

## LITERATURA E POLÍTICA: TRÊS ABORDAGENS

Francisco Soares \*

### *Pressuposto*

As relações entre literatura e política foram objecto já de reflexões contraditórias, muitas empenhadas partidariamente. O cenário do debate sobre essas relações é portanto confuso e tenso, mas rico o suficiente para exigir uma reflexão descomprometida e clarificadora.

Um tal estudo beneficiará da confrontação com recorrências e excepções exteriores à tradição escrita europeia, precisamente por ter sido ela até hoje a principal referência dos teóricos da literatura. Para isso, a literatura angolana constitui um manancial precioso, que ao mesmo tempo se intersecciona com a fonte habitual e difere dela. Na zona de intersecção colocam-se temas comuns, porém tratados de maneira diferente.

Um dos casos é o do conceito de originalidade. Segundo G. Steiner, um dos mais conceituados críticos contemporâneos, há hoje uma confusão generalizada entre originalidade e novidade. A confusão determina que ser original é mostrar novidade <sup>1</sup>. O filósofo português José Marinho tinha chamado a atenção para isso, que definia como originalidade por diferença <sup>2</sup>. Citando Leonardo Coimbra lembra, com sentido filológico, que o original é o que está perto da origem, não o que se afirma pela diferença. Creio ser essa também a acepção de Steiner: "A etimologia da palavra deve alertar-nos. Fala-nos de «começo» e de «instauração»" e todo o começo implica um "regresso às origens". Para Steiner, "na substância e na

---

\* Universidade de Évora. Departamento de Linguística e Literaturas.

<sup>1</sup> STEINER, 1993: 35.

<sup>2</sup> MARINHO, [1995]: 186-206.

forma”<sup>3</sup>. Para Leonardo Coimbra e José Marinho, às origens do próprio pensar, num desenvolvimento que realiza “a *saturação da temporalidade* que lhe permite reencontrar o essencial e eterno ritmo do ser”<sup>4</sup>. De resto, inexprimível – razão pela qual sempre voltamos a ele e de lá regressamos com traduções diferentes.

A confusão a que reagem estes pensadores leva-os, portanto, a caracterizar a palavra «origem» a partir do contraste com o investimento “na bolsa da sensação momentânea”<sup>5</sup>. Por isso falam da originalidade como retorno ao princípio, à causa, mas a um princípio geral. Não se discute a aceção de “ascendência”, “progénie”, “naturalidade”. Precisamente uma das que discutiríamos se o debate fosse num país como Angola.

Não só em Angola, muitos intelectuais africanos de hoje confundem originalidade e anterioridade. Estar perto das origens é estar perto de certas tradições, “na substância e na forma”. O retorno às tradições não significa, para esses intelectuais, uma “saturação da temporalidade”. Implica, na formulação actual, o condicionamento da criatividade a um pressuposto abstracto cultural que se pretende coincidente com uma etnia ou um grupo de etnias. Subordina-se a definição de literatura original à de nacionalidade e a de nacionalidade às etnicidades convergentes, que ainda condicionariam os próprios elementos trans-étnicos. O deslize de sentido não nos devolve um carácter inaugural, limita-nos a uma ‘idade’, que é a ideação da estrutura profunda da ‘angolanidade’, da ‘bantuidade’, da ‘africanidade’, (no caso europeu, da ‘portugalidade’, da ‘arianidade’, da ‘europeidade’). Outra diferença face ao panorama teórico europeu é a de que não se trata, no caso africano, de uma leitura feita *a posteriori* sobre obras que espontaneamente se destacam dessa eventual estrutura profunda. Uma vez que ela é concebida como anterior à criação poética e uma vez que a tradição escrita, não muito longa (cerca de 400 anos), se desconhece em grande parte, idealiza-se uma forma prévia e tenta-se condicionar a criatividade ao que se definiu como típico num dado momento. O regresso à origem fica-se portanto, pelo condicionamento a uma interpretação localizada dos legados tradicionais. Qualquer coisa como, na Europa, defender-se que a literatura passe obrigatória-

---

<sup>3</sup> Loc. cit.

<sup>4</sup> Op. cit., p. 202.

<sup>5</sup> Loc. cit.

mente pelas estruturas poéticas da Idade Média, pelas heranças celtas, etc. O Modernismo não seria, portanto, europeu...

Se os pensadores europeus acima citados estivessem conscientes dos contornos que a problemática da originalidade assume em Angola (e vários outros países africanos) fariam certamente um duplo contraste – com a ideia de ‘novidade’ e com a ideia de ‘anterioridade’ – para pensar a palavra *original*, bem como o significado de *autêntico*.

No caso de Steiner, talvez ainda colocasse de outra forma uma segunda dicotomia, a dicotomia entre “investir a memória na historicidade ou na utopia”. Comparando europeus e ‘americanos’<sup>6</sup>, ele coloca estes no pólo da utopia e aqueles no da historicidade. Se a comparação incluísse africanos, a colocação teria que ser diferente. No quadro crítico e teórico vivido hoje em África e em muitos países do chamado ‘terceiro mundo’, o investir a memória na historicidade seria próprio dos antigos colonizados e não da Europa, de onde a notícia das vanguardas traz a ideia de um cosmopolitismo desenraizado e utópico, exótico para vários poetas africanos e comum à maioria dos escritores dos EUA.

Estes dois exemplos servem para mostrar o quanto, mesmo sem querermos e sem darmos por isso, a produção teórica é localizada. Os exemplos não implicam um relativismo extremo, que não reconheça a funcionalidade da teoria nos vários sistemas de conhecimento, no que se tornaria um contra-senso. Trata-se é de testar as problemáticas teóricas actuais recorrendo a casos que lhes denunciem o que elas não possuem de universal. Acreditando-se que, assim, elas não só garantem o seu dinamismo como também aumentam a sua pertinência.

No caso concreto das relações entre literatura e política, a razão que leva a repensar o assunto a partir dos exemplos angolanos é esta. A focalização actual do problema tem, claro, defeitos universais também, que não precisam de nenhum confronto para serem reconhecidos. Ainda aí, porém, confirmando a universalidade dos defeitos, muitos exemplos podem ser, com proveito, retirados à literatura angolana.

---

<sup>6</sup> Na acepção de Steiner, cidadão dos EUA.

## Primeira abordagem

As relações entre literatura e política são de forma geral entrevistadas numa única direcção, da política para a literatura. Pressupõe-se também que haja sempre o mesmo tipo de relação: o discurso político dirige o artístico e procura-se encontrar nas obras a mensagem respectiva. Mesmo quando se fala da influência da literatura sobre a política, ainda assim, vê-se a literatura como um instrumento da política, instrumento que, ao ser usado como meio de comunicação e de condicionamento, produz resultados nas lições partidárias. Parece-me que esta não é nem deve ser uma exclusiva maneira de ver as coisas. Ela chama a atenção para um dos tipos de relacionamento entre os discursos artístico e político, mas as relações entre os dois campos são biunívocas. Vejamos um caso angolano.

A antiguidade textual da questão em Angola remonta a pelo menos uma década antes da emergência da geração nacionalista, quando em 1939 Geraldo Bessa Victor publica uma conferência sobre o assunto. Escrevo "pelo menos" porque essa problemática terá sido debatida no século XIX, que na Europa viu românticos e pós-românticos praticarem uma literatura panfletária. Ensaiada com timidez por Maia Ferreira, no poema «A Minha Terra», a literatura partidária angolense retoma-se abertamente em poemas de José Bernardo Ferrão<sup>7</sup>, nos que abordaram a *questão inglesa*, na poesia proto-nacionalista surgida no fim do século XIX, na prosa vibrante e bem articulada de Pedro da Paixão Franco e, nos anos 10 do século XX, na prosa igualmente vibrante e bem arguida de António de Assis Júnior, quer no *Relato sobre os Acontecimentos de Ndalatando e Lucala*, quer nos artigos da segunda fase do *Angolense* que nele se fundem. Mas é a partir da conferência sobre política e literatura, de Geraldo Bessa Victor, que o tema central se coloca nas relações entre as duas 'instituições'.

Na conferência defende Bessa Victor (um herdeiro cultural da Luanda urbana do século XIX) a possível e saudável articulação entre política e literatura, alicerçado em exemplos clássicos europeus (incluindo os greco-latinos). Mais tarde, quando se passa para a geração da *Mensagem*, onde se misturavam com as tradições locais (especialmente a escrita) o neo-realismo português e brasi-

<sup>7</sup> V. *Almanach de Lembranças* para 1880, p. 35 e para 1889, p. 133.

leiro, o negritudinismo (francófono e anglófono) e o nacionalismo africano, o ponto de equilíbrio rompe-se a favor do pólo ético. Acompanhando anacronicamente a geração, certa crítica tenta sustentar que do exercício literário surgiu um partido político, pelo que pareciam invertidos os pólos, ficando os poetas como condicionadores da política. Ora a intenção política é anterior, quer à *Mensagem*, quer a toda a emergência desse movimento. Para muitos era claro e por muitos foi assumido que, não havendo liberdade de expressão, o artifício literário servia para propagar a mensagem, chamar os companheiros à luta <sup>8</sup>. Quer pelas virtudes estruturais da literatura <sup>9</sup>, quer porque se lhe concedia um espaço de manobra maior. Esse espaço de manobra não radica apenas na “dimensão autónoma do acto poético”, de raiz kantiana <sup>10</sup>. Tratava-se de passar um recado partidário claro através de códigos cuja ambiguidade e novidade a recepção filtrava por isotopias paradigmáticas e pela memória do sistema literário <sup>11</sup>, sobre a qual os censores não estavam devidamente informados. Com o uso de ritmos próximos da coloquialidade, ou de ritmos fáceis de memorizar, bem como através de traços lexicais e sintagmáticos distintivos, aumentava-se ainda mais a intensidade e o grau de informação e identificação com os leitores angolanos. Os escritores e músicos que se valeram dessas artes para fins de propaganda eram politizados antes de conceberem as suas obras politizadas e a organização dessas obras obedece a critérios políticos prévios. Portanto, não troquemos as posições da causa e da consequência. O caso ilustra como a literatura é vista de forma passiva na sua relação com a política, mesmo quando se imaginou que sucedia o contrário.

Fora desse cânone partidário, o discurso político pode relacionar-se com a literatura de maneira mais complexa, exercendo a poesia um papel criativo e experimental no processo de conhecimento. O poeta, ao relacioná-los, personaliza temas, tópicos, motivos e

<sup>8</sup> «Respondendo à Chamada» era o título de um artigo de Mário Alcântara Monteiro inserido na nova série da revista *Cultura*, dirigida por Eugénio Ferreira e que se publica, pela primeira vez, em Março de 1949.

<sup>9</sup> Que dão “determinadas indicações” (JAUSS, 1993), “imanescentes” (JAUSS, [1974]), “que orientam o “processo de percepção”, que pode ser mesmo “descrito do ponto de vista linguístico, através dos sinais responsáveis pelo seu desencadeamento” (JAUSS, 1993).

<sup>10</sup> STEINER, 1993: 131.

<sup>11</sup> JAUSS, 1993: 67; AGUIAR E SILVA, 1984: 111 e 258-265.

valores. As isotopias paradigmáticas e a memória do sistema não são fixas, vão-se transformando nos textos artísticos e nos de recepção. Os tópicos e valores a que o escritor adere, ele vai transformá-los por uma exigência de originalidade ou novidade e vai, dessa forma, transformar o próprio discurso partidário, facultando combinações que lhe eram desconhecidas. O discurso artístico verbal exerce, neste contexto, uma função idêntica à da fala e da escrita: experimenta na linguagem possibilidades que de outra forma o pensamento não punha à prova sistematicamente<sup>12</sup>. De maneira que um discurso político evolui, seguramente, se evoluir um discurso artístico afim. O que não quer dizer que não evolua sozinho; quer dizer que, tendo essa companhia, de certeza evolui.

### **Segunda abordagem**

Passando a um segundo ponto, as relações entre arte e política não são iguais em todas as épocas, nem mesmo as há de um só tipo numa época determinada e numa comunidade literária diversificada. Começemos, outra vez, por um exemplo.

O trabalho sobre o tema do amor, realizado nos anos 80 em Angola pela primeira geração pós-independência, provocou desconfianças inicialmente na 'velha guarda' ideológica e estética. A velha guarda, que foi na adolescência uma vanguarda literária e política, não podia compreender que a poesia se alheasse da vida partidária, nem que se evitasse tomar partido, nem aceitava que, fazendo-o, se criticasse o novo poder. Portanto, o tratamento autónomo do tema do amor foi visto como subversivo, espaço propício à proliferação de conteúdos não controláveis.

Em geral não é assim. Qualquer ditadura é melhor servida por essa 'alienação', nas suas infinitas variantes, do que por outras. Não quer dizer que a temática amorosa não possa usar-se partidariamente. Muitos o fizeram e Mário Pinto de Andrade, um dos patronos da geração nacionalista, num dos seus famosos prefácios (1976), escreveu que a lírica de amor era admissível se integrada por uma tarefa revolucionária, a de "reabilitação de valores estéticos". Mas a subtilidade, a autonomia e a ironia, com que o tema foi

---

<sup>12</sup> "Imaginar de modo original [...] é experimentar a fundo as potencialidades da compreensão e do comportamento" (STEINER, 1993: 133).

tratado nos anos 80, abrem posteriormente uma linha nítida entre a lírica amorosa partidariamente alienada e a lírica amorosa que explora indiferenciadamente, entre outras, a articulação com o discurso político.

O poeta que nesses anos mais aproximou política e poesia, Eduardo Bonavena<sup>13</sup>, é aquele em que os versos mais directamente são usados para fazer passar uma mensagem partidária, a dos olhos que 'masturbam secos'<sup>14</sup> e de outras passagens igualmente ulceradas 'de minguia luz'. É o menos 'amoroso' dos seus pares, o que menos usa a temática amorosa. Portanto, para além dessa, a geração angolana dos anos 80 atribui uma função diferente ao mesmo tema.

Entrevisto pelo prisma das relações entre literatura e política, torna-se produtivo confrontar o amor na poética *mensageira* e na dos anos 80. Enquanto naquela o discurso político dita os limites em que se deve praticar a lírica amorosa, nesta a subordinação partidária<sup>15</sup> da mensagem é apenas um dos exercícios, coexistindo com outros mais frequentes no tratamento do tema. A liberdade com que se aborda o amor é total e encontramos expressões de saudade (mesmo nos cantos da *praia escura* de Maimona e nas *peugadas de musa* de Nehone); um erotismo carnívoro, generalizado nos autores das décadas de 80 e 90, geralmente alheio a qualquer outra implicação para além da evidente; um conjunto de imagens que rentabiliza a ligação ao mesmo tempo à actualidade urbana e às tradições rurais, onde a referência superior vem de uma figura de transição, Paula Tavares. Encontramos ainda, muito disseminado, o lirismo ingénuo, que deve tanto às canções populares quanto aos clichês mais gastos das diversas grafias dos séculos XIX e XX.

A disposição é a de agarrar o tema por todos os tópicos rentáveis e mesmo por alguns de já fraco rendimento em outras comunidades literárias, mas produtivos no entanto para o leitor imaginado naquela. A multiplicidade funcional assim gerada contrapõe-se claramente ao monolitismo da *Mensagem* e só encontra paralelo ou precedente nos poetas 'modernistas' dos anos 70, como David

<sup>13</sup> O advogado e cientista político Nelson Pestana, cujo envolvimento político é anterior à publicação dos poemas.

<sup>14</sup> Imagem que visa contrastar a de Agostinho Neto, "Criar com os olhos secos". A frase completa de Bonavena é: "Abutres sobre o corpo/os olhos masturbam secos" (1987: 27).

<sup>15</sup> Tenho estado a usar «partidária» no sentido retórico e jurídico do termo.

Mestre, Arlindo Barbeitos e Ruy Duarte de Carvalho. Eles tinham já instaurado uma diversidade formal e temática tal, junto com alguns imediatamente anteriores (João Abel, Manuel Rui), que a intensificação do traço nos anos seguintes se pode filiar também nas suas práticas.

A diversificação estética, marcada pelas inovações e pela autonomia temática, deu-se em gerações que aos poucos se tornaram heterodoxas politicamente. Mas aqui não houve, como dantes (com a *Mensagem*), uma programação partidária prévia. Nenhum poeta premeditou fazer assim para mais tarde defender a democracia. Muitos deles aderiram à diversidade estética sem aderirem à heterodoxia política ao mesmo tempo, ou mesmo sem nunca terem aderido a ela. A experiência artística, neste caso, testou qualquer coisa que só mais tarde se pôde reivindicar e se tornou consciente: a liberdade total de expressão.

Portanto, numa mesma comunidade literária pudemos assistir, em quarenta anos, à mudança completa nas relações entre literatura e política, a tal ponto que a literatura veio, sem projecto prévio, antecipar a política e experimentá-la. Na mesma época, ou seja, nos anos 80 e 90, puderam coexistir essa última forma de relação (criativa) e a primeira (comprometida). Não podemos então estudar as ligações entre literatura e política se não reconhecermos que elas são diversas, não só de um período literário para outro, mas também dentro da mesma comunidade nacional.

### Terceira abordagem

Abordar o tema da diferenciação literária ou artística, na sua relação com a nacionalidade literária, serve para desmontar outra visão unívoca e redutora das relações entre literatura e política.

Não conheço nenhum trabalho, nem de teoria nem de comparativistas, que deconstrua o conceito de literatura nacional para mostrar que ele relaciona corpos não coincidentes. Portanto, que eu saiba, não se reconhece consistentemente que a originalidade artística não tem de corresponder a uma diferença nacional – embora possa vir a ser apropriada e apadrinhada pela nação. Olhando para a pintura, por exemplo para a escola flamenga, podemos *a posteriori*, articulando a crítica de arte à história das mentalidades, ver nela uma das manifestações do ‘carácter flamengo’ na



época, mas foram aspectos técnicos e soluções formais que a tornaram conhecida e a fizeram diferente – aspectos que, no momento, sobretudo no seu início, eram tão técnicos quanto a invenção da pintura a óleo.

Se recorri ao exemplo da pintura foi porque ela não usa palavras nem sons, coisas que por vezes confundem os teóricos e os críticos. Porém, em todas as artes encontramos diferenças técnicas, não só de uma era ou época para outra, mas também de um espaço para outro – sem que tal espaço coincida obrigatoriamente com o de uma nação. Na literatura, pelo simples facto verbal é mais difícil fazer a distinção entre ‘técnica’ e ‘mentalidade’. No entanto, não é impossível encontrar exemplos.

A emergência de uma lírica bilingue, na segunda metade do século XIX em Angola, torna essa lírica peculiar no contexto lusófono, apesar das escassas espécies que a representam. Falo de bilinguismo profundo, não da inclusão de uma palavra ou frase de línguas estranhas no meio de um poema, fenómeno comum, mas de um bilinguismo por assim dizer estrutural. Falo de poemas em que o poeta se exprime em português e a mulher desejada lhe responde em quimbundo. Ou de poemas escritos todos em quimbundo a conviverem com outros escritos em português. O que distinguia o carácter nacional angolano de outros não era, nessa época, o bilinguismo em si. Vários povos então, em África ou fora dela, eram bilingues. Mas o que distinguia a literatura local, no contexto específico da lusografia, em que ela se desenvolvia, o que a contrastava, era distribuir o diálogo entre o quimbundo e o português, correspondendo a cada língua uma personagem com funções e caracterização diferentes. Para além de outros traços, que se tornaria excessivo e desnecessário citar agora, esta solução formal permite-nos distinguir um momento da comunidade literária angolense. Esse momento possui especificidades originadas por diferenças artísticas não necessariamente nacionais, nem exclusivas.

Num outro ponto do globo e da história o soneto, na sua origem, define a literatura da península itálica. Podemos depois pensar se ele é também característico de uma mentalidade típica mas, independentemente disso, há uma técnica de compor que naquele instante é pertença, domínio, saber, das comunidades literárias localizadas ali. Se ele fosse exclusivo do ‘carácter italiano’ (que muito provavelmente na altura nem existia) não se teria espalhado pelo mundo com a intensidade e o prestígio com que se espalhou.

Portanto, não é nacional nem regional. Mas é uma técnica, em determinado período, própria de um saber artístico localizado na península italiana. Em conclusão: uma característica formal e não nacional diferencia uma literatura situada. Pelo que é possível distinguir literaturas pelas suas características técnicas e formais, independentemente dos *clichés* políticos, ideológicos, afectivos e outros.

O uso da palavra 'formal' aqui não é inocente. A crença na articulação obrigatória entre a forma e o conteúdo, a ideia de que dada forma pertence a um dado conteúdo, correspondendo a uma definida mensagem, leva-nos a pensar que, havendo diferenças formais entre duas literaturas, haverá diferenças de conteúdo correspondentes. É possível que haja, mas a literatura angolana tem vários momentos em que novas conquistas formais são adoptadas sem que os autores se tenham que filiar nas ideias que intumesciam essas conquistas. Um léxico e uma mentalidade ultra-românticos, no fim do século XIX, estruturam o conteúdo de sonetos e outras espécies literárias onde se nota já o verso e a estrofe dos parnasianos, dos realistas, sem que ideologicamente houvesse qualquer espécie de mudança. O que se chama forma e o que se chama conteúdo não têm, portanto, que ser solidários. Uma literatura, em dado momento, pode ser diferente de outra na forma e não o ser no conteúdo. Ou vice-versa. Assim também, uma identidade nacional, enquanto conteúdo, pode não coincidir com uma identidade estética, artística. Os poemas da geração nacionalista da *Mensagem* propugnavam e mostravam uma mentalidade angolana, mas a sua discursividade panfletária não era equiparável à dos poemas tradicionais angolanos. Ou seja, esteticamente, eles não se diferenciavam da maioria das literaturas empenhadas. Com o soneto na Itália, quando ele surgiu lá, ou com a criação da pintura a óleo pelos flamengos, deu-se o contrário: havia uma diferença formal, técnica, a marcar a relação *original* do artista com a matéria que trabalhava. Em qualquer dos casos, porém, a diferença artística e a diferença política não são correspondentes.

Os exemplos acima, extraídos a comunidades histórica, antropológica e politicamente distantes, com traços estruturais bem diferentes, aconselham-nos a pensar que a diferenciação literária não coincide propriamente com a identidade nacional. A originalidade de uma literatura não estará portanto na diferença nacional, mas

numa relação própria com a matéria literária, relação essa que é reconhecida pelos leitores tanto quanto praticada pelos autores num dado espaço-tempo. Se a relação entre literatura e nacionalidade tem sido vista como regulada pelo conceito de nacionalidade, isso reflecte apenas a costumeira visão das relações entre a arte e a política, para a qual o discurso partidário determina a mensagem (e, por extensão, a forma) do artístico. Numa perspectiva mais abrangente a literatura, pelo que nela há de inesperado, inventivo, e de seu, transforma a nacionalidade.

### **Bibliografia**

- BONAVENA, E. (1987) *Ulcerado de Míngua Luz*, 1ª ed., Luanda, UEA.
- JAUSS, H. R. (1993) *A Literatura como Provocação*, trad. Teresa Cruz (do alemão) Lisboa, Vega.
- JAUSS, H. R. (1974) *História Literária como Desafio à Ciência Literária. Literatura Medieval e Teoria dos Géneros*, trad. Ferreira de Brito (do espanhol e do francês), [Porto], José Soares Martins.
- MARINHO, José (1995) *Ensaio de Aprofundamento e outros Textos*, Lisboa, IN-CM
- SILVA, V. M. P. de Aguiar e (1984) *Teoria da Literatura*, 6ª ed., Coimbra, Almedina.
- STEINER, George (1993) *Presenças Reais : as artes do sentido*, trad. e posf. de Miguel Serras Pereira, Lisboa, Presença

