que qualquer vanguarda se coloca e cuja resposta invariavelmente se encontra, como aqui, no apelo à transcendência da arte através de uma fusão entre arte e vida, através da realização no quotidiano dos valores artísticos e isto de uma forma "anónima" e "colectiva". O *canon* estético da Frelimo inscreve-se, no entanto, num duplo movimento: por um lado, enquanto vanguarda avançada da revolução acena a esta transcendência e visa uma sociedade onde o artista não releva de uma especialização; por outro, ao contrário, ao poeta é-lhe indicado o lugar e a função exacta, ao poema diz-se-lhe do que deve falar, como deve falar e a quem deve falar.

Não me é possível, no âmbito deste artigo, desenvolver todas as implicações destas frases. Mas uma das suas conseqüências estará seguramente na origem da argumentação da carta do concorrente Guilherme Afonso dos Santos, arquivista na Delegação da P.S.P antes da independência, depois funcionário do Ministério do Interior e do Instituto Nacional de Cinema e autor do conto "Abatido ao efectivo", recompensado com a menção honrosa do júri. Guilherme Afonso dos Santos, com poemas e contos dispersos pela imprensa antes e depois da independência, publicará em 1988 o seu livro *Circuito*, na edições da *Associação dos Escritores Moçambicanos*. Este conto fará parte desse livro.

3. O CONCORRENTE GALARDOADO RESPONDE

A segunda parte desta história acontece com entrada em cena do concorrente premiado, que depois de receber em sua casa uma carta assinada por Mia Couto, na altura o director da *Tempo*, felicitando-o pela sua menção honrosa e oferecendo-lhe uma assinatura semestral, resolve escrever à revista criticando "o parecer que o júri elaborou em justificação do critério e apreciação dos originais".

⁵ "Fazer poemas transcendendo a poesia, é uma condição desta «Poesia de Combate» em relação à luta" (*Poesia de Combate II*, 1977: 5)

(...) O certo é que este júri prestou um mau serviço a Moçambique, em geral, e à revista *Tempo*, em particular. A Moçambique, porque vai fazer crer que em Moçambique não há, para além dos quatro ou cinco já consagrados homens de letras, mais alguém capaz de fazer alguma coisa que se aproveite; à revista *Tempo*, porque a condenou a um fracasso ainda mais completo do que este seu primeiro completamente fracassado concurso (na opinião do Júri) se tiver nova iniciativa do género. Escusado será dizer porquê. Mas a culpa é toda, evidentemente, da *Tempo*, pelo «nobélico» Júri que escolheu, por si de idóneo reputado.

(...)

Curioso é que o júri diga ter utilizado o critério «de ler nessas obras (as obras enviadas a Concurso, claro) a produção concreta e conseguida dos seus próprios valores» e crescente logo umas linhas adiante que "Depois haveria o perigo grave e (...) já posto em prática de um qualquer conto ou poema que falasse do «guerrilheiro heróico e luta de classes» ser premiado pelo Júri, ser constituído modelo do que deve ser ou do que não deve ser». Ora, disto ressaltam afinal, dois critérios, não podendo o segundo (o do perigo grave que espreitava os membros do Júri) ter deixado de influir poderosamente sobre o primeiro (o dos «próprios valores» das obras concorrentes. Se a lógica e a psicologia valem alguma coisa.

Contudo, o conto "Abatido ao efectivo vai sair na revista (...) pelo que será dada a oportunidade a quem nisso estiver interessado de verificar se ele serve um tema já mesmo gasto e de contar as palavras de ordem que ele contém, ou seja, de avaliar a justeza dos critérios do Júri e o seu didactismo. (...)

Quanto mais não seja, este Júri não foi coerente, porque (...) acabou por distinguir um trabalho que entende sofrer desses mesmos «males» (um tema já gasto e de «cliché»).

Porque não levou o Júri até às últimas consequências a tão prestimosa função didáctica que ele próprio quis, ao que parece, conferir às suas decisões, não atribuindo sequer uma menção honrosa? (manuscrito facultado pelo autor e publicado na *Tempo*, 540, 15-02-81: 57)

Que diz Guilherme Afonso dos Santos? Basicamente três coisas: que o júri prestou um mau serviço a Moçambique; que o perigo grave de que qualquer conto que falasse de guerrilheiro heróico e da luta de classes ser constituído em modelo acabou por influir num outro critério do júri, o dos próprios valores das obras concorrentes; e finalmente que o júri deveria ter levado até às últimas consequências a sua função didáctica e não lhe atribuir menção honrosa nenhuma, porque esta atribuição veio distinguir afinal um trabalho que fala do tal tema gasto e cliché.

Esta carta, não se constituindo como um contraponto verdadeiramente teórico aos elementos avançados pelo júri, revela duas coisas: Guilherme Afonso faz eco de um dos princípios da doxa cultural oficial, saído desse já referenciado modelo que, partindo de uma certa praxis revolucionária de luta armada e de um certo modelo de construção social, a Frelimo introduz no pós-independência: o princípio de que "todos podem escrever". Nos textos de apoio, espécie de manual de instruções para a sociedade nova, que se editam com as edições do jornal *Notícias*, assim como em reuniões, seminários, em toda essa febril dinamização e mobilização que começa no ano de transição para a independência, há um incansável repetir desta frase. Deste princípio decorre um outro, o da obrigatoriedade de escrever "simples". Estas injunções contribuem para uma confusão entre literacia e literatura, ou melhor, uma dissolução da literatura na literacia, que arrasta consigo a não distinção entre a expressão de uma experiência singular e não completamente "racional" e a possibilidade de aceder a uma visibilidade social através de uma prática tida como definidora por excelência de uma sociedade-nação moderna. Neste sentido, escrever releva do domínio das "letras" que produz o "letrado" e não da "escrita" que faz o "escritor". As "letras" dos dois domínios não são efectivamente as mesmas: as primeiras aspiram a ser "belas", as segundas a "errar". Quando Guilherme A. dos Santos acusa o júri de prestar um mau serviço a Moçambique é nesta ordem das coisas que o faz. O júri padeceria do defeito de "exigência" politicamente incorrecta, não reconhecendo em 93 trabalhos nenhum mérito "literário", isto é nenhuma capacidade para "escrever". Se o discurso oficial diz que se deve escrever com palavras belas, mas simples, para que todo o povo entenda, que o próprio povo é inatamente detentor de uma capacidade criadora, com que legitimidade pode um júri de um concurso "nacional" julgar os concorrentes através de critérios que correspondem a uma visão elitista?

Um segundo recado ao júri aponta para uma outra questão, não menos delicada, a dos temas-conteúdos, que parecendo desligada é a final totalmente dependente da primeira. É que este "escrever" pressupõe a pre-determinação do "assunto" sobre o qual se escreve, sobre o qual se aprende ou se ensina, tornando-se a escrita legítima ou ilegítima segundo critérios de adequação que contemplam desde a função social da literatura à definição do leitor. A política cultural da Frelimo parte efectivamente de uma separação entre forma e conteúdo e insiste que a mudança se pode fazer guardando as formas existentes e preenchendo--as com os novos conteúdos - e isto referindo-se à dança, às canções populares, à escultura maconde, ou à literatura. É assim normal, por exemplo, que uma reflexão sobre a literatura, como aquela que é feita por altura da *Ofensiva Cultural dos Trabalhadores*, em 77, seja seguida de uma lista dos bons temas a utilizar pelos novos escritores. O apelo á escrita do hino nacional, em 75, é também acompanhado de uma apresentação dos temas possíveis e das formas de tratamento desses mesmos temas. Esta separação entre forma e conteúdo levanta vários problemas. O primeiro diz respeito

à relação entre literatura e realidade, postulando que a literatura deve representar a realidade, deve estabelecer com ela uma relação de verosimilhança. O segundo diz respeito à função social da literatura, enquanto produtora de modelos morais e sociais de comportamento e de pensamento. Nestas questões relemos facilmente um parentesco com uma questão antiga tratada e arregimentada na *Poética* de Aristóteles, a da repartição e adequação entre os assuntos e os géneros que por sua vez reproduz a adequação dos discursos à repartição social dos locutores. Assim como encontramos aqui ainda outra vez Aristóteles, na sua definição de uma poética representativa: Aristóteles defende que é o *muthos*, a ficção, que é importante e não as palavras, as palavras com que o júri diz ser feita a literatura. Para Aristóteles, a poesia visa a representação da realidade através do que de melhor tem o mundo, as acções humanas e essa representação faz-se obedecendo aos critérios da *mimesis* definida como um regime de visibilidade da obra de arte. Os princípios da composição poética são então a verosimilhança e a adequação, o cuidado de adaptar os assuntos e as falas aos géneros e às personagens, de forma a reproduzir um mundo ordenado segundo os princípios do justo, do necessário, do bem comum. O modelo literário oficial destes anos em Moçambique reenvia para esta poética representativa, em vigor até ao fim do *ancien regime* a que vulgarmente se chama de clássica. Mas por outro lado, haverá também neste modelo algo da versão hegeliana da epopeia que Jacques Rancière apresenta nestes termos

Elle est le poème taillé dans la certitude de soi sensible qui constitue un peuple comme peuple, dans l'appropriation des corps, des mots et des actes qui tissent une communauté, dans l'accord entre une manière d'être, une manière de faire et une manière de dire." (RANCIÈRE: 1998, 145)

Com esta redefinição da natureza da epopeia, Hegel aproxima-se, ainda segundo Rancière, de um certo platonismo que aqui interessa e que afirma que "le plus beau poème, c'est la communauté vivante, où l'idée est devenue mouvement des corps en commun." (RANCIÈRE: 1998, 145). A luta armada de libertação nacional foi lida, e num certo sentido foi vivida, como a produção de uma comunidade viva, e por isso como o mais belo poema, o poema para que deve tender toda a literatura. Os prefácios e/ou textos introdutórios dos três volumes da *Poesia de Combate*⁶, por exemplo, confirmam esta apologia de um modelo que fazendo coincidir a maneira de ser, de fazer e de dizer, constitui um povo como povo, ou de uma encarnação do espírito no movimento dos corpos em comum que realiza comunidade. Mas o que é este poema-vivo-em-coro senão a clara opção por uma certa forma de escrita que é a obliteração da escrita ela-mesma? Ou de uma forma mais clara: o modelo de escrita, essa escrita que "todos podem escrever" é afinal a grafização de uma palavra dita, viva e performante, e não uma "escrita" no seu sentido próprio, com uma dinâmica específica. Ao contrário da palavra falada, a escrita não estabelece um circuito obrigatório, pré-definido entre o emissor e o receptor: o "pai" do discurso, o seu "autor", não estará presente no momento da recepção, da leitura, e o destinatário não é passível de uma única identificação, de uma designação exclusiva. Uma vez escrita, a palavra circula independentemente da vontade do seu autor, é "orfã", endereçando-se "igualmente" a todos e por isso é ao mesmo tempo muda e faladora (RANCIÈRE, 1998a). É esta falta do "pai" que a defende e a localiza e este aspecto "democrático" que faz Platão contar a "sua" história da invenção da escrita, no *Fedro*, e proclamar os malefícios de um instrumento que desordenará os lugares e as funções dentro da "cidade", por exemplo. Assim, e paradoxalmente, o apelo geral à escrita que o Estado-Frelimo endereça não significa a possibilidade de apropriação de uma "arte" que democratiza, mas a reprodução por escrito, de uma forma falada de discurso, cujo modelo é o orador-actor, figura que teve em Samora Machel a sua excelência. E é normal, por isso, que o modelo literário pretenda, através da "imitação" da palavra em acto, aproximar-se o mais possível da visão de uma comunidade corpo-coral. Um projecto que a "cena" da "povo escrevente" do hino para a nova nação, desafio lançado pela Frelimo meses antes da independência em junho de 75, seria a primeira encenação.

Quer a dissolução da literatura na literacia, quer a apologia de uma palavra em acto, reenviam para aquilo a que Homi Bhabha (1994: 145) chama de modo de representação *performativo*. Este modo consiste na repetição quotidiana dos "signos" da nação com o objectivo de fabricar um presente que fabrique um povo-um. Mas este dispositivo não existe fora de um duplo movimento. De facto, Homi Bhabha considera existir um duplo movimento

⁶ Seria interessante analisar aqui o prefácio de *Poesia de Combate III*, colectânea que se constitui exclusivamente de poetas pós-independência e onde o tratamento dado ao adjectivo "novo" se legitima na tradição da acção e da luta. Igualmente comparar a selecção de poemas-poetas de *Poesia de Combate III* com a colectânea igualmente saída em 79, *A Palavra é Lume Aceso* da responsabilidade da revista *Tempo*. Finalmente comparar ainda os discursos que são feitos sobre a literatura e a literatura produzida.

narrativo da nação, isto é, um duplo modo de representação, o *pedagógico* e o *performativo*. Este duplo movimento estabelece duas temporalidades diferentes e opostas, o contínuo e o repetitivo, que reafirmam o carácter já conflitual entre os dois modos de representação. Perceber este carácter paradoxal é fundamental para a compreensão de que a nação é, antes de tudo, um conceito em desentendimento, e depois, um conceito que releva da problemática fabricação de um *povo* a partir de dispositivos "escriturais". Assim, o presente iterativo da performance "nacional" só funciona na medida em que a "nação" é igualmente "escrita" num outro registo, o do passado, ou melhor o da fabricação de uma origem comum que legitime o presente, que o legitime enquanto produtor de unidade, origem que neste caso moçambicano reside fundamentalmente na "secular resistência" do "povo moçambicano", resistência que terá os seus heróis seleccionados - e o seu paradigma na "reescrita" da personagem de N'gungunhane - e da qual o poema se deve fazer corpo. Todo este "caso" vive desta tensão. A análise da carta de L. C. Patraquim, assim como as conclusões finais devem permitir compreender isso mesmo.

Voltando à carta do concorrente. Percebe-se que entre o esclarecimento do júri e a carta de Guilherme Afonso se estabelecem dois tipos de regime das obras de arte⁷. Os primeiros defendem um regime expressivo, uma apologia do poder criativo da linguagem, saído da leitura do romantismo alemão, e subscrevem uma complicada ideia de modernidade que visa as várias formas de autonomia da arte e a sua absolutização. O segundo defende um regime representativo, centrado sobre o conteúdo e a sua adequação, herdeiro da leitura que Aristóteles faz de Platão, sustentado pelas várias *Poéticas* que até ao século XIX enquadram as *Belas-Letras*, e que de uma certa forma podemos ver curiosamente recuperado no século XX pelo realismo socialista. Mas poderemos também dizer que entre os dois se estabelece um conflito de "escritas" entre a que se deve apagar diante da palavra viva e a que se expõe ela-mesma, expondo-se na sua contradição interna de muda-faladora.

Esta carta de Guilherme Afonso dos Santos vai originar três respostas, uma de um leitor, outra do júri e outra ainda de Luis Carlos Patraquim que decide a título individual entrar na polémica. As duas primeiras são publicadas no mesmo dia, 8 de Março e intitulam-se, respectivamente, "Um júri a abater ao efectivo" e "Não discutimos insinuações. São estas duas respostas que vou analisar agora.

4. O JÚRI E UM LEITOR RESPONDEM AO CONCORRENTE E APRESENTAM NOVOS DADOS

Começo pela primeira. Solidarizando-se com os pontos de vista do concorrente, um leitor, Quique M'Benlane, reage à decisão do júri. A carta deste leitor, escrita num estilo irónico e acusador, começa com uma espécie de recapitulação das diferentes fases do concurso, explorando a hesitação dos futuros concorrentes diante do convite, as suas expectativas e finalmente o terrível resultado:

Reuniu-se nos dias 16 e 22 de Janeiro e decidiu-se por unanimidade «premiar» do Rovuma ao Maputo um concorrente com uma menção honrosa. Esta imprevista decisão do Júri abateu-se impiedosa sobre os concorrentes que criam em si, nas suas obras e no prémio. Mas não quis ser cruel o Júri. E explicou-se. (*Tempo*, 543, 15-03-81: 55).

A partir daqui, o leitor entra directamente na crítica às decisões do júri, analisando parágrafo a parágrafo as ideias que lhe parecem nefastas. E quais são elas? São basicamente duas e respondem a um certo conjunto de hábitos político-sociais que directamente decorrem do tipo de praxis da altura: a primeira é a ideia de que qualquer iniciativa deve ter um carácter mobilizador. Esta não é uma palavra qualquer. Esta palavra adquire uma importância capital no quotidiano desta nação. A mobilização é o movimento que visa a criação de um corpo social e/ou estético. A forma deste movimento é a marcha: uma formação unida, uniformizada e organizada que avança sem olhar para trás. Ora, segundo o leitor, a auto atribuição pelo júri de um dever didáctico revelou-se afinal "uma função desmobilizadora" e além disso, este didactismo é responsável por chamar "ignorantes aos que se dignavam enviar as suas obras".

A segunda ideia é a afirmação do júri de que a literatura são as palavras. Para ele esta afirmação implica, numa espécie de efeito de bola de neve, uma definição de apoliticidade da literatura defendida pelo júri, um júri burguês, cuja atitude é entendida como uma burla da "Arte" à "arte". O leitor escreve:

(...) a justificação do Júri tem como pano de fundo uma forte dose de classismo. Então se não é assim, como foi possível se analisar só as palavras? Ah! É a tal «Arte»! Burlou-se a «arte»."(*Tempo*, 543, 15-03-81: 55)

(...)

⁷ Esta terminologia é de Jacques Rancière

No parágrafo seguinte vem que «queremos dizer ainda que literatura não é discurso político (...)». Isto bem entendido quererá significar que - LITERATURA NÃO É POLÍTICA - (...) Isto com certeza quer dizer que na literatura não se deve falar de luta de classes e, forçosamente, muito menos de exploração. A isto chama-se «Arte»! (...) É um círculo vicioso que vai dar na mesma - LITERATURA NÃO É POLÍTICA, OU MELHOR NADA DE POLÍTICA NA LITERATURA. (...) o Júri a aconselha a ler e muito bem. Mas...vendo bem as coisas, onde é que ele, o Júri, teria bebido as suas ideias?... Talvez no GUY DE MAUPASSANT ou no TOLSTOI - «os mestres!» (*Tempo*, 543, 15-03-81: 55).

Esta alternância de maiúscula e minúscula traduz a incorporação de uma visão maniqueísta da organização do modo de vida. Ou se é uma coisa ou o seu contrário. A literatura não escapa a esta modelização. Ao contrário, ela deve ser mesmo o seu espelho. Assim, como para tudo, há sempre dois: o bom e o mau, o amigo e o inimigo, o produtivo e o improdutivo, o burguês e o revolucionário, o passado e o presente. E entre os dois não pode haver nada mais senão a divisão, a boa linha, no seu trabalho quotidiano de clarificação e ordenação, sobre um fundo moral: a grande Arte engana a pequena arte.

No segundo parágrafo citado, este leitor lê a afirmação do júri com os instrumentos de leitura e o manual de instruções que possui e isso leva-o a reagir. O júri fala de “discurso político” e ele lê “política”, afirmando então que para o júri, literatura não é política, o que o júri não disse. Por outro lado, e não menos importante, política é para ele “falar” de luta de classes e de exploração. Assim, se o júri se referia ao trabalho da palavra na literatura e por isso estabelece uma comparação entre tipos de “discursos”, o leitor reenvia de imediato para o “contéudo”, a questão é do que se fala quando se fala “literariamente”. Neste caso, resta-lhe identificar o inimigo, a Arte, os mestres Maupassant e Tolstói, os burgueses da torre de marfim, retomando a sua oposição inicial entre as duas artes que se distinguem pelo tamanho da letra inicial.⁸

No mesmo dia, sai também aquela que é então a segunda intervenção do júri neste debate. Este começa por responder ao que considera o único ponto “merecedor de comentário” na carta de Guilherme A. dos Santos, a acusação de um critério contraditório. Diz que por um lado esta afirmação se deve a uma leitura desatenta, e reafirma não considerar critério premiar obras de má qualidade literária apenas porque manifestam “boas intenções temáticas ou ideológicas”. Mas é o parágrafo final que se revela interessante. Diz o seguinte:

O concurso literário da *Tempo* e o seu resultado poderia ter criado uma possibilidade de debate sobre a literatura moçambicana e os seus caminhos na presente fase da sua evolução. Oxalá que este debate venha ainda a realizar-se.” (*Tempo*, 543, 15-03-81: 54)

O interesse deste parágrafo reside em duas coisas: num apelo ao debate e na associação concurso-resultado, associação reveladora da clara percepção do júri de que a sua decisão introduz um diferendo no pretendido consensus social. Uma concepção que implica um carácter heterodoxo ou desortodoxo, como escreverá Patraquim, da organização social. De uma certa forma, a carta de Patraquim é uma resposta a esta injunção, ligando uma concepção do literário a um modo de pensar as formas de construção do comum, nomeadamente no que diz respeito ao projecto de construção nacional. É esta carta, que é uma terceira resposta ao concorrente, que passo a apresentar. Foi publicada na *Tempo* com o título “A literatura não vive como um canguru”, em 22 de Março de 81.

5. O POETA ESCLARECE QUE A LITERATURA NÃO VIVE COMO UM CANGURU

Luis Carlos Patraquim tinha acabado de publicar o seu primeiro livro em Maputo no que pode considerar-se um conjunto feliz de circunstâncias. *Monção*, o título desse livro de poemas, não preenchia nenhum dos critérios da poesia de combate ou da poesia da vitória, ao contrário, inscrevia-se numa poesia “difícil”, com referências cruzadas entre poetas de vários quadrantes, espaços e tempos. Era nesse sentido um livro dissidente. Mas que por isso mesmo beneficiou, segundo Patraquim, de poder ser o exemplo de uma liberdade plural. De facto, esta edição era feita em parceria com uma editora portuguesa, as Edições 70, e era sobretudo neste contexto que editar um texto como *Monção* poderia fazer sentido. Luis Carlos Patraquim virá a ser, três anos mais tarde, o impulsor

⁸ Esta forma “ortográfica” de opôr dois regimes é uma forma interessante de caracterizar o que é, para ele, numa lógica mimético-maniqueísta, um claro problema de classes, a grande Arte e a pequena arte. No entanto, é possível que ela possa revelar uma questão mais complexa de tensão no interior da própria literatura, não redutível a esta visão dicotómica: a da sua participação do absoluto e do banal.

⁹ Seria interessante poder estabelecer aqui um confronto com dois textos que vão sair em Setembro e Outubro de 81. O primeiro é um texto de Marcelo Panguana intitulado “Que a produção artística suscite o debate” e foi publicado na *Tempo* (571: 54-55); o segundo é um texto assinado sob o nome de Jorge Sampaio, (LCP diz que nunca chegou a saber quem esteve por detrás deste nome), com o título “Quem, como e para quem escrever?”, igualmente publicado na *Tempo*, (575: 56-57). São textos que se respondem, respondendo ao debate deste concurso e à publicação do livro de Luis Carlos Patraquim.

da *Gazeta de Artes e Letras* da revista *Tempo*, um suplemento que se tornará uma grande referência neste campo.

Num longo *solo* Luís Carlos Patraquim tenta responder a duas coisas: à situação criada em torno deste concurso e a si próprio, enquanto poeta na década de 80, em Moçambique⁹. De uma certa forma este desdobramento é responsável por aquilo que Jacques Rancière (1998a) chamaria de "a resposta de um *militante* da literatura" que procura num modelo não aristotélico de literatura, no seu desejo de uma forma "autónoma" de "escrita", o seu modelo de comunidade política

Os três termos, adequação, mimesis, ordem que poderão resumir as questões levantadas por este concurso, através dos textos dos intervenientes até aqui analisados, estão também na agenda de trabalhos da resposta de Luís Carlos Patraquim a Guilherme Afonso dos Santos. Mas a carta de Patraquim, revelando ainda outros dispositivos e as suas formas de composição, ligando pontas e desfazendo nós, permite um enquadramento e um ajustamento das questões que este debate suscita.

O texto da carta:

(...)

O senhor G.A.S. vai dizer que o concurso era para jovens, não para «senhores da literatura», e ora então um pouco de indulgência para com os 93 jovens que, à mingua de papel e a mão a tremer de entusiasmo, faziam História... na placenta da «Nova Literatura Moçambicana».

(...)

O senhor G.A.S. descobre a pólvora na pretensa incoerência entre «o perigo grave» e a leitura nas obras «da produção concreta e conseguida dos seus próprios valores».

O que o parecer do júri apontou e o senhor G:A:S: não viu é a cristalização em linguagem de sentido único, da maior parte de poesia e prosa publicadas em páginas culturais. É um texto sem consequências que diz que «eu sofro» ou «está a chover» e cuja maior preocupação é reproduzir o discurso político onde assenta o nosso projecto de sociedade.

Neste tempo nosso onde ninguém sentiu ainda a necessidade de vir a público debater o realismo, por exemplo, a maioria do que sai em letra de imprensa tropeça no erro de julgar a literatura homóloga da realidade. O «guerrilheiro heróico e a luta de classes» são os arquétipos de uma prática de escrita que assentou arraiais e a sua imanência maniqueísta.

Um sociólogo destas coisas terá razão em torcer os bigodes e declarar que tudo isso «é natural», agora que a Nação se reencontrou e tem um futuro a erigir.

Mas temos que dizer que isso é a proto-história duma literatura adulta. E que a nossa já é, embora a descobrir-se noutras exigências e noutros parâmetros.

Se a literatura participa do mito e da história, da contradição social e das grandes paisagens submersas do imaginário, é porque ela se distancia da mimese e da serventia de dizer o que já está dito.

Quando falamos nos valores próprios que fazem de um texto uma obra literária é porque estamos a afirmar (...) que essa obra organiza os dados da realidade segundo um sistema que lhe é próprio.

(...)

Mas o que nos parece é que, à falta de crítica e de uma salutar como ainda inexistente desortodoxia se está a dar o beneplácito àquilo a que Eduardo Lourenço chamou de «literatura com costas quentes».

As obras concorrentes que lemos contavam-nos do «socialismo que é bom», do «colonialismo que é mau», «do sofrimento que faz doer» como do «guerrilheiro que é heróico» ou do «colaboracionista que é estúpido e covarde» e tudo isso muito mal escrito.

Produção literária não é nem este simplismo nem este «cliché». É o lugar de uma inquietação para a assunção de uma estética e de um conhecimento indissolivelmente ligados.

(...)

Estamos certos que toda uma literatura «histórica» acontecerá um dia destes, mais tarde, quando a necessária distancição for a ferramenta do escritor a debruçar-se sobre o império Vátua ou o quixotismo torto de um Mouzinho de Albuquerque. Mas não a maioria disto que hoje nos é dado a ler.

Ao desarrumar certas comodidades «literárias» sabíamos também que (nós e o júri) não estávamos de posse da verdade absoluta e que não éramos juizes de coisa nenhuma. E repetimos que não há contradição. Mas um só critério. O «Abatido ao efectivo» quanto a nós, não será nunca o modelo que «receávamos» embora enferme dos males que o júri apontou. Porque se o autor queria abater o cabo conseguiu escrever o percurso dessa morte no interior de uma técnica de conto que é sua e que está certa. (*Tempo*, 545, 22-03-81:48-49)

Começo pela primeira refutação que diz respeito ao ponto de partida da "reclamação" do concorrente. Ponto de partida que, como afirmei, releva da necessidade de desenburesamento da escrita e do escritor, enunciada e anunciada pela Frelimo. Luís Carlos Patraquim sente-se impelido a defender um júri que Guilherme Afonso chama de "nobélico" acusando o concorrente de pretender indulgência onde em seu parecer deve haver, ao contrário, firmeza. É que, para este elemento do júri, a expressão "nova literatura moçambicana" é uma coisa a ser levada muito a sério.

Assim e depois de pisar o terreno da indulgência e do defeito de contradição do júri, Patraquim ataca o que ele considera a razão subjacente a esta atitude: um estado de "cristalização". Cristalização de quê? Ele esclarece,

"a cristalização em linguagem de sentido único, da maior parte de poesia e prosa publicadas em páginas culturais". E, acrescenta, tratem-se de textos "cuja maior preocupação é reproduzir o discurso político onde assenta o nosso projecto de sociedade". Várias coisas são aqui ditas. Primeiro, o que é para ele a "cristalização"? Julgo que o facto de essas obras não terem "consequências", serem, como ele diz "um texto sem consequências" em "linguagem de sentido único", a linguagem das palavras de ordem, a linguagem que oblitera o "resíduo metafórico" entre a palavra, a coisa, o acto. E assim sendo, fecha-se numa totalidade. "Consequências" é aqui, então, uma palavra que pode ser lida explorando-lhe dois sentidos. O primeiro reenviando para um texto parado no tempo, datado, que não reenvia senão para o seu próprio presente; o segundo, como um texto que não provoca, que não estabelece a "provocação" como axioma, mas que se inscreve num dispositivo de ordenação. São por isso textos que se inserem na lógica reprodutiva de um modelo. E lógica reprodutiva de que modelo? Segundo Patraquim, de um duplo modelo, o do discurso político que por sua vez enuncia o modelo social.

Mas o que quer isto dizer exactamente? Que estes textos se limitam a imitar os discursos políticos, que são clonagens desses discursos? Não penso que seja exactamente isso. O que é importante é perceber que, na imitação singela de uma forma linguística de discurso, esses textos se tornam reprodutores da *relação* que esses discursos estabelecem com a realidade e com a verdade, isto é, reprodutores da ideia de que, entre a palavra da política, e a realidade que ela nomeia, se estabelece uma relação portadora de verdade. A política (entenda-se a boa política) é aqui a forma verdadeira de contar o mundo e nesse sentido ela é a legítima depositária da história. Misturam-se aqui, evidentemente, as noções de justiça e de bem comum que neste trabalho não é possível analisar. E estamos de novo diante do estabelecimento da adequação e/ou de verificação da legitimidade da literatura a partir do seu modo de recepção. O par literatura-realidade, dobra-se aqui de outros pares: literatura-verdade, literatura-(política)-história. É por isso que no parágrafo seguinte Patraquim escreve, para quem não tenha ainda percebido: "Neste tempo nosso onde ninguém sentiu ainda a necessidade de vir a publico debater o realismo, por exemplo, a maioria do que sai em letra de imprensa tropeça no erro de julgar a literatura homóloga da realidade". A militância de Patraquim por uma literatura não aristotélica leva-o a afastar-se de um regime representativo da obra de arte, como o que ele considera estar em questão no que ele entende por literatura realista, que não se "distancia da mimese e da serventia de dizer o que já está dito". Mas talvez o mais importante não seja aqui esta acusação da imitação da realidade em palavras já ditas, mas sim o facto de que essa realidade a que ele se refere ser descrita, na frase seguinte, como sendo "o «guerrilheiro heróico e a luta de classes», no seu entender os "arquétipos" e a "imanência maniqueísta". Esta enunciação ganha em ser lida em conjunto com o que um pouco mais abaixo se diz: "As obras concorrentes que lemos contavam-nos do «socialismo que era bom», do «colonialismo que era mau», «do sofrimento que faz doer» como do «guerrilheiro que é heróico» ou do «colaboracionista que é estúpido e covarde» e tudo isto muito mal escrito". Para Patraquim, nenhum maniqueísmo pode dar conta do *quotidiano* ou daquilo a que a nação chama de *povo* e que são provavelmente as palavras principais num projecto nacional. O "quotidiano" é a forma habitada do presente que convoca nessa "habitação" tanto a memória como o esquecimento, o conhecido como o estranho, o passivo como o activo, o produtivo e o improdutivo. O "quotidiano" acontece a cada momento do cruzamento de múltiplas linhas, não sobrevive a um fechamento da sua aventura na forma de um presente anunciado. E aqui reside o problema central: é que esta realidade é, ela própria, já fruto de uma ficção, de uma escrita, e de uma ficção e de uma escrita que engendraram uma linha (a linha correcta) que pretendendo unir, divide a meio entre a boa realidade e a má realidade, isto é, pondo em prática um programa maniqueísta de con-vivência. O que Patraquim não disse, então, é que o problema é menos o de uma estética realista, que o perigo de nesta operação de divisão pedagógico-moral, se perder a realidade: fazendo equivaler a realidade ao guerrilheiro heroico e à luta de classes, é em relação a si própria, como lugar do evento, que a realidade está em falta. E a realidade-verdade desses textos que copiam uma não-realidade é, quanto a mim, a questão a ser posta, porque acreditando estar a "escrever" a verdade da nação fecham esse espaço-tempo social e literário numa insuportável *ficção*.

Patraquim avança, então, com o argumento que sente poder ser o do seu adversário de ideias, que o momento de construção de uma nação, como é o que vive Moçambique, dá, "naturalmente", lugar a esta homologação entre literatura e real. E a este argumento responde: "Mas temos de dizer que isso é a proto-história duma literatura adulta. E que a nossa já é, embora a descobrir-se noutras exigências e noutros parâmetros." Quer então ele dizer que "isso", essa homologação, os "arquétipos", são "naturais" numa fase de constituição de uma literatura. Mas o problema é que, para Patraquim, não se está nessa fase de constituição. O erro estaria, então, em pensar que a literatura moçambicana era uma das tarefas que a nova nação deveria constituir. O que está aqui nitidamente em jogo são três coisas: uma certa concepção do "novo"; a intricada relação entre literatura e nação; e a escrita da História. Na palavra "novo", tropeçam todas as questões deste caso. Em todas as posições em confronto, o

adjectivo "novo" é central e definidor. Mas em direcções opostas. Para uns, a "novidade" advém numa ruptura total com o passado. Para outros, "novo" não é um conceito temporal que divide entre passado e presente, mas um conceito espaço-temporal de experimentação, onde passado e presente co-existem e se co-respondem com as suas dinâmicas próprias, aberto ao evento e à singularidade dos sujeitos. O texto de Luis Carlos Patraquim parece ir neste sentido. Patraquim dá conta de uma rasura da memória que estabelece Moçambique como uma mapa em branco sobre o qual todos os nomes estão por inscrever. A nação apareceria, então, do fundo desse branco sob as palavras que ordenam, numa técnica curiosa de, simultaneamente, escrever e apagar. Revela-se, assim, a complicada relação entre um presente ficcionalizado que se auto legitima sob o epíteto de "novo" e a praxis concreta, quotidiana, de um país de povos vários, de memórias e de histórias várias, ou, finalmente a difícil e ambígua relação com o passado num país colonizado, no momento de fabricar um povo nacional. Mas como nenhum presente sobrevive sem passado, será então a partir do presente que esse passado será reescrito. E essa reescrita do passado expõe duas coisas: uma visão essencialista de um passado-origem reescrito a partir de um projecto para o futuro, criando uma "memória do futuro", da qual o Museu da Revolução, inaugurado em 78 ou as cerimónias de "entronização" de N'Gungunhane em 85¹⁰ são um exemplo, e que deve contribuir para a formação de um pensamento único, o mesmo para todos; e um segundo aspecto, uma ruptura radical com esse passado que coloca dois problemas, a obliteração da cultura tradicional e o aparecimento de mecanismos de auto-censura.

Ora na "mobilização" geral para a criação da nação, a literatura é convocada para essa missão particular de "fazer" a história. E é esta convocação que faz Patraquim dizer: "Estamos certos que toda uma literatura «histórica» acontecerá um dia destes, mais tarde, quando a necessária distanciação for a ferramenta do escritor a debruçar-se sobre o império Vátua ou o quixotismo torto de um Mouzinho de Albuquerque. Mas não a maioria disto que hoje nos é dado a ler." Não será por acaso que ele dá como exemplo "o império Vátua ou o quixotismo torto de um Mouzinho de Albuquerque": aqui reside um dos nós desta ficcionalizada relação com o passado saída de uma escrita "reescrita" no mapa em branco que Patraquim não reconhece.

Ao reivindicar que a constituição de uma identidade literária não sai de um processo de ruptura brutal com o passado antes estabelece com ele redes de significação, (a que se poderia chamar de linhas de intermitências), L. C. Patraquim reivindica pelo mesmo gesto o direito a construir uma nação sob outros moldes que o da reprodução de um modelo identitário social e estético que se constituiu num tempo e espaço delimitados, e que enquanto modelo é já o resultado de um processo de ficcionalização. Não está em causa a legitimidade histórica de uma luta armada contra um poder colonial opressivo, mas sim o facto de essa luta se transformar no único passado possível e por isso no único quotidiano possível e os guerrilheiros no povo desejado e nos poetas legítimos: porque nessas condições, a literatura passa a viver "como um canguru, na bolsa marsupial das conveniências criadas" e será paradoxalmente a menos "revolucionária" e o "povo nacional" um corpo uno e indivisível, sendo por isso o menos "povo".

Luis Carlos Patraquim reivindica, sob a sua condição de *militante* da literatura, um regime de arte em oposição aos dispositivos representativos. Uma frase no seu texto escreve-se como um manifesto: "Produção literária (...) É o lugar de uma inquietação para a assunção de uma estética e de um conhecimento indissolivelmente ligados". Uma frase que fica numa certa conflitualidade entre um registo teológico de "assunção", de encarnação, da palavra literária e uma reflexão que a entende na indissolubilidade de um paradoxo: um conhecimento sensível e uma sensibilidade pensante, pressupõem a existência do não-pensamento no pensamento e por isso uma impossibilidade de pensar que o poder da palavra reside na sua capacidade de traduzir uma realidade numa visibilidade. A produção literária é antes o lugar onde o pensamento se torna estrangeiro a si próprio e por isso a sua relação com o mundo é um laço deslaçado. A partir daqui L. C. Patraquim poderia ter dito que esta é a sua "literariedade". E que esta é, também, a sua autonomia.

¹⁰ N'Gungunhane é o exemplo "escolar" de invenção de um herói e de um mito fundador. Entre a transladação entre os Açores e Maputo e as cerimónias em sua honra, passando pelas páginas que os manuais de história e artigos de historiadores lhe dedicaram, fabrica-se um passado suficientemente épico para funcionar como detonador de uma memória colectiva, uma memória oficial. E se o N'Gungunhane real quase nada tenha do N'gungunhane fabricado, não deixa de ser irónico que também a sua enorme urna de 225 Kg, construída em madeiras autóctones de jambirre e chanfuta, decorada com magníficos baixos relevos sobre a vida no reino de Gaza, não contenha senão um punhado de terra açoriana. (Vilhena, 1999)

6. EPÍLOGO

(ONDE SE DESCOBRE A IMPORTÂNCIA DA NÃO COINCIDÊNCIA DE UMA COISA CONSIGO PRÓPRIA)

Mas o que contava afinal o conto premiado com a controversa menção honrosa?

Porque era ele suficientemente mau para não obter nenhum dos grandes prémios e não suficiente mau para receber uma menção do júri?

Segundo o júri, o conto tem uma certa coerência interna, está escrito "como" literatura. E por isso, apesar de padecer do defeito de recorrer à facilidade do cliché, o júri decide distingui-lo. De facto, é facilmente identificável o desejo do autor deste conto em se integrar no modelo "oficial" de uma literatura de combate, a meias com uma estética neo-realista ou do realismo socialista. E neste sentido, a afirmação do júri de que, apesar duma estruturação "literária", o conto reproduz um tema "gasto" e de "cliché" é compreensível. No entanto, proponho uma leitura diferente. E porquê? Porque este conto revela como, de uma certa forma, o que ele tem de "literário", isto é, de "escrita" terá criado uma dinâmica interna que escapou quer ao seu autor, quer ao próprio júri. Se a história parece ser mais uma, que na simplicidade maniqueísta opõe o colonialista que é mau ao guerrilheiro que é bom, há qualquer coisa de inadequado e de contraditório em relação ao modelo, que aponta noutra direcção.

A história passa-se no tempo colonial e põe em cena dois auxiliares de polícia, pretos¹¹, João Sabonete e Siteo, num cenário em que se pretende dar conta de uma organização como a da Polícia de Segurança Pública no tempo de guerra colonial. João Sabonete vive em Cabo Delgado e serve de guia às tropas portuguesas, possibilita ataques à Frelimo e a prisão de muitos combatentes nacionalistas. Siteo, trabalha em Lourenço Marques. No final do conto Siteo mata Sabonete e é morto pelos portugueses.

De uma forma simples: Sabonete é o mau e Siteo é o bom. Ora o problema é que Siteo não é o herói adequado ao modelo, e isto por duas razões: a primeira pelo facto do modelo exigir um guerrilheiro-herói e Siteo não responder a esta injunção; a segunda, este herói deveria inscrever-se numa *marcha* colectiva o que desde o princípio não acontece. Ao contrário, Siteo premedita a *solo*, o assassinio de um colega a soldo dos portugueses. Ele é diferente dos outros, gosta de "brincar a sério" isto é, ele tem um grande prazer em "estudar as manobras do bicho", o colonialista, e passa o tempo a rondar os polícias que passam pela delegação, ouvindo-lhes as façanhas de que se orgulham. Ele não age nem como um elemento da Frelimo, integrado numa luta global e "nacional", nem como um herói épico cujo nascimento e destino singular permitem a revelação do destino comunitário, mas reage enquanto indivíduo, sentimentalmente, à injustiça e à tirania de um poder ilegítimo. As frases finais do texto repetem-no: "Isso tudo quer dizer que esse bandido desapareceu daqui já com ela fígada, para ir matar Sabonete e ir juntar-se aos turras - conclui um dos ouvintes"¹². Esta sequência das acções revela como Siteo não parte para se ir juntar à Frelimo e aí obedecer a uma praxis de guerrilha sujeita a uma estratégia político-militar na qual a morte de Sabonete poderia eventualmente incluir-se ou não. Siteo parte, tendo gravado na memória a cara precisa de alguém que representaria talvez a seus olhos a perda da honra e que só o sacrifício salvaria. Alguém que ele odiava e assim, parece ser este ódio, o motor do seu acto. A junção à Frelimo não é tratada como questão central. Siteo é muito mais um personagem romântico, solitário, diferente, pouco colectivista, sem amigos, um personagem que os próprios vizinhos desconhecem, "ninguém se admirando muito por ele não ter dito nada, pois sempre falara pouco com os vizinhos", como diz o texto. Mas há ainda algo a acrescentar, é que Siteo nem sequer é um personagem "positivo". A sua descrição como alguém que "ronda", "disfarçadamente", que fala com palavras "manhosas", que não fala com os vizinhos, está longe de poder construir uma personagem-símbolo de uma comunidade em acto idealizada. Porque há qualquer coisa de imperfeito e nesta imperfeição ele representa-se a si próprio, com os seus limites e o seu percurso.

O que é assim realmente interessante é que este conto pretendendo escrever a história/História a partir de uma ordenação dos lugares e funções de cada um, obedecendo às regras de adequação e verosimilhança, acaba por confirmar a complexidade dessa mesma história/História. Assim, o tema deste conto é afinal menos "cliché". O que nele há de "escrita como literatura", como diz o júri, faz dele um exemplo de uma apropriação de um modelo que cria um intervalo entre si e o modelo; faz dele um exemplo de uma experiência sensível que produz um intervalo e aí circula.

¹¹ O facto de a linha entre o bom e o mau não passar entre o branco e o preto é menos reveladora de um desejo de complexidade que do cumprimento do *canon* frelimista que estabelece que o colonialismo, que é um colonial-capitalismo, não é um problema de ordem racial, mas classista.

¹² As citações são tiradas do exemplar facultado pelo autor.

Este intervalo põe em cena a complexidade dos sujeitos e dos assuntos na tarefa da construção nacional. E a esta abertura à complexidade deveria corresponder uma análise do passado igualmente sob forma desta pluralidade de percursos. Para que o presente seja igualmente múltiplo e assim "compreendido" por cada um, onde cada um possa "escrever-descrever" a sua parte de nação.

Voltamos aqui ao princípio: uma problemática parece enquadrar todas as questões levantadas neste "caso do concurso literário", a definição do "novo". Esta definição põe a nu as formas de composição de que se reveste a relação ao passado. E nas formas constitutivas dessa relação definiu-se o presente, a figura do projecto nacional, porque nelas as palavras "povo" e "quotidiano" adquiriram a sua gramática e declinaram-se numa ordem semântica que respondeu à ordem política e económica posta em prática. A nação existe dentro de um dispositivo "escritural" e narrativo no qual a arte e a literatura deviam também cumprir o seu papel dando corpo às palavras dessa praxis, isto é, dando corpo a um dispositivo ordenante.

O problema desta nação-moçambique é, efectivamente, um problema de "escrita" e de "sentido", dos modos e dos regimes de escrita. Julgo que é por isso que Patraquim propõe uma espécie de palavra de passe que mantenha uma escrita do singular plural, que dê conta do evento, que introduza a desordem e o intervalo:

Mas o que nos parece é que à falta de crítica e de uma salutar como ainda inexistente desortodoxia se está a dar o beneplácito àquilo a que Eduardo Lourenço chamou de «literatura de costas quentes» (*Tempo*, 545, 22-03-81: 49)

Num momento em que a crítica e a auto-crítica se instituíram como a praxis quotidiana do "homem novo" moçambicano, a acusação de que é a crítica que falta seria no mínimo incompreensível, não fosse a palavra "crítica" ser seguida de uma outra que lhe permite abrir o sentido: "desortodoxia". Uma palavra que desobedece duas vezes: em relação ao *canon* linguístico, que diz *heterodoxia*, inscrevendo-se como "idioma" local através da utilização do prefixo *des*; em relação ao *canon* social pelo apelo à manifestação do *outro* no *mesmo*. *Desortodoxia* é o que este caso traz para o seio de uma sociedade em crise de identidade: desortodoxia precisa-se ou um apelo a uma prática da vida em comum que não seja de sentido único, que não faça corpo com ela própria. Jacques Rancière diz que "la littérature n'a pas affaire avec le pouvoir, elle a affaire avec le consensus." (1998b: 142). Esta *desortodoxia* de Luis Carlos Patraquim pode bem ser entendida a partir daqui. E podemos então pensá-la, como Rancière faz com a sua "heteronomia" (1998b: 142), como um dispositivo literário: precisamente aquele onde se ata a questão da literatura à questão da democracia.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES (1968) *Poetics*, Oxford: Clarendon Press
- BHABHA, Homi. (1994) *The Location of Culture*, London: Routledge
- RANCIÈRE, Jacques (1998) *La Chair des Mots*, Paris: Gallilée
- (1998a) *La Parole Muette*, Paris: Hachette.
- (1998b) *Aux bords du politique*, Paris: La Fabrique editions
- VILHENA, Maria da Conceição (1999) *Gungunhana*, Lisboa: Edições Colibri
7. *Mozambique Revolution* (1969) nº37 e nº38, Dar-Es-Salam: ed. da FRELIMO
8. *Poesia de Combate I* (1979) 2ª ed., Maputo: Edição da Frelimo. (1ª ed. 1971)
9. *Poesia de Combate II* (1977) 2ª ed., Maputo: Edição da Frelimo. (1ª ed. 1975)
10. *Poesia de Combate III* (1980) Maputo: Edição da Frelimo
11. Revista *Tempo* 1980 e 1981, Maputo, nos: 520; 538; 540; 543; 545; 571; 575.

