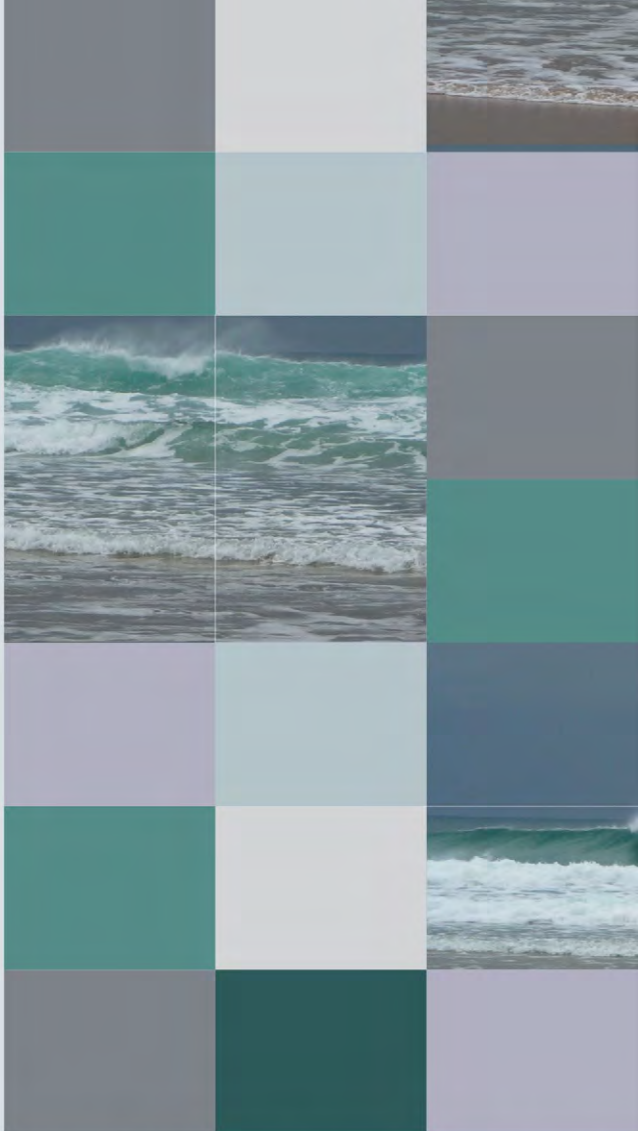


**EPOPEIAS
PÓS-COLONIAIS.
POÉTICAS
TRANSATLÂNTICAS**



Inès Cazalas e Delphine Rumeau



Criação Editora

ÉPOPEIA
estudos épicos

6

EPOPEIAS PÓS-COLONIAIS, POÉTICAS TRANSATLÂNTICAS

ORGANIZAÇÃO

Inês Cazalas e Delphine Rumeau

ISBN

978-85-8413-373-4

SÉRIE EPOPEIA – ESTUDOS ÉPICOS

NÚMERO 6

DIREÇÃO

Christina Ramalho Universidade Federal de Sergipe
Fernando de Mendonça

CONSELHO CIENTÍFICO

Anna Beatriz Paula	Universidade Federal do Paraná
Annabela Rita	Universidade de Lisboa
Assia Mohssine	Université Clermont-Auvergne
Charlotte Krauss	Université de Poitiers
Christine Arndt	Universidade Federal de Sergipe
Fabio Mario da Silva	Universidade Federal Rural de Pernambuco
Fernanda Cristina da E. dos Santos	Universidade Federal do Amapá
Florence Goyet	Université Grenoble Alpes
Juan Hector Fuentes	Universidad de Buenos Aires
Marcos Martinho	Universidade de São Paulo
Rafael Brunhara	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Raúl Marrero-Fente	University of Minnesota
Tamara Quírico	Universidade do Estado do Rio de Janeiro

EDITORA CRIAÇÃO CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria de Menezes
Christina Bielinski Ramalho
Fábio Alves dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza

EPOPEIAS PÓS-COLONIAIS, POÉTICAS TRANSATLÂNTICAS

Organização
Inès Cazalas e Delphine Rumeau

Edição autorizada pela Classique Garnier,
que publicou, em 2020, a obra original em francês
Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques



Criação Editora
Aracaju | 2023

Copyright 2023 by Organizadores
Inês Cazalas e Delphine Rumeau

Grafia atualizada segundo acordo ortográfico da
Língua Portuguesa, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico
Adilma Menezes

Tradutores/as brasileiros/as:
Antônio Batalha, Antonio Marcos dos Santos Trindade,
Christina Bielinski Ramalho e Juliana Ribeiro Carvalho

Revisão
Christina Bielinski Ramalho

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)
Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anízio Gomes – CRB-8 8846

C386e Cazalas, Inês; Rumeau, Delphine (org.).
Epopéias pós-coloniais, poéticas transatlânticas / Organizadoras: Inês Cazalas e Delphine Rumeau. -- 1. ed. -- Aracaju, SE : Criação Editora, 2023.
368 p. Inclui bibliografia. EBOOK
(Série Epopeia: Estudos Épicos, n. 6).
ISBN 978-85-8413-373-4

1. Crítica Literária. 2. Linguística. 3. Literatura. I. Título. II. Assunto. III. Organizadoras.

CDD 801.95
CDU 82-95

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura: Análise e crítica.
2. Literatura: Crítica literária.

BREVE APRESENTAÇÃO

O sexto número da *Coleção Epopeia* apresenta *Epopeias pós-coloniais, poéticas transatlânticas*, que traz versões em português, espanhol e inglês, dos capítulos da obra *Épopées postcoloniales, poétiques transatlantiques*, organizada por Inès Cazalas e Delphine Rumeau, e publicada, na versão original em francês, pela Classique Garnier, em 2020.

Dividida em duas partes: “Epopeias nas Américas” e “Epopeias na África”, cada qual com seis capítulos, a obra nos permite conhecer as investigações de Delphine Rumeau, Christophe Imbert, Cécile Chapon, Florian Alix, Tina Harpin, Cyril Vettorato, Mathilde Rogez, Pierre Soubias, Yolaine Parisot, Inès Cazalas, Catherine Mazauric e Sylvie Kandé, pesquisadores e pesquisadoras de diferentes origens, que nos trazem, a partir de igualmente diversos enfoques teóricos e corpus literários, um retrato da presença épica nas Américas e na África, que certamente oferecerá aos membros do CIMEEP e a outros/as leitores/as uma excelente oportunidade de entrar em contato com estudos literários voltados para o gênero épico, por meio de recortes teóricos e críticos que ratificam a importância de lançar sobre manifestações épicas ou híbridas um olhar atento, que considere, dentro do contexto pós-colonial, as questões que merecem ser debatidas.

Além da introdução, assinada por Rumeau e Cazàlas, que elucida os caminhos seguidos para a realização desse projeto editorial e as bases que, de certo modo, unem os estudos, *Epopéias pós-coloniais, poéticas transatlânticas* conta, ainda, com a conclusão assinada por Florence Goyet, cujas investigações teóricas sobre as transformações do gênero épico contribuíram para o desenvolvimento da maior parte dos estudos aqui reunidos.

Com essa publicação, a *Coleção Epopeia* segue seu propósito de se fazer um canal aberto de divulgação, em diferentes idiomas, de estudos épicos oriundos de diversos contextos temporais e espaciais e fundamentados por bases teóricas distintas.

Expressamos nossos agradecimentos a Delphine Rumeau e Inés Cazalas, por aceitarem integrar a *Coleção Epopeia*; à *Classique Garnier*, que autorizou a publicação deste e-book; ao centro de pesquisa UMR Litt&Arts, da Université de Grenoble, que financiou esta publicação; aos/às tradutores/as brasileiros/as Antônio Batalha, Antonio Marcos dos Santos Trindade e Juliana Ribeiro Carvalho, pelo trabalho realizado, e aos/às autores/as que enviaram seus textos em outro idioma, para atender à proposta desta publicação.

Christina Ramalho e Fernando de Mendonça
Diretores da *Coleção Epopeia*

SUMÁRIO

BREVE APRESENTAÇÃO.....	5
INTRODUÇÃO	9
A epopeia nas literaturas pós-coloniais e nos espaços transatlânticos <i>Inès Cazalas e Delphine Rumeau</i>	
PRIMEIRA PARTE – EPOPEIAS NAS AMÉRICAS	
Postcolonial and transatlantic. Some North American epics in the nineteenth century.....	57
<i>Delphine Rumeau</i>	
La gloria del imperio en la era de la sospecha: la aspiración épica en Walcott, entre los horizontes poscolonial y posmoderno	75
<i>Christophe Imbert</i>	
¿Recordar la historia o deshacerse de ella a través de la epopeya? La comunidad antillana y el prisma épico en <i>Ormerod</i> de Édouard Glissant y <i>Omeros</i> de Derek Walcott.....	103
<i>Cécile Chapon</i>	
Pensar com e sem conceitos: permanência do épico no ensaio pós-colonial martiniquense (Césaire, Fanon, Glissant, Chamoiseau)	123
<i>Florian Alix</i>	
Mistérios, gritos e poesia: a epopeia dos sem voz <i>Ultravocal</i> e <i>Les Affres d'un défi</i> , de Frankétienne.....	139
<i>Tina Harpin</i>	

Epic Model(s) and the Post-Slavery Experience in Amiri Baraka's <i>Wise Why's Y's</i>	165
<i>Cyril Vettorato</i>	

SEGUNDA PARTE: EPOPEIAS NA ÁFRICA

The epic in Sol T. Plaatje: a rereading of <i>Mhudi</i>	185
<i>Mathilde Rogez</i>	

Entre tradição e refundação: o sentido das referências épicas em Ousmane Sembène e Ahmadou Kourouma	201
<i>Pierre Soubias</i>	

“Trabalho épico” e a poética do imediato em <i>Links, Knots</i> e <i>Crossbones</i> de Nuruddin Farah	223
<i>Yolaine Parisot</i>	

Uma coleção épica para “abensonhar” os mundos que compõem Moçambique: Mia Couto, leitor dos contos de João Guimarães Rosa	243
<i>Inès Cazalas</i>	

Dar voz ao silêncio: história velada e enunciação épica em <i>La Quête infinie de l'autre rive</i> de Sylvie Kandé	279
<i>Catherine Mazauric</i>	

O épico e o subalterno	301
<i>Sylvie Kande</i>	

CONCLUSÃO

Gesto épico e dinâmica épica. Dois regimes possíveis da epopeia no quadro pós-colonial.....	329
<i>Florence Goyet</i>	

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	359
Sobre a epopeia.....	359
Sobre o nacional, o pós-colonial, o transatlântico e o mundial.....	362

INTRODUÇÃO

A epopeia nas literaturas pós-coloniais e nos espaços transatlânticos¹

Inès Cazalas e Delphine Rumeau

Ô quelle épopée future
ranimera nos ombres évanouies?

Oh, que epopeia futura
reviverá nossas sombras desmaiadas?

Frankétienne, Ultravocal.

Este livro teve como ponto de partida o desejo de promover um diálogo entre trabalhos sobre epopeias antigas e medievais e pesquisas dedicadas às modernas e contemporâneas. Pudemos constatar que a grande distância temporal que separa as obras não se fez obstáculo para reflexões comuns, mas, pelo contrário, as estimulava. No entanto, esta distância precisava de ser questionada, a fim de determinar em que

1 Tradução para o português feita por Christina Bielinski Ramalho.

condições os instrumentos teóricos forjados a partir de epopeias antigas poderiam ser utilizados para lançar luz sobre corpora completamente diferentes, escritos em contextos socio-históricos radicalmente diferentes, neste caso marcados pela colonialidade e pós-colonialidade.

O objetivo foi, portanto, cruzar dois campos de pesquisa em plena renovação – os estudos sobre epopeias e os estudos pós-coloniais – cruzando espaços linguísticos, literários e disciplinares. Várias questões marcam essa travessia: por que unir o “pós-colonial” e o “transatlântico”? O que está em jogo na reivindicação pós-colonial da epopeia como gênero? O “trabalho épico” – expressão de Florence Goyet, cujas propostas teóricas se fazem muito presentes neste livro – é uma ferramenta relevante para analisar as produções literárias pós-coloniais? “Trabalho épico” e “gênero épico” convergem? Antes, contudo, de desdobrarmos essas perguntas, coloquemos em pauta esta que nós chamamos de “epopeia”.

Redescobrir a epopeia

No seu livro *Penser sans concepts. Fonction de l'épopée guerrière* [Pensar sem conceitos. Função da epopeia guerreira]² (2006), Florence Goyet analisa muito precisamente três epopeias canônicas: a *Ilíada*, a *Canção de Rolando*, além de *Hôgen* e *Heiji monogatari*, epopeias japoneses medievais. Ela rejeita a definição dominante de epopeia como uma narrativa de fundação luminosa, unívoca e consoladora: ela mostra que essa visão harmoniosa é apenas uma ilusão, um primeiro momento. A epopeia representa, de forma indireta, uma crise profunda, contemporânea para sua audiência, mergulhando-a em um passado caótico distante. Essa

2 N.T.: Em 2021, foi publicada no Brasil, pela Criação Editora, a versão em português da primeira parte do livro, que trata da *Ilíada*. Disponível em: <https://editoracriacao.com.br/pensar-sem-conceitos-a-funcao-da-epopeia-guerreira-iliada/>.

imersão num universo profundamente conflituoso permite a invenção de novos modelos políticos através de uma espécie de maiêutica narrativa, na medida em que conceitos jurídicos e filosóficos estão faltando ou faltando, e os sistemas políticos e sociais prevaletentes se revelam imponentes para superar a convulsão civilizacional que está ocorrendo.

A narrativa, é assim, a ferramenta de um pensamento real, de uma pesquisa ativa. Esta confiança na narrativa muda o olhar para esses próprios textos. Pensamos que os personagens épicos eram apenas heróis monolíticos, desprovidos de psicologia e de espessura? Descobrimos que eles são opacos, atormentados, muitas vezes formando pares que encarnam, em uma tensão extrema, visões e modos de ação completamente divergentes do mundo. A nossa cultura universitária tinha-nos ensinado que a “polifonia” era uma qualidade que o romance vitorioso tinha por direito próprio? Se nos dispusermos a escutar três textos escolhidos, descobriremos que eles mesclam vozes que são, ao mesmo tempo, dissonantes e iguais em valor. Atribuíam-se à epopeia defeitos estruturais que eram explicados por uma falta de jeito “primitiva”? De repente vemos que a duração das obras resulta da proliferação de narrativas secundárias, permitindo assim a organização virtuosa de ecos e articulações complexas, a exploração profunda de todas as possibilidades através da multiplicação de fios narrativos. Florence Goyet chama essa invenção de novas soluções políticas de “trabalho épico”.

Sua proposta teórica está de acordo com as abordagens inovadoras de épicos antigos que proliferaram desde os anos 70. Até então, o épico tinha ficado preso em uma dupla gangue teórica. A primeira é a definição poética baseada nos critérios formais e temáticos que Aristóteles extraiu da *Ilíada* e da *Odisséia*: a epopeia é um gênero que imita a ação dos “homens nobres” e a recaptura em uma longa narrativa com um quadro unificado e composta em hexâmetros³. Como obser-

3 ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Editora da Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 43.

va Jean-Marie Schaeffer, “*Quintilien n’isole encore en rien la tragédie, la comédie et l’épopée: leur statut canonique postérieur ira de pair avec l’acceptation de la Poétique d’Aristote comme autorité suprême* [Quintiliano ainda não isola a tragédia, a comédia e a epopeia: o seu posterior estatuto canônico estará de mãos dadas com a aceitação da *Poética* de Aristóteles como a autoridade suprema]”⁴. A composição de novos “poemas heróicos” está, portanto, sujeita ao princípio da imitação dos modelos gregos e latinos. O lugar da epopeia no topo da hierarquia dos gêneros e o seu confinamento ao tom dos “ilustres” foram ratificados por vários tratados poéticos, como os de Tasso, Boileau, Le Bossu ou ainda Voltaire, e só foram contestados com a *Querelle des Anciens et des Modernes* [Querela entre Antigos e Modernos], quando esses últimos, seguindo Abbé d’Aubignac, colocaram em dúvida a própria existência de Homero e apontaram o caráter desarticulado dos poemas que lhe foram atribuídos. Mas era então menos uma questão de criticar uma autoridade inconsistente do que de sonhar com uma nova figura, quando Vico e depois Rousseau, Wood e Wolf⁵ inventaram outro Homero dado como “verdadeiro”. Essa não é mais a figura aristocrática do Príncipe dos Poetas que reina sobre as *Belles Lettres* [Belas Letras], mas o nome de uma entidade coletiva de aedos errantes, ou mesmo do próprio povo grego; através de sua inteligência sensível e de sua poesia simples, ele canta a vida e os valores de uma humanidade arcaica.

Uma mudança no paradigma épico se produziu assim: à definição genérica normativa, simbolicamente associada à hegemonia cultural

4 SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu’est-ce qu’un genre littéraire?* Paris: Seuil, 1989, p. 29.

5 Ver CASAJUS, Dominique. *Quelques jours de la vie d’Homère*. Paris: Seuil, 2010, pp. 333–358. Sobre Vico e Wolf (que fizeram das canções populares a origem da *Ilíada* e da *Odisseia*), ver BRIX, Michel. La Voix du Peuple: sur la réhabilitation de l’épopée à l’âge romantique. In: NEIVA, Saulo (ed.). *Déclin et confins de l’épopée au XIXe siècle*. Tübingen: Günter Narr, 2008, pp. 112–114.

francesa e à monarquia absolutista do direito divino, se opõe uma nova ideia de epopeia entendida como o gesto primitivo de um povo. Essa concepção triunfou no século XIX, quando a construção das nações foi lançada e as culturas ditas populares ganharam um reconhecimento revelador de uma mudança de legitimidade política⁶. Hegel formalizou essa visão romântica de epopeia descrevendo-a como a voz transparente da origem, a expressão da alma de um povo ainda na infância, o canto límpido de uma comunidade ainda intocada pelos solavancos da História. Ele a integra em um grande edifício cujo propósito é dar conta da literatura como um todo orgânico e no qual cada gênero morre para dar à luz outro: a era épica acabou e, na sociedade burguesa, é o romance de ascensão que está destinado a narrar as tribulações de um indivíduo. Essa dialética de gêneros, tanto historicista quanto essencialista, marcou, de forma duradoura, a visão da epopeia, a ponto de se constituir, após a poética aristotélica, como uma segunda construção teórica, uma doxa crítica que ilustra, por exemplo, pelas teses de Lukács em *La théorie du roman* [A teoria do romance] (1920), de Bakhtin em *Esthétique et théorie du roman* [Estética e teoria do romance] (1924), ou, ainda, de Kundera em *L'Art du roman* [A Arte do Romance] (1986). Podemos ver até que ponto esse objeto rígido e solene que eles chamam de “epopeia” tem, acima de tudo, a função de ser um repelente que torna possível forjar a teoria do romance e exaltar a “modernidade” de um gênero chamado “novo”; medimos o que essa sistematização implica em termos de simplificação, de instrumentalização, sem dúvida também por ignorância de mundos mais antigos que não tentamos entender por si mesmos na medida em que essa sistematização implica simplificação.

Esses dois modelos teóricos foram criticados e colocados à distân-

6 Ver THIESSE, Anne-Marie. **La Création des identités nationales. Europe, XVIIIe –XXe siècles.** Paris: Seuil, 1999.

cia, graças a uma renovação dos estudos sobre a epopeia que se desenvolveram em diferentes direções. Sem apresentar uma visão exaustiva⁷, recordemos alguns marcos importantes. A primeira convulsão consistiu numa descentralização geográfica que se iniciou no final do século XIX com as descobertas arqueológicas sobre a civilização mesopotâmica e a tomada em consideração da epopeia de Gilgamesh, ou ainda por investigações de campo que estabeleceram novos corpos orais na Jugoslávia, Turquia, Rússia e Sibéria⁸. Essa abertura continuou com os trabalhos comparatistas de Georges Dumézil e René Étiemble⁹: novos corpus de estudo (asiáticos, africanos, ameríndios, oceânicos) foram legitimados, e os critérios da poética aristotélica, assim como os postulados da história literária hegeliana foram radicalmente abalados. O fim do helenocentrismo foi acompanhado de uma segunda convulsão: a rejeição de um certo academicismo, a recusa de continuar a pensar nas antigas epopeias, particularmente no Ocidente, como “monumentos” fixos pertencentes a um panteão clássico. Por um lado, a importância estruturante do contexto concreto da sua criação, recitação e recepção foi revalidada,

-
- 7 Para isso, aludimos a duas revisões elaboradas em 2009 e 2016 por Florence Goyet, cujas categorias e referências bibliográficas são reproduzidas aqui: “L’Épopée”, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html>; “L’Épopée refondatrice: extension et déplacement du concept d’Épopée”, <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice>.
- 8 Veja a introdução ao trabalho coletivo coordenado por Ève Feuillebois-Pierunek, em que ela lembra os nomes de vários estudiosos que abriram o caminho para uma abordagem global de epopeia: H. M. e N. K. Chadwick, V. Zhirmunsky, M. Parry, C. M. Bowra, A. B. Lord, E. R. Haymes (Feuillebois-Pierunek, Ève (dir.). **Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général.** Paris: Classiques Garnier, 2012, p. 12–13).
- 9 DUMÉZIL, Georges. **Mythe et Épopée.** Paris: Gallimard, 1968, 1971, 1973; ÉTIEMBLE, René. **Essais de littérature (vraiment) générale.** Paris: Gallimard, 1974. Dois livros que, na tradição de Dumézil e Étiemble, adotaram perspectivas comparativas para identificar invariantes que permitem teorizar a epopeia apesar da fragmentação de critérios: MADELÉNAT, Daniel, **L’Épopée.** Paris: PUF, 1986; DERIVE, Jean. **L’Épopée. Unité et diversité d’un genre.** Paris: Karthala, 2002. Finalmente, podemos mencionar o mapeamento mundial em curso proposto por uma rede de pesquisadores no âmbito do CIMEEP (Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos), dirigido desde 2013 por Christina Bielinski Ramalho na Universidade Federal de Sergipe, no Brasil.

o que conduziu ao estudo das profundas ligações entre *oralidade* e *auralidade*, entre a boca que recita e o ouvido que ouve. Essa abordagem foi iniciada por pesquisadores americanos: na sequência da pesquisa fundadora de Milman Parry e Albert Lord¹⁰, podemos citar o trabalho mais recente de John Miles Foley¹¹ sobre o estilo formulário de Homero. Pensar a epopeia antiga como uma performance oral permitiu compreender o seu modo de composição e a sua plasticidade, visualizar as formas de interação entre o recitador e um público para quem a simples menção de algumas palavras ou episódios é suficiente para evocar um todo que é perfeitamente conhecido e presente na sua memória. Na França, Florence Dupont recorreu tanto à linguística da enunciação como à antropologia histórica para ressituar a *Odisseia* no coração do ritual do banquete, quando o aroma da carne cozida e o prazer do vinho partilhado tornam possível receber o canto do aède, que satisfaz o corpo, aproxima os homens dos deuses e restaura a comunidade¹². Por outro lado, levar em conta a auralidade permitiu igualmente uma renovação da interpretação dos próprios textos, cujas apostas políticas foram também melhor compreendidas graças a um real trabalho de contextualização histórica. Podemos citar a releitura da *Odisseia* feita por Marylin Katz, a releitura do *Mahâbhârata*, de Madeleine Biardeau, ou a releitura das canções de gesta realizada por Dominique Boutet¹³: cada uma delas faz da epopeia o lugar do conflito, da confusão, da complexidade e da re-fundação política.

10 Estes dois filólogos americanos gravaram poetas servo-croatas na década de 1930, a fim de apoiar a sua teoria de que as epopeias homéricas eram originalmente compostas oralmente.

11 Ver FOLEY, John Miles, **Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic**. Bloomington: Indiana University Press, 1991 e **Homer's traditional art**. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1999.

12 DUPONT, Florence. **L'Invention de la littérature: de l'ivresse grecque au livre latin**. Paris: La Découverte, 1994 e **Homère et Dallas**. Paris: Éditions Kimé, 2005.

13 KATZ, Marylin A. **Penelope's renown: meaning and indeterminacy in the Odyssey**. Paris: Seuil, 1995; BOUTET, Dominique. **La Chanson de geste: forme et signification d'une écriture du Moyen âge**. Paris: Presses universitaires de France, 1993.

No entanto, esses são precisamente os traços que todo um outro ramo de pesquisa apresentou para caracterizar o que foi chamado de “epopeia” moderna, para distingui-la do modelo do “epopeia” heróica estabelecido pela doxa aristotélica¹⁴ e pela hegeliana. A distinção entre “épico” e “epopeia” repousa, no entanto, num dualismo questionável, que petrifica o antigo para exaltar uma suposta novidade. Segundo Florence Goyet, “*il n’y a pas besoin de changer de nom et le malaise n’a pas lieu d’être* [não há necessidade de mudar o nome e o mal-estar não está lá]”:

*Le problème – la différence entre ancien et moderne – est peut-être dans la description ancienne et non dans les épopées elles-mêmes. Le paradoxe et l’aporie [...] tiennent en grande partie au point de vue adopté par la tradition critique. Changer la procédure d’étude des textes change alors la vision de l’épopée.*¹⁵

O problema – a diferença entre antigo e moderno – talvez esteja na descrição antiga e não nas epopeias em si. O paradoxo e a aporia [...]se devem, em grande parte, ao ponto de vista adotado pela tradição crítica. Alterando o procedimento de estudo dos textos, altera-se a visão sobre a epopeia.

Uma das contribuições muito estimulantes da proposta de Florence Goyet é que o “trabalho épico” de refundação política pode ser exercido de forma transgenérica e transecular. O fato de a epopeia ser *transgenérica* não implica que devemos ignorar a sua definição como gênero: continuaremos a tê-lo em conta, mas em vez de servir como critério discriminatório para separar as epopeias “reais” das inautênticas, essa compreensão poética permitir-nos-á pensar numa relação com a

14 LABARTHE, Judith (ed.). **Formes modernes de l’épique. Nouvelles approches**. Bruxelas: Peter Lang, 2004; RUMEAU, Delphine. **Chants du Nouveau Monde (Whitman, Neruda, Glissant)**. Paris: Classiques Garnier, 2009.

15 GOYET, Florence. L’épopée refondatrice: extension et déplacement du concept d’épopée. art. cit.

história literária e num imaginário do gênero. Da mesma forma, o fato de a epopeia ser transecular não nos impede de refletir sobre o que pode distinguir epopeias pertencentes a épocas diferentes. Florence Goyet já abriu várias avenidas. Ela sugere que o equivalente moderno de “auralidade” é “popularité [popularidade]”: uma narrativa que é divertida e conhecida por todos proporciona prazer compartilhado. Além disso, as novas técnicas de comunicação reconfiguram as condições pragmáticas de recepção da epopeia, renovando as modalidades de memorização, interação e reapropriação de obras muitas vezes muito longas: “*Le monde contemporain est là bien proche des conditions anciennes. C’est de façon presque littérale que le public actuel s’empare du texte, produisant fanzines et fan fiction* [O mundo contemporâneo está muito próximo das condições antigas. É de maneira quase literal que o público de hoje apreende o texto, produzindo *fanzines* e *fan fiction*]”¹⁶. Essa popularidade garante que “*l’œuvre est finalement une co-création, la co-construction de celui qui l’élabore et de ceux qui la reçoivent* [a obra seja, em última análise, uma co-criação, a co-construção daquele que a elabora e daqueles que a recebem”, num movimento de “*approfondissement* [aprofundamento]”¹⁷ da complexidade. A leitura política de séries populares já deu origem a várias obras interessantes de filósofos – que por vezes utilizam a noção de epopeia, sem a colocar no centro da sua abordagem¹⁸. No entanto, neste livro, consideraremos apenas obras literárias assinadas por autores para nos perguntarmos que travessias ocorrem entre culturas escritas e orais, e até, mais ocasionalmente, que modos participativos são eventualmente actualizados a montante e a jusante da criação.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 Ver POTTE-BONNEVILLE, Matthieu (ed.). **Games of Thrones. Série noire**. Les Prairies ordinaires, 2015, assim como a coleção sobre a série televisiva dirigida por Tristan Garcia e Jean-Baptiste Jeangène Vilmer na PUF.

Assim, enquanto inicialmente a epopeia era vista como acabada, residual ou mesmo perdida¹⁹, agora é colocada sob o sinal de extensão e reencontro²⁰. Pode, portanto, ser implantada não só em áreas geográficas distantes, mas também em diferentes séculos e gêneros. Esse novo intervalo permite-nos convidá-lo a encontros com certas categorias críticas – neste caso, as pós-coloniais de formas diferentes daquelas permitidas pela rigorosa redução da epopeia aos seus significados aristotélicos e hegelianos. No entanto, vale a pena notar que, paradoxalmente, a crítica hegeliano-marxista permeia muitas análises da “epopeia moderna”, da qual é muitas vezes o postulado implícito. Além disso, é uma referência importante, dessa vez nomeada e assumida, destacadamente através da figura de Gramsci, por muitos pensadores pós-coloniais que quiseram refletir sobre a situação dos subalternos e dos sem voz. Seria, portanto, uma questão de distanciar a crítica hegeliano-marxista (da qual Lukács é emblemático) quando subtrai a epopeia dos conflitos históricos e faz do romance sua arena ideológica privilegiada, ao mesmo tempo em que reconhece que o kit de ferramentas hegeliano-marxista pode ter sido importante na abordagem pós-colonial da literatura. Essa tensão que enfrentamos poderia marcar nosso esforço crítico como uma contradição, mas parece

19 NEIVA, Saulo (ed.). *Déclins et confins de l'épopée au XIX e siècle*. Tübingen: Gunter Narr, 2008; Neiva, Saulo (ed.). *Désirs & Débris d'épopée au XXe siècle*. Bern: Berlin, Peter Lang, 2009; KRAUSS, Charlotte; THOMAS, Mohnike (ed.). *Auf der Suche nach dem verlorenenen Epos. Ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts* [Em busca do epos perdido. Um gênero popular da literatura europeia do século XIX]. Berlin: Lit, 2011.

20 Essa evolução pode ser vista nos títulos das coleções recentes. CHAREST, Nelson; Lambert, Vincent (eds.). *L'Épopée hors d'elle-même, Actes du colloque Voix épiques et fortune de l'épopée québécoise*, 14-15 mai 2009, Ottawa: University of Ottawa, @analyses, IX, 3, Fall 2014, <http://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/index> ; DUSSOL, Vincent (eds.). *Elle s'étend, l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique/The Epic expands. Rereading and widening the epic corpus*. Bruxelas, Berlin: P.I.E. Peter Lang, 2012; KRAUSS, Charlotte; URBAN, Urs. *Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute* [O epos recuperado. Conteúdos, formas e funções da narrativa épica desde o início do século XX]. Berlin: Lit. 2013.

que esta contradição pode ser superada, desde que nomeemos nossa escolha crítica de repolitizar e re-historizar a epopeia.

O “trabalho épico” na literatura pós-colonial

As abordagens pós-coloniais e a politização da cultura

Partindo de epopeias canônicas, Florence Goyet passou a refletir sobre uma função política da narrativa que não está sujeita a identificações estritamente genéricas, mas que se realiza em uma poética mais ampla, que poderia ser resumida da seguinte forma: *uma narrativa polifônica que uma comunidade pode fazer sua de modos historicamente variados*. Esta redefinição através do uso coletivo e da relação entre *literatura e política* é o principal ponto de encontro entre os estudos épicos e os estudos pós-coloniais. Embora não exista uma teoria pós-colonial homogênea e sistêmica, todos os componentes dos estudos pós-coloniais têm em comum o fato de colocarem a literatura no centro das relações de poder no contexto específico da história colonial.

Essa dinâmica funciona nos dois sentidos. Muitos dos textos teóricos que têm desempenhado um papel no surgimento e institucionalização dessa corrente intelectual referem-se em grande parte a obras literárias; estas não apenas ilustram noções e conceitos cuja aposta é eminentemente política, mas alimentam sua própria formulação, evitando a armadilha do pensamento ensaísta pós-colonial de excesso de abstração.²¹ Mas, ao fazê-lo, essas produções teóricas contribuem

21 O romance *Beloved* [Amada] de Toni Morrison pode ser citado como um fator determinante na reativação da memória da escravidão e da crítica à racionalidade ocidental que Paul Gilroy implanta em *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness* [O Atlântico Negro. Modernidade e Dupla Consciência] (1993), ou na elaboração teórica do espaço-tempo pós-colonial e no pensamento de assombro proposto por Homi Bhabha em *The Location of Culture* [O local da Cultura] (1994). Outro exemplo forte é a forma como o trabalho de Sony Labou Tansi informa toda a reflexão de Achille Mbembe sobre a transformação pelo poder colonial do sujeito colonizado em um corpo gritante reduzido a ‘carne’.

para a emergência de novos corpora de trabalho e para inventar novas formas de ler as obras, tirando-as da rotina de um discurso especializado. Em contraste com qualquer textualismo, misturando ferramentas teóricas muito diferentes numa bricolagem resolutamente transdisciplinar, a abordagem pós-colonial analisa em textos literários a refração das relações de poder coloniais na estética que pode cristalizá-las e legitimá-las, ou, pelo contrário, desconstruí-las e reciclá-las. O trabalho de Edward Said é um exemplo dessa tensão fértil²². Em sua obra seminal, *L'Orientalisme* [O Orientalismo] (1978), ele primeiro analisa criticamente um grande corpus literário que participa na produção de representações estereotipadas do Oriente e na constituição de uma cultura ocidental hegemônica. No entanto, a partir desse ensaio e de todos os que publicou posteriormente, Said não considera a literatura apenas como um “discurso” de dominação, segundo a perspectiva de Foucault em *L'Archéologie du savoir* [A arqueologia do saber] (1969), mas indissociavelmente como um conjunto de textos escritos por indivíduos livres, capazes de abalar os sistemas ideológicos orientalistas. Esses textos oferecem-se a abordagens filológicas – iniciadas pelas figuras tutelares de Goethe, Auerbach, Curtius e Spitzer – que são celebradas porque se descentram do seu referente nacional para ouvir outras culturas numa preocupação de diálogo, mas cujo humanismo e fundações problemáticas não são estranhamente discutidas, numa suspensão da grelha Foucaultiana²³. Essas abordagens são ainda mais deslocadas no trabalho de Edward Said a partir dos anos 90 pela experiência íntima e coletiva do exílio, que completa o proces-

22 Resumimos aqui as análises de Guillaume Bridet no seu artigo “Les trois Said”, em COLLECTIF WRITE BACK (ed.). **Postcolonial Studies: modes d'emploi**. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2013, p. 115–133. Ver também EDDÉ, Dominique. **Edward Said: le roman de la pensée**. Paris: La Fabrique, 2017.

23 Ver NICHANIAN, Marc. Retours d'humanisme. Humanisme, orientalisme et philologie chez Edward Said. In: COQUIO, Catherine (ed.). **Retours du colonial**. Nantes: Librairie l'Atalante, 2008, p. 259–271.

so de desfazer categorias essencializadoras e invalidar o fechamento baseado na identidade. Mas este pensamento de exílio acaba por perturbar a designação crítica ou filológica da obra literária “*comme produit d’une culture particulière (la culture occidentale) ou comme produit d’un homme particulier (l’écrivain de génie)*” e “*met [...] en cause la possibilité même de parvenir à une identification des œuvres. Elle [...] les situe et se situe elle-même dans un milieu incertain* [põe em causa [...] a própria possibilidade de identificar obras. Ela [...] as situa e situa a si mesma num meio incerto]”²⁴.

Assim, nos estudos literários, o pós-colonial refere-se tanto a uma constelação teórica heterogênea como a um conjunto de obras. O que os une não é tanto a sua pertença a uma era histórica específica, mas a sua capacidade de tornar visíveis, ou mesmo de contrariar, as relações de poder quando tentam compreender a complexidade da realidade. O termo “pós-colonial” convida-nos a analisar a marca duradoura deixada pela cultura colonial, a questionar a história colonial como um processo ainda em curso e cuja conclusão não foi confirmada pela descolonização²⁵. Esse empreendimento envolve uma crítica aos valores que fundaram o projeto imperialista na sua duplicidade constitutiva: como poderiam o universalismo, a razão e o humanismo

24 BRIDET, Guillaume, art. cit., p. 130.

25 É por isso que Jean-Marc Moura faz esta distinção terminológica útil, se pouco aplicada: “*Post-colonial désigne donc le fait d’être postérieur à la période coloniale, tandis que post-colonial se réfère à des pratiques de lecture et d’écriture intéressées par les phénomènes de domination, et plus particulièrement par les stratégies de mise en évidence, d’analyse et d’esquive du fonctionnement binaire des idéologies impérialistes* [Pós-colonial refere-se, portanto, ao fato de ser posterior ao período colonial, enquanto pós-colonial se refere a práticas de leitura e escrita interessadas nos fenômenos de dominação e, mais particularmente, nas estratégias de destacar, analisar e evitar o funcionamento binário das ideologias imperialistas]” (MOURA, Jean-Marc. **Littératures francophones et théorie postcoloniale**. Paris: PUF, Quadrige, 1999, p. 11).

andar de mãos dadas com a racialização dos colonizados, o estabelecimento de regimes de exceção, o desencadeamento da força arbitrária e a criação de uma “necropolítica²⁶” (para usar o termo empregado por Achille Mbembe, que revê a noção de “*biopouvoir* [biopoder]” de Foucault, recomeçando com Fanon)? Longe de qualquer retórica binária, as relações entre colonos e colonizados nunca são encaradas como imposição de uma dominação unilateral, mas como um campo ambivalente de forças desiguais e paradoxais em que as subjectividades imprevisíveis são ativas. No final, é uma nova filosofia do sujeito que está em jogo no pensamento pós-colonial: ela modela a identidade como multiplicidade, no meio, entrelaçando-se, e, para romper com a redução do outro ao status de “nativo” ou “inimigo”, tenta reinventar “*une politique de l’humanité* [uma política da humanidade]”²⁷ baseada no reconhecimento da diferença.

Do pós-colonial ao global

Os instrumentos de reflexão pós-colonial foram concebidos nas últimas duas décadas do século, na sequência dos grandes movimentos de descolonização da segunda metade do século XX. Foram essencialmente desenvolvidos para pensar em fenômenos ligados à grande onda imperialista europeia do século XIX e às áreas geográficas e linguísticas que ela afetava. Contudo, os fenômenos coloniais e pós-coloniais têm preocupado e dizem respeito a outros períodos e outras áreas, para os quais são necessários outros instrumentos, e foi nisto que os estudos mais recentes se concentraram. Esta crescente preocupação pela contextualização e diferenciação histórica levou os estudos pós-coloniais a globalizar a sua perspectiva, o que resultou

26 MBEMBE, Achille. Necropolitics. *Public Culture*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 11–40.

27 MBEMBE, Achille. *Politiques de l’inimitié*. Paris: La Découverte, 2016. Nesse livro, a “política da humanidade” baseia-se na nova proposta de uma “ética do transeunte”.

em uma profunda renovação das questões políticas e epistemológicas, e das articulações entre eras, escalas e espaços.

Essa abertura para o global é evidente na sucessão de abordagens. Através da sua análise do discurso colonial e das ligações entre cultura, conhecimento e poder, Edward Said abriu um caminho que foi de fato seguido por uma grande variedade de extensões. Na Índia, por exemplo, o movimento de *estudos subalternos* (em torno de Gayatri Spivak) tinha estendido decisivamente o questionamento orientalista do texto literário à historiografia, mas tinha-se concentrado principalmente no caso indiano do apagamento das vozes dos derrotados pela história nacionalista oficial após a independência. No entanto, o quadro de análise foi depois alargado, com a passagem “*d’un modèle “Inde” à un modèle “Caraïbes”, ou même et plus largement “Amériques”* [de um modelo ‘Índia’ para um modelo ‘Caraíbas’, ou mesmo e mais amplamente ‘Américas’]”, como Claire Joubert observa numa valiosa panorâmica dos estudos pós-coloniais: essa “zona” “*s’est rapidement imposée comme lieu critique : comme point où se dégage pour la théorisation une dimension de complexité qui est à la fois un élargissement de l’histoire (à ses synergies internationales et transatlantiques), et un approfondissement de l’histoire* [impôs-se rapidamente como um lugar crítico: como um ponto em que emerge uma dimensão de complexidade para a teorização, que é simultaneamente um alargamento da história (às suas sinergias internacionais e transatlânticas), e um aprofundamento da história]”²⁸.

O primeiro ganho crítico dessa complexidade é, portanto, impulsionar novas formas de escrever a história. O desafio é:

28 JOUBERT, Claire. Le “pós-colonial” à la différence des langues: culture, politique et enjeu de monde. In: JOUBERT, Claire (ed.). **Le Postcolonial comparé**. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 15.

*repenser la continuité constitutive entre toutes les séquences historiques qui s'échelonnent des colonialismes, esclavagismes (et autonomisations marronnes, et abolitionnismes), anticolonialismes, décolonisations, postcolonialités, et encore néocolonialismes et "mondialisation" – y compris dans leurs chevauchements chronologiques et dans leurs conflits transhistoriques.*²⁹

repensar a continuidade constitutiva entre todas as sequências históricas que vão desde o colonialismo, a escravatura (e as autonomias Maroon e o abolicionismo), o anti-colonialismo, a descolonização, a pós-colonialidade, o neocolonialismo e a "globalização" – incluindo nas suas sobreposições cronológicas e conflitos transhistóricos.

A historiografia recente tem sido marcada pelo estabelecimento de novas conexões globais: relatos alternativos do que costumavam ser chamados de "*Découvertes* [Descobertas]"³⁰, comparações transhistóricas de diferentes impérios³¹ e análises de trocas entre os socialismos africanos de língua inglesa, francesa e portuguesa³². Num grande cruzamento de línguas, as genealogias são assim tecidas com partes obscuras da história pós-colonial (como o papel das lutas anti-coloniais e dos movimentos negros), os ativismos políticos e culturais são reafetados, as solidariedades transcontinentais, a reinvenção de entidades identitárias que abrangem diásporas e desterritorializações.

O segundo ganho crítico desta mudança é que ela permite "*une complexification critique de la théorie du pouvoir* [uma complexificação crítica da teoria do poder]", que é feita, em primeiro lugar,

29 Ibid., p. 23.

30 BERTRAND, Romain. *L'Histoire à parts égales: récits d'une rencontre Orient-Occident, XVI^e-XVII^e siècles*. Paris: Seuil, 2011; BOUCHERON, Patrick. *Inventer le monde. Une histoire globale du XV^e siècle*. Paris: La documentation française, 2012.

31 BURBANK, Jane; COOPER, Frederik. *Empires in World History. Power and the Politics of Difference*. Princeton University Press, 2010; *Empires: de la Chine ancienne à nos jours*. Paris: Payot, 2011.

32 YOUNG, Robert J.C.. *Postcolonialism. An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell, 2001.

*sur les modes de la minoration: minoration du colonial par ses effets internes de rivalité entre colonisateurs; du racisme structurel par le rappel de la part des internationalismes noirs dans l'histoire des mondialités modernes; du mondial par sa différenciation en époques, qui reconfigurent les géographies.*³³

sobre os modos de redução: reduzir o colonial pelos seus efeitos internos de rivalidade entre colonizadores; do racismo estrutural, recordando a parte dos internacionalismos negros na história da globalização moderna; do global pela sua diferenciação em épocas, que reconfiguram geografias.

Essa complexificação crítica também se deu através de uma mudança “*géopolitique, disciplinaire, généalogique* [geopolítica, disciplinar, genealógica]”³⁴, quando o adjetivo “decolonial” foi substituído por “pós-colonial” por pensadores latino-americanos e caribenhos como Enrique Dussel, Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Arturo Escobar, Ramón Grosfoguel e Zulma Palermo. Eles pretendiam significar um maior desejo de emancipação das correntes pós-coloniais consideradas demasiado enraizadas num contexto norte-americano e demasiado dependentes das referências filosóficas europeias: “*par contraste, les théories latino-américaines réfléchissent à partir des legs des empires espagnol et portugais du XVIe au XXe siècle pour considérer le système-monde* [Em contraste, as teorias latino-americanas refletem sobre os legados dos impérios espanhol e português dos séculos XVII a XX para considerar o sistema-mundo]”³⁵, e reivindicam outras figuras tutelares de pensadores indianos, crioulos, hispano-americanos e brasileiros para construir uma crítica mais ampla da

33 JOUBERT, Claire, op. cit., p. 18.

34 BOIDIN, Capucine. Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français. **Cahiers des Amériques latines**, 62, 2009, p. 129.

35 Ibid., p. 130.

“colonialidade”³⁶, considerada como a verdadeira matriz da “modernidade”. Essa viragem global nos estudos pós-coloniais re-politicizou um pensamento que tendia, desde os anos 90, a fixar-se num novo academicismo “*hégémonique à l’université et impuissant devant les pesanteurs sociohistoriques* [hegemônico na universidade e impotente face aos constrangimentos sócio-históricos]”³⁷: De fato, foi diluída numa doutrina de diversidade cultural que foi mais facilmente reciclada pela ideologia neoliberal porque o seu foco nas questões discursivas obliterou a economia política, e o seu vocabulário sedutor (“*métissages*”, “hibridizações”, “circulações”) poderia ter o efeito pernicioso de minimizar as hegemonias e os conflitos ancestrais. O potencial crítico do pós-colonial foi assim reativado pela necessidade de enfrentar diferentes regimes de globalidade, que invalidam a fábula encantada de um sincretismo que se tornou difícil de sustentar numa altura em que as fronteiras estão fechadas. Esse pensamento do “mundial” ou “global” é frequentemente parte de uma resistência às novas formas de capitalismo e à sua forma de se expressar como pacificação democrática: trata-se então de analisar as lógicas e fenômenos que esse discurso calmante encobre – violência neocolonial, dominação econômica, políticas de segurança cada vez mais autoritárias, ocupações militares, devastação ecológica³⁸ – mas também, para os pensadores descoloniais, de procurar propostas alternativas num mundo ameaçado de destruição.

36 Ver QUIJANO, Aníbal. Race’ and the coloniality of power. *Movements* 51, 2007, p. 111-118. MORANA, Mabel; DUSSEL, Enrique; JAUREGUI, Carlos A. (eds.). *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke University Press, 2008 e MIGNOLO, Walter. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options (Latin America Otherwise)* (1995). Durham, Duke University Press, 2011.

37 COQUIO, Catherine. *Retours du colonial?* op. cit., p. 24.

38 Ver, por exemplo, o já citado livro de Achille Mbembé, *Politiques de l’inimitié*, que é um bom exemplo de como essas questões contemporâneas foram levadas em conta no pensamento e que é exemplar dessa virada pós-colonial global.

Na França, a contribuição dos estudos pós-coloniais foi durante muito tempo subestimada, ou mesmo rejeitada, o que pode ser explicado por uma combinação de diferentes fatores: o atraso na tradução dos principais textos teóricos; certa desconfiança em relação a uma categoria lançada pela primeira vez por críticos de língua inglesa; e uma má compreensão da reapropriação altamente politizada por pensadores pós-coloniais de conceitos extraídos da *French Theory* [Teoria Francesa] (Fanon, Foucault, Deleuze, Derrida, Lyotard³⁹. Podemos mencionar, de forma mais ampla, certa dificuldade em revisitar o passado colonial da República, e o fato de, na França, as reivindicações das minorias étnicas que surgiram no início dos anos 80 serem menos levadas pelos círculos acadêmicos do que pelas associações e movimentos populares⁴⁰. O gradual reconhecimento acadêmico das abordagens pós-coloniais deu, por sua vez, origem a polêmicas ferozes, já que foram acusadas de defender um culturalismo que seria essencializador, para criar bases para o comunitarismo ou mesmo do fundamentalismo⁴¹.

Atualmente é o termo “descolonial” que tem sido atacado, na medida em que ocorre sua reapropriação por vários movimentos que afirmam ser “indigenistas” – algumas das suas posições teóricas extremistas estão longe de ser consensuais no pensamento descolonial. Nos debates franceses mais publicitados, por um lado, há a denúncia de um uso militante da descolonização que encobriria o essencialismo e mesmo o racismo e, por outro lado, a afirmação de que é necessário analisar as histórias coloniais de forma crítica e interdisciplinar, para trazer à luz os processos de hierarquização que ainda são produ-

39 Resumimos aqui as análises propostas em: SAMOYVAULT, Tiphaine. Les réticences françaises à l'égard des études postcoloniales. In: COQUIO, Catherine. **Retours du colonial?** op. cit., p. 289–297.

40 Por exemplo, a Marcha pela Igualdade e Contra o Racismo, em 1983. Veja a introdução de Catherine Coquio no coletivo que ela coordenou: **Retours du colonial?** op. cit., pp. 24–31.

41 Ver por exemplo AMSELLE, Jean-Louis. **L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes**, 2008.

zidos pela categoria socialmente construída da raça. Os ataques mais caricaturais ao pós-colonial e agora ao descolonial tendem a obscurecer as discussões críticas que estão ocorrendo nas ciências sociais. Um dos desafios epistemológicos é construir um conhecimento não hegemônico e universalizável, que para o movimento descolonial envolve a reapropriação sincrética de epistemologias alternativas, enquanto outros pesquisadores pedem, em vez disso, a conexão do conhecimento situado⁴².

Os estudos literários também refletiram essa globalização crítica da perspectiva pós-colonial, incluindo em França, onde a própria forma de ler literatura, definir os seus contornos e escrever a sua história sofreu profundas mudanças. Contudo, para além das polémicas mencionadas, o pós-colonial foi inicialmente objeto de duas outras críticas especificamente ligadas aos efeitos de recepção⁴³ disciplinar. Por um lado, um preconceito tenaz há muito tempo desqualifica as literaturas consideradas menores, com as quais os estudos francófonos já estavam em parte preocupados; hoje, os grandes autores da literatura mundial são cada vez mais estudados na universidade, mesmo que esse reconhecimento ainda esteja condicionado por configurações geopolíticas desiguais, que determinam linhas editoriais e políticas de tradução. Por outro lado, os estudos pós-coloniais também têm sido acusados de reduzir obras a meros documentos, e têm sido dispensados em nome da primazia do texto sobre o contexto⁴⁴. Esta crítica, que se baseia na observação de tradições acadêmicas divergentes, desapa-rece assim que consideramos que o conteúdo político da literatura

42 Ver DUFOIX, Stéphane; MACÉ, Eric. Les enjeux d'une sociologie mondiale non-hégémonique. *Zilsel*, vol. 5, n°1, 2019, p. 88-121.

43 Ver SAMOYAUULT, Tiphaine. Les réticences françaises à l'égard des études postcoloniales. *Retours du coloniales?* op. cit. e pp. 289-297.

44 Isso é o que Dominique Combe discute no prefácio a CROWLEY, Peter; HIDDLESTON, Jane (eds.). *Postcolonial Poetics: Genre and Form*. Liverpool, Liverpool University Press, 2011, para explicar a escassez de estudos sobre formas e gêneros literários no campo pós-colonial.

pós-colonial envolve escolhas escritas – que podem ser compreendidas graças a abordagens e ferramentas de correntes críticas muito diferentes. Jean-Marc Moura falou de como a construção de uma “cena enunciativa” era estratégica na busca de uma voz capaz de refundar o tema pós-colonial⁴⁵; Dominique Combe mostrou como a abordagem genética negligenciada pela crítica anglo-americana poderia trazer à existência o texto pós-colonial e enriquecer a sua interpretação⁴⁶; Myriam Suchet explorou a riqueza dos “*imaginaires hétérolingues* [imaginários heterolíngues]”⁴⁷ para questionar a inscrição das relações de poder na língua e a sua subversão, contrariando, assim, a acusação de que os estudos pós-coloniais reforçam o reinado avassalador da língua inglesa.

A oposição entre textualismo “à la française [à francesa]” e culturalismo “à l’anglo-saxonne [à anglo-saxã]” parece assim estar ultrapassada, e a globalização das perspectivas está a tornar-se cada vez mais prevacente. Enquanto que *La République mondiale des lettres* (1999), de Pascale Casanova, há muito que é alvo de fortes reservas em França, embora este livro decisivo tenha sido traduzido em todo o mundo, hoje os instrumentos do pós-colonial e descolonial, a interação das escalas transnacionais e, mais amplamente, a politização da literatura lida no cruzamento de várias disciplinas adquiriram uma verdadeira legitimidade acadêmica. Esses postulados críticos alimentam diálogos frutuosos e inspiram abordagens transeculares que vão muito além do período considerado principalmente por Pascale Casanova (de 1789 até os dias de hoje). Quebrando as expectativas particularistas e universalistas da história literária francesa, “*histoires*

45 MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. op. cit.

46 COMBE, Dominique. Le texte postcolonial n’existe pas. *Théorie postcoloniale, études francophones et critique génétique*. *Génesis* 33, 2011, pp. 15–28.

47 SUCHET, Myriam. *L’Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. Paris: Classiques Garnier, 2014.

connectées [histórias conectadas]”⁴⁸ permitem a pluralidade e a alteridade entrar no cânone francês, tradicionalmente baseado numa entidade geográfica e linguística homogênea, em todos os períodos. Novos modelos relacionais e pontos de contato complicam as oposições entre as capitais literárias dominantes e as periferias dominantes que Pascale Casanova havia destacado, assim como as oposições convencionais entre eras e disciplinas. Finalmente, as questões pós-coloniais são também renovadas pelo ecocritismo e pela ecopética, que, pensando nas ligações entre os ambientes naturais e os seres vivos que os habitam, impulsionam novas formas de articulação entre o local e o global para fundar uma “*cosmopolitique des lieux* [cosmopolítica dos lugares]”⁴⁹ susceptível de descolonizar imaginações e práticas. Essas diferentes abordagens fazem da literatura um espaço de pensamento por direito próprio, do qual se pode extrair energia criativa e formas de resistência para apreender os regimes atuais da globalidade.

“Épico”, “pós-colonial” e “transatlântico”.

No final deste panorama, podemos ver que o prisma pós-colonial (aberto ao global) e o “trabalho épico” (aberto ao transgenérico e transecular) se encontram principalmente em dois níveis. Não só nenhum deles está ligado a um limite temporal estrito, como também convergem na recusa do maniqueísmo e na busca de outras possibilidades políticas. Se definirmos a epopeia como a história de uma crise, o lugar onde a comunidade pode ser refundada e novas instituições de poder inventadas, ela se torna um prisma muito relevante para a leitura de muitas obras literárias que questionam criticamente a história colonial e sua marca.

48 SUBRAHMANYAM, Sanjay. **Explorations in Connected History. From the Tagus to the Ganges.** Oxford: Oxford University Press, 2005.

49 Um dos textos fundadores do ecocritismo é BUELL, Lawrence. **The Future of Environmental Criticism.** Malden: Blackwell, 2005. Na França, ver por exemplo, o trabalho do Colectivo ZoneZadir.

A preocupação de complexificar e repolitizar a historicidade das relações de poder explica a nossa escolha de abordar épicos pós-coloniais de uma perspectiva “transatlântica”, centrando-nos nessa área privilegiada de circulação cultural. No campo literário, as abordagens transatlânticas nasceram do desejo de tirar os estudos norte-americanos do “paradigma do excepcionalismo” (a ideia de que a América, e especialmente a sua literatura, foram inventadas numa ruptura radical com o velho mundo), de restabelecer um diálogo entre a Europa e a América e de integrar as ferramentas pós-coloniais nos estudos americanistas⁵⁰. Desde então, a perspectiva ampliou-se consideravelmente para incluir a América do Sul e a África e para refletir sobre um espaço intercontinental com dinâmica própria⁵¹. Este livro é, portanto, parte do desejo de escrever uma “*histoire littéraire transatlantique* [história literária transatlântica]”⁵².

A primeira parte do livro, intitulada “Epopéias nas Américas”, reúne contribuições sobre textos da América do Norte (desde obras anglófonas e francófonas do século XIX, como as de Henry Longfel-

50 Ver o questionável, mas pioneiro, artigo de BUELL, Lawrence. *American Literary Emergence as a Postcolonial Phenomenon*. **American Literary History**, No. 04, 1992 e, mais recentemente, para o Canadá e não apenas para os Estados Unidos, Moss, Laura (ed.). **Is Canada Postcolonial? Unsettling Canadian Literature**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2003 e DESROCHES, Vincent (ed.). *Is Quebec postcolonial? Estudos do Quebec*, 35, Primavera/Verão 2003.

51 A apresentação dos estudos transatlânticos será desenvolvida na seção seguinte. Cerca de dez anos após o livro pioneiro, MANNING, Susan; TAYLOR, Andrew (eds.). **Transatlantic Literary Studies. A Reader**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2007), uma coleção mais recente da mesma editora (Edimburgo é o centro dos estudos transatlânticos) mostra uma consequente expansão do campo, especialmente para o “Black Atlantic”: ECKEL, Leslie; ELLIOTT, Clare (eds.). **The Edinburgh Companion to Atlantic Literary Studies**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2016. Ver também MOURA, Jean-Marc; PORRA, Véronique (eds.). **The Literary Atlantic: theoretical perspectives on a transatlantic space**. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015; VETTORATO, Cyril. **Modern poetry and orality in the Black Americas. Diaspora de voix**. Paris: Classiques Garnier, 2018.

52 Ver LABORIE, Jean-Claude; MOURA, Jean-Marc; PARIZET, Sylvie (ed.), **Vers une histoire littéraire transatlantique**. Paris: Classiques Garnier, 2018, e CLAVARON, Yves; MOURA, Jean-Marc. **Histoire des lettres transatlantiques. Les relations littéraires entre Afrique et Amérique**. Bécherel: Les Perséides, 2017.

low, Walt Whitman e Louis Fréchet, até trabalhos poéticos contemporâneos, como os de Amiri Baraka) e textos de vários escritores caribenhos (Derek Walcott, Frankétienne, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau). A segunda parte, intitulada “Epopéias na África”, inclui contribuições sobre autores da África Ocidental (Sembène Ousmane, Ahmadou Kourouma), África do Sul (Sol T. Plaatje) e África Oriental (Nuruddin Farah, Mia Couto). Se optamos por dividir as contribuições por áreas continentais, não se trata de forma alguma de constituir dois blocos fixos, mas, pelo contrário, de questionar tais entidades, oferecendo mergulhos concretos em textos muito situados, numa imbricação de múltiplas escalas: realidades locais e regionais, espaços nacionais, circulações transnacionais por vezes facilitadas pela geografia continental ou arquipélago, ou pela partilha da mesma língua, mas também condicionadas por relações de poder socioeconômico. Cada parte do livro revela, assim, uma grande diversidade interna, seja em termos de âncoras genéricas, diálogos intertextuais, ligações com antigas colônias ou, para além disso, em termos das posições construídas no espaço literário global.

O grande lugar dado à literatura caribenha explica-se pelo fato de estar no centro destes movimentos transatlânticos e de parecer ser um lugar decisivo para pensar na “crioulização” ou “relação”, segundo os conceitos de Édouard Glissant, que moldaram grandemente a teoria pós-colonial recente e contribuíram para o estabelecimento do “modelo caribenho”, ou mais amplamente do “modelo americano”, do qual fala Claire Joubert. O díptico formado por este livro é uma oportunidade para questionar a existência de duas correntes ou antes duas tonalidades no pensamento teórico de pós-colonialidade e globalização, uma “veia eufórica” (Antilhas) e uma “veia céptica”⁵³ (África subsaariana), num diálogo com as obras que por vezes qualificarão esta distinção.

53 COQUIO, Catherine. *Retours du colonial?* op. cit., p. 27.

Esta construção díptica também permite retirar a África da posição periférica a que está atribuída por referência às antigas metrópoles coloniais, que supostamente representam o “centro”. É claro que as contribuições aqui reunidas não pretendem ser exaustivas. Algumas lacunas são menos deliberadas do que outras – lamentamos, por exemplo, que não haja contribuições sobre a América do Sul, especialmente porque há muitos intercâmbios com a África, como veremos no livro, e eles abrem uma porta Sul-Sul que precisa ser mais amplamente utilizada⁵⁴.

O final do livro centra-se na obra de Sylvie Kandé, com um texto teórico da própria Kandé, bem como um estudo do seu poema *La Quête infinie de l'autre rive*. Esta “epopeia em três cantos”, que contém tanto o relato de um gesto transatlântico passado como a evocação dos migrantes de hoje, é um exemplo privilegiado da possível junção entre o gesto épico e o trabalho épico, dos grandes desafios políticos do recurso ao gênero da epopeia de hoje. O livro termina com Florence Goyet, que revê todas as contribuições e as coloca em perspectiva a partir de seu próprio ponto de vista.

Várias questões se repetem ao longo do volume. Como é que as obras refractam uma crise política? Como elas frustram (ou não) a estrutura dicotômica das ideologias imperialistas tanto quanto a glorificação da irmandade dos colonizados? Como representam os conflitos que se desenrolam “entre pares e não entre povos⁵⁵”? Como é que eles

54 Referimo-nos neste livro ao texto sobre Mia Couto e a figura tutelar de Guimarães Rosa, bem como aos textos sobre Glissant, o romancista, e sobre os ensaístas da Martinica, marcados pela literatura africana. Ver BERTHO, Elara; PLAGNARD, Aude. *Epics and colonial wars: connected histories*. Apresentação (2018), **The Open Collection**, <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/292-epopees-et-guerres-coloniales-histoires-connectees-presentation>. Essa edição compara epopeias que exaltam os vencedores e por vezes os vencidos das guerras coloniais nos séculos XVII e XVIII na América, e nos séculos XIX e XX em África, e depois examina os diferentes processos e questões envolvidos na sua reapropriação pós-colonial, em particular a re-semantização de figuras heróicas e a inversão axiológica na escrita da história.

55 GOYET, Florence. *L'épopée refondatrice: extension et déplacement du concept d'épopée*. art. cit.

articulam o local e o global? O que contribui a ficção literária para o problema da representação política? Falar de “epopeias pós-coloniais” no espaço transatlântico é propor uma especificação sociohistórica e metodológica de “trabalho épico” que, para evitar qualquer nivelamento falacioso, requer uma contextualização rigorosa. Assim Florence Goyet mostra que os textos do seu corpus inventam novas “formas de governo”⁵⁶, mas será que a inventividade política da literatura moderna e contemporânea ainda se expressa nesses termos? Ela narra lógicas representacionais de estado ou outros tipos de imaginários comuns?

Essa contextualização indispensável não significa que a literaridade seja relegada para segundo plano. Neste livro, veremos que os recursos do “trabalho épico” pós-colonial são eminentemente literários: que poética narrativa utilizam os escritores? Que personagens eles constroem? Eles rejeitam o heroísmo ou propõem um que deixe espaço para a complexidade? Como é que a polifonia se atualiza na escrita moderna e contemporânea da voz? Como pode a narrativa literária produzir ficções alternativas que escapam à influência secular da propaganda colonial e, hoje em dia, ao domínio da *narração de histórias*⁵⁷? Assim, o “trabalho épico” sempre se revela como uma obra historicizada da forma, e esse esforço de ouvir a criatividade política da literatura pode nos garantir varreduras temáticas e teorizações prepotentes.

E então, longe de renunciar a considerar a epopeia como um gênero, ele leva em conta o seu lugar singular na história literária. Enquanto algumas abordagens globais rejeitam a “patrimonialização” da literatura⁵⁸, refletiremos sobre esta noção de uma forma mais matizada: se a apreensão da história literária não se pode obviamente confi-

56 GOYET, Florence. **Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière**. op. cit. , p. 7.

57 Ver PERROT-CORPET, Danièle; TOMICHE, Anne. **Storytelling e contra-narrative in literature through the lens of gender and the colonial fact, xx-xxi s.** Bern: Peter Lang, 2018.

58 Veja por exemplo MCDONALD, Christie; SULEIMAN, Susan Rubin. **French Global. A new perspective on literary history** (2010). Paris: Classiques Garnier, 2015.

nar ao espaço nacional, parece que a construção de um “patrimônio” nacional e o jogo com o “cânone” são decisivos para as literaturas pós-coloniais⁵⁹. Essas literaturas reinventam “tradições” épicas locais ou nacionais, mas também lidam com heranças coloniais europeias, principalmente as da França, Inglaterra, Portugal e Itália. Essa memória do gênero talvez seja também um antídoto para o risco de diluição que pode surgir da definição muito ampla da epopeia como narrativa política de uma comunidade.

A reivindicação pós-colonial para o gênero épico da poética transatlântica

Existe uma distinção comum na crítica entre as chamadas epopeias “primárias” e “secundárias”. As primeiras parecem emergir do nada, se não das narrativas transmitidas oralmente a montante; as segundas seguem na esteira das primeiras, que proclamam ser as fundadora, referem-se a elas, estendem-nas, completam-nas, importam-nas e adaptam-nas. Assim, a *Ilíada* constitui para a tradição europeia a epopeia primária por excelência, enquanto a *Eneida* é o próprio tipo de epopeia secundária. Essa distinção está ligada à que muitas vezes rege os estudos épicos, entre uma visão ‘horizontal’ – estudando epopeias como narrativas orais e escritas presentes em várias culturas – e uma visão mais ‘vertical’, genealógica – estudando as reescritas de epopeias fundadoras ou pelo menos o seu papel matricial, hipertextual. Assim, na introdução a *Homer in the twentieth Century*⁶⁰, Barbara Graziosi e Emily Greenwood insistem nesta clivagem entre as duas orientações dos estudos homéricos no século XX: Por um lado, a obra de Homero é considerada como um

59 Ver CASANOVA, Pascale. **Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires**. Paris: Raisons d'agir, 2011.

60 GRAZIOSI, Barbara; GREENWOOD, Emily (eds.). **Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon**. Oxford, Oxford University Press, 'Classical Presences', 2007. O subtítulo do livro é explícito.

exemplo entre outros de “poesia tradicional”, para usar o termo de John Miles Foley, e a atenção crítica é centrada nos seus processos, em particular no estilo formativo; por outro lado, Homero é considerado como a origem do cânone épico ocidental, e o que importa então é a sucessão de leituras, imitações ou desvios dos quais ele é o objeto⁶¹.

Essa distinção, reafirmada à luz dos conceitos de Florence Goyet, pode ser afirmada de forma diferente e de forma mais operativa para um corpus pós-colonial. Na verdade, ela nos lembra que as epopeias que hoje chamamos primárias não foram afirmadas nem percebidas como epopeias na época de sua criação. A *Ilíada* foi caracterizada como uma história guerreira, a *Canção de Rolando* como uma canção de gesta: o trabalho de refundação política acontece sem que se reivindicasse qualquer identidade genérica. É por isso que Florence Goyet pode⁶² distinguir, e mesmo opor-se, a essa “dinâmica épica” que opera no subsolo, advogando o único prazer da narrativa, e o “gesto épico” ostensivamente realizado por obras que apresentam um forte apego ao gênero. Essas duas posições não são necessariamente exclusivas, mas entram em uma tensão que a literatura pós-colonial ilumina de uma determinada forma.

Para o nosso próprio corpus, devemos lembrar o óbvio: as nossas epopeias *pós-coloniais* vêm *depois*. Por um lado, é uma consequência que muitas vezes está ligada a um começo. Com efeito, as literaturas pós-coloniais acompanham a emergência de novas nações para as

61 A publicação de duas edições sucessivas do Cambridge Companion to Homer, em 1997 e 2004, atesta esta dicotomia: a primeira segue a primeira tendência, agrupando contribuições sobre Homero com estudos sobre outras poesias tradicionais; a segunda, sem abandonar tudo da primeira, favorece pelo contrário a abordagem da tradição literária e reúne Homero, Apolônio, Virgílio, etc. De modo mais geral, os estudos sobre a epopeia são frequentemente distribuídos segundo estes termos; como exemplos recentes (franceses), FEUILLEBOIS-PIERUNEK Ève (ed.). *Epopées du monde. Pour un panorama (presque) général*. op. cit. para contrastar com BOUTET, Dominique; ESMEIN-SARRAZIN, Camille (eds.). *Palimpsestes épiques. Récritures et interférences génériques*. Paris: PUPS, 2006.

62 Veja a conclusão deste livro.

quais a criação de epopeias é urgente. É aqui que a noção de “gesto épico” assume todo o seu significado, e permite-nos pensar com acuidade (melhor que a ideia de “epopeia secundária”) sobre a intenção fundadora destes textos, que afirmam a dignidade do seu objeto. Por outro lado, esse *posto* é frequentemente também o do pós-moderno, no caso da literatura mais contemporânea. A criação de epopeias é, assim, um gesto eminentemente problemático, que reencena o paradigma romântico europeu, ao mesmo tempo que o percorre com desconfiança pós-moderna. Faz, pois, parte de múltiplas tradições, as que existiam localmente antes da colonização, as do colonizador, ou ainda as tradições geograficamente mais distantes que iremos procurar renovar o espaço literário de inscrição, que não é necessariamente nacional.

A reativação pós-colonial da epopeia envolve, portanto, com muita frequência, um confronto com textos ocidentais antigos e modernos. O destino e a história dos gêneros literários – e da epopeia em particular, um gênero mais associado do que qualquer outro ao prestígio, aos valores e depois, numa lógica romântica, à identidade nacional – são apanhados em dinâmicas muito diferentes. Uma forma de ter em conta a diversidade das situações históricas é retomar, mesmo que seja necessário refiná-la, a distinção feita por D. E. S. Maxwell, já em 1965, precedendo assim os estudos pós-coloniais, entre colônias “colonizadoras” e colônias “de ocupação”⁶³. Essa oposição foi retomada e sua binaridade discutida no livro seminal *The Empire Writes Back*, publicado pelos críticos australianos Ashcroft, Griffiths e Tiffin, em 1989⁶⁴. O primeiro resultou da primeira grande onda de expansionismo europeu, em direção às Américas, mas também, um pouco mais tarde, em direção ao Oceano Índico e Oceania. Nesse caso, os colonos foram “assen-

63 MAXWELL, D. E. S.. Landscape and Theme. In: PRESS, John (ed.). **Commonwealth Literature: Unity and Diversity in a Common Culture**. London: Heinemann, 1965, p. 82–89.

64 ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (Eds). **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures**. Londres: Routledge, 1989.

tados”, instalando-se em um território que parecia novo, apagando as culturas e línguas indígenas. Após as descolonizações (ou mudanças no domínio colonial, no caso da Nova França, por exemplo), as populações descendentes destes colonos não regressaram geralmente à Europa. Estes últimos, mais na Ásia ou na África, foram “ocupados” por colonos que, em geral, não permaneceram após as descolonizações. Claro que a distinção é imperfeita e não pode abranger a diversidade das situações geradas por estas duas grandes ondas, descurando em particular a especificidade das colônias do Índico e das Caraíbas (que, no entanto, vimos ser mais tarde definidas como um paradigma para o pensamento e a criação). Além disso, permanece inteiramente baseado numa história europeia, enquanto o fenômeno tem afetado muitos outros impérios. No entanto, é um importante ponto de partida para pensar na diferença de contextos pós-coloniais.

As *colônias de implantação* eram inicialmente dependentes de modelos das metrópoles, enquanto faziam escolhas muito reveladoras – a *Eneida* era o grande texto de referência para as Américas antes da independência. Em outros momentos, o gesto de ruptura será forte e o investimento épico será feito em gêneros que não o verso épico: os romances de Melville, assim como os versos livres e iconoclastas de Whitman, foram recebidos como obras épicas, fundadoras – o que mostra mais uma vez que a identificação genérica da epopeia está mudando historicamente. Essa valorização da originalidade prevaleceu por muito tempo, na medida em que a história literária americana foi amplamente construída sobre esse modelo, notadamente desde a obra seminal de F. O. Matthiessen, *American Renaissance* (1941), que alinhou a criação literária sobre a independência da nação política, adquirida pela revolução e a rejeição da metrópole. A esse paradigma corresponde um cânone, que valoriza certos autores e exclui outros. Matthiessen não inclui Longfellow, por exemplo, que foi o escritor mais célebre de meados do século XIX, e autor de uma epopeia em versos,

Hiawatha. No entanto, os estudos transatlânticos, iniciados por acadêmicos britânicos e depois retomados nos Estados Unidos, desafiam esse paradigma e propõem considerar a literatura americana do século XIX numa perspectiva pós-colonial, argumentando que a colonização cultural pode ser ainda mais forte quando não existe ou deixou de existir opressão política⁶⁵. Não só a literatura americana existia antes da independência, como continuou a ter uma relação estreita com os britânicos, uma relação de apropriação e contestação, que se reflete no conceito de “*writing back* [escrever de volta]”. Essas perspectivas transatlânticas tendem a uniformizar, ou pelo menos a alinhar, as antigas colônias de “colonização” e “ocupação”. Os dois tipos de colônia compartilham dinâmicas comuns nesta perspectiva: pretendem fundar seu território em termos literários, unificar suas populações e responder à antiga metrópole. Tal suavização é problemática e questionável, já que coloca no mesmo nível populações desigualmente marcadas pela exploração colonial e situações linguísticas muito diferentes, mas tem o mérito de estender o campo a outras áreas e outros corpora.

Para pensar nestes fenômenos identitários e culturais que fazem parte da primeira grande expansão europeia, é interessante integrar nesta paisagem crítica o património dos “*Estudos do Novo Mundo*”, um termo obviamente discutível porque se refere ao ponto de vista do colonizador e porque as Américas não eram mais novas do que a Europa, nem foram “descobertas” em termos absolutos⁶⁶. Uma das obras mais notáveis desta corrente, a de Gérard Bouchard, *Genèses des nations et cultures du Nouveau Monde*⁶⁷, mostra que no século XIX, a América Latina era pensada menos sobre o modelo de ruptura do que sobre o

65 Ver MANNING, Susan e TAYLOR, Andrew (Eds.). *Transatlantic Literary Studies. Um leitor*, op. cit.

66 Ver a obra agora clássica de O’GORMAN, Edmundo. *Invenición de América: el universalismo de la cultura occidental*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

67 BOUCHARD, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*. Essai d’histoire comparée. Montréal : Boréal, 2000.

de derivação, separando-se do modelo espanhol para encontrar outras referências do lado da França, de uma “latinidade” prolongada. Ao mesmo tempo, o “Canadá francês” queria libertar-se do controle colonial inglês, de modo que a França, mesmo sendo uma antiga metrópole, tornou-se um grande pólo de atração, fornecendo modelos para poetas épicos como Louis Fréchette, cujo *La Légende d’un peuple* (1887) se refere claramente a Hugo. Na segunda metade do século XX, porém, a poesia que se tinha tornado “*québécoise* [de Quebec]” libertou-se desses modelos franceses e virou-se para os norte-americanos. Na América Latina, a consideração do ponto de vista ameríndio foi importante na poesia épica ao longo do século XX. Alguns países tendem a usar um paradigma primitivista, procurando modelos indígenas para uma base de identidade e uma separação mais clara da Europa (quer esses modelos indígenas sejam reintegrados ou meramente fantasiados, como é o caso da epopeia *Canto Geral* de Neruda, que reivindica a autoridade das vozes ameríndias sem realmente investir em textos fundacionais).

Nas antigas colônias de ocupação que conquistaram a independência na segunda metade do século XX, a reativação pós-colonial da epopeia se dá ostensivamente através do renascimento da literatura local, muitas vezes oral, e de obras épicas por vezes muito antigas e que desafiam o cânone ocidental e a sua suposta primazia temporal e simbólica. Etnólogos e antropólogos que trabalham para as administrações coloniais tinham realizado um trabalho importante na recolha, transcrição e publicação de narrativas escritas e orais, mas foi necessário esperar as “elites africanas” “*émanciper les ‘études africanistes’ d’une vision qui les réduisait souvent au modèle européen* [emancipar os ‘estudos africanistas’ de uma visão que muitas vezes os reduzia ao modelo europeu]”⁶⁸, muitas vezes em ins-

68 KESTELOOT, Lilyan e DIENG, Bassirou. *Les Épopées d’Afrique noire*. Paris: Karthala e Unesco,

tituições de pesquisa financiadas por estados africanos recém-independentes e pela UNESCO. Contudo, do folclorismo ao africanismo, surgem efeitos problemáticos de continuidade, porque, como diz Xavier Garnier, a literatura é frequentemente “*mise en service d’un substrat culturel à révéle* [colocada ao serviço de um substrato cultural a ser revelado]”⁶⁹. Pelo menos um abundante corpus de epopeias orais é trazido à luz, que não existem em todo o continente, mas estão concentrados principalmente em três “cinturões épicos”, na África Ocidental, “da costa nigeriana à África Central” e “na África Oriental, do Quênia e Tanzânia a KwaZulu-Natal (África do Sul)”⁷⁰. Esses longos poemas, recitados com uma dicção e ritmo particulares por griots especializados nesse gênero, falam invariavelmente de conflitos (territoriais, dinásticos, matrimoniais, religiosos...) que fascinam o seu público: “*à l’écoute de l’épopée du Kajoor, de celle de Issa Korombé ou du Mvet, tout Wolof, tout Zerma, tout Fang frémit encore aujourd’hui. Et nous n’avons pas rencontré de Mandingue qui restât de glace à l’audition de Soundiata... dont les faits remontent au XIIIe siècle* [a ouvir a epopeia de Kajoor, Issa Korombé ou Mvet, cada Wolof, cada Zerma, cada Fang ainda hoje estremece. E ainda não conhecemos um Mandingo que não se tenha mexido ao ouvir Soundiata... cujos fatos remontam ao século XIII]”⁷¹.

Embora alguns dos escritores reunidos neste volume possam encontrar nessas obras épicas e, mais amplamente, na literatura oral, algo para alimentar a sua própria criação, estão conscientes da historicidade das tradições e do perigo de manter a sedução nativista de uma autenticidade anterior à colonização: essa retórica, posteriormente

2009, p. 11. Ver também DIAGNE, Mamoussé. **Critique de la raison orale**. Paris : Khartala, 2005.

69 GARNIER, Xavier. Les littératures locales en Afrique : laboratoires pour une mondialisation littéraire. In : BELHABIB, Assia (Ed.). **Littérature et Altérité**. Rabat : Éditions Okad, 2009, p. 195.

70 Ibid., p. 15.

71 Ibid., p. 32.

criticada por vários teóricos pós-coloniais⁷², tinha tentado certos intelectuais e artistas na época das lutas anti-coloniais e independentistas. Recusando a fantasia consoladora de um regresso às origens puras da nação, esses escritores propõem um *epos* crítico que confronta lucidamente uma história literária dissimétrica. Quando eles procuram filiações, essas são envoltas em genealogias heterogêneas, misturando literatura vernácula e figuras de escritores nacionais, mas também de escritores pertencentes a outros países – também não pertencentes ao “Primeiro Mundo” – cuja autoridade lhes permite curto-circuitar a tutela ocidental.

Essas alegadas filiações são, assim, uma forma de romper com a história literária que tinha sido escrita durante vários séculos pelos colonos. Contudo, escritores das antigas colônias de ocupação confrontam-se também com textos europeus, que constituem ambos modelos dominantes a imitar para igualar a sua legitimidade literária, monumentos a profanar quando foram cúmplices da ideologia imperial, mas também repertórios de ficções libertadoras e procedimentos literários de distanciamento crítico. Enquanto brincam com a hipertextualidade, distanciam-se de uma certa leveza pós-moderna pela consciência da sua responsabilidade política: contribuir para a saída de uma alienação colonial que não é apenas socioeconômica e política, mas também psíquica e estética; imaginar os lineamentos de uma comunidade ainda por nascer.

Para compreender essa multiplicação do “gesto épico”, são preciosas as ferramentas proporcionadas pelas teorias dos gêneros literários – que também foram profundamente renovadas nos últimos

72 Ver por exemplo GILROY, Paul. **The Black Atlantic**, *op. cit.*; MBEMBE, Achille. **Critique de la raison nègre**. Paris: La Découverte, 2013. Os impasses destas idealizações maniqueístas já tinham sido apontados por Frantz Fanon e Aimé Césaire, que podem ser considerados como precursores anticoloniais da crítica pós-colonial, e que foram muito relidos por pensadores pós-coloniais.

cerca de trinta anos, e que⁷³se concentram mais nos processos de evolução e transformação. Visam uma compreensão das migrações genéricas, atravessando perspectivas históricas e geográficas, como qualquer abordagem aos fenômenos imperial, colonial e pós-colonial exige⁷⁴. Como então a perspectiva genérica se cruza com o “trabalho épico” na criação literária pós-colonial, na perspectiva transatlântica que adotamos?

Das obras ao trabalho

Quando “gênero épico”, “gesto épico” e “trabalho épico” se encontram (ou não)

Ao contrário das antigas obras analisadas por Florence Goyet, a inscrição numa história indissociavelmente literária e política é feita de forma muito consciente. Para a maioria dos escritores aqui considerados, o “trabalho épico” pode ser lançado pela transformação de intertextos genericamente identificados como epopeias. Assim, no decorrer das várias navegações propostas neste livro, encontraremos o *Poème de la Bataille de Qadesh*, o *Gilgamesh*, o *Kumarbi*, a *Odisséia*, a *Ilíada*, a *Eneida*, a *Farsália*, a *Canção de Rolando*, a *Soundiata*, a *Légende de Goumba*, *Doguicim*, *A Divina Comédia*, a *Araucana*, *Os Lusíadas*, a *Franciada*, *Les Tragiques*, *La Pucelle*, a *Épopée de Silâmaka et Poullori*, a *Henriada*, *La Légende des siècles*, *The Waste Land*, *os Cantos*, *Mensagem*, *Les Armes miraculeuses*, *Canto Geral*, *The Maximus Poems*, *Libretto for the Republic of Liberia*, *Éthiopiennes*, *Ask Your Mama*, *Emperor Shaka the Great*, *Les Indes*, *La Poésie...* Além desses poemas épi-

73 Uma referência seminal é FOWLER, Alastair. **Kinds of literature**. Oxford: Oxford University Press, 1982; para uma revisão destes estudos genéricos vinte e cinco anos depois, ver PMLA, *Remapping Genre*, vol. 122, no. 05 (Outubro de 2007).

74 Um livro importante para nós, porque cruza abordagens pós-coloniais e genéricas é CROWLEY, Peter e Hiddleston, Jane (Eds.). **Postcolonial Poetics: Genre and Form**. op. cit.

cos, mais raramente se encontram alguns romances, obras prodigiosas que foram recebidas como epopeias – *Moby Dick*, *Ulysses*, *Macunaíma*, *Chaka*, *Diadorim*. Essas referências muito diversas podem ser objeto de reivindicações espetaculares (que são mais um gesto épico) ou de travessias e inflexões complexas (que podem ser uma forma de trabalho épico).

De um ponto de vista terminológico, a distinção entre “epopeia” e “épico”⁷⁵ está presente e instável no livro. Quando são feitas afirmações genéricas, a palavra “epopeia” é assumida pelos poetas: além dos já mencionados americanos e canadenses do século XIX, uma escritora contemporânea, Sylvie Kandé, ainda escolhe esse termo para designar sua obra escrita em verso. Outros, no entanto, distanciaram-se. Em *Omeros* (1990), Derek Walcott elabora uma complexa reflexão sobre o pseudo-épico, através da qual escreve a partir de uma província do império. Amiri Baraka, por outro lado, não usa o termo para descrever seu longo poema *Wise Why's Y's* (1992), e multiplica os jogos da discrepância com os signos intertextuais de uma tríplice herança, deliberadamente heterogênea: a da epopeia antiga (Homero, Virgílio); a da epopeia da África Ocidental (o subtítulo apresenta a obra como a intervenção de um “griot”); a da epopeia modernista norte-americana (William Carlos Williams, Charles Olson, Melvin B. Tolson, Langston Hughes).

Os romancistas aqui estudados compartilham essa distância, que é atualizada de diferentes maneiras. Nos anos 60, Sembène Ousmane e Ahmadou Kourouma não pretendem escrever epopeias, mas incluem nos seus romances várias referências ao rico patrimônio épico da África Ocidental (*Soundjata*, *Légende de Goumba*), quer para sugerir a sua possível atualização heróica na ação coletiva (*Les Bouts de bois de Dieu*), quer, pelo contrário, para mostrar o seu caráter anacrônico e parodiá-las (*Les Soleils des Indépendances*). Édouard

75 Foi salientado que para Florence Goyet esta distinção é irrelevante.

Glissant joga com intertextos e códigos épicos para criar opacidade e um efeito enganador (*Ormerod*), enquanto os mesmos processos são dotados de um poder hermenêutico pelo romancista somali Nuruddin Farah: na sua recente trilogia *Past imperfect*, decifra o inferno de Mogadíscio ao reactivar a memória de *A Divina Comédia* – monumento cultural que lhe foi legado pelo colonialista italiano –, mas também a de *Soundjata*. Ao contrário de todos esses romancistas, Sol T. Plaatje considera o seu romance *Mhudi* (1925) como uma “epopeia” da África do Sul, um termo tão importante para ele que o inclui no subtítulo (“*an Epic*”). A sua prática de escrita caracteriza-se ao mesmo tempo por uma grande hibridização de tradições e gêneros literários, uma vez que se inspira no cânone de língua inglesa, particularmente nos textos shakespearianos, mas também na literatura oral de Setswana (canções de louvor, contos mitológicos). Assim, as posições em relação ao gênero variam muito, assim como o próprio significado dado ao termo “epopeia”.

Através dos exemplos estudados neste livro, veremos também que o gesto épico e o trabalho épico podem ser articulados de várias maneiras.

Às vezes, o gesto épico é exibido por múltiplos sinais intertextuais sem lançar uma verdadeira refundação política: a aposta é reivindicar um lugar na “República das letras”, mas também no mapa das nações, e não criar um entretenimento propício à reflexão coletiva (é o caso de vários autores norte-americanos do século XX, em particular Louis Fréchette). Dito isto, as referências, por vezes eruditas, aos hipertextos estão longe de ser apenas da ordem de emulação: por vezes envolvem uma complexa reflexão identitária (poderia até falar-se de “trabalho intertextual”, que, na ausência de “trabalho épico” propriamente dito, associa complexidade de pensamento e gesto épico, como quando modelos homéricos e modelos virgulares são colocados em tensão neste mesmo corpus de epopeias norte-americanas).

Às vezes ocorre uma conjunção frutífera entre o gesto épico e o trabalho épico, num poeta (Sylvie Kandé) ou num romancista (Sol T. Plaatje). Mais frequentemente no livro, as obras posicionam-se em relação a intertextos épicos para lançar a obra de invenção política em poesia (Derek Walcott, Amiri Baraka), no romance (Sembène Ousmane, Ahmadou Kourouma, Édouard Glissant, Nurrudin Farah), mas também no gênero mais inesperado do ensaio (Aimé Césaire, Frantz Fanon, Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau).

Por vezes, finalmente, o trabalho épico pode ser feito na ausência de qualquer intertextualidade épica, e jogar com um silêncio libertador em relação a esse modelo. Ou está alojado num gênero que parece muito distante do universo épico, como o conto (Mia Couto). Ou a escrita embaça o modelo ao absorver múltiplos gêneros (como nas “espirais” de Frankétienne, que carregam a memória de Baudelaire, Rimbaud e Verlaine, entre outros).

Assim, três modalidades de encontro entre trabalho épico e gênero épico emergem de todas as contribuições: ou essas duas abordagens se sobrepõem enquanto estão em tensão (o gênero pode dificultar o trabalho de elaboração política); ou, pelo contrário, o fazem de forma complementar e sinérgica; ou, finalmente, o trabalho épico se desenvolve sem realizar nenhum gesto épico. Uma vez que o trabalho de invenção política é transgenérico, vamos finalmente delinear as três principais perspectivas que emergem do corpus estudado.

Alguns frutos do trabalho épico na pós-colonialidade

Que possibilidades políticas emergem dos diferentes textos aqui reunidos? As “*communautés imaginées* [comunidades imaginadas]”⁷⁶

76 ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism** [1983]. Londres: Verso, 1991; **L’imaginaire national. Réflexions sur l’origine et l’es-sor du nationalisme**. Trans. Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: La Découverte, 1996.

num contexto pós-colonial influenciam o conceito de “nação”? Sabemos que as teorias românticas da cultura foram retomadas e fixadas para cimentar os nacionalismos europeus, que foram muito rapidamente definidos como colonialismos. A equação que liga todo o patrimônio cultural a uma nação e a uma língua é uma simplificação que se fez tão interligada com a noção de raça que se tornou extremamente difícil de lidar. É assim novamente hoje, de forma diferente, numa época em que a retórica racista favorece a terminologia atenuada das “culturas” (declinada nos costumes, religiões, costumes) para se referir a entidades dadas como etnicamente homogêneas. Então, sob que condições devem ser articuladas “epopeias pós-coloniais” e “nações”?

A primeira forma consiste em recordar a urgência, já referida, que poderia ter constituído para os novos países independentes a promoção de culturas iguais em prestígio e antiguidade no concurso internacional em que se inscrevessem. Três momentos principais da fundação nacional são ilustrados pelos exemplos discutidos no livro. No século XIX, os Estados Unidos esperaram muito tempo pela obra que daria à nação uma base literária igual à Revolução Americana e à invenção da democracia – e se Longfellow em algum momento encarnou a poesia épica da nação americana, foi Whitman quem se impôs nesse papel no século XX, porque sua poesia mais formalmente inovadora correspondia muito mais de perto à ideia nacional que posteriormente se desenvolveu. O segundo momento corresponde às descolonizações lançadas a partir dos anos 50, quando se tratava mais uma vez de trazer à existência singularidades culturais para apoiar novas entidades políticas. No Senegal, Sembène Ousmane optou por escrever um romance capaz de reflectir as transformações políticas e sociais em curso e tornou-se um “clássico”, fundando, como Ferdinand Oyo, Mongo Béti e Camara Laye, literaturas nacionais da África Ocidental. Finalmente, a partir dos anos 80, Mia Couto em Moçambique e Nuruddin Farah na Somália são emblemáticos de

outra geração de escritores, que se encarregam, em suas obras da sucessão da colonização, a guerra da independência, e depois a guerra civil num contexto globalizado. A escrita responde, então, a uma urgência impulsionada por eventos que, mais uma vez, põe em risco a noção de nação. Assim, a distinção feita por Pascale Casanova entre “*les littératures combattives et les littératures pacifiées (du point de vue de la revendication nationale) ou, mieux, non revendicatives* [literaturas combativas e pacificadas (do ponto de vista das reivindicações nacionais) ou, melhor ainda, literaturas não-vindicativas]”⁷⁷ ainda parece operacional. É por isso que “*mépriser, minimiser ou discréditer la croyance nationale en littérature, comme il est souvent fait en France, [lui] apparaît comme l’une des façons de reproduire les préjugés ethnocentriques de l’universalisme français* [desprezar, minimizar ou desacreditar a crença nacional na literatura, como se faz muitas vezes em França, (lhe aparece) como uma das formas de reproduzir os preconceitos etnocêntricos do universalismo francês]”: “*on ne peut pas réfléchir sur LE nationalisme mais sur LES croyances nationales* [não podemos refletir sobre O nacionalismo, mas sobre AS crenças nacionais]”⁷⁸, e para isso é necessário reconhecer a desigual-

77 CASANOVA, Pascale. **Des Littératures combattives. L’internationale des nationalismes littéraires**, op. cit., p. 30.

78 Ibid., p. 24-25. Pascale Casanova pede para “*nuancer cette stricte dichotomie* [matizar esta estrita dicotomia]”, estabelecendo um “continuum”. “*Les littératures ‘majeures’ les plus ‘anciennes’ [...] connaissent aussi [...] des formes affirmées de [...] nationalisme de déclin ou de réaction* [As literaturas ‘maiores’ mais antigas [...] também experimentam [...] afirmam formas de (...) nacionalismo de declínio ou reação]”, mas essas “*formes de conservatisme esthétique* [formas de conservadorismo estético]” são “*très différentes de celles qu’on rencontre dans les mouvements nationalistes culturels ‘combatifs’* [muito diferentes daquelas encontradas nos movimentos culturalistas nacionalistas ‘combativos’]”. Além disso, este nacionalismo “*s’inscrit dans un champ qui génère ses propres formes d’opposition* [faz parte de um campo que gera as suas próprias formas de oposição]”, porque, ao contrário das literaturas emergentes, ele “*ne caractérise [...] ni l’ensemble de la production nationale, ni la croyance identitaire dominante* [não caracteriza [...] nem o conjunto da produção nacional nem a crença dominante na identidade]” (p. 22-23).

dade estrutural do campo literário mundial e a especificidade dos movimentos culturais “combatentes”.

Uma segunda forma de articular “epopeias pós-coloniais” e “nações” consiste em tornar sensível uma conflitualidade interna nos países mencionados, o que invalida o nacionalismo baseado na identidade como uma resposta política. Na obra de Walcott, as referências épicas ocidentais, usadas com certa nostalgia – crítica, mas não enganada pelas representações do Império – tornam possível ir além tanto da culpa colonial como da reivindicação da vitimização, e mostrar, comparando diferentes temporalidades, a reversibilidade de qualquer posição na história (colonizados e colonizadores, selvagens e civilizados). O questionamento político em que ele se envolve conduz finalmente à celebração do tempo cíclico do mar e de uma natureza Adâmica que foge ao referencial, graças ao qual ele exorciza tanto a memória histórica como a literária. Em muitos dos trabalhos aqui estudados, a polifonia impede qualquer mitologização de uma pureza substancial e se envolve na busca de soluções muitas vezes direcionadas para a igualdade de direitos e riqueza compartilhada. Isso é particularmente evidente numa nação como a África do Sul, que ganhou a sua independência da Inglaterra em 1910: em *Mhudi* (1925), Sol T. Plaatje contrasta a epopeia Afrikaner do Grande Caminho com a história da colonização vivida pela população negra, escolhendo heroínas e heróis de diferentes grupos étnicos. Indo além do simples contra-narrativo, ele faz da representação literária da paisagem um lugar de protesto contra a despossessão massiva e de reivindicação de uma recuperação do território. Em *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), Sembène Ousmane utiliza o sistema de personagens para acomodar todas as palavras, tanto as dos mais rebeldes como as de uma burguesia que ocupará posições de poder na época da independência senegalesa. Em *Estórias abensonhadas* (1994), Mia Couto torna visíveis as comunidades esquecidas em pequenas localidades não reconhecidas, bem como nas

grandes cidades de Moçambique, mas também os antagonismos que atravessam cada uma delas, ou que as colocam umas contra as outras, especialmente depois das deslocções massivas de populações devido à sucessão de guerras. Quanto à nova trilogia *Past imperfect*, que Nuruddin Farah publicou no início dos anos 2000, ela enfrenta a extrema violência gerada pela espiral de pureza genealógica e dá forma aos dilemas éticos causados pela guerra civil. A exploração da complexidade trazida à luz pela guerra civil é ainda reforçada pelo fato de as personagens incorporarem identidades reversíveis, ao contrário dos pares axiológicos previstos por Florence Goyet. Assim, a conflitualidade política e mais amplamente ética torna possível contrariar o essencialismo cultural e o nacionalismo orgânico sem cair na fácil celebração do multiculturalismo: delineiam-se concepções alternativas da nação fundadas na necessidade de lutar contra o confisco deletério da democracia e da paz na era pós-independência, ou, ainda, na necessidade de evitar a armadilha do maniqueísmo moral na forma de considerar a história colonial e as suas repercussões na história imediata.

Uma terceira e última perspectiva é desenhada por obras que vão além do nacionalismo literário ou mesmo o rejeitam. A partir de situações nacionais específicas, elas pensam em resultados não nacionais para crises históricas, resultados esses que são muito diversos. Em primeiro lugar, a possibilidade de ação coletiva pode ser proposta por certos autores. Frankétienne escreve no Haiti, um país independente desde o início do século XIX, mas que vive sob a ditadura de Jean-Claude Duvalier. O “eu vocal” que surgiu na “espiral” poética *Ultravocal* (1972) vem libertar, em *Les Affres d’un défi* (1979), as vozes de um povo zombificado pela miséria e pela repressão. Se ele conseguir se revoltar, na tradição dos escravos *marron*, será menos para defender uma identidade particular do que pôr em prática os valores da solidariedade, da igualdade e da justiça. Em *Ormerod*, Édouard Glissant constrói uma memória imaginária de resistências que não foram

arquivadas pelos historiadores das Antilhas e as une. Ele forja assim ferramentas ficcionais para contrariar o essencialismo e pensar a globalização (personagens errantes, multiplicação de temporalidades e espaços arquipelágicos, invenção do povo invisível e móvel dos Batoutos, condenados ao inesperado). Sua visão pan-caribenha sugere que o Caribe poderia servir como uma matriz para a comunidade mundial. Na poesia de Sylvie Kandé, são também os movimentos multiseculares de migração que dão um impulso ao discurso poético para recusar a redução da epopeia à sua função de fundação nacional. Cruzando vários episódios históricos (em particular aquela, pouco conhecida, da travessia do Atlântico que o rei mandinga Bakary II teria feito no século XIV e que depois teria sido silenciada pelos griots, e as viagens à Europa empreendidas por dezenas de milhares de jovens africanos em condições cada vez mais perigosas desde o último quartel do século XX), ela faz do poema o lugar de uma escrita contrafactual da história, imaginando um encontro entre a África e a América que teria posteriormente impedido a deportação transatlântica de seres humanos usados como escravos. O devaneio ucrônico de uma aliança entre povos subalternos quebra a linearidade das narrativas imperiais e destina-se a anunciar possíveis atualizações históricas.

Em *Wise Why's Y's* (1995), a solução não está na ação política, mas na energia da autoconsciência criativa. O poeta Amiri Baraka retoma a história feita de espoliação e impotência que foi a dos escravos, depois de seus descendentes, e rejeita a narrativa heroica de uma nação fundada na emancipação individual. No entanto, ele não responde mais a essa crise com o nacionalismo negro, como havia feito nos anos 1960, mas acrescentando sua versão, interior e subjetiva, às formas alternativas de globalização já mencionada. Ele já não celebra um “povo”, mas o poder anônimo do coletivo que se expressa na música negra americana, a sua capacidade de criar comunidade através do jogo, da improvisação e da livre reinvenção do presente. Na obra de Nuruddin

Farah, não é a música, mas a tradução de diferentes tradições épicas que é oferecida como paradigma para pensar a ressonância de várias épocas, a transmissão da violência histórica e a “*dissémiNation* [dissemiNação]”⁷⁹ global da cultura, segundo o jogo de palavras de Homi Bhabha. Finalmente, em *Estórias Abensonhadas*, Mia Couto inventa uma cosmopética animista que, no contexto internacional de uma crise ecológica, é relevante muito para além de Moçambique: através do maravilhoso, a sua escrita polifônica estende a noção de personagens aos vivos – humanos, vegetais e animais – coabitando em múltiplos lugares, e torna sensíveis os laços afetivos e sociais que se tecem entre eles.

Segundo Florence Goyet, o trabalho épico leva ao surgimento de novas soluções, a invenção de modelos para para os quais ainda não temos conceitos. Por definição, essas soluções não são claramente identificáveis no preciso momento em que são desenvolvidas. No entanto, alguns dos textos do livro permitem-nos qualificar a importância desse “pensamento sem conceitos” na literatura pós-colonial contemporânea, na qual a reflexão teórica e a elaboração ficcional podem coexistir, ou mesmo alimentar-se mutuamente, como no caso dos ensaístas martinicanos (Aimé Césaire, Frantz Fanon, Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau), ou no caso de todos os escritores aqui estudados, que combinam a sua criação literária com textos reflexivos. No entanto, esse paradoxo explica por que não afirmamos ao, final desse percurso, ter identificado nos textos esses novos modelos políticos. Aqui, entretanto, destacamos a proliferação de perspectivas, os esforços para elucidar as crises e fazer ouvir múltiplas vozes. Igualmente mostramos como se desenvolvem possíveis políticas que atravessam fronteiras para alimentar de forma mais ampla um imaginário comum não nacionalista. Enfim, no

79 BHABHA, Homi K. (Ed.). **Nation and narration**. Londres: Routledge, 2008.

nível da enunciação, como insiste Sylvie Kandé no seu texto, a epopeia pós-colonial está ligada à questão da subalternidade enquanto questiona a legitimidade do escritor para levar a voz do subalterno, incluindo as mulheres. Em muitos dos textos aqui estudados, o desejo de enriquecer heranças nacionais com monumentos culturais, ou de adotar a postura de “porta-voz”, dá lugar à busca de lugares de enunciação que sejam justos: a polifonia, assim como a textura oral e escritural das histórias, impede a verticalidade e tendem a devolver a todos a força do verbo e do pensamento. O trabalho poético das línguas herdadas da colonização permite-nos procurar o poder de uma falapoética, em verso ou em prosa, e é, sem dúvida, essa procura de um epos que é partilhada pelos escritores aqui apresentados. Todos eles procuram sua linguagem dentro da língua para permitir que seus leitores experimentem a existência de um mundo comum na “medida de um dizer”, para usar a expressão de Édouard Glissant:

Du point de vue de l'identité même, la portée du poème résulte de la recherche, errante et souvent inquiète, des conjonctions de formes et de structures grâce à quoi une idée du monde, émise dans son lieu, rencontre ou non d'autres idées du monde. [...] L'identité n'est pas proclamatoire, elle est, dans ce domaine de la littérature et des formes d'expression, opératoire. La proportion des moyens du dire et leur adéquation sont plus fortes que la seule proclamation. La réclame d'identité n'est que profération quand elle n'est pas aussi mesure d'un dire. Quand au contraire nous désignons les formes de notre dire et les informons, notre identité ne se fonde plus sur une essence, elle conduit à la Relation.⁸⁰

Do ponto de vista da própria identidade, o alcance do poema resulta da busca, errante e muitas vezes inquieta, das conjunções de formas e estruturas pelas quais uma ideia do mundo, expressa no

80 GLISSANT, Édouard. **Traité du Tout-Monde, Poetics IV**. Paris : Gallimard, 1997, p. 32.

seu lugar, se encontra ou não com outras ideias do mundo. [...] A identidade não é proclamatória, ela é, nesse domínio da literatura e das formas de expressão, operativa. A proporção dos meios de expressão e a sua adequação são mais fortes do que o mero dizer. A reivindicação de identidade é apenas enunciado quando não é medida de um dizer. Quando, ao contrário, designamos as formas do nosso dizer e as informamos, a nossa identidade já não se baseia numa essência, ela conduz à Relação.



PRIMEIRA PARTE
EPOPEIAS NAS AMÉRICAS

POSTCOLONIAL AND TRANSANTLATIC SOME NORTH AMERICAN EPICS IN THE NINETEENTH CENTURY

Delphine Rumeau
Université Grenoble-Alpes

Why consider North American epics through a postcolonial lens? What do nineteenth-century American and Canadian literatures have in common with the literatures to which this approach is more readily applied, those that came out of the great wave of decolonization after the Second World War? The case of French Canada seems more obvious: after the end of New France (and the bitter French defeat), it became a province of Canada and a part of the British Empire, which placed it under linguistic and cultural domination¹. The relation seems less clear for the founding works of the “American Renaissance” in the mid-nineteenth century. While images of renaissance (and even

¹ See MOSS, Laura (Dir.). *Is Canada Postcolonial? Unsettling Canadian Literature*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2003, and for Quebec, DESROCHES, Vincent (dir.), *Is Quebec postcolonial? Québec studies*, 35, Spring/Summer 2003.

of birth) abound in texts of that period, this expression was in fact proposed a century later, in 1941, by Francis Otto Matthiessen, in a famous study, *American Renaissance*, which set out the principles of American poetics, and prescribed what it should be: profoundly original, breaking with European codes. Matthiessen's canon stemmed from this idea, since it included Emerson, Whitman, Hawthorne, Melville and Thoreau: no women, as has often been noted, but no European "epigones" either. It did not include Poe or Longfellow, who was the most celebrated writer of the mid-nineteenth century, as the author of a verse epic, *Hiawatha*, a model that Matthiessen considered too dependent on Europe. However, this paradigm of exceptionality has been challenged, particularly by transatlantic studies². Their aim is to show that the idea of radical rupture is largely an ideological construct and that American literature has in fact continued to maintain close relations with Great Britain, based on appropriation, emulation, contestation, and a "writing back" dynamic. Cultural colonization can even be all the more powerful when there is no longer any political oppression, as Lawrence Buell argues³. From this postcolonial perspective on American literature, the epic appears to provide a case study. In the eighteenth and nineteenth centuries, it was still a "great genre", which all new nations should possess; it was also, in a more Romantic conception, a founding genre, the expression of a people, of its history and identity. The epic was as a canonical genre, belonging to a tradition (or traditions) that are reinvested, and at the same time, was seen as a founding, primordial, even "primitive" genre, with all the fantasies and projections that this term may convey. The question is: are these two approaches opposed or can they be reconciled? On which side does the American epic

2 See MANNING, Susan (dir.). **Transatlantic Literary Studies, A Reader**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

3 BUELL, Lawrence, American Literary Emergence as a Postcolonial Phenomenon. **American Literary History**, nº4, p. 411-442, 1992.

scale fall? As I will argue, there are in fact many links between these apparently contradictory conceptions, sometimes generating aporias, sometimes complex creative dynamics.

The journey of the epic Muse and the excess of the “epic gesture”

Epic anxiety was particularly strong in the period after the American independence: the new nation demanded a body of work commensurate with its military achievements, but above all with the founding of a new society and a new political model, i.e. democracy. In French Canada, it manifested itself later, mainly in the second half of the nineteenth century, with what has been called “patriotic poetry,” represented in particular by Octave Crémazie and Louis Fréchette.

This corpus reveals the strength of what Florence Goyet has called the “epic gesture,”⁴ the declared and claimed desire to write epics. The first step of literary independence was to assert the equal dignity of the colonies, or former colonies, and to enter fully into the great canon. An epic trait was thus particularly solicited: excess, hyperbole, which finds its syntactic expression in the comparative and superlative. The colonials’ exploits are always *greater* than those of the epic heroes who preceded them, their history is *more* illustrious, their geography incomparable. This epic logic meets an important paradigm of Western representations of history, that of the *translatio imperii*. The epic Muse is thus called upon to travel across the Atlantic, where she finds subjects far more worthy of her than in an ailing Europe. This cultural scenario emerged well before independence, even among Loyalist and British writers. One of the first texts to formulate it, which later served

4 “What ancient epics have to tell us: dynamism and displacements,” Symposium “Epic and postcolonial narratives,” University Toulouse Jean-Jaurès, 13 June 2014. The idea is developed in the conclusion of this volume.

as a matrix, was the famous poem by the philosopher George Berkeley, “On the Prospect of Planting Arts and Learning in America.” It stages the Muse, disgusted with Europe, undertaking a transatlantic journey, just as, in the past, she left Greece for Rome (Virgil, *Georgics* III), then crossed the Alps to join Petrarch in Vaucluse⁵:

THE MUSE, disgusted at an age and clime
Barren of every glorious theme,
In distant lands now waits a better time,
Producing subjects worthy fame. [...]

There shall be sung another golden age,
The rise of empire and of arts,
The good and great inspiring epic rage,
The wisest heads and noblest hearts.

Not such as Europe breeds in her decay;
Such as she bred when fresh and young,
When heavenly flame did animate her clay,
By future poets shall be sung.

Westward the course of empire takes its way;
The first four acts already past,
A fifth shall close the drama with the day;
Time’s noblest offspring is the last⁶.

The poem combines rather different, if not contradictory, schemes: on the one hand, a return, a rebirth (another “golden age”), and, on the other hand, eschatological discourse: the announcement of the

5 On the topos of the acclimatization of the Muses, including on American soil, see IMBERT, Christophe. Le jardin de Pétrarque pour les Muses en exil: que transposer une poétique, c’est réinventer son lieu. *Revue de Littérature Comparée*, n°308, p. 403–414, 2003/4.

6 *The Works of George Berkeley, D.D.S., Late Bishop of Cloyne in Ireland*. London: G. Robertson, Pater Noster Row, 1784, vol. 2, p. 443–444.

kingdom of God, the “fifth act” after the four empires of history (according to the “Book of Daniel”). This tension between cycle and progress was often at work in the literature of the American Renaissance.

Another typical example of epic comparative appears in *A Poem on the Rising Glory of America*, a deliberative, polyphonic poem, written in 1772 for a university ceremony. At the beginning, one of the characters says:

Now shall the adventurous muse attempt a theme
More new, more noble, and more flush of fame
Than all that went before⁷

In this pre-Independence poem, emulation is not really transatlantic, but rather “hemispheric”: the point was to establish the superiority of North America over South America. While the former cannot claim the riches of the latter, it is infinitely more deserving, having built everything from scratch. Also, the history of British colonization was all the more beautiful as it was more peaceful and did not involve bloody battles. In short, it was a question of stating the superiority of Great Britain over Spain, whereas later poems rather proclaimed the superiority of the United States over Europe. Freneau develops his parallel with Antiquity in a prophetic mode, which shows the future as already accomplished and endowed with the prestige of a past legend:

Nations shall grow, and states not less in fame
Than Greece and Rome of old!—we too shall boast
Our Scipio’s, Solon’s, Cato’s, sages, chiefs
That in the lap of time yet dormant lie,
Waiting the joyous hour of life and light—

7 BRACKENRIDGE, Hugh Henry and FRENEAU, Philip. *A Poem on the Rising Glory of America*, electronic edition: http://mith.umd.edu/eada/html/display.php?docs=freneau_risingglory.xml [from *Poems of Freneau*, ed. Harry Hayden Clark, New York, Hafner Publishing Co. 1929].

O snatch me hence, ye muses, to those days
When, through the veil of dark antiquity,
A race shall hear of us as things remote,
That blossomed in the morn of days⁸.

This type of discourse extended well beyond Independence, as in Thomas Peirce's *The Muse of Hesperia* (1823). Comparative and superlative structures also form the basis of Whitman's epic grammar in *Leaves of Grass*, which he called an "epic of democracy" in the 1871 edition. It seems that, with each new edition of the collection, Whitman asserted more and more the epic intent, with increasingly strong generic signals, to the point of reviving the *topos* of the Muse's journey in an 1871 poem, "Song of the Exposition":

Come Muse migrate from Greece and Ionia,
Cross out please those immensely overpaid accounts,
That matter of Troy and Achilles' wrath, and Aeneas', Odysseus'
wanderings,
Placard "Removed" and "To Let" on the rocks of your snowy Parnassus, [...]
For know a better, fresher, busier sphere, a wide, untried domain
awaits, demands you⁹.

The subjects of ancient art ("that matter") being outdated, the Muse undertakes the journey across the Atlantic and courageously lands, an emigrant among emigrants, on the new continent:

I say I bring thee Muse to-day and here,
All occupations, duties broad and close,
Toil, healthy toil and sweat, endless, without cessation¹⁰.

8 Ibid.

9 WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass and Other Writings*. New York: Norton, 2001, p. 165.

10 Ibid., p. 170.

Such conceitedness can be seen as the other side of epic anxiety. In other texts, triumphant self-assertion leaves room for doubt, for example in *The Fredoniad*:

Wherefore, o Muse! so partial to the East,
That thou hast there, so lavish, spread thy feast;
While stinted favours, granted to the West,
Seem to be drawn reluctant from thy breast? [...]

Impartial Muse! let not these feelings bland
Enchain thee longer to the Orient strand,
Come, view our sun, he sets in love-scenes bright, [...]

O Come, and spread thy pinions o'er the sea,
And thou shalt find thy sister, Liberty!¹¹

The poet calls upon the muse to finally overcome the contempt in which she holds the unfortunate West—a leitmotiv of American literature of the first half of the nineteenth century, which Sacvan Bercovitch has called “jeremiad”¹².

A similar tension between self-pity and compensatory jesting can be found in French-Canadian literature, particularly in the second half of the nineteenth century. Octave Crémazie’s famous letter, which lamented the very impossibility of a Canadian literature, can be contrasted with these words from Abbé Hyacinthe Rouxel in 1857:

Et la fuite d’Énée et de ses compagnons chassés de leur patrie en cendres, et courant de mer en mer pour trouver un asile ; quel sujet pauvre et mesquin en comparaison de cette colonie de héros chré-

11 EMMONS, Richard. **The Fredoniad, or Independence Preserved, an epick poem of the late war of 1812.** Canto XI. Boston: William Emmons, 1827, vol. 2, p. 6.

12 BERCOVITCH, Sacvan. **The American Jeremiad.** Madison: The University of Wisconsin Press, 1978.

*tiens qui, renonçant à une vie douce et calme dans la belle France, vont avec joie s'ensevelir tous vivants dans une région lointaine, qu'ils arrosent de leurs sueurs, qu'ils consacreront de leur sang ; et cela uniquement pour sauver leurs frères et leur procurer une éternelle félicité*¹³!

And the flight of Aeneas and his companions driven from their ashen homeland, and running from sea to sea to find an asylum; what a poor and mean subject in comparison with our colony of Christian heroes, who, renouncing a sweet and quiet life in beautiful France, joyfully go and bury themselves alive in a distant region, which they water with their sweat, and consecrate with their blood; and that only to save their brethren and procure for them an eternal felicity!

In his epic *La Légende d'un peuple* (1887), Louis Fréchette also plays with the *topos* of *translatio imperii* and of *epic translatio*, so to speak: “*Poète, haut les cœurs !... Les Muses ont des rides ; / Changez vos luths ! Le vrai jardin des Hespérides / Vous tend ses rameaux verts par le temps rajeuni*”¹⁴. The poem rhymes “homérique” with “Amérique” (198) and claims that the French flag is “worthy of Homer’s songs” (240). Above all, its characters emulate ancient heroes: Montcalm was that “proud hero whom the Romans would have wished to carry to the Capitol” (127) and the soldiers of Châteauguay surpassed those of Thermopylae:

13 ROUXEL, Hyacinthe. **Les premiers colons de Montréal**. Montreal: Au Bureau de *La Minerve*, 1857; quoted and commented in BEAUDOIN, Réjean. **Naissance d'une littérature. Essai sur le messianisme et le début de la littérature canadienne-française (1850-1890)**. Montreal: Boréal, 1989, p. 23; see the entire work for a better understanding of messianic discourses in French Canada.

14 FRÉCHETTE, Louis. **La Légende d'un peuple**. Paris: La Librairie illustrée, 1887, available on La Bibliothèque électronique du Québec, volume 38: version 1.1, March 2002, p. 82. The same edition is used for the following references. (“Poet, raise your heart! The Muses have wrinkles; / Change your lutes! The true garden of the Hesperides / Stretches out its green boughs to you through rejuvenated time.”)

Ils ne sont que trois cents, serrés comme des piques ;
Mais nos trois cents, à nous, mieux que tes Grecs épiques,
Ô Léonidas, sont vainqueurs !

*Oui, France ! Ces trois cents soldats d'une semaine,
Le soleil, tout un jour de lutte surhumaine,
Les vit, de leur sang prodigué,
Sous le fer et le feu, riant des projectiles,
Un contre vingt, inscrire auprès des Thermopyles
Le nom rival de Châteauguay ! (177)*

There are only three hundred of them, packed like spikes;
But our three hundred, to us, better than your epic Greeks,
O Leonidas, are victorious!

Yes, France! The sun saw these three hundred, soldiers
for a week, during a whole day of superhuman struggle,
It saw them lavish blood,
Under iron and fire, laughing at the projectiles,
One against twenty, inscribe along with Thermopylae
The rival name of Châteauguay!

The ghost of Leonidas is summoned to watch this unknown heroism, surpassing in value and courage the most valiant soldiers of the Old Continent. The comparatives and superlatives provide a grammar for the epic gesture and inscribe the new epics in a canonical tradition.

An impossible “epic work”?

This textual strategy is risky and contains pitfalls, which make it difficult to refer to this corpus as “epic work,” at least in the sense that Florence Goyet understands it. I will highlight three of them, starting with “petrification,” as Inès Cazalas would call,

engendered by the exacerbation of the national “mission” of the epic¹⁵.

Fréchette’s *Légende d’un peuple* is a landmark poem, which played a definite role for national French-Canadian self-awareness at the time when it was published. It is, nonetheless, a weak text from a poetic point of view, and it lacks the ambiguities and nuances of great epics. *La Légende d’un peuple* certainly recaptures a characteristic of many of them, which is to make room for the vanquished, as Édouard Glissant put it: “The epic is and expresses the impulse of those who are brought together by the same threat or the same defeat in the same place¹⁶.” Florence Goyet has shown that it is most often on the side of the defeated that new political models emerge. Here, however, defeat is turned into glory, into a sign of election, in order to illustrate what has been called the French-Canadian ideology of “survival”¹⁷. *La Légende d’un peuple* is constructed in three parts, with a striking continuity between them, even though one might have expected a gap between the era of New France and that of English colonization. Instead,

15 This is the term used by Inès Cazalas, see her dissertation **Contre-épopées généalogiques. National and familial fictions in the novels of Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet and António Lobo Antunes**. PhD thesis, University of Strasbourg, 2011 (to be published by Classiques Garnier).

16 GLISSANT, Édouard. **Faulkner, Mississippi**. Paris: Gallimard, coll. Folio/Essais, 1998, p. 32–33.

17 This is the discourse according to which the Canadian people, in order to survive, must be faithful to their traditions, an idea first formulated in *Histoire du Canada de sa découverte à nos jours* (History of Canada from its discovery to the present day) by François-Xavier Garneau, and developed during the French-Canadian period, for example by Lionel Groulx (see the work of sociologist Fernand Dumont, in particular *Genèse de la société québécoise*, Montreal, Boréal, 1993). More generally, on the epic of defeat in French Canada, see COMBE, Dominique. *La voix des vaincus. “La sombre et cruelle épopée québécoise.”* In: COSTE, Claude and LANÇON, Daniel (dirs.). **Perspectives européennes des études littéraires francophones**. Paris: Champion, 2014, p. 93–107. I have also studied elsewhere how this epic is infused with martyrology (RUMEAU, Delphine. *La représentation héroïque dans La Légende d’un peuple de Louis Fréchette: de l’épopée au martyrologe*. In: RANAIVOSON, Dominique and LITVAN, Valentine (dirs.). **Les Héros culturels. Récits et représentations**: Saint-Maur-des-Fossés: Sépia, 2014, p. 183–201.

Fréchette creates homologies in order to better establish, through the heroism of the vanquished, a national discourse, based on the great “depressing myths” that historian Gérard Bouchard describes in relation to Quebec identity¹⁸. The words “martyrdom,” “sacrifice,” and “holocaust” run through the entire poem, designating religious figures, such as the “missionaries and martyrs” who are the “soldiers of progress, heroes and saints¹⁹,” as well as military ones, such as Daulac’s armed colonists, “alive holocausts and willing martyrs” (96). There is no epic work here: *La Légende d’un peuple* crystallizes discourses and tightens history into ideological coherence. In short, it petrifies history and collective representations within the poem. The same conclusion could be drawn about a number of other texts, such as the *Fredoniad* mentioned above. One could simply say that they are the work of bad poets. But the point here is that the intensity of the epic gesture prevents the elucidation of complexity and stifles any possibility of “epic work.”

A second pitfall is linked to the other side of epic anxiety, i.e. doubt and a feeling of cultural inferiority: the spectacular development, in the United States much more than in Canada, of the mock-epic, which substitutes popular characters for noble ones, and above all trivial subjects for great historical ones. This variant of the genre was definitely not an American invention (one need only think of Alexander Pope’s *The Dunciad*), but it was particularly successful, which can be explained by a postcolonial complex: the former colony exhibited and magnified the trivial matters and low culture to which it had been abased. This is an important pattern in Thoreau. In *Walden*, he mentions the sound of the mosquito, “itself an Iliad and

18 BOUCHARD, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde, Essai d’histoire comparée*. Montreal: Boréal, 2000.

19 FRÉCHETTE, Louis. *La Légende d’un peuple*, p. 65.

Odyssey in the air, singing its own wrath and wanderings²⁰.” It is also salient in Whitman’s “Song of the Exposition,” which I quoted above. However, the postcolonial mock-epic is not only playful: it stakes a real claim to the epic dignity of the small, of the trivial²¹, a democratic affirmation, a new “distribution of the sensible” as Jacques Rancière²² would say. It cannot be argued here that it is the poor quality of the poems that contravenes the possibility of epic work: on the contrary, some are masterpieces of finesse. But in the end, they are somehow the flip side of petrified epics; here again, the epic gesture, though conscious and distanced, remains too pervasive to allow the deployment of “epic work.”

Finally, a last obstacle is very visible in Whitman’s *Leaves of Grass*, which is often considered as the great epic of the American nineteenth century. It does offer elements of “epic work,” as it captures political novelty in its complexity and gives a profoundly ambiguous representation of it. Whitman offers an intense poetic reflection on the democratic subject and on the possibility of a society of comrades. He places the first person at the front of the poem (“I celebrate myself” reads the first line in 1855), but this superbly assertive “I” is not autobiographical at all: it is a highly constructed, even theatrical, persona who seeks to embrace diversity and take on all roles. However this construction is fragile: the self never ceases to collapse, to lose its center, to stumble over obstacles. Certainly, solutions emerge (empathy, identification, love), but they hardly fall under the heading of “epic work” as defined by Goyet because they cannot be said to be pre-conceptual political

20 THOREAU, Henry David. *Walden*. New York: Penguin, Signet Classic, 1980, p. 64.

21 Whitman: “The greatest poet ignores pettiness or triviality. If he breathes into any thing that was before thought small it dilates with the grandeur and life of the universe” (*Leaves of Grass*, p. 621).

22 Jacques Rancière has precisely devoted a chapter to Whitman in *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l’art*. Paris: Galilée, 2011.

models. What this modern epic lacks is the polyphony of ancient epics: the Whitmanian subject claims to be plural and not the sole instance of enunciation, but this plurality remains a fiction, a construct, unlike the intense polyphony at work in the great epic narratives (the texts studied by F. Goyet, *Iliad*, *La Chanson de Roland*, *Heiji monogatari*, but also *La Araucana* by Ercilla). A democratic epic, which places the subject at the heart of the system, with his individuality, his freedom, his inalienable equality with other subjects, may be a fantasy. Perhaps not for the reasons given by Friedrich Hegel (the risk of dispersion and abstraction), but perhaps, on the contrary, because an individual author alone cannot carry out “epic work.”

Intertextual work

If the “epic gesture” can hinder complex political thought, it does not, however, lead only to ideological or nationalist stances. Indeed, that very gesture engages in dialogue with tradition and canonical works. Of course, one might object that this is not specific to a post-colonial context: the *Aeneid* responded to the *Iliad*, *The Lusiads* to the *Aeneid*, *La Araucana* to the *Aeneid* again, but also to *La Pharsalus*, Pablo Neruda’s *Canto General* to *La Araucana*, etc. But this intertextual negotiation takes on a particular intensity when it comes to defining ruptures and affiliations with colonial literature, and more generally with old Europe. It is therefore crucial to examine which texts are the most solicited, how they are read, and what role they play in the formation of a collective consciousness.

In the case of North American epics, the influence of the Virgilian model is very striking until the first half of the nineteenth century in the United States, and even later in Quebec. Indeed, Virgil was read in the schools of the colonies, where Latin was taught. The *Aeneid*, as a poem of imperial foundation, provided an ideal model for colonial literature,

which could be refashioned in a postcolonial logic. The *Georgics*²³ were especially valued in the North American context where farming and land-clearing work were essential. Haijo Westra has remarkably studied how the Jesuits of New France mobilized these Virgilian references (as in the *Ignatiad*, by Laurent Lebrun)²⁴. Even more fundamentally, the *Aeneid* is the epic of the defeated, who in turn become founders: it logically provided an operative model for the United States, where the persecuted Puritans founded the new Jerusalem. The Virgilian and the biblical models could compete, but also combine²⁵: Cotton Mather in his *Magnalia Christi Americana* sang of men remarkable for their piety (“*insignes pietate viros*”)²⁶, when the *Aeneid* sang of a single man (“*in-signum pietate virum*”)²⁷.

In his fine book *The Other Virgil, “Pessimistic” Readings of the Aeneid in Early Modern Culture*²⁸, Craig Kallendorf has shown that re-

23 Meyer Reinhold even argues that the Eglogues and Georgics were much more successful than the *Aeneid*, see REINHOLD, Mayer. *Virgil in the American Experience from Colonial Times to 1882*. In: REINHOLD, Mayer (dir.). **Classica Americana: The Greek and Roman Heritage in the United States**. Detroit: Wayne State University Press, 1984, p. 221–241.

24 WESTRA, Haijo. *Implicit and Explicit Classical References in Jesuit Writings on New France*. **Tangence**, n°92, p. 27–37, 2010; see also PIOFFET, Marie–Christine. **La Tentation de l'épopée dans les Relations des Jésuites**. Quebec: Septentrion, 1997.

25 See SHIELDS, John C. **The American Aeneas. Classical Origins of the American Self**. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2001, for a critical approach of the “Adamic myth” in American criticism. It shows that Aeneas has long provided a competing or complementary myth (his pietas made him compatible with Puritan ethics).

26 MATHER, Cotton. **Magnalia Christi Americana or the Ecclesiastical History of New England, from the First Planting, in the year 1620, unto the Year of Our Lord 1698**. Hartford: Silas Andrus & Son, 1853 [1702], p. 25.

27 This text was influential for a long time and was republished twice in the nineteenth century. Even though Cotton Mather's work was primarily that of a Puritan reverend, lavishly nourished by references to the Old Testament, its many references to the *Aeneid* are striking (“*Tantae molis erat, pro CHRISTO, condere Gentem,*” the epigraph of the first book, repeats “*Tantae molis erat Romanam condere gentem,*” *Aeneid*, I, 33). John Shields disputed Bercovic's reading of it as a rewriting of Milton and discussed the Virgilian intertext. It could be argued, however, that Milton was already partly rewriting Virgil.

28 KALLENORF, Craig. **The Other Virgil. “Pessimistic” Readings of the Aeneid in Early Modern Culture**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

writings of the poem have been quite critical of Roman conquest and heroism. Kallendorf doesn't aim at overturning the *doxa* on the *Aeneid*, which reads it as the celebration of the empire, but at nuancing it. "Pessimistic" readings of the *Aeneid* expand what was only a sheer counterpoint in Virgil. As Kallendorf puts it, borrowing from postcolonial lexicon, they amplify "other voices," that of Dido or those of the natives, Turnus and his own. Kallendorf is especially interested in the epics of the conquest of America, contrasting, for example, *The Lu-siads* (an "optimistic" reading of Virgil) with Ercilla's *La Araucana*²⁹ (a "pessimistic" reading). He also examines the "revolutionary" rewritings of the *Aeneid*, including Barlow's *Vision of Columbus* and the *Columbiad* (a variant of the *Vision* published twenty years later). He shows that the "pessimistic" rewriting of Virgil articulates a complex view of colonization, of power, and, in the *Columbiad*, the promotion of political novelty (republicanism), within a "classical" framework³⁰. Can we speak of an "epic work," in the sense that Florence Goyet defines it? Again, probably not, because the political model in question had already been the subject of intellectual and conceptual elaborations: it is not the narrative that is "working" towards bringing out political novelty. However, complex collective representations do emerge from the very consciousness, hyperconsciousness even, that intertextuality implies.

Virgil lost ground in the United States from the middle of the nineteenth century onwards, to the benefit of the Homeric model³¹. I will

29 *La Araucana* was written by a Conquistador and dedicated to the King of Spain. However, Ercilla seemed more interested in the Native Americans of Chile, the Mapuches (the "Araucans" of the title). The poem has been read as a rewriting of the *Pharsalus*, another epic of the defeated; Kallendorf's study, based on precise intertexts, convincingly shows how it rewrites the *Aeneid*. On *La Araucana*, see Aude PLAGNARD, **Une épopée ibérique: Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real (1569-1589)**. Madrid: Casa de Velázquez, 2019.

30 References to Virgil are much more numerous than in *The Vision of Columbus*, even though the preface criticizes all European epic models, including the *Aeneid*. J. Shields sees in it a dialectic of "acceptance and denial," C. Kallendorf a "paradoxical exercise" (see p. 193-195).

31 John Shields speaks of a "radical shift" and of "Adamic revisionism" (*The American Aeneas*, p. 277).

not expatiate on this paradigm shift³², but simply emphasize the importance of the choice of epic references for national representations. Virgil's main "flaw" was that he was already a latecomer, a prohibitive position in the eyes of a nation that wanted to overcome its belatedness complex and, from the American Renaissance onwards, dreamt itself as original, primitive, in direct contact with nature, inventing its own models. Jones Very wrote a charge against Virgil in "Epic Poetry:" because the *Aeneid* was a "lunar reflection" of the *Iliad*, he failed in his attempt to make Aeneas the Achilles of the Romans³³. The Homeric and Ossianic models became much more attractive in this context. This shift of epic paradigm also occurred in Europe, where the epic was understood less and less within the frame of a poetic and generic system (that of classical poetics), but more and more as the primitive expression of the people (in the philosophical line of Vico and Hegel). On both sides of the Atlantic, this was a time when the epic canon was reshuffled: Homer and the Indian epics became particularly valued.

This shift had a strong impact on American epics. Henry Wadsworth Longfellow was fascinated by the *Kalevala*, a "rediscovered" Finnish epic (composed by Elias Lönnrot from a compilation of collected texts), which was a model for his poem *Hiawatha* in 1855 (also full of Ossianic overtones). The narrator of *Hiawatha* explains that his stories come from the forests, the prairies, the mountains, and were gathered from the lips of a Native American singer: "I repeat them as I heard them / From the lips of Nawadaha, / The musician, the sweet singer"³⁴.

32 I have discussed this elsewhere, see RUMEAU, Delphine. "The Pass-Word Primeval": Whitman, Homère et la Renaissance américaine. *Comparatismes en Sorbonne*, 6-2015, http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue6/10-Rumeau.pdf.

33 VERY, Jones. *Essays and Poems*. Boston: Charles C. Little and James Brown, 1839, p. 15-16.

34 LONGFELLOW, Henry Wadsworth. *The Poetical Complete Works*. Cutchogue: Buccaneer Books, 1993, p. 114: "I repeat them as I heard them / From the lips of Nawadaha / The musician, the sweet singer."

Contrary to Longfellow, Walt Whitman did not try to imitate primitive epics, but to reenact a primitive spirit, to start over (or at least to pretend to): in the same year as *Hiawatha* was published, he wrote his epic *Leaves of Grass* and uttered a barbaric “yawp” at the dawn of new times. Whitman thought himself as the new Homer, bard and rhapsode at the same time, composing the great American song from the voices of all. Changes in epic paradigms are therefore extremely revealing of the relation of American literature with Europe, of its desires for affiliation or differentiation.

It would be enlightening to venture beyond the temporal and hemispheric limits that I have set here. The epic gesture remained very strong in the twentieth century, while losing or gaining strength depending on linguistic and cultural areas. It was less strong in Quebec, for reasons that *La Légende d'un peuple* will have suggested: the model of survival, the overly ostentatious valorization of French-Canadian values, lost all appeal at the time of the Quiet Revolution. On the other hand, it remained very visible in the literature of South America (both Spanish- and Portuguese-speaking) and the Caribbean: one need only think of Neruda, Césaire or Walcott. “Epic work,” as Florence Goyet understands it, often remained hindered by the exaggeration of the “epic gesture,” which displaces the core of epic functions towards intertextuality. However, far from reducing the genre to purely literary, autotelic questions, intertextual hypertrophy reveals deep identity issues, complex inscriptions in traditions and negotiations of often conflicting heritages. The “intertextual work” that the genre allows seems to me in this respect one of the most fruitful achievements of the encounter between epic and postcolonial literatures.

LA GLORIA DEL IMPERIO EN LA ERA DE LA SOSPECHA: LA ASPIRACIÓN ÉPICA EN WALCOTT, ENTRE LOS HORIZONTES POSCOLONIAL Y POSMODERNO

Christophe Imbert

*I sang of quiet Achille, Afolabe's son
I sang our wide country, the Caribbean Sea...*

Derek Walcott, *Omeros*, cap. LXIV, l.

Mucho antes de *Omeros*, la aspiración épica estaba presente en Walcott. Estaba ligada a la propia situación de un poeta que hereda, lo quiera o no, las grandes literaturas imperiales, donde la épica encarnaba el género noble por excelencia. El antiguo colonizado debe aspirar al género noble; recoger las armas que han caído en las playas de la historia. Walcott sabe todo esto a una edad temprana, pero cada vez es más consciente de ello. Y esta conciencia crece a medida que se enfrenta al discurso ideológico que llevaría al rechazo de la literatura dominante, de la literatura blanca, de las jerarquías imperialistas de la belleza. Walcott no intentará minimizar esta cuestión; no limpiará la herencia literaria inglesa o grecolatina de su carga imperiosa, de esa

fuerza de dominación que la anima; tendrá que encontrar la manera de asumirla. La aspiración épica está en el corazón de este intento, y la moral épica, tan diferente de la moral de la militancia moderna, porque lleva a aceptar apaciguadamente la dureza de los hechos de la historia, sin quitarles nada de su violencia. Otro obstáculo, más perverso, tendrá que superar Walcott: la propia autoridad de la tradición literaria, la legitimidad de la imitación, ha sido puesta a prueba por las vanguardias revolucionarias, así como por el más reciente colapso del prestigio de las letras y de los literatos en Occidente. Pero como una especie de provinciano extremo, quien creció en una pequeña isla del Imperio siguió viendo brillar esas estrellas, que probablemente ya habían muerto para el joven de las capitales, y de las metrópolis imperiales. Tal vez fue la educación clásica, el latín, los jesuitas, la formación de cadete a cargo de viejos suboficiales idealistas, lo que creó la capacidad de Walcott para encontrar y comprender la nueva vida que Auden dió a la herencia clásica y modernista, y luego los discípulos de Auden, Heaney, Brodsky, y los restos, con Brodsky, del ideal acmeísta – no sin cuestionar y crecer en la duda, no sin debate. La era de la sospecha que se apoderó de las letras occidentales, como se había apoderado de la ideología, obligó a los poetas a cuestionar los fundamentos de la tradición; para los de la estirpe que hemos designado aquí, la sonda pronto tocó tierra firme, la tradición cultural y su *ethos clásico* constituyeron un ancla contra el efecto de flotación inducido por los movimientos ideológicos, la sed de negación y de ruptura. Posmoderno y poscolonial: es una situación en la que se hacen cuentas, no se cierran. El título del ensayo de Line Henriksen, *Ambition and Anxiety*¹, sobre Pound, Walcott y la épica en el siglo XX, pretende marcar precisamente este ambicioso proyecto de la gran obra – el poema heróico, como se le llamaba en el siglo XVI – al

1 HENRIKSEN, Line. *Ambition and Anxiety: Ezra Pound's 'Cantos' and Derek Walcott's 'Omeros' as Twentieth Century Epics*. Amsterdam: Rodopi, 2007.

mismo tiempo que el temor a dejarse llevar por una presunción ahora ingenua. Muchos estudios amplios y bien realizados han abordado la cuestión del legado y el proyecto épico de Walcott. Aquí nos gustaría centrarnos en el vínculo, explorado en otro contexto por David Quint, entre “*Epopéya*” e “*Imperio*”²... o más bien, entre la nostalgia de la epopeya y una reevaluación del significado cultural del Imperio, atemperada por un humor crítico que se ha convertido en el signo de una época. En el mismo momento de la descolonización, la condición imperial de la lengua inglesa y el mundo imperial de la cultura siguen constituyendo un gran desafío para el poeta de una pequeña isla *antil-lana*. ¿Cómo, en la palabra nueva e un cantor caribeño, se puede llevar adelante la autoridad de tal herencia?

Un legado épico bajo sospecha: retrato del afrohelénico descolonizado

Clouds, log of Colon
I learnt your annals of ocean
Of Hector, brideler of horses,
Achilles, Aeneas, Ulysses,
*But “Of that fine race of people which came off the mainland
To greet Cristobal as he rounded Icacos”
Blank pages turn in the wind*³ . .

Nubes, diario de Colon
Aprendí tus anales de océano
De Héctor, domador de caballos,
Aquiles, Eneas, Ulises,
Pero “De esa buena raza de gente que vino del interior

2 QUINT, David. **Epic and Empire, politic and generic form from Virgil to Milton**. Princeton: Princeton University Press, 1993.

3 WALCOTT, Derek. “Origins”, **Collected Poems, 1948–1984**. Londres: Faber & faber, 1992, pp. 11–16, p. 11. (Este volumen se denominará en adelante: **C.P.**)

Para saludar a Cristóbal al rodear Icacos”.
Las páginas en blanco giran en el viento⁴

En los primeros textos de Walcott, la herencia épica está presente: el griego, el latín y los “Grandes Descubrimientos”. Pero en el umbral de los años 60, la observación de la memoria borrada del nativo, como la del imposible retorno a África (en el poema “*A Far Cry from Africa*”), la insistencia en el cadáver del esclavo que se pudre en el fondo del estanque de la finca abandonada de los plantadores de la Casa Grande –en el poema “*The Great House*” – marcan la dificultad de la tarea que le espera al poeta si sigue escribiendo una poesía que recuerde a Aquiles, Eneas, Ulises o Cristóbal Colón, como llamadas épicas inseparables del Océano de las Antillas. De nuevo en “*Homecoming: Anse La Raye*”, el poeta marca el difícil momento del regreso del joven licenciado, el becario, al país donde parece un turista:

Whatever else we learned
at school, like solemn Afro-Greeks eager for grades
of Helen and the shades
of borrowed ancestors
there are no rites
for those who have returned⁵⁶...

*Lo que sea que hayamos aprendido
en la escuela, como solemnes afro-griegos ansiosos de grados
de Helena y las sombras
de ancestros prestados
no hay ritos
para los que han vuelto...*

4 Traducimos.

5 *Idem*, “Homecoming”: Anse La Raye, C.P., p. 127-129, p. 127.

6 Traducimos.

Hay una conciencia de alienación cultural en estos solemnes “afrogriegos”, más fuerte de lo que Césaire, tan encaprichado con los clásicos, llegaría a formular. Pero también hay una verdad en esta Grecia prestada, en estos ancestros imaginarios. Rabearivelo, el madagascari, murió para poder decir que era visceralmente “latino”⁷. Walcott siempre será fiel a la sombra de Helena. Pero porque entenderá que toda la tradición clásica occidental es una cuestión de ancestros prestados. Los ingleses tampoco descienden de Ulises, y en *Midsummer* es Robert Fitzgerald, el maravilloso traductor, quien recita “in American Arma virumque cano”⁸. La sensación de inautenticidad en la aspiración al gran género épico occidental está, pues, destinada a ser superada.

Es como la imaginación épica del niño frente al cuadro de historia victoriana y las batallas imperiales del libro de texto de historia:

In one house where I went
[...]
there was a large tapestry, was there Waterloo?
A classically chaotic canvas
of snorting, dappled chargers
[...]
Their riders were a legion of dragoons
saber-moustached, canted on stiffened rein
Their arms crooked in a scything sweep,
vaulting a heap of dying...
[...]
Cramming halfheartedly for the scholarship,
I looked up from my red-jacketed Williamson's

-
- 7 Escribió en su cuaderno unas horas antes de suicidarse: “Impérieusement, Violamment, Naturellement latin chez les Mélanésiens”. Véase IMBERT, Christophe. D'un traditionisme l'autre: Rabearivelo, la Roumanie française et la piété qu'on doit aux morts, en MICHEL, Laure y RUMEAU, Delphine (eds.). *Les Poésies de langue française et l'Histoire au XX^e siècle*. Rennes: PUR, 2013, pp. 189–208.
- 8 WALCOTT, Derek. *Midsummer*, XXXIV, C.P., p. 490: “recites in American : arma virumque cano...” (énfasis añadido).

History of the British Empire, towards
the barracks'plumed, imperial hillsides
where the cannon bursts of bamboos sprayed the ridge,
riding to Khartoum, Rorke's Drift,
through dervishes of dust,
behind the chevroned jalousies
I butchered fallaheen, thugees, Mamelukes, wogs.
Up, past the chrome-green, chalet-sheltering Morne,
where somebody, possibly Bryan Edwards, wrote:
"Five governors died of yellow fever in that pavillon"
were the brick barracks.

[...]

Tranced at my desk,
Groggy with dates, I leant
Across my musket. Redcoat ruminant⁹

En una casa a la que fui

[...]

había un gran tapiz, ¿era tal vez Waterloo?
Un lienzo clásicamente caótico
de caballos cargando, resoplantes y moteados
[...]

Sus jinetes eran una legión de dragones
con bigote de sable, inclinado sobre una rienda rígida
Sus brazos torcidos en un gesto de segador,
saltando un montón de moribundos...

[...]

Estudiando a medias para la beca,
Levanté la vista de mi chaqueta roja de Williamson
Historia del Imperio Británico, hacia
las laderas de los cuarteles, plumas, imperiales
donde las ráfagas de cañón de los bambúes rociaron la cresta,
cabalgando hacia Khartoum, Rorke's Drift,

9 *Idem, Another Life, C.P., chap. 11, p. 210.*

a través de derviches de polvo,
detrás de las celosías con chevrones
Masacró fellahs, matones, mamelucos, dagos.
Hacia arriba, pasando por el Morne, de color verde cromo, que
alberga chalets,
donde alguien, posiblemente Bryan Edwards, escribió:
“Cinco gobernadores murieron de fiebre amarilla en ese pabel-
lón
eran las barracas de ladrillo.
[...]
Sentado en mi escritorio en trance
mareado por las fechas,
Me apoyé en mi mosquete
Túnica roja de carácter pensativo¹⁰

Esta ensoñación infantil tiene un tono de autenticidad; pero sin
duda se basa en una postura falsa, como nos invita a comprenderlo la
siguiente confesión:

*I saw history through the sea-washed eyes
of our choleric, ginger-haired headmaster
beak like an inflamed hawk
a lonely Englishman who loved parades
sailing, and Conrad's prose¹¹.*

Vi la historia a través de los ojos lavados por el mar
de nuestro colérico y pelirrojo director
con un pico de halcón inflamado
un inglés solitario que amaba los desfiles
la navegación, y la prosa de Conrad¹².

¹⁰ WALCOTT, Derek, Traducimos.

¹¹ *Idem.*, Another Life, II, 11, iii, C.P., p. 212.

¹² Traducimos.

La gloria de estos legendarios soldaditos, vehículo del imperialismo de un libro de texto y de un director de escuela, es contestada en el mismo poema, pero mucho más brevemente, por el recuerdo de los caribeños que prefirieron lanzarse al vacío, en el lugar llamado “Sauteurs”, antes que rendirse. “*Peccavi*”, he pecado, dice el poeta adulto. “*I have sind*”¹³. Pero este arrepentimiento es sólo un paso dialéctico muy breve, y el poema continúa:

*Pronounce it. Peace.
Peace to the Fighting Fifth
that wore the feather without stain
peace to the flutes of bone-shard
and the harvest scythed by fever
as twilight lowers its lances
against the breastplates on the bole
in quivering shafts, as
night pivots on a sea gull's rusted winch*¹⁴.

Pronúncialo. La paz.
Paz a la Quinta combatiente
que llevaba la pluma sin mancha
paz a las flautas de hueso
y la cosecha guadañada por la fiebre
mientras el crepúsculo baja sus lanzas
contra las corazas del tronco
en ejes temblorosos, como
la noche pivota sobre el cabrestante oxidado de una gaviota¹⁵

13 Compárese con WALCOTT, D.. *Omeros*, cap. XLI, ii. Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux, 1990, p. 208, “but all the colonies inherit their empire’s sin”, el pecado del Imperio: una fórmula casi agustiniana, inversa y complementaria a la gloria del Imperio.

14 WALCOTT, D. *Another Life*, C.P., p. 214–215.

15 Traducimos.

Esta superación de la división entre el imperialismo idealizado y el retorno de la memoria de los vencidos está ligada en Walcott a una conciencia tanto cristiana como épica. Ciertamente, la confesión de alienación culpable – “*peccavi*” – encuentra ecos en otras partes de la obra. También en *Omeros*, la nota sintética: “*till literature was guilty as History*”¹⁶, redobla su importancia. No es sólo el sueño del niño frente a las imágenes de la gloria lo que hay que lamentar, o absolver, sino toda la literatura que, con imágenes más complejas, siguió legitimando – y con qué fuerza – la cultura imperial. Sólo que, ¿tiene Walcott, o el chino, o el antillano, o el mayor inglés retirado en el pequeño paraíso de Saint-Lucy, que elegir un antepasado frente a otro? Hay un elemento crucial de elección en la definición de los propios antepasados. Walcott, en la madurez de los ensayos reunidos bajo el título de *What the twilight says*, señalará a los que exaltan un indigenismo imposible, un primitivismo volcánico, un “afro-arianismo puro”¹⁷, como él dice, como otros ejemplos de los que juegan a indios y vaqueros. Eligen a los indios – “costumbres misteriosas, dioses muertos, ritos sagrados”¹⁸ – pero ¿son más auténticos? No se apartan más de la “alucinación romántica del Imperio” que el niño fascinado por los anales de la Quinta combatiente. En *Omeros*, el poeta orquesta el *epos* polifónico en el que el viaje de Aquiles a la tierra de sus antepasados africanos (cap. XXIV-XXIX) equilibra la historia soñada de las generaciones de Plunkett que luchan desde Azincourt hasta las batallas del Somme (cap. xvi, 1), pasando por la guerra naval de la “*bataille des Saints*”. Esto significa que Walcott no se prohíbe a sí mismo ni a los demás jugar a los indios y a los vaqueros, pues ahí hay una raíz de poesía, pero sí pide en esto una conciencia. La ensoñación épica

16 *Idem*, *Omeros*, cap. XIV, III, p. 271: “ya que la literatura fue culpable como la Historia”

17 *The Muse of History* (1974), *What the twilight says*, Farrar, Strauss, Giroux, New York, 1998, p.36-64, p. 57; *La Musa de la Historia*. Trad. Sergio Negrete Salinas, *Fractal* n° 14, julio-septiembre, 1999, año 4, volumen IV, p. 33-66, p.58

18 *Ibid.* p.58; *La musa de la historia*, op. cit. p. 59.

permanece, pero con este distanciamiento que se debe claramente, en la superficie, al humor posmoderno del poeta, pero también, en el fondo, a la comprensión de la lección épica como clave de la Historia.

Esta toma de conciencia de lo que está en juego puede resumirse así: al admitir la culpa de la literatura, Walcott ha afirmado sobre todo claramente su solidaridad con el Imperio, que ha hecho la historia: si la literatura es culpable, lo es de una manera comparable a la del Imperio. Si salvamos la función de la literatura inglesa, o latina, o griega, tendremos que pensar en la función eterna de los imperios.

Hay varias formas de llevar a cabo esta investigación. Walcott, hablando del libro de texto en el que sueña tanto como estudia, deja claro que el libro de historia británico es el instrumento de una comprensión imperial de la historia. Recientemente, en una conferencia sobre el destino moderno del Imperio, Peter Van Nuffelen¹⁹ se preguntó si existía “una historiografía postimperial del Imperio”. Pero junto al libro de texto estaban los cuarteles en ruinas, las tumbas militares abandonadas. Tendremos que ir andando. En otro lugar, de nuevo, un veterano hace tocar en sus heridas la realidad de la historia imperial.

Figura de repulsión en *Dos poemas sobre el paso del imperio*²⁰, el veterano regresa en *Another Life*, a través del padre de Gregorias, veterano de las guerras contra el *Afrika Korps*. Son veteranos negros del imperio, como el comandante Plunkett será, en *Omeros*, un veterano blanco. Tal vez el poema más significativo de una ensoñación épica sostenida y una visión imperialista de la historia moderna se encuentre a este respecto en “*Una carta de la vieja guardia*”:

19 VAN NUFFELEN, Peter. Constructing the Roman empire in a post-imperial historiography. In: BRACKE, Wouter, MAEYER (de), Jan, NELLIS, Jan, (eds.). **Renovatio, inventio, absentia imperii, From the Rome Empire to Contemporary Imperialism**. Turnhout: Brepols, 2018.

20 WALCOTT, Derek. Two Poems on the Passing of Empire, In a Green Night, **C.P.**, p. 35.

From a palm–stirred province in the Antilles
a veteran dips his quill in the blue ink

to commemorate the ferocity of the Ghurkas
and his own regiment lost in the sandy hills

of Sudan²¹...

Desde una provincia de agitadas palmeras en las Antillas
un veterano moja su pluma en la tinta azul

para conmemorar la ferocidad de los Ghurkas
y su propio regimiento perdido en las colinas arenosas

de Sudán²²...

El viejo soldado negro del Imperio escribe su carta a dos señoras,
dos viudas de oficiales – blancas – vistas en el balcón en los desfiles
del Día del Imperio. Nostalgia imperial:

The flag fold from the four points of the Empire
while Bulwen growl this passage from the Psalms:
“I will look to the hills”...

[...]

I know that both ladies lost your husbands

Fighting Rommel, but the small white flowers that come
out of the sand is soldier’s heart; a sea
of sand was my black regiment’s home

*bless Field–Marshall Viscount Montgomery*²³

21 WALCOTT, Derek. A Letter from the Old Guard, *La Lumière du Monde*, (ed. bilingue d’*Arkansas Testament*), trad. Thierry Gillyboeuf. Paris: Circé, p. 84–91, p. 84.

22 *Idem*, “Una carta de la vieja guardia”. *El Testamento de Arkansas*, trad. Antonio Resines & Herminia Bevia, editor digital Titivillus, p.48–51, p.48.

23 *Idem*, “A Letter...”, op.cit., p.86–87.

La bandera se pliega desde los cuatro puntos del Imperio
mientras Bulwen gruñe este pasaje de los Salmos:

“Miraré hacia las colinas...

[...]

Sé que ambas señoras perdieron a sus maridos

luchando contra Rommel, pero las pequeñas flores blancas que
vienen

de la arena son corazones de soldado; un mar

de arena fue el hogar de mi regimiento negro

bendito sea al mariscal de campo vizconde Montgomery”²⁴.

Entre las imágenes de orgullo guerrero, el viejo soldado desliza su crítica a la abdicación del príncipe Eduardo (cuando se casó con la señora Simpson); no convencido de la independencia, dice: “Los negros no podemos dirigir nada. Hasta ahora no he encontrado ninguno / en el que confiar. He servido como soldado para mi Rey y mi isla”²⁵.

El veterano no enviará su carta, soñando solo en una postal del muelle de Brighton en los días, dice el poeta, “cuando nuestras guerras eran más felices”. Una figura de la alienación, sin duda – “*We can’t run anything / We black people*”. Sin embargo, es una figura de memoria épica y de conciencia personal de la historia. Más formidable que el soldado del Imperio en forma de viñeta en un libro infantil, el veterano permite, en forma de epístola, la cristalización filtrada por la memoria de la imaginación épica de las batallas. Es uno de los agentes de esta conciencia imperial que une la pequeña isla a un gran teatro de operaciones, y en su estilo sencillito, sin duda, una figura del escritor, solo con el recuerdo prestado de las guerras de Troya y Azincourt...

La torre de vigilancia, el cementerio y el fuerte siguen desempeñando el papel de ancla para la ensoñación épica e imperial. “ El su-

24 *Idem*, “Una carta...”, op.cit., p.49.

25 *Ibid.*, p.51.

surro de la Historia se levanta sobre ruinas, no sobre paisajes, y en las Antillas hay pocas ruinas sobre las que susurrar, exceptuando las de las plantaciones de azúcar y las de los fuertes abandonados”²⁶, escribe Walcott en *Las Antillas, fragmentos de la memoria épica*. Ya hemos aludido a “*The Great House*”, el edificio colonial en ruinas que Walcott vio en Jamaica; los fuertes abandonados están mucho más presentes en su imaginación.

*Where are your monuments, your battles, martyrs?
Where is your tribal memory²⁷?*

¿Dónde están tus monumentos, tus batallas y tus mártires?
¿Dónde está tu memoria tribal²⁸?

comienza el poema “*The Sea is History*”. La respuesta de este poema está en su título, el monumento es la bóveda gris del mar, porque el mar es la Historia. Pero ya está claro que los fuertes del Imperio son monumentos de los que se apropia la memoria del poeta antillano. Hay una forma de masoquismo en este gusto épico por la dominación colonial, señala Walcott, y cuánto más en la evocación de las plantaciones o los naufragios de los barcos negreros. Pero él mismo no escapa a estos objetos y consigue, al final, darles un sentido constructivo. En *Omeros*, hay una división del trabajo en la búsqueda de esta memoria: es el inglés, el comandante Plunkett, quien pretende exhumar este campamento militar francés, este cementerio militar de las guerras del siglo XVIII, que convierte la aldea de Helena, la belleza negra, alegoría viva de las Antillas, en otra Troya²⁹ mientras que

26 WALCOTT, Derek. *The Antilles...* op.cit., p. 68 ; *Las Antillas, fragmentos de una memoria épica*, trad. Esperanza Bielsa y Mario Campaña. *Garaguao*, spring 1999, Año 3, n.8, p.9–25, p. 13,

27 WALCOTT, Derek, *The Sea is History* , C.P., p. 364–367, p. 364.

28 Traducimos.

29 Véase en particular WALCOTT, D. *Omeros*. XVIII, 3, p. 99.

Aquiles, como si se sumergiera en el reino de los muertos, regresa a la aldea africana. En *Omeros*, Walcott encuentra, en efecto, la manera de asumir las dos caras del ensueño ancestral que sustenta la aspiración épica de las Antillas, en imágenes que mucho antes había discutido, y a veces incluso condenado por su ciego idealismo. Por lo tanto, Walcott se mostró muchas veces como niño, o incluso como adulto, soñando con estos fuertes coloniales. “¿Where are your monuments? your battles? your martyrs?...”

Esto parece un reto, al que el mar responde. Pero también se podría entender esta secuencia de preguntas como una forma actualizada del *Ubi sunt*. “¿Where is your queen? Where is your Kaiser?”³⁰ ... “¿Where were the courts of Castille? ¿Where was their elegance?”³¹, “¿Where is your Renaissance?”³² Este ataque o replanteamiento es un recurso frecuente para el poeta. *Ubi sunt* es un marcador melancólico apreciado para la poesía moral, para el llanto. Pero también está vinculada, como la poesía de las ruinas–ruinas de villas coloniales, ruinas de fortalezas imperiales – a una nostalgia épica. El poeta de las Indias Occidentales confiere la máxima fuerza a vestigios que, por lo demás, resultan secundarios, o poco legibles, antes de decidirse por la solución radical de trasladar toda la memoria, toda la historia, al mar. A la carga moral del *Ubi sunt* (“¿Ubi Salomon?”) – una meditación sobre la muerte–, al matiz más conmovedor tan caro al otoño de la Edad Media (“¿Mais où sont les neiges d’antan?”), aquí se añade sin embargo otro sentido: el de la desubicación, la desorientación y el exilio de los nombres de lugares – Versalles, Castilla – o de personas – Aquiles, Helena –, que encuentra un sentido acentuado de baliza, y de ruina, en el desmantelamiento del Imperio.

30 WALCOTT, Derek. Koenig of the river. *C.P.*, p. 379–382, p. 381.

31 *Idem*, Names, *C.P.*, p. 305–308, p. 306.

32 *Idem*, The Sea is History. *C.P.*, p. 365.

*Where were the courts of Castille?
Versaille's colonnades
Supplanted by cabbage palms
With corinthian crests³³...*

*¿Dónde estaban las cortes de Castilla?
Las columnatas de Versalles
Suplantadas por las palmeras de la col
Con crestas corintias³⁴.*

Esta desorientación marca a la vez la distancia un tanto irónica de Choiseul y Castries, de Philoctète o de Valencia, con respecto a los referentes que convocan –sobre todo para el lector no antillano– y el juego que se le abre al poeta para remotivar estos nombres de personas o lugares legados por el azar de la historia hasta hacerlos soportes de un vasto imaginario analógico. La épica sopla en este territorio analógico, el Caribe como un Egeo, el Imperio Británico como un Imperio Romano, los poetas del Imperio Británico, incluso los nacidos en su final como Walcott, asociados a la luz marcial–elegíaca del final del antiguo imperio. Cada uno de estos recursos, y de manera dominante, el que hace del Caribe un Egeo, otro mundo homérico, permitiendo colocar y desplazar el filtro clásico sobre los objetos destinados, se diría, a no cruzar nunca un horizonte local, sobre las personas sobre todo, abre sin duda una posibilidad de transfiguración épica. Parece que el presente antillano se sitúa en un pasado europeo, o bien en un fuera de tiempo propio del matrimonio entre lo posmoderno y lo clásico recuperado.

Pero también existe en Walcott, ciertamente, un *epos de comienzos*. O de nuevos comienzos. “¿What is your Renaissance?” La dimensión adánica, muy presente, sobre todo frente a la naturaleza, no está

33 *Idem*, *Names. C.P.*, p. 306.

34 Traducimos.

probablemente tan marcada en su obra como en la de Césaire o Neruda, por hablar de los poetas de América en los que ha meditado. El *epos de los comienzos*, o de los recomienzos, encuentra su ilustración más típica y tenaz en la dinámica de *Otra vida*: a través de las figuras de Gregorias, el pintor, Harry Simons, el viejo maestro, y la primera amada, Anna, toma forma la novela de iniciación de Walcott, así como la aventura de la refundación de una cultura en una isla que avanza hacia la independencia. Grégorias y el poeta-narrador reviven la epopeya del arte, de la primera figuración que *artificializa* el mundo:

Days!

The sun drumming, drumming,
Past the defeated pennons of the palms,
[...]
The breakers slow-dolphining over more breakers,
To swivel our easels down, as firm
*As conquerors who had discovered home*³⁵.

¡Días!

El sol batiendo, batiendo el tambor,
Más allá de los estandartes vencidos de las palmeras,
[...]
Las olas saltando como lentos delfines sobre otras olas
Y plantabamos nuestros caballetes, tan firmes
Como conquistadores que habían descubierto el hogar³⁶

Gregorias, sobre todo, es quien rehace la pintura de los primitivos, el Giotto de los trópicos. Y es entonces como si la trama de las *Vidas* de Vasari, entendida como la entendió todo el estetismo del SIGLO XIX

35 *Idem*, *Another Life*, II, chap. 8, ii, C.P., p. 195.

36 Traducimos.

- una epopeya del arte italiano, una génesis de la cultura renacentista - guiara la narración magnificada de otro Renacimiento, en suelo antillano.

But, ah, Gregorias

I christened you with that Greek name because
it echoes the blest thunders of the surf
because you painted our first, primitive, frescoes,
because it sounds explosive,
a black Greek's!

[...]

Gregorias, listen, lit,

We were the light of the world!

*We were blest with a virginal, unpainted world
with Adam task of giving things their names
with the smooth white walls of clouds and villages
where you devised your inexhaustible,
impossible Renaissance,
brown cherubs of Giotto and Masaccio
with the salt wind coming through the window
smelling with turpentine, with nothing so old
that it could not be invented³⁷...*

Pero, ah, Gregorias

Te bauticé con ese nombre griego porque
se hace eco de los benditos truenos del oleaje
porque pintaste nuestros primeros y primitivos frescos,
porque suena explosivo,
¡un griego negro!

[...]

Gregorias, escucha, alumbrados

Éramos la luz del mundo.

Fuimos bendecidos con un mundo virgen y sin pintar

37 *Ibid.* XXIII, iv, C.P., p. 293-294.

con la tarea de Adán de dar a las cosas su nombre
 con las suaves paredes blancas de las nubes y los pueblos
 en el que idaste tu inagotable,
 e imposible Renacimiento,
 querubines marrones de Giotto y Masaccio
 con el viento salado entrando por la ventana
 con olor a trementina, sin nada tan viejo
 que no se podía inventar³⁸ ?

Este comienzo es, pues, una invención de los antiguos – ¡y por un “Afrogriego”! El primer epígrafe del libro, tomado de Malraux, señala, en contra de la tradición que muestra a Giotto, un pastor, descubriendo el arte dibujando ovejas, que Giotto admiró *primero* los frescos de Cimabue. La visión magnificada de Gregorias, que ocupa el final del libro, debe por lo demás, ser matizada también por esta observación al principio del capítulo 7:

Provincialism loves the pseudo-epic
 so if these heroes have been given a stature
 disproportionate to their cramped lives
 remember I beheld them at knee-height
 and that their thunderous exchanges
rumbled like gods about another life.
as now, I hope, some child
ascribes their grandeur to Gregorias³⁹.

El provincialismo ama lo pseudo-épico
 por lo que si a estos héroes se les ha dado una estatura
 desproporcionada a sus estrechas vidas
 recuerdo que los vi a la altura de las rodillas
 y que sus estruendosos intercambios
 retumbaban como dioses evocando otra vida.

38 Traducimos.

39 WALCOTT, Derek. *Another Life*, I, chap. 7, I, CP, p. 183.

como ahora, espero, algún niño
atribuye su grandeza a Gregorias⁴⁰.

Así que las Indias Occidentales son la provincia, la provincia del Imperio, y hay una escala de valor que va más allá del espacio insular; hay un *pseudo-épico*. Gregorias, atrapado en su ilusión artística, orquestando el océano con la mano para ver, como en la ópera, a Vasco de Gama saludando al nuevo mundo de rodillas, mientras él, el pintor negro, sostiene su pintura marina (cap. X, II), es sin duda *pseudo-épico*: una visión grandilocuente; un retoque o una inversión todavía ingenua de esas imágenes “estampadas en la memoria colonial” que, según decían, “sanctificaron un mundo”: “la huella del pie de Crusoe o la impresión de la rodilla de Colón...”⁴¹. Como los ensueños de los niños sobre las gloriosas viñetas de las casacas rojas.

Estos arrepentimientos lo demuestran: la poesía de Walcott está, pues, siempre en busca de una mayor madurez. Es incluso la poesía de la conquista de la madurez. En *Another Life* (cap. XIX), se habla de Anna como la Beatriz que guía al joven poeta a través de un círculo infernal en el que todos los “peces gordos” del momento independentista, con su retórica tercermundista, explican al campesino por qué es africano, y decretan con compás en mano la medida de los buenos negros, de los traidores, de los tradicionalistas y de los “afro-sajones”, como otros midieron en su día los dientes de los hombres y de los caballos⁴²; Aquí Walcott denuncia el marco que convierte a los artistas de la época en “santos de la auto-tortura”. Si Walcott progresa aquí, guiado por la naturalidad de Anna, en un escenario neodantesco, es porque la autoaceptación, la madurez en la relación con la herencia, se perfila como la verdadera epopeya del poeta. “la madurez constituye la asi-

40 Traducimos.

41 *Id.* The Muse of History, op.cit. p.41 ; La Musa de la Historia, op.cit. p.43

42 *Idem*, Another Life, op. cit. capítulo 1, 19, p.158-159.

milación de los rasgos de todos nuestros ancestros”⁴³, dice Walcott en *La Musa de la Historia*.

Recalificación de los ensueños heroicos: el derecho a jugar a los indios y a los vaqueros

Resumamos: en primer lugar, surge un problema en la confrontación de la autoridad de las referencias épicas procedentes de una cultura imperial y la brutal realidad colonial, a menudo, pero también aparentemente, ajena a este imaginario libresco, una parte obliterada de la memoria local que no entra en ningún *gran relato*. Luego, la aparición de visiones épicas del Mediterráneo caribeño, pobladas por analogía con el sueño griego, la aparición alternativamente onírica y crítica de ensueños heroicos, de escenarios que levantan el poema: guerras de las casacas rojas, heroísmo de regimientos de antaño y del pasado, veteranos, fuertes abandonados, caribes saltarines, u otro escenario analógico: la génesis de un Renacimiento, los *primitivos*, que intentan hacer surgir un nuevo mundo cultural, nuevos Giotto, nuevos Angélicos de las Antillas. Pero estos diversos caminos que la memoria sugiere están dorados por la nostalgia son sopesados en el poema, que siempre incorpora una función crítica en Walcott: ningún espejismo romántico lo resiste completamente. El provincialismo adora la pseudo-épica. Al descalificar las falsas y ruidosas reivindicaciones de un indigenismo inventado, Walcott no legitima a quien, por un juego de imágenes, habría elegido a los vaqueros en lugar de los indios.

Entendamos que esta cuestión no es primordialmente o únicamente histórica o política para el poeta. Es lingüística. Esta elección fue expuesta de forma directa, patética y algo ingenua en el poema publicado en 1962, “*A Far Cry from Africa*”: “¿How choose / Between

43 *Idem*, *The Muse of History*, op.cit., p.36., *La Musa de la Historia*, p. 33.

this Africa and the English tongue I love?”⁴⁴ Seguramente ganará en complejidad y profundidad. Una de las piezas de *Midsummer* vuelve a cuestionar la alineación imperialista de quien ha elegido servir a los ingleses: refiriéndose a las tropas de ocupación en Belfast, Walcott se pregunta: “¿Have we changed sides / to the mustached sergeants and the horsy gentry / because we serve English...?” Y añade: “*No language is neutral: the green oak of English is a murmurous cathedral / where some took umbrage, some peace, but every shade, all, helped widen its shadow*”⁴⁵. Nos recuerda aquí el homenaje a Auden en la catedral de Nueva York: “*despite your Empire’s wrong, / I made my first communion / there, with the English tongue*”⁴⁶. En el poema de *Midsummer*, esta catedral se transforma en un cuartel militar: “*I used to haunt the arches of the British barracks of the Vigie Yo solía rondar los arcos del cuartel británico de la Vigía*”⁴⁷. Y para evocar las hojas amontonadas en este lugar como montones de charreteras, la conmemoración de la batalla de Flandes, “*Those raging commanders / from Thersites to Percy, their rant is our model*”⁴⁸. Las arengas de los líderes en el lenguaje de los imperios: nuestro modelo.

Con la madurez crítica de los ensayos de *What the twilight says*, Walcott no duda en retomar con una claridad cortante la visión del joven poeta incapaz de elegir entre su África ancestral y su amor por la lengua inglesa. Formula así lo que parecía una elección imposible,

44 *Idem*, A Far Cry from Africa, CP, p. 17-18, p. 18.

45 *Idem*, *MIDSUMMER*, LII, C. P., p. 506. Traducimos: “¿Hemos cambiado de bando, a favor de los sargentos con bigote y los duendes montados, porque servimos al inglés? Ninguna lengua es neutral: el verde roble del inglés es una catedral murmurante / en la que algunos se ofendieron, otros se apaciguaron, pero todos los matices, todos, contribuyeron a ensanchar su sombra”.

46 *Idem*, Eulogy to W. H. Auden (Elsewhere). *La Lumière du monde* p. 122-131, pp. 126- 127: “a pesar de los males de su Imperio, hice mi primera comunión / con la lengua inglesa”.

47 *Idem*, *MIDSUMMER*, CP, p. 506. “Solía rondar las galerías del cuartel inglés en la Vigía”.

48 Traducimos: “Estos comandantes furiosos, desde Thersite hasta Percy, sus arengas son nuestro modelo.”

como una inevitable nostalgia inicial: “Lo que en el esclavo sobrevive es la nostalgia de las formas imperiales, sean europeas o africanas”⁴⁹. Porque son modos de mando cultural. El Imperio, escribe Walcott, es el lenguaje y los grandes poetas no son sus vasallos, sino sus príncipes⁵⁰. Con su característico sentido de la tradición clásica, Walcott recuerda una frase del humanista Lorenzo Valla en 1441 sobre la lengua latina: “*Romanum imperium ibi esse, ubi Romana lingua dominatur*”⁵¹. Este principio fue recogido y glosado de diversas maneras por Nebrija⁵², el gramático de los Reyes Católicos, en lo que respecta al español, y por Chamfort⁵³ en lo que respecta al francés. Este *imperio* de la lengua se debe, entre otras cosas, a una gramática, a una dimensión normativa – Walcott recuerda a menudo⁵⁴ su malestar por la multiplicidad de las lenguas criollas, su fosilización mortal en la escritura que las congela, porque no les da una ley. Por otra parte, subraya la autoridad común de Césaire y Saint-John Perse, poetas del francés. Pero más que la calidad intrínseca de la herramienta lingüística, su cualidad de lengua del imperio la convierte en una memoria y en un medio para ir a contracorriente: la cultura imperial, explica Walcott, es aquella que ha robado y despojado a los vencidos; es conveniente enriquecerse a cambio de su botín. De nuevo, esto es justo lo que dice Du Bellay sobre la lengua de Roma: “*Là donq’, Francoys, marchez couraigeusement vers*

49 *Idem*, *The Muse of History*, p. 63 ; *La Musa de la Historia*, art.cit..p.65.

50 Proponemos aquí nuestra traducción de las palabras de Walcott en inglés: “It is the language which is the empire, & great poets are not its vassals but its princes” (*The Muse of History*, op.cit., p63) ,ya que la traducción de Negrete Salinas (art.cit.) nos parece equivocada.

51 VALLA, Lorenzo. *Elegantiae linguae Romanae*, Lib. I, “Proemium”, *Opera*, vol. 1, p. 4; *Prosatori Latini del Quattrocento*, ed. E. Garin, Turín, Einaudi, 1989, p. 594–601, p. 595.

52 Nebrija, Alonso de. *La Gramática Castellana*. 1492, ed. C. Lozano, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2011 (“que siempre la lengua fue compañera del Imperio...”).

53 RIVAROL, Antoine de. *Discours sur l’Universalité de la Langue Française*. Berlín, 1784, p. 2. (Traducimos: “¡Un espectáculo digno de ella, ese imperio uniforme y pacífico de las letras, que se extiende sobre la variedad de los pueblos, y que, más duradero y más fuerte que el imperio de las armas, se acrecienta por igual de los frutos de la paz y de los estragos de la guerra!”)

54 Por ejemplo, en *The Muse of History*, op. cit. p. 51. *La Musa de la Historia*, p.52

cete superbe cité romaine ; et des serves depouilles d'elle (comme vous avez fait plus d'une fois), ornez vos temples et vos autelz"⁵⁵. Así, siguiendo este procedimiento clásico, en las Indias Occidentales se verá "una literatura escrita en varios idiomas impérialles – francés, inglés, español – brotar y abrirse isla tras isla en la mañana temprana de una cultura"⁵⁶.

Ninguna lengua es neutral. Por tanto, Walcott no elude el imperio de la violencia, la guerra y la política en el imperio de estas lenguas. Sir Walter Raleigh fue sin duda un aventurero, e incluso un explotador, reconoce Walcott⁵⁷ en una entrevista, pero un poeta admirable. Uno de los libros que impresionó a Walcott, y no sólo por su director de colegio, *El corazón de las tinieblas* de Conrad, es a primera vista una de las más terribles denuncias del colonialismo en el Congo. Walcott no duda en escuchar el canto del imperialismo a través de los dientes de la calavera de Kurtz: "*Through Kurtz's teeth, White skull in elephant grass/ the imperial fiction sings*". Sigue esta violencia imperial hasta su oscura raíz en Occidente: "*The Heart of Darkness is not Africa. / The Heart of Darkness is the core of fire / in the white center of the Holocaust*"⁵⁸. Y para fechar su texto, ya no "Anno Domini", sino "Después de Dachau".

Sin embargo, Walcott no sólo inscribe la violencia de los blancos allí. La dialéctica de Conrad muestra el rostro del salvajismo europeo, el de los mundos imperiales, en el corazón de esa África predefinida

55 DU BELLAY, Joachim. **La Deffence et Illustration de la langue francoyse**. ed. H. Chamard. Ginebra: Slatkine, 1969, p. 338: "Allí, Franceses, caminad con soltura hacia esta soberbia ciudad romana; y con los despojos de ella (como habéis hecho más de una vez), adornad vuestros templos y vuestros altares".

56 WALCOTT, Derek. The Antilles, fragments of epic memory. **What the Twilight says**, op.cit, p.65-84, p.73; Las Antillas..., op.cit. p.15

57 BAER, William (ed.). **Conversations with Derek Walcott**. Jackson: U. P. of Mississippi, 1996, p. 204.

58 WALCOTT, Derek. The Fortunate Traveller. **CP**, p. 460. "Entre los dientes de Kurtz. La calavera blanca en la hierba del elefante / canta la ficción imperial"; "El corazón de las tinieblas es el corazón del fuego en el centro blanco del Holocausto".

como lugar del salvajismo. Pero Walcott es probablemente uno de los poetas modernos más capaces de captar el alcance exacto de la parábola de Conrad, y por ello nos guía más allá. Si leemos mejor al novelista polaco, es para mostrar la fragilidad de la cultura, por el abismo agustiniano del mal en el corazón del hombre. Walcott, en uno de sus poemas, se burla de esos predicadores modernos para los que el mal no existe⁵⁹. Conrad demostró que la doctrina del pecado original, “*the aboriginal calamity*”⁶⁰, por decirlo con palabras del cardenal Newman, otra de las lecturas de Walcott, era más actual que el “*bon sauvage*” de Rousseau. El “vendedor de esclavos y comprador de esclavos”, los dos abuelos de Walcott, como dice en *La musa de la historia*, actuaron así como hombres, “*cruelles como los hombres*”⁶¹.

Sin embargo, cuando se embarca y abandona Londres, en el libro de Conrad aparece esta extraordinaria ensoñación en la que Marlow evoca la epopeya imperial de los navegantes ingleses:

We looked at the venerable Stream not in the vivid flush of a short day that comes and departs for ever, but in the august light of abiding memories. And indeed, nothing is easier [...], than to evoke the great spirit of the past upon the lower reaches of the Thames. The tidal current runs to and fro [...], crowded with memories of men and ships it had borne to the rest of home or the battles of the sea. It had known and served all the men of whom the nation is proud, from Sir Francis Drake to Sir John Franklin, knights all, titled and untitled – the great knights-errant of the sea. [...] What greatness had not floated on the ebb of that river into the mystery of an unknown earth! The dreams of men, the seed of comonwealths, the germs of empires.

59 WALCOTT, Derek. **The Light of the World**, p. 76, The Whelk Gatherers: ‘The prelate’s modern sermon/ proves there is no evil, mere undirected will’,

60 NEWMAN, John Henry. **Apologia pro vita sua** (1865). Londres: Henry Frowde Oxford University Press, 1913, cap. V, p. 372.

61 WALCOTT, Derek. *The Muse of History*, op. cit. p. 64. *La Musa de la Historia*, op.cit. p.66

Contemplabamos el venerable arroyo no en el vívido rubor de un corto día que llega y se va para siempre, sino a la augusta luz de los recuerdos perdurables. Y, en efecto, nada es más fácil [...], que evocar el gran espíritu del pasado en el curso inferior del Támesis. La corriente de la marea corre de un lado a otro [...], poblada de recuerdos de hombres y barcos que había llevado al descanso del hogar o a las batallas del mar. Había conocido y servido a todos los hombres de los que la nación se enorgullece, desde Sir Francis Drake hasta Sir John Franklin, caballeros todos, con y sin título, los grandes caballeros andantes del mar. [...] ¡Qué grandeza no había flotado en el reflujo de ese río hacia el misterio de una tierra desconocida! Los sueños de los hombres, la semilla de las repúblicas, los gérmenes de los imperios.⁶²

Recordamos a Colón, Vasco da Gama, Walter Raleigh, cruzando los versos de Walcott. Pero Marlow añade: “*And this also has been one of the dark places of the earth*”⁶³. Y se abre la visión de los salvajes celtas desnudos y con el cuerpo pintado en sus pantanos, con los que se encontró el Imperio Romano. Esta reversibilidad está en el corazón del pensamiento de Walcott: “*That Albion too was once / A colony like ours*”⁶⁴. La aventura de la historia muestra a los mismos pueblos como colonos y colonizados a su vez. La visión épica es la que actualiza esta comprensión.

En la *Musa de la Historia*, irritado por la retórica hueca de los ideólogos, por el énfasis en una naturalidad o negritud indígena, decretada en contra de cualquier herencia real⁶⁵, Walcott llega a escribir que, frente a tales simplificaciones, “las simplificaciones del imperialismo

62 CONRAD, Jim. **Heart of Darkness**. Londres: Penguin, 1983, p. 28–29. (traducimos)

63 Ibid, p. 28 :Y este también ha sido uno de los lugares oscuros de la tierra.

64 WALCOTT, Derek. Ruins of a Great House (Ruinas de una grande casa). **CP**, p. 19–20, p. 20 : “Que Albion también fue otra vez/ una colonia como nosotros”.

65 Véase también en *The Muse of History*, op.cit., p. 43–44 (La Musa de la Historia, p.45), la figura del poeta que levanta el tótem de las mitologías muertas e inventa un pasado desde cero: lo pseudo-épico.

de la herencia colonial son más honrosas. Al menos han ofrecido una forma de dignidad a estas tribus todavía primitivas”⁶⁶ (y aquí Walcott se refiere sin duda al esquema épico de esta historiografía imperial). “El colonial es más tenaz”, dice. “En el mundo que le rodea, ve la historia sin adornos, tal como es, en su banalidad casi inefable. Ve el siglo XX despojado de todos sus adornos, adornos engañosos, fantasías juveniles⁶⁷. Mientras que el otro “vomita la banalidad y opta por el mito”. ¿Por qué el colonial es más tenaz? Al igual que existe un baluarte contra las utopías que rehacen al hombre o idealizan los orígenes en el dogma del pecado original, una antropología heroica, hostil a todo victimismo, pero también a todo odio partidista, habita en la ley épica del imperio. En ambos casos, un cierto pesimismo de base atempera el choque del descubrimiento de la *libido dominandi*.

Hay quizá en esta faceta de Walcott una herencia de la biblioteca del imperialismo inglés, precisamente forjada en lo que se conoce como *pesimismo eduardiano*⁶⁸: la época en que se comprendió que *Imperium* y *Libertas* tenían dificultades para funcionar juntos y que, a pesar de la mayor libertad parlamentaria en la metrópoli, el Imperio sólo funcionaría a través de la autoridad romana – “*more Romans than the Romans*” se decía entonces – de los grandes administradores. *Efficiency, good government*. ¿No es esto lo que parece lamentar el veterano negro? “*There are many other good things in politics besides liberty*”⁶⁹, escribió Seeley en *The Expansion of England* en 1883. El sentido del deber, por no hablar del *white man’s burden* según Kipling, es

66 *Ibid.*, The Muse of History, p.58, La Musa de la Historia, p. 60.

67 *Ibid.* p. 59. Et p.61

68 Nos remitimos a HAUSTEINER Eva Marlene. **Greater than Rome: Neubestimmungen britischer imperialität, 1870-1914**. Frankfurt/Nueva York: Campus Verlag, 2015, p. 290 y ss. y a su artículo Empires’ declines: a technocratic Rome and the optimism of Edwardian pessimism en **Renovatio, inventio, absentia imperii**, op. cit.

69 SEELEY, John Robert. **The Expansion of England** (1883). Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 238.

una de esas cosas buenas: lo vemos exaltado en el carácter del mayor Plunkett, y en sus amigos que murieron en la batalla de El Alamein. Además, Plunkett había ganado de joven un premio de composición sobre historia romana. Pero en aquellos tiempos, añade Walcott⁷⁰, la historia era más sencilla...

Ciertamente, podríamos haber entendido el imperio como una metáfora de la grandeza, que sin duda lo es. Y esto explica la frecuencia del término “imperio” en Walcott, el uso importante, aunque más parco, del término en Saint-John Perse. El imperio se convierte también en un marco conveniente para evocar el horizonte global de una época de la cultura, de un momento de la sociedad: Walcott lo utiliza así, como sin duda lo hace Brodsky; algunos poemas nos hacen vivir en una inestable antigüedad romana, vaga contemporánea del imperio ruso, del imperio americano, en la frontera del final de la historia. Pero nos pareció esencial entender esta fascinación por el Imperio primero como parte inevitable de la cultura de un poeta antillano inglés de esta generación: un poeta que afirma haber nacido por la gracia de Dios, en este momento de los últimos días del Imperio Británico, del mismo modo que Dante habla de esa Roma en la que el propio Cristo es romano, habiendo elegido nacer bajo Augusto: porque nacer en el Imperio, en la cultura imperial, es asir una clave de universalidad. Y más allá de la violencia dominante, sin lamentar la forma material de este Imperio, el poeta que se apodera de este lenguaje soberano tiene sin duda la clave de un verdadero humanismo. La aspiración a la epopeya que se expresará plenamente en *Omeros* ha encontrado así en esta visión imperial – pero es casi tanto una visión como una atmósfera – varias vías de realización poética, aunque Walcott, a menudo, como posmoderno incluso más que como poscolonialista, sitúa la ensoñación a distancia,

70 WALCOTT, Derek, *Omeros*, XXI, op. cit, p. 113.

dejándola a su riesgo de pseudo-épica. Por último, es la lengua imperial el verdadero lugar de la gloria épica, y la plena conquista del control y maestría de esta lengua, con la profundidad de conciencia que exige del buen escritor, constituye la propia aventura y lucha de Derek Walcott. Porque: “Lo que la tribu exige a sus poetas es el lenguaje más noble”⁷¹.

71 *Idem*, *The Muse of History*, op.cit., p. 63. *La Musa de la Historia*, p. 66.

¿REMEMBRAR LA HISTORIA O DESHACERSE DE ELLA A TRAVÉS DE LA EPOPEYA? LA COMUNIDAD ANTILLANA Y EL PRISMA ÉPICO EN *ORMEROD* DE ÉDOUARD GLISSANT Y *OMEROS* DE DEREK WALCOTT

Cécile Chapon
Université de Tours, ICD

El Caribe, ¿escenario épico o epopeya del desciframiento?

El Caribe, región geopolíticamente fragmentada y dependiente de intereses metropolitanos divergentes, podría prestarse a un “trabajo épico”, tal como lo define Florence Goyet, que funda una nueva posibilidad de comunidad en lugar de afirmar el valor de una comunidad preexistente¹.

1 Ponemos aquí nuestra reflexión sobre la epopeya en resonancia con el libro de GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière**. Paris : Honoré Champion, 2006. Recuerda en su introducción (p. 8) que nos equivocáramos al imaginar la comunidad griega arcaica que vio nacer la *Iliada* como un conjunto monolítico y no problemático. La fragmentación del archipiélago caribeño no es, pues, en sí misma un obstáculo para la epopeya, y el aura de ciertos acontecimientos históricos como la revolución haitiana, cuyas repercusiones literarias son múltiples y pancaribeñas, así lo demuestra.

Pero la epopeya, en este caso, está estrechamente vinculada al imperalismo europeo y, por tanto, parece inadecuada para pensar y representar a todas las comunidades entrelazadas que han forjado el Caribe ^{En efecto,} la historia del Caribe, en el corazón de la primera globalización, ha dado lugar a las fantasías épicas de los colonizadores, borrando gran parte de las memorias: la de los pueblos indígenas, arahuacos y caribes que poblaban las islas, pero también la de los esclavos negros y sus rebeliones. No se trata, pues, de un legado genérico evidente, porque gran parte de la memoria de los pueblos que conformaron el archipiélago no es sino una huella por descifrar, y porque la historia occidental ha enfatizado durante mucho tiempo el Caribe como encrucijada monumental de los intereses europeos, teatro de estruendosas batallas navales, o reflejo y caja de resonancia de las revoluciones metropolitanas, confiscando así la epopeya². El Caribe fue un escenario épico para Europa y, desde finales del siglo XIX, para Estados Unidos. Frente a la magnitud épica que funda o cuestiona una comunidad política, se contraponen a menudo la forma caribeña privilegiada del cuento criollo, que también toma los desvíos de la narración, pero más bien de la fábula breve y del chiste, para expresar una situación de dominación y de violencia. Édouard Glissant habla así de “estas burlas leves que se sustituyen para nosotros al mito y a la leyenda y a la fuente de los hechos”³ (*Or.*, 190), y es a través de un relato cómico que aborda la revolución de Granada y la invasión de los Estados Unidos⁴.

-
- 2 Véase TORRES-SAILLANT, Silvio. **Caribbean Poetics: towards an Aesthetic of West Indian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 20–24, especialmente, donde deplora el eurocentrismo teórico a la hora de estudiar la historia y la literatura caribeñas, incluso en autores caribeños o latinoamericanos como Germán Arciniegas.
 - 3 GLISSANT, Édouard. **Ormerod**. París : Gallimard, 2003. p. 190: “ces légers ricanements qui nous tiennent lieu de mythe et de légende et de source des faits”. En lo sucesivo, nos referiremos a la obra con la abreviatura *Or.* seguido del número de página entre paréntesis. Todas las traducciones de Glissant son nuestras.
 - 4 Se trata de la historia de la vieja Hortense, que es testigo de la invasión de Granada por parte de Estados Unidos tras el asesinato de Maurice Bishop en 1983: “Un paratrooper la saludó [a Hortense] militarmente y le dijo: ‘Ya está, ya puede salir, ahora que es libre...’ Hortense se

Sin embargo, son de hecho los códigos genéricos y los intertextos épicos los que están en juego en los dos textos que pondremos en diálogo aquí, *Omeros* de Derek Walcott y *Ormerod* de Édouard Glissant⁵. El primero, un poema narrativo de siete libros y sesenta y cuatro cantos, cada uno dividido en tres secciones, trabaja más explícitamente con los códigos formales, temáticos y referenciales de la epopeya homérica y de toda la tradición que ha surgido de ella, desde la *Divina Comedia* de Dante, de la que toma prestada la *terza rima*, entre otras cosas, hasta el *Ulises* de James Joyce⁶ (*Om.*, 5, XXXIX, 200–201). La segunda, calificada de novela, se compone de tres partes principales cuyos títulos son, como suele ocurrir con Édouard Glissant, topónimos o apellidos – personajes y lugares están íntimamente ligados –, divididos a su vez en breves secciones que van de dos a diez páginas: una presentación bastante fragmentaria, por tanto, que permite establecer paralelismos y vínculos más llamativos entre las diferentes épocas evocadas, al tiempo que subraya el carácter incierto y errático de las historias contadas. Las referencias genéricas o temáticas a la epopeya son menos evidentes, y están estrechamente entrelazadas, como en *Omeros*, con la tragedia.

quedó algo atónita, pero no lo demostró. ‘Libre, libre, ¿qué significa eso? ¿Me va a comprar un cabrito? Los Cubanos me compraban un cabrito todos los sábados para hacer un churrasco en la playa...’” (*Or.*, 191–192).

- 5 Con la notoria proximidad entre estos dos títulos se abre la reflexión de Jean-Pol Madou, en un artículo que también analiza ambas obras: MADOU, Jean-Pol. *Omeros / Ormerod : L'épopée caribéenne chez Glissant et Walcott*. In : DUSSOL, Vincent (dir.). **Elle s'étend, l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique**. Bruselas, Nueva York : P.I.E. Peter Lang, 2012. p. 255–264. Parte del uso desviado de la epopeya en la representación irrisoria de las batallas para llegar a la idea de que, más allá de la parodia, es la fuerza del epos lo que buscan ambos autores, y la coincidencia entre palabra y gesto, discurso y acción. En cuanto a nuestro trabajo, profundizaremos en el vínculo entre la historia, las referencias épicas y la comunidad, distinguiendo quizás más claramente el uso de la referencia épica por parte de cada autor.
- 6 WALCOTT, Derek. **Omeros**. Londres: Faber y Faber, 1990. En lo sucesivo, nos referiremos a la obra con la abreviatura *Om.* seguida del número de libro, canto y página de la edición original/ de la edición traducida entre paréntesis. Véase infra la referencia de la traducción usada.

Es evidente que Édouard Glissant se refiere al poema de Derek Walcott en la paronomasia de su título, e incluso menciona a Walcott como al “poeta nacional de Santa Lucía”, cuando la joven Gaella ofrece un libro no identificado, posiblemente *Omeros*, a su amigo Jeremías durante una boda entre un martiniqués y una mujer de Santa Lucía (*Or*, 162). El título de “poeta nacional” es ambiguo bajo la pluma de Glissant, que por otra parte cita regularmente a Walcott como a un gran poeta caribeño en sus ensayos. Resulta claro en todo caso que construye una visión de la historia de las Indias Occidentales que dialoga con la de Walcott y que, de cierta manera, adopta el punto de vista contrario. Ambos autores se centran en la isla de Santa Lucía, apodada la Helena de las Indias Occidentales por causa de las numerosas batallas entre franceses e ingleses por su posesión. Sin embargo, eligen episodios históricos muy distintos y, a la vez, casi concomitantes para abordar la historia de la isla: mientras que Walcott evoca, si bien de forma paródica a través del personaje del mayor británico Plunkett, la batalla de los Santos, una de las principales batallas navales que marcó la victoria de los ingleses sobre los franceses en 1782, Glissant se interesa más por la Guerra de Bandoleros, es decir, una forma de guerrilla en el interior, llevada a cabo conjuntamente por los cimarrones sublevados y los republicanos franceses enviados a las Antillas para difundir la Revolución y retomar la isla de manos de los ingleses entre 1793 y 1797. Además, la líder de los “Bandoleros del Monte” (“*Brigands des Bois*”) es una mujer negra llamada Flore Gaillard, cuya memoria ha sido ampliamente ignorada y que el “recitador” (*Or*, 95) va recomponiendo⁷. A la invisible heroína guerrera

7 Glissant justifica su elección dentro de la novela, oponiéndola precisamente a la focalización en la historia escrita occidental, a partir de la cual Walcott trabaja en su empresa de burla del Imperio: “en busca de aquella revuelta de los esclavos de Santa Lucía, a finales del siglo XVIII, que se vio tan ocultada por las guerras entre ingleses y franceses” – “à la recherche de cette révolte des esclaves de Sainte-Lucie, au tournant des dix-huitième et dix-neuvième siècles, qui fut tellement enténébrée des guerres entre les Anglais et les Français” (*Or*, 49).

de *Ormerod* le corresponde la obsesiva y escurridiza heroína de *Omeros*, Helena, una mujer negra, altiva y hermosa, que encarna todas las fantasías históricas y literarias que el narrador-poeta y el comandante británico Plunkett proyectan sobre la isla. La mujer y la isla se superponen en un mismo movimiento de imposible elucidación y veneración, porque a Helena le da igual que una historia se escriba *para* ella o *sobre* ella. Son necesarios desvíos a través de otras temporalidades y otros continentes (África en la época de la trata de esclavos en el libro tercero, América del Norte y la memoria perdida de los indígenas en el libro cuarto y Europa en el libro quinto), para que el poeta se libere del peso de las referencias clásicas e imperiales y se aleje al mismo tiempo de Helena y de la metáfora. Finalmente consigue cambiar su enfoque sobre la isla en los libros sexto y séptimo, encontrando una luz más pura, sin referencialidad ni culpa, “sin ninguna sombra homérica”⁸ (“*with no Homeric shadow*”, *Om.*, 6, LIV, 271/373). En cambio, *Ormerod* sigue centrado significativamente en el Caribe, con algunas excepciones. Hay tres periodos relacionados: a mediados y finales del siglo xx, dos generaciones de martiniquenses con nombres que suenan a Antigüedad truncada, Orestile, Apocal y Nestor’o, intentan desentrañar el misterio del nombre de Flore Gaillard y recuperar la historia de los Bandoleros en Santa Lucía; por último, la revolución de Granada y el asesinato del presidente Maurice Bishop en 1983, seguidos de la invasión de Estados Unidos, provocan también la meditación del círculo martiniqués. A primera vista, se establece un paralelismo entre dos revoluciones fracasadas, la de los Bandoleros y la de la revolución socialista de Granada, que paradójicamente es mucho menos tratada

8 Usamos la siguiente traducción: WALCOTT, Derek. **Omeros**. Trad. José Luis Rivas. Barcelona: Anagrama, 1994.

porque las fuentes de información resultan, según los personajes investigadores, bastante parciales y contradictorias⁹.

A partir de esta contextualización general, podemos cuestionar la función de las referencias épicas, ya sean señales genéricas o episodios desviados, en la representación de la historia y en la construcción o afirmación hipotética de una comunidad antillana. En efecto, pensamos en un himno inesperado de Édouard Glissant al término “comunidad”, pero a una comunidad-mundo que debería ser cantada por la epopeya contemporánea: “*¡Atreverse entonces a cantar un himno, repetitivo o persistente, pero renovado, a la noción así como a la palabra comunidad!*”¹⁰ Ahora bien, nos parece que si consideramos la noción de “trabajo épico” forjada por Florence Goyet¹¹, el poema de Derek Walcott, aunque ponga en crisis de forma magistral las representaciones del imperio, aunque presente las posturas autorreflexivas y las referencias disfrazadas que lo convierten en una obra casi ejemplar de la estética poscolonial y posmoderna, es en cierto modo menos épico que la novela de Glissant. De hecho, toda la progresión del poema apunta a encontrar una solución poética a la representación de Santa Lucía, más que una solución política. Así, el posmodernismo y la cuestión estética quizás prevalezcan sobre la cuestión poscolonial y política. El trabajo político consiste aquí, sobre todo, en superar la oscilación maniquea entre la culpa colonial – encarnada por el comandante Plunkett – y la reivindicación victimista de los descendientes de esclavos – reflejada simbólicamente en la he-

9 La falta de perspectiva histórica y, tal vez, el temor a formular una visión demasiado partidista, hacen que el episodio granadino sea tratado, nos parece, con más moderación que el de Flore Gaillard, y mediante modos de representación que delegan la palabra a puntos de vista subjetivos y que insisten en la complejidad y el enredo de los hechos.

10 GLISSANT, Édouard. **Faulkner, Mississippi**. París: Stock, 1996. p. 303. En cursiva en el texto: “*Oser alors un hymne, répétitif ou lancinant, mais renouvelé, à la notion comme au mot de communauté !*”

11 GOYET, Florence. **Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière**. op. cit. En particular la conclusión del libro que elabora esta noción. p. 557–569.

rida de Filoctetes. Se trata de encontrar un equilibrio entre estas dos actitudes igualmente reductoras, encadenadas a la historia imperial, y para ello el poeta prescinde de la historia occidental con su linealidad teleológica para entregarse al tiempo cíclico del mar y del ciclón, que es también en cierto modo el de la rima y del homenaje poético a sus pares. En este sentido, se trata de un texto muy íntimo¹² que teje una relación muy personal con el archipiélago griego, aunque la figura de Homero y las referencias a la epopeya también permiten al autor reflexionar y deconstruir las nociones de autoridad e imperio¹³. Tras el distanciamiento del imperio, y en el momento de esbozar una posibilidad futura, el poema se resuelve en un rollo meditativo y en un himno al mar y a sus “partenones de coral” (“*coral parthenons*”, *Om.*, 7, lxx, 297/407), desplazando así la referencia a la Antigüedad hacia la celebración adánica de la naturaleza caribeña, de su gente y de su lenguaje “fresco”: “[...] Aquiles agitando su machete // al entrar en la cala compartió el mismo privilegio / de una alborada del archipiélago, un fresco lenguaje / salado y compartido con el grito del alcaraván, con un friso // de pelícanos volando muy bajo. La mar era mi privilegio / Y un pueblo nuevo¹⁴[...]” (*Om.*, 7, lxx, 294–295/403).

12 WALCOTT, Derek. Reflections on Omeros. In: DAVIS, Gregson (dir.). *The Poetics of Derek Walcott: Intertextual Perspectives*, primavera de 1997, vol. 96, n.2. **The South Atlantic Quarterly**, Durham: Duke University Press, 1997. p. 240.

13 La ambivalente relación de Derek Walcott con los clásicos antiguos y la tradición épica ha sido ampliamente explorada, y citamos aquí algunos de los análisis más fructíferos: FARRELL, Joseph. *Walcott's Omeros: The Classical Epic in a Postmodern World*. p. 247–273; GREGSON, Davis. 'With No Homeric Shadow': The Disavowal of Epic in Derek Walcott's *Omeros*. p. 321–333; DOUGHERTY, Carol. *Homer after Omeros: Reading a H/Omeric Text*. p. 335–357. In: DAVIS, Gregson (dir.), *The Poetics of Derek Walcott: Intertextual Perspectives*, op. cit.; GREENWOOD, Emily. **Afro-Greeks: dialogues between Anglophone Caribbean Literature and Classics in the twentieth century**. Oxford: Oxford University Press, Classical Presences series, 2010; HAMNER, Robert D. **Epic of the Dispossessed: Derek Walcott's Omeros**. Columbia: University of Missouri Press, 1997.

14 “[...] *Achille with his cutlass // rattling into the hold shared the same privilege / of an archipelago's dawn, a fresh language / salty and shared by the bittern's caw, by a frieze // of low pelicans. The sea was my privilege. / And a fresh people*”. Nótese la recurrencia persistente de términos que hacen de la frescura el único privilegio compartido, el que une al poeta letrado con el pescador y las aves marinas.

Por otra parte, nos parece que Glissant inventa herramientas ficcionales para pensar la globalización, a través de los vagabundeos de sus personajes, la multiplicación de los espacios-tiempos y la insistencia en las zonas de archipiélagos. En particular, *Ormerod* pone en escena una visión pancaribeña y esboza la posibilidad de una comunidad cultural e incluso resistente del Caribe, que podría servir de matriz para la comunidad mundial. En sus novelas anteriores, *Tout-Monde* (1993) y *Sartorius* (1999), ya había elaborado en gran medida aquella comunidad-mundo a través de sus itinerarios ficticios, pero *Ormerod* se caracteriza por un reenfoque hacia el Caribe que va acompañado de un uso enigmático de las referencias épicas y trágicas. Desde el principio, Glissant sitúa su novela en una geografía caribeña: lo que tienen en común las tres “tragedias” evocadas, la de Flore Gaillard en Santa Lucía en 1793, la de Maurice Bishop en Granada en 1983 y la muerte de Orestile en 1946, es “el archipiélago caribeño, que se ofrece ahí y luego se esquivo, lo extrañamos y nos extraña. Salten de roca en roca, de isla en isla, de los tiempos antiguos a los tiempos presentes y futuros, corran mar adentro y abracen el entorno”¹⁵. Vincula estrechamente sus historias a los territorios del archipiélago y, en particular, las historias olvidadas, fundidas en el paisaje, como la de Flore Gaillard, que “se fundió con las lianas, las vegetaciones, las rocas y las arenas” (“*s’est confondue aux lianes, aux verdure, aux roches et aux sables*”, *Or.*,14), que da nombre a la montaña Pitón Flore y a la primera parte de la novela, y cuyo recuerdo reaparece subrepticamente en una rara flor que sólo crece en la “Barranca de los grilletes” (“*Ravine des fers*”), la “florella-del-monte” (“*florella-des-bois*”, *Or.* 162). Pero estas historias, fundidas en el paisaje, sólo pueden revelarse en la duración del

15 “l’archipel des Caraïbes, qui s’offre là et se dérobe, il nous manque et nous lui manquons. Sautez de roche en roche, d’île en île, de temps anciens en temps actuels et déjà futurs, courez au large et embrassez l’entour.” (*Or.*, 13).

discurso, y no en el destello de un grito: “Será necesario mucho tiempo para reconocer a la rebelde, así envuelta en la maleza. Será necesario el paciente y lento devanado de la palabra, donde al final renace el aliento”¹⁶. Esta duración es precisamente la de la palabra épica que despliega las posibilidades.

Para ilustrar nuestra hipótesis y el tratamiento tan diferente de las referencias épicas en los dos textos, conviene desarrollar brevemente algunos ejemplos más concretos: primero la figura de Ulises, luego la negación de los relatos de batallas y, finalmente, el motivo del descenso a los infiernos, que actúa en Walcott como una prueba poética y una liberación de la referencialidad, mientras que permite a Glissant vincular estrechamente el paisaje y la memoria del Caribe.

Figuraciones de Ulises varado

Si el vagabundeo se presenta en ambos textos como una etapa necesaria de la creación – y es precisamente el vagabundeo lo que Walcott retiene también y sobre todo de Homero, poeta de los siete mares –, el personaje de Ulises, en cambio, se ve extrañamente devuelto a la estrechez de su hogar en Ítaca o al fracaso de su odisea. En *Ormerod*, Odiseo no es un marinero aventurero, sino un pescador que ni siquiera ha cruzado el canal entre Martinica y Santa Lucía, y que sin embargo predica las maldiciones de la globalización (*Or.*, 121-128). Comienza con los ataques de los ladrones de Santa Lucía que vienen a asaltar Martinica antes de volver a su isla y continúa su letanía de todas las masacres, guerras, genocidios, desde el Caribe hasta el Pacífico pasando por África, Europa del Este y Medio Oriente. Es el héroe refractario que se opone al discurso del narrador sobre la comunidad–

16 “Il faudra un grand temps pour reconnaître la révoltée, ainsi enveloppée de brousses. Il y faudra l’enroulement patient et lent de la parole, où à la fin le souffle reprend.” (*Or.*, 14).

-mundo con el lado más oscuro de la relación entre los pueblos, y que lanza un anatema contra la globalización en forma de largos catálogos de violencia. En *Omeros*, el personaje de Odiseo aparece brevemente y vincula el Mar Egeo y el Mar Caribe a la vez que problematiza la relación amo-esclavo. En efecto, se enfrenta a un motín de la tripulación negra que deja de remar y le maldice deseando que no vea la costa, que se ponga negro al sol y que tenga los labios demasiado secos para dar órdenes de batalla (*Om.*, 5, XL, 202-203). Pero al final, esclavos y capitán sienten la misma exaltación en el momento de regresar a tierra firme, y es la sensación de hogar, del faro familiar, lo que une a los pescadores antillanos y a los antiguos navegantes bañados por el mismo miedo al mar abierto:

y los pescadores padecen como el propio Ulises

hasta que ven el único ojo del faro haciéndoles un guiño.
Luego los latidos del corazón se acompañan con el remo,
las manos ampolladas que lloran por palmeras o por olivos.

and fishermen fear this as much as Ulysses

*until they see the single eye of the lighthouse
winking at them. Then the strokes match heartbeat to oar,
their blistered palms weeping for palms or olive trees. (Om., 5, XL,
204/281)*

Finalmente, es el personaje del comandante Plunkett quien encarna a un Odiseo varado, perseguido por la fantasía de una “odisea masoquista” a través de las colonias británicas a punto de perderse:

Una vez, tras la guerra, había hecho planes para
embarcarse en una odisea masoquista a través del Imperio,
para verlo sumirse en el ocaso; su “Yo” una columna

sin techo, sólo un frontón [...]
antes de que todo acabara; peregrino secular
por las batallas de sus años mozo, en el terreno donde se libraron

*once, after the war, he'd made plans to embark on
a masochistic odyssey through the Empire,
to watch it go in the dusk, his "I" a column*

*with no roof but a pediment [...]
before it was all gone, a secular pilgrim
to the battles of his boyhood, where they were fought (Om., 2, xvi,
90/127).*

También es él, el nostálgico del imperio, quien se entrega a “la poesía numerológica de la batalla” (“*the battle’s numerological poetry*”, *Om.*, 2, XVII, 91/129), a los catálogos de barcos y regimientos que componían el ejército de la Batalla de los Santos. Encarnación de la culpa del imperio y de la obsesión épica que es todo lo que le queda de una historia en crisis, se enfurece al ver una iguana lánguida sobre un cañón en el fuerte de Santa Lucía, que representa para él todos los peligros de la contrahistoria y la negación de las grandes batallas navales que marcan el pasado de las Antillas:

[...] La Historia eran los hechos;
La Historia era un cañón, no una iguana; [...]
[...] La más importante batalla naval

de la Historia, la que puso en fuga a los franceses,
¿fue librada por una criatura de cola desechable
y codos de portero? ¿Por eso se edificó un reducto?

¿Por eso murieron sus compatriotas? ¿Por un saurio
con un nombre arahuaco? La Historia será reescrita
por folletistas negros, la Historia será revisada,

Historias de batallas desactivadas

Para corroborar este distanciamiento de la epopeya bélica y occidental, cabe señalar que ambos textos desvalorizan las narraciones de batallas o las convierten en parodia. La primera es la evocación paródica de la Batalla de los Santos en *Omeros*, en la que el antepasado de Plunkett, *midshipman* en la nave *Malborough*, tropieza y se empala con su propia espada, y en la que el mar no se tiñe con la sangre de la batalla sino con el vino que contiene el barco francés *La ville de Paris*¹⁹. Del mismo modo, en *Ormerod*, la batalla de Rabot, que enfrenta a los bandoleros del monte con los ingleses, es introducida por una preterición negativa, ya que la sección comienza así: “No hay ni una sola batalla que merezca la pena ser contada, soñada, estudiada; la ciencia histórica de los conflictos, es decir, de su curso si no de sus causas, apenas debería haber ayudado a evitarlos. Por el contrario, esta ciencia mejora su objeto”²⁰. La evocación de la batalla es la ocasión de reanudar con un debate escenificado con frecuencia en la obra de Glissant, entre un historiador que privilegia los archivos y los documentos escritos y los poetas que se entregan a la “ensoñación” o a la “visión profética del pasado”. En efecto, *Godby* y *Apocal* se encargan de imaginar la batalla recomponiendo los puntos de vista subjetivos de los individuos inmersos en la violencia y el terror:

Soñar con la batalla de Rabot es despojarla de su glorioso paño de humos macilentos, aligerarla del rugido de las cargas de la caballería y del olor sofocante de los cañonazos, para conservar sólo eso: el instinto de vida que prima sobre el rígido conocimiento de las armas. Pero, ¿es el instinto más loable en materia de exterminio?

19 No nos detenemos en este episodio y nos remitimos al análisis de MADOU, Jean-Pol. *Omeros / Ormerod. L'épopée caribéenne chez Glissant et Walcott*, art. cit. p. 259.

20 “Pas une bataille ne vaut d'être contée, d'être rêvée, aucune d'être étudiée, la science historique des conflits, c'est-à-dire de leur déroulement sinon de leurs causes, n'aurait dû concourir qu'à mieux les éviter. Cette science améliore au contraire son objet.” (Or., 147).

Rêver la bataille de Rabot, c'est la dévêtir de son linge glorieux de fumées hagarde, l'alléger du grondement des charges de cavalerie et de l'odeur suffocante des canonnades, pour ne retenir que cela : l'instinct de vie qui prend le pas sur la rigide connaissance des armes. Mais l'instinct est-il plus louable, en matière d'extermination ? (Or., 147)

Mientras que “los documentos no reavivan el conocimiento” de lo que se ha olvidado, la ficción nos permite “encender otra vez la antorcha subterránea”, es decir, volver a conectar con las resistencias silenciadas, que no se han transmitido oralmente ni se han registrado por escrito: “Debemos encender otra vez esta antorcha que arde en el subsuelo y alzarla en alto en la noche de nuestras memorias. Sueño con Rabot, para todos los que gritan en el subsuelo”²¹. La épica o contra-épica aquí, al tiempo que niega la validez del relato de batalla por su grandilocuencia y su incapacidad de evocar el sufrimiento real, consistiría en imaginar la resistencia pasada, en recomponer una memoria esencialmente oral y subjetiva, para establecer vínculos entre todos los rebeldes olvidados y los liberadores anónimos. Esto es, por cierto, lo que Glissant hace ocasionalmente en *Ormerod*, al vincular, por ejemplo, la figura de resistencia femenina de Flore Gaillard con la de la mulata Soledad en Guadalupe y Cécile Fatiman en Haití (*Or.*, 61). “Dejar ver los países”, ampliar el imaginario, ésta es la función que asigna tanto al libertador combatiente como al poeta libertador el personaje de Apocal, el más sabio y el que, etimológicamente, desvela – pero que deja el desvelamiento pendiente de las sílabas que faltan en su nombre²².

21 “Il faut réallumer ce flambeau qui brûle dans des souterrains et le dresser haut dans la nuit de nos mémoires. Je rêve Rabot, pour tous ceux qui s'écrient dans le souterrain.” (*Or.*, 151).

22 “Dice Apocal que un combatiente que ayuda a liberar su país es un poeta que expande el imaginario de las humanidades [...]. Dice que, del mismo modo, el poeta que canta las profundidades de su tierra es un combatiente que algo añade a la libertad de todos, es decir, a la Relación...” – “Il dit, Apocal, qu'un combattant qui contribue à libérer son pays est un poète qui élargit l'imaginaire des humanités [...]. Il dit que, de même, le poète qui chante les profonds de

Descensos al inframundo textual y espacial

Por último, es sobre todo el motivo del descenso a los infiernos el que revela una relación diferente con la referencia épica en los dos textos. En *Omeros*, que multiplica y difracta los episodios de descenso a los infiernos y/o de invocación a los muertos, vividos por el personaje de Aquiles, pescador antillano, por el narrador-poeta e incluso por el personaje de Plunkett que se dirige a su esposa muerta, el viaje entre las sombras permite cada vez liberarse de un peso íntimo, histórico o referencial²³. En el tercer libro, Aquiles viaja a África durante una alucinación provocada por una insolación, y el diálogo con su antepasado Afolabe le permite librarse de la inanidad de su nombre de héroe griego, que no significa nada para él; luego, el espectáculo de la incursión de los traficantes de esclavos en su aldea le obliga a abandonar la tentación de cambiar el curso de la historia, ya que en el momento en que quiere liberar a su pueblo, su *talón* queda atrapado en las zarzas y le hace caer estrepitosamente en el barro del manglar (*Om*, 3, XXVII, 148). Se trata básicamente de un movimiento de aceptación de su herida y de su condición: se desprende de la historia que se le atribuyeron en vez de repetirla una y otra vez. En el caso del viaje iniciático del poeta hacia la orilla del volcán Soufrière, la referencia es doble, ya que es guiado por Siete Mares / *Omeros*, figura proteica de Homero en el poema, que le impide caer en el círculo de los malos poetas bañados en excrementos, sacados directamente del *Infierno* de Dante. Y es paradójicamente esta saturación referencial y metatextual, en la que el poeta escenifica

sa terre est un combattant qui ajoute à la liberté de tous, c'est-à-dire à la Relation..." (*Om*, p. 223-224).

23 Nos remitimos aquí a un artículo esclarecedor sobre el motivo de la nekylia como diálogo del poeta con sus pares y metáfora del impulso invocatorio del poema: ROY, Sneharika. An Ever-Extending Dialogue with the Dead Poets. Nekylia as a Site of Epic Dialogization in New World Epics. In : DUSSOL, Vincent (dir.). *Elle s'étend, l'épopée*, op. cit. p. 267-276.

y se distancia de su trabajo creativo, la que luego conduce a “esa luz más allá de la metáfora” (“*that light beyond metaphor*”, *Om.*, 6, LIV, 271/373), esa representación liberada de los tropos imperiales y analógicos. La exorcización de la memoria, tanto de la memoria de la trata atlántica para Aquiles como de la memoria literaria para el poeta, se produce paradójicamente a través de un diálogo con un motivo épico tradicional, y da paso, tanto para Aquiles como para el poeta, a un nuevo adanismo vuelto hacia el mar – un adanismo siempre incompleto, ya que la luz que busca el poeta proviene también de Dante...

En *Ormerod*, la reactivación del motivo rompe el horizonte de expectativas en cuanto a la referencialidad antigua, pero permite la construcción de un lugar de memoria y relación, la Barranca de los Grilletes, una especie de infierno primordial cuyos caminos imitan todos los entresijos del archipiélago y que se convierte en el punto nodal de la búsqueda de la memoria para los personajes. La Barranca de los Grilletes (*Ravine des Fers*) se describe como un “invernadero helado”, donde no sopla el viento y hace cada vez más frío (*Or.*, 132–133). Cuando Nestor’o y su compañera de Santa Lucía, Evora, bajan allí, conocen a Mantyo, un enigmático personaje descendiente de Mantenayo, uno de los consejeros de Flore Gaillard, casi invisible a la manera de los Batoutos²⁴. Cuando aparece por primera vez, un estrecho entramado de referencias que se exhiben y niegan a la vez – como ocurre con el personaje de Orestile – lo convierten en un adivino, es decir, en este caso, en un portador de la memoria. En efecto, se le presenta como un “hombre vestido con una larga túnica de tela de cuerda”, con el rostro cubierto de cenizas y los ojos cerrados, que es conducido por su nieta; el vínculo con Edipo conducido por Antígona es inmediatamente sugerido, aunque negado por la adolescente que es la única que habla: “sus ojos no

24 Los Batoutos, el pueblo imaginario que Édouard Glissant creó y cantó en *Sartorius*, titulada la “novela de los Batoutos”, se caracterizan por su invisibilidad e imprevisibilidad.

fueron arrancados [...], están vueltos hacia dentro, está considerando la verdad de la Barranca [...], no teman por sus ojos, es sólo que ven más allá, [...] no es el príncipe de Tebas no ha cometido ningún emparejamiento maldito, no teman por él ni por mí soy su nieta [...]"²⁵. Pero es un primer descenso abortado y decepcionante, ya que el falso ciego, tan parecido a Tiresias como a Edipo en el eco a "mántica" de su nombre, no les revela nada, y sólo tienen acceso a la "letanía monótona, quizá preparada de antemano" ("*litanie monotone, peut-être préparée à l'avance*", Or., 133) de Gaella, su nieta, oponiéndose aquí la letanía tanto a la deslumbrante revelación del vidente como al canto épico del aedo. No hay ninguna revelación de la historia de Flore Gaillard, ninguna verdad oral que sea transmitida por el anciano y transcrita por los oyentes. Incluso Apocal, el que revela y transmite las historias, que desciende después a la Barranca y consigue que Mantyo abra los ojos y hable, no transcribe nada directamente, prefiriendo "hacer que las oscuridades del lugar se encuentren con las suyas" ("*faire rencontrer les obscurités de l'endroit avec les siennes*", Or., 137).

Así, Glissant convoca la epopeya antigua y el imaginario trágico sólo para oscurecer mejor su encrucijada ficcional: cada vez el uso de la referencia rompe el horizonte de expectativas sin siquiera llevar a la parodia²⁶, o el referente antiguo se convierte simplemente en el so-

25 "*ses yeux ne sont pas crevés [...], ils sont tournés vers l'intérieur, il considère la vérité de la Ravine [...], n'ayez pas peur pour ses yeux, c'est seulement qu'ils voient au-delà, [...] il n'est pas le prince de Thèbes il n'a commis aucun pariage de malédiction, n'ayez pas peur pour lui ni pour moi je suis sa petite-fille [...]*" (Or., 133).

26 Con la notable excepción de la epiclesis desviada al personaje de Gros Zinc, aliado de Flore Gaillard y "ejecutor de la República" (Or. 247) que maneja la guillotina y cuyo apodo burlesco es el único nombre conocido, que es cantado en estos términos por un compatriota: "Canto al estilo antiguo el destino cribio del ciudadano Gros-Zinc, nacido en nuestra ciudad [Limoges], y cuyo apellido patronímico desconocemos, pues siempre nos lo ha ocultado" – "*Je chante à l'antique le destin cribien du citoyen Gros-Zinc, né de notre ville [Limoges], et dont nous ignorons le patronyme, qu'il nous a toujours tu.*" (Or., 181). El destino cribio, porque el sacrificio de una serpiente cribo es su última ejecución, una "ceremonia de farsa" que es una "apoteosis" para él pero que le deja manco (Or., 242).

porte de una ensoñación onomástica. ¿Se trata de una forma de devolver su parte de oscuridad a la Antigüedad clásica? ¿O se trata de una forma de confrontar los imaginarios y extender el eco entre todos los archipiélagos? Es significativo, sin embargo, que elija más bien el archipiélago y los continentes del Pacífico, con un largo capítulo sobre Melville (*Or.*, 287–296), sobre los Mapuches de Chile (*Or.*, 169–172) y sobre Australia donde el nombre de Ormerod le hace derivar, en lugar del archipiélago griego, como su comparador geográfico preferido. Quizás responda así a la brillante obsesión griega del propio Walcott.

El trabajo épico y las circulaciones intertextuales

El poema de Walcott realiza así un profundo labor de reconciliación entre las dos orillas de su propia sangre, entre las memorias de su isla, y permite resolver una aporía de la representación, renunciando tanto a la historia como al mito. Los múltiples usos de los intertextos épicos, entre la subversión y el homenaje poético, problematizan y exorcizan su relación con el imperio y la autoridad, con el “ca[ñ/n]on” en el que se enrosca la iguana. Pero a la postura adánica que va construyendo el poeta al escenificar su progresiva liberación de la referencialidad para volver al esplendor coralino de su isla, responde otro uso del lugar y de la referencia en Glissant. Ahí, es la insistencia en espacios similares en el Caribe, monte, pitones y bosques, espacios de resistencia y oscuridad, depositarios e incluso relicarios de la memoria, lo que nos permite tejer vínculos entre episodios de resistencia histórica y plantear la cuestión de la pertinencia de las revoluciones. Esta cuestión también se ve subrayada por la instalación en un paisaje literario caribeño y americano: al diálogo, directo o indirecto, que Glissant mantiene con Walcott, Saint-John Perse y Melville, se añade una red de ecos significativos con la novela de Alejo Carpentier, *El Siglo de las Luces* (1959), que también aborda la difusión y el problemático legado

de la Revolución Francesa en las Antillas, y que es al mismo tiempo uno de los más fervientes himnos al Caribe²⁷. Se trata de un intertexto básicamente más fértil que el de las epopeyas antiguas, tratadas de forma enigmática y a menudo esquiva.

En consecuencia, el diálogo perpetuo de Derek Walcott con la tradición épica le permite a la vez hacerse su continuador y cuestionar la noción de autoridad: hace una obra épica construyéndose a sí mismo como el bardo de Santa Lucía y, en términos de Glissant, “dejar ver” su isla es también liberarla. En lo que se refiere a la circulación de las tradiciones literarias y a la recepción de las epopeyas antiguas en un contexto poscolonial, es una obra de una riqueza descomunal. Pero Glissant realiza tal vez un “trabajo épico” más profundo, enlazando las historias de resistencias olvidadas en las Antillas para plantear la cuestión de la posibilidad de la comunidad. Al mismo tiempo, encuentra una salida para evitar la comunidad exclusiva y fija, recurriendo al desvío o a la esquiva del pueblo imaginario de los Batoutos, al que canta en *Sartorius* y que emerge en *Ormerod*, que no es un pueblo en el sentido de una etnia, una entidad política o una frontera geográfica, sino que es un pueblo invisible que actúa de forma imprevisible en el curso de las cosas, y que está potencialmente presente en todas las partes del mundo. Un espejo humano y esperanzador de una globalización sin brillo.

27 CARPENTIER, Alejo. **El Siglo de las Luces**. México: Compañía general de ediciones, 1959. La mención del personaje de Victor Hughes (*Or*, 21) y la personificación de la guillotina, que se convierte casi en una alegoría femenina y fatal de la República (a veces llamada “la Máquina”, a veces “la Bella” en *Ormerod*), son algunos ejemplos de referencias directas a la novela de Carpentier, y el personaje cubano del sargento Alvares sigue un itinerario que a primera vista se parece al de Esteban en *El Siglo de las Luces*.

PENSAR COM E SEM CONCEITOS: PERMANÊNCIA DO ÉPICO NO ENSAIO PÓS-COLONIAL MARTINIQUENSE (CÉSAIRE, FANON, GLISSANT, CHAMOISEAU)¹

Florian Alix
Sorbonne-Universidade, CIE

Parece extremamente paradoxal associar o ensaio antilhense à epopeia – mesmo se, para não forçar os textos, falemos de épico em vez de epopeia *stricto sensu*. Tal paradoxo pode ser detalhado em três pontos.

Antes de mais nada, as características genéricas da epopeia parecem antinômicas às do ensaio. Jean Derive insiste no caráter “fundamentalmente oral” da epopeia: “ela não é feita de início para ser lida, mas para ser recitada, segundo um modo particular, perante um público que é uma coletividade”². Nisto ela se opõe ao ensaio, ligado

-
- 1 Versão em português feita por Antônio Batalha, mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e professor de língua portuguesa da rede estadual de ensino de Alagoas.
 - 2 DERIVE, Jean. Ya-t-il un style épique ?. In: DERIVE, Jean (ed.). *L'Épopée. Unité et diversité d'un genre*. Paris: Karthala, 2002, p. 99.

à escritura e à solidão, cujo modelo teria sido dado pelo pai do gênero (Montaigne), que escreve o texto inaugural durante um retiro da vida pública. O ensaio não é, nem na sua recepção nem na sua criação, um gênero da coletividade, e sim o advento de uma voz singular e, ao contrário da epopeia, não se caracteriza formalmente por um “estilo formular”³, fundamentado na repetição de fórmulas tradicionais reconhecíveis; mas pela novidade radical de uma escritura. Essa oposição seria redobrada no plano temático: a epopeia aparece como um gênero narrativo dominado pelos motivos do conflito e do herói; e o ensaio como uma forma de demonstração que, segundo Adorno, se encontra ligada à “felicidade” e ao “jogo”⁴. Desse modo, o ensaio seria livre, singular e escrito, enquanto a epopeia seria coercitiva, coletiva e oral; porém um *corpus* martiniquense, reunindo as obras de Aimé Césaire, Frantz Fanon, Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau, coloca de início um problema porque o coletivo e a oralidade são os horizontes dessa literatura, incluindo seus ensaios.

Um segundo ponto, a literatura americana – que se define, acima de tudo, como moderna – torna imediatamente problemática a questão da epopeia. Christopher N. Phillips descreve uma “estranha dinâmica, a impossibilidade de um encontro entre as exigências da forma [épica]⁵ e a irresistível atração gravitacional da forma”⁶: a modernidade da cultura americana seria antípoda da forma da epopeia, se a concebermos como uma narrativa de origem passando por uma fase de simplificação que tornaria impossível a imediata complexidade histórica americana. Em outras palavras, as literaturas americanas – in-

3 Ver: ZUMTHOR, Paul. **Introduction à la poésie orale**. Paris: Seuil. Col. Poétique, 1983, pp. 116-119.

4 ADORNO, Theodor W. **Notes on Literature** (1958), trans. de Sibylle Muller. Paris: Flammarion, col. Champs, 2009, p. 6.

5 N.T.: Esta adição à citação foi feita pelo autor deste texto.

6 PHILLIPS, Christopher N. **Epic in American Culture**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2012, p. 2.

cluindo as do campo caribenho – se apresentam como nascidas numa modernidade que não é redutível a nenhuma tradição nem a nenhum passado mítico; tudo já é história e, no entanto, os escritores tendem ao mito, tentam, apesar de tudo, constituir uma epopeia. Este trabalho do mito tem, porém, uma função moderna, não a de uma fundação, mas a de uma desmistificação. Assim, para Nick Nesbitt, a invenção cesariana da negritude consiste em “reverter num só gesto a relação tradicional entre mito e história no mundo colonial”⁷. Da mesma forma, segundo Claude Cavallero, o “discurso épico” dos romances de Édouard Glissant serve “à urgência do seu apelo pelo reconhecimento de um mundo novo, forjado de identidades plurais (cada uma irreduzível e múltipla)”⁸. Nos dois casos, a dimensão épica, dentro da criação poética ou romanesca, se aclara na sua articulação com uma modernidade. De maneira semelhante, Dominique Chancé considera que os romances de Patrick Chamoiseau podem ser lidos como “epopeia crioula” somente se essa designação genérica não ocultar a modernidade literária “barroca” caribenha em que estão inseridos⁹. Em outro plano, David Macey, em sua biografia de Frantz Fanon, lamenta que a “complexidade” do autor seja ocultada pela heroicidade como um “ícone revolucionário transportável a toda parte e invocado em nome de qualquer causa”¹⁰. Se a epopeia caribenha parece existir não é como a narrativa de uma origem, mesmo crítica, e sim como a reconfiguração literária de uma modernidade na sua relação com um passado problemático.

7 NESBITT, Nick. Imaginação criativa e autonomia pós-colonial. **Rue Descartes**, n°36, 2002/2, p. 65-72; p. 71.

8 CAVELLERO, Claude. Les enjeux du discours épique dans Le Quatrième Siècle d'Édouard Glissant. **Revue des Sciences Humaines**, n°309, 2013/1, p. 141-151; p. 141.

9 CHANCE, Dominique. Patrick Chamoiseau, entre réel merveilleux et baroque, quelle éthique, quelle lecture. In: BESSIÈRE, Jean (dir.). **Littératures francophones et politiques**. Paris: Karthala, 2009, p. 119.

10 MACEY, David. **Frantz Fanon, une vie** (2000). Paris: La Découverte. Coll. Poche, 2013, p. 40.

Enfim, associar ensaio à epopeia parece aporético, mesmo se considerarmos a epopeia sob um outro olhar, seguindo Florence Goyet. De acordo com ela, a epopeia é uma resposta cultural e intelectual a uma situação de crise política: “a crise à qual a sociedade está confrontada é tão profunda que ela não pode ser superada pelos meios habituais: nem pelos costumes nem pela reflexão teórica”¹¹. Aparentemente, esta definição poderia se aplicar aos nossos autores pós-coloniais: confrontados com uma crise política que torna impossível pensar através dos “costumes” (mesmo se o contexto americano, como acabamos de mencionar, torne essa noção problemática), bem como através de uma teoria que não consegue apreender completamente essa situação radicalmente nova. No entanto, nas palavras de Florence Goyet, esse pensamento sem conceitos é feito por meio de personagens:

*Penser par personnages plutôt que par concepts, c'est se donner des attitudes complètes (alors que des concepts sont forcément univoques), et se permettre d'être "débordé" par la logique de ces attitudes et des comportements qu'elles entraînent*¹².

Pensar em termos de personagens em vez de conceitos é se dar a atitudes completas (enquanto que os conceitos são necessariamente unívocos), e se permitir estar “sobrecarregado” pela lógica dessas atitudes e dos comportamentos que elas implicam.

A epopeia seria então necessariamente narrativa e ficcional – mesmo se seu material pudesse ser histórico. A ficção serve então para

11 GOYET, Florence. Conclusion: Pour une approche organique de l'épopée. In: FEUILLE-BOIS-PIERUNEK, Ève (dir.). *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*. Paris: Classiques Garnier, 2011, p. 449.

12 GOYET, Florence. *Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière*. Paris: Honoré Champion, 2006, p. 560.

moldar uma experiência complexa e para sua representação aos olhos de um leitor ou ouvinte cuja reflexão crítica é necessária.

Contudo, parece-nos que encontramos traços da epopeia em *Discours sur le colonialisme* [Discurso sobre o colonialismo], de Aimé Césaire (1955); em *Les Damnés de la terre* [Os condenados da Terra], de Frantz Fanon (1961); em *Poétique de la Relation* [Poética da Relação], de Édouard Glissant (1990); e em *Écrire en pays dominé* [Escrever em país dominado], de Patrick Chamoiseau (1997). Nós nos limitaremos a falar de traços, porque essa epopeia é problemática: ela é ao mesmo tempo presente e representada. O ensaio integra um “trabalho épico” – no sentido em que Florence Goyet o entende –, no entanto, o reflete ao mesmo tempo: o ensaísta se apresenta nos textos como narrador dessas epopeias pós-coloniais, mas também como seu leitor. Se consideramos a questão sob outro ângulo, o ensaio pós-colonial está carregado de conceitos, porém o trabalho do ensaísta consiste em colocá-los em concorrência com não conceitos, os personagens que desempenham também um papel exploratório e problemático na modernidade política.

Os ensaios épicos pós-coloniais: operar e refletir sobre o “trabalho épico”

Na sua relação com a epopeia, o escritor pós-colonial é frequentemente um leitor-escritor de um outro tipo de escrito. Este é o caso de Djibril Tamsir Niane, que se apresenta no “Prefácio” de *Soundjata ou l'épopée mandingue* [Sundjata ou a epopeia mandinga] como um “intelectual de casaco” sentado “humildemente ao lado dos mais velhos” “ouvindo novamente as palavras dos griots que ensinam a Sabedoria e a História”¹³. A epopeia não é, portanto, uma história para entreter,

13 NIANE, Djibril T.. *Soundjata ou l'épopée mandingue* (1960). Paris: Présence Africaine, 1992, p. 7.

e sim um texto de conhecimento que o intelectual pós-colonial visa a traduzir de uma língua para uma outra, do oral para a escrita, relendo um *corpus* antigo.

As coisas são mais complexas no caso das Antilhas. Na verdade, o intelectual pós-colonial antilhense não pode se colocar a ouvir os “performadores de epopeias” como ele pode fazer com os contadores de histórias¹⁴. O genocídio das populações ameríndias, a condição servil das populações negras, assim como a subserviência cultural das elites brancas às culturas da metrópole não tornaram possível a constituição de uma tradição épica crioula; porém um *corpus* épico concernente ao Novo Mundo surgiu como um testemunho de muitas tentativas na literatura francesa, como as de Chénier¹⁵ ou de Marmontel¹⁶. Se bem o que faz a particularidade do poema épico americano, segundo Delphine Rumeau, consiste em uma “dupla dinâmica de maravilhamento original e da lembrança lapidada”¹⁷. A modernidade épica americana é um resultado da capacidade dos poetas de descobrir um mundo que lhes permite sua apropriação, mas essa descoberta é sempre mediada pelos textos dos conquistadores, relação de leitura ainda mais complexa porque essa memória se baseia em recordações interculturais, já que no imaginário dos colonizadores se sobrepõe uma memória escrita fictícia dos colonizados.

O nosso ensaio no qual esta dimensão está mais clara é, sem dúvida, a *Poética da Relação*. Sua abertura recorda e reconstrói o imaginá-

14 Pensa-se aqui em DAMAS, Léon Gontran. *Veillées noires* (1943). Montréal: Léméac, 1972. Sobre a imagem do contador de histórias como um arquétipo primordial da literatura crioula, ver: CHAMOISEAU, Patrick, CONFIAnt, Raphaël. *Lettres créoles* (1991). Paris: Gallimard. Coll. Folio Essais, 1999, pp. 44–52.

15 CHÉNIER, André. ‘L’Amérique’ (1782–1792), *Œuvres complètes*, ed. de Walter G.. Paris: Gallimard. Série Bibliothèque de la Pléiade, 1940, pp. 417–445.

16 Ver: ROULIN, Jean-Marie. Les Incas de Marmontel, ou comment être un poète philosophe. In: FRANTZ, Pierre (dir.), *L’Épique: fins et confins*. Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 193–206.

17 RUMEAU, Delphine. *Chants du Nouveau Monde. Epic and modernity (Whitman, Neruda, Glissant)*. Paris: Classiques Garnier, 2009, p. 664.

rio das vítimas do tráfico de pessoas escravizadas. Depois de algumas linhas anunciando uma reflexão sobre “a experiência da deportação de africanos para as Américas”, o autor continua:

*Supposez deux cents personnes entassees dans un espace qui a peine en eut pu contenir le tiers. Supposez le vomis, les chairs a vif, les poux en sarabande, les morts affales, les agonisants croupis*¹⁸.

Suponha duzentas pessoas amontoadas num espaço que, com dificuldade, mal conseguiria aguentar um terço. Suponha o vômito, a carne viva, os piolhos em sarabanda, os mortos jogados, os agonizantes largados.

Essa passagem remonta a certas características da epopeia ocidental: a violência expressa através da hipérbole, a menção à ferida e ao corpo rasgado – e até mesmo um pastiche de formulário porque a anáfora “suponha” continua muito além da passagem aqui citada. Essas páginas aparecem como a reescrita da epopeia da viagem e da “conquista das Américas”, tal qual Glissant havia começado no poema *Les Indes* [“As Índias”]¹⁹.

O ensaísta convoca uma forma da épica, mas também faz do seu texto uma leitura dessa épica, uma reflexão sobre essa noção. Antes de mais nada, essa experiência primordial é reconectada no resto do capítulo ao “conhecimento do Todo”²⁰: a experiência não é unicamente a desse momento crítico, mas ela é chamada a entrar em ressonância, “em Relação”, com outras situações históricas. Em seguida, a “fórmula” convoca um verbo de intelecção “supor” – que subordina esta palavra épica ao domínio do pensamento: o “trabalho épico” se faz anunciando-se. Enfim, no livro, um capítulo posterior, “a extensão

18 GLISSANT, Édouard. **Poétique de la Relation**. Paris: Gallimard, 1990, p. 17.

19 GLISSANT, Édouard. **Les Indes** (1956). Paris: Seuil. Coll. Points, 1985.

20 GLISSANT, Édouard. **Poétique de la Relation**. *op. cit.*, pp. , p. 20.

e a filiação”, permite uma reflexão sobre a épica: Glissant opõe então uma épica da filiação, em busca de uma origem única e procedente de uma simplificação, com uma épica da extensão, que leva em conta por sua vez a diversidade do curso da história dos povos e as suas zonas sombrias²¹. Contudo, o texto introdutório da *Poética da Relação* pode ser lido como um exemplo dessa forma da épica da extensão: o livro é tanto escrita como leitura daquela.

No *Discurso sobre colonialismo*, essa leitura do efeito do épico deve ser pensada para além do contexto norte-americano. Na verdade, o texto visa ao colonialismo como um todo, e as epopeias que ele mobiliza não são textos literários antilhenses em busca de complexidade, mas documentos testemunhando a glorificação das guerras coloniais. No seu desejo de “tirar os velhos esqueletos do armário”²², Césaire começa por contar as memórias de vários oficiais franceses durante as campanhas coloniais na Argélia, em Madagáscar e na Indochina – ou seja, no contexto da publicação de um texto cuja primeira versão apareceu numa revista em 1950, os três locais onde a descolonização toma formas mais violentas. Eles são, então, representados, por meio dessas citações, das enumerações, e das evocações de números, dos corpos mutilados e sofredores: como em Glissant, a épica aparece através da referência a um contexto de guerra, de modo hiperbólico e extremamente violento²³. No entanto, essa passagem é, no sentido literal, uma leitura: Césaire exhibe citações de oficiais que descrevem os massacres tomando matizes épicos. A épica, no sentido da heroização, é assim colocada à distância: o ensaísta a convoca com ironia para caracterizar esse momento colonial como um momento crítico, exigindo uma resposta. O “trabalho épico” é, sem dúvida, menos equívoco do que na

21 GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*, *op. cit.*, pp. , p. 59-75.

22 CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme* (1955). Paris: Présence Africaine, 2004, p. 18.

23 *Ibid.*, p. 18-21.

concepção de Florence Goyet: em vez de questionar o político, o autor toma partido, e o faz numa leitura irônica do gesto colonial.

Encontramos um outro exemplo dessa mistura entre distância do leitor e posicionamento num éthos de aedo do combate anticolonial em *Os condenados da Terra*. Até agora, vimos, em Glissant e Césaire, o ensaísta usar de uma tonalidade épica para colocá-la à distância por diferentes procedimentos literários, seja o metadiscurso ou a ironia. Em Fanon, em vez disso, assistimos a um caminho inverso: é a leitura, ou antes a análise, que desagua na épica. A obra *Os condenados da Terra* se apresenta como uma teoria da guerra de libertação nacional: o objetivo de Fanon é analisar os processos sociopolíticos e determinar as estratégias de combate. Estamos aparentemente frente a um discurso de pura análise. Assim começa um parágrafo sobre a guerrilha: “na guerrilha de fato, a luta não é mais onde estamos, mas aonde vamos. Cada lutador carrega a pátria em guerra entre os dedos dos pés descalços”²⁴. Na primeira frase, o tom é o da análise: o emprego de um tempo presente com valor gnômico e de artigos definidos com valor generalizante orienta a leitura em direção à teoria; porém, o uso da metáfora na frase seguinte confunde o leitor e começa a inscrever o texto num outro registro. O parágrafo termina da seguinte maneira: “De agora em diante, somos nós que o [o inimigo²⁵] perseguimos. Com toda sua técnica e seu poder de fogo, o inimigo parece estar se atolando. Nós cantamos, nós cantamos”²⁶. Dessa vez, estamos realmente numa narrativa, claramente marcada por um marcador temporal (“De agora em diante”) e por um tempo presente que mudou o seu valor para se tornar presente da narrativa. Acima de tudo, é o aparecimento de um “nós” no qual se inclui o ensaísta que faz vacilar a percepção que

24 FANON, Frantz. **Les Damnés de la terre** (1961). Paris: La Découverte, col. ‘Poche’, 2006, p. 130.

25 Esta adição foi feita pelo autor deste texto (N.T)

26 *Ibid.*, p. 130.

temos da passagem: agora assistimos a um combate. Uma luta poética, no entanto, como sugere a menção final – e redobrada – do canto. Passamos da análise do embate à sua evocação em um modo épico.

Poderíamos pensar que essa transformação do texto vai de encontro ao “trabalho épico”, já que Florence Goyet insiste no caráter “absolutamente apartidário” da epopeia, que deriva da sua polifonia²⁷. Porém nos parece que o texto de Fanon permite inverter algo e sublinhar o caráter crítico do momento da descolonização. De fato, a passagem da análise para a épica corresponde aqui a uma reversão da situação militar: o inimigo, que acreditava perseguir as tropas colonizadas, acaba por ser cercado por elas. Esta inversão constitui um efeito surpresa – que permanece em espera no texto –, porque a vitória não é tida como certa. No entanto, este parágrafo constitui um momento de reversão da relação entre colono e colonizados. Aos olhos de Fanon, como nos de Césaire, assim como numa certa medida nos de Glissant, os colonizados são os “representantes do mundo futuro”²⁸, os derrotados da epopeia que, segundo Florence Goyet, são também os heróis e que os textos mostram de forma positiva, como os representantes de uma força que precisa se expressar para sair da crise política. É por isso que vemos, em Fanon, esse retorno e, em Césaire, essa inversão pela ironia do discurso de vitória dos oficiais franceses, e, em Glissant, a substituição da voz das vítimas do tráfico de escravos pela da dos Conquistadores. E é, sem dúvida, também através deste prisma que podemos interpretar a abertura do *Escrever em país dominado*, de Patrick Chamoiseau: “*Comment écrire alors que ton imaginaire s’abreuve, du matin jusqu’aux rêves, a des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas lestiennes* [Como escrever quando sua imaginação se embebeda, da manhã até os sonhos, com imagens, pensamentos e valores

27 GOYET, Florence. *Penser sans concepts*, op. cit., p. 567.

28 *Ibid.*, p. 357.

que não são seus]?”²⁹ Assim, o ensaísta situa o seu enunciado num espaço crítico no qual ele é vencido, dominado por uma situação e um imaginário que não seus e que não lhe podem permitir viver politicamente. E o ensaio aparece como uma tentativa de ler essa situação e de propor saídas.

Pensar por conceitos e por personagens

Contudo, se seguirmos Florence Goyet, essa leitura não pode mostrar realmente uma epopeia, pois os autores épicos constroem as narrativas para propor respostas, polifônicas e não definitivas a problemas críticos insolúveis pelos conceitos disponíveis aos contemporâneos. A narrativa literária suplementa então uma lacuna no pensamento conceitual, que não tem aplicação devido à sua ineficácia frente a situações inteiramente novas. Vimos que, no ensaio, a reflexão entra numa situação de competição com a narrativa: aquela possibilita, finalmente, confrontar os discursos, acentuar a polifonia. E quanto à relação com os conceitos?

A dimensão conceitual está presente nos ensaios com os quais estamos lidando. Em *Os condenados da Terra*, Frantz Fanon expõe a posição do “proletariado”, das “massas camponesas” e do “lumpem-proletariado” nas sociedades colonizadas³⁰: existe realmente aqui um esforço de abstração, por meio de um leque de conceitos oriundos do marxismo. Adiciona-se a isso a terminologia psiquiátrica que Fanon – clínico – domina e utiliza no volume até o último capítulo, inteiramente dedicado aos distúrbios mentais consubstanciais à colonização e à luta anticolonial³¹. Isto é igualmente claro em *Poética da Relação*: desde o

29 CHAMOISEAU, Patrick. *Écrire en pays dominé* (1997). Paris: Gallimard. Coll. Folio, 2002, p. 17.

30 FANON, Frantz. *Les Damnés de la terre*, *op. cit.* p. 108–112 e passim.

31 *Ibid.*, p. 237–297.

segundo capítulo, Édouard Glissant cita Gilles Deleuze e Felix Guattari, que lhe fornecem o conceito de rizoma – tão importante para todo o seu pensamento³². Em *Escrever em terra dominada*, Patrick Chamoiseau faz uso do “pensamento da errância” e “Diverso”, que ele toma emprestado de Édouard Glissant³³, e se refere à teoria da dominação de Albert Memmi e de Frantz Fanon³⁴ – e esses são apenas alguns exemplos dos muitos usos dos conceitos do livro. Isto também está claro, mesmo se ela se desenvolve de uma forma diferente em *Discurso sobre o colonialismo*, de Aimé Césaire. O início do texto busca definir a colonização com o intuito de enfraquecer o que Césaire apresenta como um tipo de equação: a colonização equivaleria à civilização, dois termos que devem ser desvinculados do ponto de vista de Césaire³⁵. Desta vez, portanto, o todo do texto parece realizar um trabalho conceitual de retificação e de definição.

Assim, os conceitos estão presentes, no entanto, coexistem com um pensamento sem-conceito que eles ajudam a fortalecer. Antes de mais nada, os conceitos não são os únicos elementos mobilizados pelos textos: os ensaios também são construídos sobre os personagens.

Escrever em terra dominada, de Patrick Chamoiseau, é baseado neste processo. De fato, *Escrever em terra dominada* se compõe de maneira fragmentada. Grandes seções do texto são constituídas por lembranças da infância do autor, às quais estão anexados os desenvolvimentos da reflexão e os conceitos; mas estas passagens se alternam com outros fragmentos, tipograficamente distintos. Alguns destes fragmentos revelam a “biblioteca sentimental” do ensaísta: algumas linhas sobre vários autores que marcaram sua subjetividade. Dessa forma, como mostra o neologismo empregado por Chamoiseau, o

32 GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*, op. cit., p. , p. 23.

33 CHAMOISEAU, Patrick. *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 229.

34 *Ibid.*, p. 247.

35 CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. op. cit., p. , p. 9–11.

pensamento por conceitos toca um pensamento dos efeitos, no qual os diferentes autores convocados aparecem como personagens, suporte para a expressão de experiências diversas. Acima de tudo, outros fragmentos colocam em cena um personagem fictício, o “velho guerreiro”: figura de sabedoria, mas também recordação dos movimentos de luta anticolonial, que aclara a trajetória do ensaísta a partir de um ângulo diferente. Assim, o ensaio orchestra uma polifonia na qual toma lugar o personagem designado por uma perífrase que não é ausente de reminiscências do universo épico. O pensamento sem conceito justapõe-se ao pensamento conceitual.

Encontramos um procedimento semelhante em Glissant. O capítulo da *Poética da Relação* intitulado “A Praia Negra” apresenta um “jeune homme fantomatique” [jovem homem fantasmagórico]³⁶ que vagueia por uma praia sem chegar a estabelecer qualquer comunicação com ninguém. O personagem é, por sua vez, a ilustração de uma situação política de extrema alienação e uma figura trágica que remete o leitor a questões de ontologia e de filosofia da linguagem. Essa figura do mutismo absoluto abre, paradoxalmente, uma polifonia do discurso, no entanto, existe no texto como personagem e, por isso, ele é assim construído e guarda um mistério e um conjunto de questionamentos sem uma resposta necessária.

Em Fanon e Césaire, os personagens não são tão claramente construídos sobre procedimentos ficcionais. No entanto, podemos, sem dúvida, nesse sentido, questionar o último capítulo de *Os condenados da Terra*. Nele Fanon registra estudos de casos psiquiátricos, realizados enquanto clinicava em Blida ou na Tunísia. Esses casos produzem uma lacuna no livro como um todo: embora o objetivo fosse ser geral e tendesse à teoria, eles o reinscrevem na situação argelina e, sobretudo, colocam em evidência a complexidade do trabalho da política nos

36 GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. *op. cit.*, p. , p. 136.

processos de subjetivação individuais. Assim, os questionamentos teóricos são condensados e reconfigurados através de individualidades.

No *Discurso sobre o colonialismo*, é, sobretudo, o lado retórico do texto que permite articular o discurso conceitual a uma dimensão mais individual, com a construção de figuras que funcionam como personagens. Na verdade, como vimos, o discurso prossegue em primeiro lugar através uma rede de citações. Césaire organiza um pequeno teatro dos discursos colonialistas em que cada protagonista aparece como uma personagem, muitas vezes definida numa quase didascália. Dessa forma, Jules Romains é apresentado com ironia mordaz como “o profeta da *Revue des Deux Mondes* [Revista Dois Mundos]”³⁷, o reverendo Placid Tempels como “missionário e belga, sua filosofia banto obscura e mefítica como se poderia desejar”³⁸. O autor do *Discurso* constrói figuras-alvo e a definição conceptual entra num jogo de ironia e inventividade no qual a polifonia é a palavra-chave.

Para concluir, vale a pena refletir sobre a função épica dentro dos ensaios pós-coloniais. Naturalmente, existe nisso um aspecto comunicacional: trata-se de se dirigir a um leitor, daí a forma muito presente do discurso entre os textos do *corpus*; mas podemos visar uma outra conquista. Inès Cazalas opõe a “epopeia petrificada” à “epopeia da complexidade”. Todos os textos que acabamos de ver bem parecem se enquadrar na segunda categoria; contudo, a pensadora especifica que essa distinção não é somente interna aos textos, mas também constitutiva de sua recepção, o que então corresponde a uma “diferença de uso”³⁹. Parece-nos que os ensaístas, ao custo de um fechamento das interpretações possíveis, tentam evitar essa armadilha, tornando im-

37 CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. *op. cit.*, p. , p. 35.

38 *Ibid.*, p. 40.

39 CAZALAS, Inès. *Contre-épopées généalogiques. Fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes*. Thèse de Doctorat, Université de Strasbourg, 2011 A ser publicada pela Classiques Garnier).

possível qualquer uso petrificante do seu texto, mesmo se, para isso, orientem paradoxalmente a leitura. Os conceitos permitem esclarecer o assunto, enquanto o trabalho épico sem conceitos tem por função tornar opaca a complexidade: o ensaísta quer ser, ao mesmo tempo, o diretor dessa opacidade irreduzível, no entanto, simultaneamente, o seu decifrador e o seu crítico; seu texto é, concomitantemente, um questionamento sobre uma crise e o começo de uma resposta. Em outras palavras, o escritor conceitua a relação de dominação, porém se recusa a pensar na saída a não ser por meio de procedimentos literários: seu texto é unívoco – precisa-se sair da colonização – e equívoco ao mesmo tempo – as modalidades dessa transformação são ditas pela ficção.

MISTÉRIOS, GRITOS E POESIA: A EPOPEIA DOS SEM VOZ ULTRAVOCAL E *LES AFFRES D'UN DÉFI*, DE FRANKÉTIENNE¹

Tina Harpin
Universidade da Guiana

Desde o chamado à renovação das pesquisas sobre a epopeia lançado pelo comparatista René Etiemble, os críticos puderam constatar até que ponto a epopeia é “*un objet extraordinairement fuyant* [um objeto extraordinariamente elusivo]”, como observa Florence Goyet². “A poesia épica, por mais fascinante que ela seja”, seria, de acordo com Judith Labarthe, “*un type poétique périlleux à définir* [um tipo poético perigoso a definir]”³. As obras de Frankétienne, conhecidas dos aman-

- 1 Versão em português feita por Antônio Batalha, mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e professor de língua portuguesa da rede estadual de ensino de Alagoas.
- 2 Ver: ETIEMBLE, René. *L'épopée de l'épopée. Essais pour une littérature (vraiment) générale*. Paris: Gallimard, 1974, e GOYET, Florence. *L'Épopée*. <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html>.
- 3 LABARTHE, Judith. *Modern Forms of Epic Poetry, New Approaches*. Bruxelas: Peter Lang, 2004, p. 13.

tes da poesia em todo o mundo e ainda muito pouco estudadas, nos convidam a tentar um trabalho de definição, pois a prosa desse artista haitiano manifesta o fascinante poder de interpelação da poesia épica e testemunha o seu caráter dificilmente classificável.

Ultravocal [*Ultravocal*] e *Les Affres d'un défi*⁴ [*As agonias de um desafio*⁵], publicados respectivamente em 1972 e em 1979, encarnam a ambição do movimento espiralista no Haiti, capturando o leitor e o ouvinte por meio de um jogo emocionante sobre a linguagem e a narrativa. Distintas em mais de um sentido do modelo hegeliano da epopeia⁶, elas se aproximam da definição de Florence Goyet desse gênero. A saber: um “[t]exte novateur et non pas figé, qui affronte la situation politique précise de l’époque de sa composition et qui s’est révé[é] un moyen intellectuel de première grandeur, seul capable de penser une crise si profonde qu’elle semblait insoluble [texto⁷ renovador e não rígido que confronta a situação política da época em que foi composto”, e que “s’est révé[é] un moyen intellectuel de première grandeur, seul capable de penser une crise si profonde qu’elle semblait insoluble [se mostra um meio intelectual de primeira grandeza, o único capaz de pensar uma crise tão profunda que parecia insolúvel]”. Na verdade, ao contrário das epopeias ditas “petrificadas”, “dont la triple finalité est de légitimer, d’unifier et de perpétuer la nation [cuja tríplice finalidade

4 FRANKÉTIENNE. *Ultravocal* [1972]. Pref. Philippe Bernard. Paris: Hoëbeke, 2004; *Les Affres d'un défi* [1979]. La Roque-d'Anthéron: Vents d'ailleurs, 2010.

5 N. T.: Devido à inexistência de ambos os títulos em português, optei pela manutenção do original em francês. No entanto, fica registrada uma possibilidade de tradução dos títulos, o que não deixa de ser também um convite ao/à leitor/a para a criação deste projeto tradutório.

6 A “epopeia nacional”, como diz o filósofo, faz parte de um sistema de gêneros constituído pela tríade épico/lírico/dramático. Ver: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cours d'esthétique III* (1835, 1842). Trad. Jean-Pierre Lefebvre, Veronika von Schenck. Paris: Aubier, 1997, p. 310, citado por CAZALAS, Inês. *Contre-épopées généalogiques. Fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes*. Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2011 (a ser publicada pela Classiques Garnier), p. 11.

7 N.T.: A adição da consoante foi realizada pela autora.

é legitimar, unificar e perpetuar a nação]”, essas “espirais” nos fazem pensar nas “epopeias da complexidade”, como as define Inès Cazalas: “*récits problématiques qui interrogent, dans un moment de crise, l’identité d’une communauté, son passé et son devenir* [narrativas problemáticas que questionam, num momento de crise, a identidade de uma comunidade, seu passado e seu futuro]”⁸.

Este texto pretende aclarar as questões poéticas e políticas da criação e da recepção das epopeias pós-coloniais, mostrando o quanto as criações de Frankétienne revelam as epopeias da complexidade e as “contraepopeias”. *Ultravocal* e *Les Affres d’un défi* aparecem efetivamente como epopeias pós-colonais inéditas, porque escrever a epopeia dos sem voz exige transcender fronteiras e realizar um trabalho de descentramento e de centramento.

Epopeia e trabalho da voz em *Ultravocal* e *Les Affres d’un défi*

Frankétienne, cujo verdadeiro nome é Jean-Pierre Basilic Dantor Frank Étienne d’Argent, é um pintor, dramaturgo, poeta, romancista, comediante e cantor, nascido em 1936, na região rural de Artibonite (Haiti), de uma camponesa de treze anos adotada por um velho industrial americano. Permaneceu no país, apesar das dificuldades políticas e econômicas, e no final dos anos 1960 fundou o “Espiralismo” com Jean-Claude Fignolé e René Philoctète. Esse movimento considera a obra de arte como uma linguagem total, integrando desenhos, colagens e textos. Assim entendida, ela seria um empreendimento cíclico do qual o leitor participaria ativamente. Na realidade, e retomando as palavras de Yves Chemla, “*plus qu’un mouvement littéraire animé par trois écri-*

8 CAZALAS, Inès. **Contre-épopées généalogiques**. Tese citada, p. 28. As duas categorias de epopeias, por vezes porosas devido às diferentes utilizações que podem ser feitas dos textos, não devem, contudo, ser reduzidas uma à outra, uma vez que uma epopeia “petrificada” nunca pode ser lida como uma “epopeia de complexidade”.

vains (*Frankétienne, Fignolé, Philoctète*), (*le spiralisme*) est une rébellion contre toute tentative d'enfermement, une folie revendiquée quand la dégradation des conditions de prises de parole prend le nom de normalité [mais do que um movimento literário impulsionado por três escritores (*Frankétienne, Fignolé, Philoctète*), (o Espiralismo⁹) é uma rebelião contra qualquer tentativa de fechamento, uma loucura reivindicada quando a degradação das condições de fala leva o nome de normalidade]¹⁰. *Ultravocal* é a segunda “espiral” de Frankétienne depois de *Mûr à crever* (1968) [Pronto para morrer], foi publicada um ano após a ascensão ao poder do filho do ditador François Duvalier (Papa Doc), Jean-Claude Duvalier (Baby Doc), que tinha vinte anos na época e que foi nomeado “presidente vitalício” depois dos quatorze anos de governo de seu pai. *Les Affres d’un défi* (1979) é a versão francesa não traduzida, mas reescrita de *Dézafi* (1975), um dos romances mais marcantes escritos em crioulo na década de 1970¹¹. Essa narrativa marca um retorno à forma romanesca após a peça crioula *Pélin-Têt* (1978), sendo publicada num momento em que o Baby Doc emprega métodos de governar cada vez mais tirânicos.

O surgimento de uma voz num contexto ditatorial, do “eu” ao “nós”.

A tomada do poder e da riqueza do país, a atmosfera de terror, a violência e a fome estão no centro dessas duas narrativas singulares, que criam um combate entre personagens axiologicamente opostos: em *Ultravocal*, o herói Vatel confronta Mac Abre, a encarnação do mal;

9 N.T.: Este adendo no texto foi realizado pela autora.

10 CHEMLA, Yves. Iconographie, schizophonie et autobiographie dans *Héros-chimères de Frankétienne*. Comunicação feita na Jornada de Estudos *Voix poétiques et romanesques de la Caraïbe*, na Université de Paris IV-Sorbonne, 17 mars 2003. http://www.ychemla.net/fic_doc/Frank_sorb.html.

11 Por exemplo, Raphaël Confiant e Patrick Chamoiseau fazem de *Dézafi* o romance que deu à “literatura crioula” as suas “cartas de nobreza”, ao mesmo tempo que o associam de forma algo precipitada ao Nouveau Roman (*Lettres créoles: tracées antillaises et continentales de la littérature: Haïti, Guadeloupe, Martinique, Guyane, 1635–1975*. Paris: Hatier, 1991, p. 173).

em *Les Affres d'un défi*, Clodonis se revolta contra o feiticeiro Saintil, com a ajuda de Sultana, entre outros. Contudo, aquele que enfrenta o mal nessas espirais é, sobretudo, aquele que conta a história e a comenta, ou seja, o poeta. Por meio de sua voz, que se divide e se multiplica, os protagonistas de uma guerra sem nome são revelados. Tanto a palavra é aquela do “eu” do poeta e narrador, tanto ela é a dos personagens que se expressam na primeira pessoa (incluindo os inimigos a serem combatidos) e, às vezes, engloba um “nós” que designa o poeta e os escritores, ou o poeta e o povo haitiano, ou o personagem e as outras vítimas se rebelando. Também o “nós” atinge uma potência particular nos textos: seu uso performa uma espécie de fuga¹² em curso, uma tomada de consciência que liga fala e ação. As duas narrativas criam e estabelecem, assim, cruzamentos de fronteiras e universos, do pessoal ao coletivo, do singular ao plural.¹³, por meio de mudanças de pronomes, mas também por variações tipográficas (negrito, romano e itálico)¹⁴.

A mudança do “eu” para o “nós” – notável em cada um dos textos – também pode ser vista de uma espiral para a outra. Na verdade, como o próprio título sugere, *Ultravocal* é a aventura de um “eu” numa busca pela palavra, é “antes de tudo a aventura da linguagem”, segundo a expressão de Jean Jonassaint¹⁵; enquanto *Les Affres d'un défi*

12 N.T.: Aqui a autora empregou o termo “*marronnage*”, um equivalente às fugas de escravizados, como uma metáfora. Optei pelo manter a palavra “fuga” visando ao aclaramento do texto, mas sem deixar de fazer alusão aos sentidos poético e metafórico presentes.

13 Esse cruzamento de fronteiras visa a criar uma obra total e leva a uma distinção entre o reflexo do “eu” de Frankétienne e a poesia solipsista dos primeiros escritos de Pablo Neruda, marcados pelo *ensimismamiento* (o fato de estar “em si mesmo”) e pela dificuldade de “deixar as fronteiras da singularidade”. Ver: RUMEAU, Delphine. Pablo Neruda, poète compagnon. *Études littéraires*, vol. 40, no. 2, 2009, pp. 93–107, p. 93.

14 Sobre a importância da tipografia na obra de Frankétienne, ver: JONASSAINT, Jean (ed.). *Typo-topo-poéthique sur Frankétienne*. Paris: L'Harmattan, 2008.

15 JONASSAINT, Jean. Frankétienne. [Texto repetindo em parte a introdução ao número de *Dérives*: Frankétienne, écrivain haïtien, 1987. ile-en-ile.org/franketienne. Consulta em 20 junho 2015].

parece um afresco, contando a história da revolta dos zumbis contra o seu opressor Saintil, graças ao despertar do herói Clodonis. Assim, a voz mais nítida é a de todos em *Les Affres d'un défi*, enquanto ela é a do poeta em *Ultravocal*. O crescimento épico do “nós” está claro na segunda espiral, como se tivesse em *Ultravocal* permitidas a liberação poética e política do poeta e a passagem para uma narrativa mais próxima da grande gesta, com uma visão desde o início para o coletivo. Os dois parágrafos mostram bem essa diferença. *Ultravocal* começa com a evocação de um “eu vocal” em busca de espaço:

Éclater partout à la fois. Vibrance. Les rêves, les idées, entre la vie et la mort, palpitent. Les objets que nous avons quelquefois palpés, glissent et s'éparpillent, ferraille, déchets et poussière en devenir.

M'étendre dedans, dehors, au-delà, où je cherche l'écho de ma voix dans le vertige, tant est immense le vide. Or, je reconnais la salutaire sorcellerie de tous ceux qui marchent au-devant des orages, dans la nuit dont on ignore le chiffre et la durée.

*Mes chances sont minces.*¹⁶

Rebentar em todo lado ao mesmo tempo. Vibrância. Sonhos, ideias, entre a vida e a morte, palpitam. Objetos que algumas vezes apalparamos, escorregamos e espalhamos, sucata, restos e poeira do futuro.

Estender-me para dentro, para fora, para além, onde procuro o eco da minha voz na vertigem, tão imenso é o vazio. Mas agora reconheço a feitiçaria salutar de todos aqueles que caminham antes das tempestades, na noite cujo número e duração são desconhecidos.

Minhas chances são poucas.

16 FRANKÉTIENNE. *Ultravocal*. *op. cit.*, p. 13.

Les Affres d'un défi começa fazendo menção à primeira pessoa do singular para enfatizar a ligação entre os seres, mesmo que esse estado seja inicialmente uma fase perturbadora da natureza morta:

*Enchevêtrement de branches d'arbres au fond d'une vieille cour fréquentée rarement par des êtres humains. Une poignée de sel commence à se dissoudre dans un chaudron d'eau bouillante. [...] Au milieu d'un feu de bois, d'innombrables grains de sel crépitent. Incessant combat entre la vie et la mort.*¹⁷

Emaranhado de ramos de árvores no fundo de um velho pátio raramente frequentado por seres humanos. Um punhado de sal começa a dissolver-se num caldeirão de água fervente. [...] No meio de uma fogueira de lenha, incontáveis grãos de sal crepitam. Incessante combate entre a vida e a morte.

Ao descrever e representar a zumbificação de toda uma sociedade, essas espirais colocam em movimento um povo sem uma voz. Enquanto *Ultravocal* experimenta uma tomada da palavra do poeta, *Les Affres d'un défi* esclarece os temas da zumbificação e da bruxaria e mostra as fontes da ação coletiva.

Recuperar a voz para agir: da luta da voz para a luta dos sem voz

Pierre Brunel observa que “l’epos, à l’origine, n’est rien d’autre que la parole [epos, na origem, nada mais é que a palavra]”¹⁸ e que o substantivo “s’oppose à celui qui signifie acte, action, ergon [se opõe ao que significa ato, ação, ergon]”. Contudo, em *Ultravocal* e *Les Affres d'un défi*, a principal ação épica é a da libertação da voz. Recuperar a fala equivale a recuperar uma capacidade de agir. Tal ligação

17 FRANKÉTIENNE. *Les Affres d'un défi*. op. cit., p. 7.

18 BRUNEL, Pierre. *Mythopoétique des genres*. Paris: PUF, 2003, p. 129.

transparece quando a voz pergunta em *Les Affres d'un défi* [grifos meus¹⁹]:

*Comment parler sans complaisance, sans épanchements lyriques
d'une aventure tragique qui nous touche de si près? [...] Depuis trois
jours, nous n'avons rien mis entre nos dents ; nos enfants n'ont rien
mangé, rien bu.*

*Mais qui ose parler de grève de la faim dans un pays de ventres
creux?*²⁰

*Como falar sem complacência, sem derramamentos líricos de uma
aventura trágica que nos toca tão de perto? [...] Há três dias, não
pusemos nada entre os dentes, nossos filhos não comeram nem
beberam nada.*

*Mas quem ousa falar de greve de fome num país de estômagos va-
zios?*

A revolta acontece no final da narrativa graças aos discursos de líderes libertos do feitiço do zumbi e do medo. Cada espiral mostra, efetivamente, os derrotados que se rebelam, como uma “epopeia moderna”, “conflituosa, atenta aos ‘pequenos’ e aos ‘derrotados’”²¹. De acordo com Florence Goyet, neste tipo de narrativa, “nem a ideia de celebração é derrotada” e o texto pode então ser invadido por lágrimas ou tornar-se aquilo que ela chama uma “pequena epopeia”. Por outro lado, Frankétienne recusa a autopiedade e a mesquinhez e, pelo contrário, a ambição de igualar em poder as mais elevadas canções épicas é reivindicada e é mesmo uma problemática colocada em destaque metapoeticamente – “meta-epicamente”, como diria Cédric Chauvin²² – um problema encenado.

19 N.T. : Grifos e conchetes feitos pela autora (N.T)

20 AD. *op. cit.*, p.15.

21 GOYET, Florence. The Epic. art. cit.

22 CHAUVIN, Cédric. *Référence épique et modernité*. Paris: Honoré Champion, 2012.

Pode ser que a voz de Frankétienne seja melancólica, mas ela nunca se lança numa apatia nem num lacrimejar patético. Às vezes amarga, às vezes zangada, muitas vezes lúcida sobre suas próprias inibições, a voz revela os defeitos humanos dos personagens cujas palavras ela anuncia. Em muitas ocasiões aproxima-se do tom feroz de Aimé Césaire no *Discurso sobre o colonialismo*, ou de Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*, e também empresta, igualmente, os seus sotaques a Baudelaire, Rimbaud e Verlaine. Frankétienne quer libertar a voz poética sem se afundar num lirismo egoísta e “auto-indulgente”, quer fazer ouvir os derrotados, mas também e, sobretudo, despertá-los, mostrá-los acordando e cantando sua revolta. Como anuncia *Ultravocal*,

*[[l]a voix du poète entre la fuite et l'enracinement, la tendresse et la colère, nourrie de tous les tumultes de toutes les rumeurs, de tous les ressentiments perce le mur de la souffrance, parcourt les branches de la spirale. Et parvient, au-dessus des eaux voilées, à découvrir le lieu secret de la nidation. À côcher l'oiseau messager. Promesse d'azur. J'indique un chemin hallucinant à travers l'ellipse des bagues de fumée. Plutôt que de dormir, il s'agit de s'accrocher à l'arc fragile à partir de quoi sera possible la translation subtile.*²³

A voz do poeta, entre a fuga e o enraizamento, a ternura e a raiva, alimentada por todos os tumultos, todos os rumores, todos os ressentimentos, perfura o muro do sofrimento, percorre os ramos da espiral. E consegue, acima das águas veladas, descobrir o lugar secreto da nidação. Para a costa o pássaro mensageiro. Promessa de azul. Aponto um caminho alucinante através da elipse dos anéis de fumaça. Ao invés de dormir, é uma questão de se agarrar ao frágil arco a partir do qual a tradução sutil será possível.

23 *Ultravocal. op. cit.*, p. 176.

A épica está relacionada à luta da voz evocada em outros lugares por meio de imagens bélicas e espaciais. O poeta afirma: “*Mes cris désaccordés me projettent au-delà des frontières arbitraires. Je déambule parmi les survivances d’un déluge. Flèche accrochée quelque part. Exsudation de la plaie transpercée* [os meus gritos detonados me projetam para além das fronteiras arbitrárias. Perambulo entre os sobreviventes de um dilúvio. Flecha pendurada em algum lugar. Exsudação da ferida perfurada]”²⁴. Encontrar a voz aparece como uma ultrapassagem de si mesmo, uma ultrapassagem das fronteiras que o aprisionam, uma ultrapassagem do trauma: a voz é garantia de sobrevivência. Neste combate vocal, o tom épico tem um “face a face” com a morte e, mais ainda, com a censura, a submissão e o medo, que são o núcleo do silêncio e da derrota. “*Le poète déclare la guerre à la peur et à la mort. Branle-bas de combat. Au point où nous en sommes, le refus est impossible* [O poeta declara guerra ao medo e à morte. Todo o inferno se solta. Neste ponto onde estamos, a recusa é impossível]”, ele acrescenta: “*Ma naissance, spirale désenchaînée à bouts perdus m’entraîne au loin. Je nais et renais chaque jour, transmué en gestes, en paroles, en douleurs* [meu nascimento, a espiral desencantada com pontas perdidas me arrasta para longe. Nasço e renasço todos os dias, transmutado em gestos, palavras e dor]”²⁵. Em *Les Affres d’un défi*, a libertação pela fala é uma conquista coletiva, os zumbis estão, a princípio, atolados na realidade e só são capazes de aceitar as ordens mórbidas através das palavras “*Oui ouan* [sim ou não]”²⁶. Graças ao sal distribuído por Clodonis e Sultana, eles conseguem desfazer o feitiço que os atingiu e renascer como “um bosque novo” para se unirem aos camponeses explorados. A palavra então se desdobra juntamente com uma nova presença para si mesmo:

24 **Ultravocal**, p. 175.

25 **Ultravocal**, p. 304.

26 **AD. op. cit.**, p. 10.

*En pleine tempête, Jérôme, Clodonis et Alibé, s'appliquent à coordonner la coalition des paysans et des bois-nouveaux, rassemblés en grand nombre dans la nuit. D'une voix calme et virile Jérôme leur parle, interrompu dans les premiers moments par des chahuts. Et quand il parvient à trouver les mots-clés pour exprimer la vérité et convaincre son auditoire, il sent alors s'infiltrer en lui une chaleur immense, la chaleur d'une foule consciente de sa force, la juste colère d'une communauté debout contre la tyrannie.*²⁷

Na tempestade, Jérôme, Clodonis e Alibé estão ocupados coordenando a coalizão de camponeses e bosques novos, reunidos em grande número na noite. Com voz calma e viril, Jérôme fala com eles, interrompido desde o início por um interpelamento. E quando ele consegue encontrar as palavras-chave para expressar a verdade e convencer seu público, sente calor imenso penetrá-lo, o calor de uma multidão consciente de sua força, a justa raiva de uma comunidade que se levanta contra a tirania.

Ultravocal apresenta o fracasso de um herói cidadão isolado, Vatel, que caminha, lê e tenta em vão encontrar, nos escombros do Império Vilasacq e, depois, na ilha Megaflora, a invenção do mal, que é Mac Abre. O fracasso do herói é contrabalançado pela vitória da voz poética, animada e combatente até o final da narrativa. *Les Affres d'un défi* nos leva ao povo do campo, à Bois-neuf, na região de Porto Príncipe. A espiral multiplica os heróis resistindo à tirania e, acima de tudo, os une até o triunfo contra os “maus”. Este final feliz é escrito através de um cenário que coloca à luz os ritos vodus²⁸, o antigo motivo da

27 *AD. op. cit.*, p. 208–209.

28 “Originalmente, o termo vodun era o nome vernacular, na língua Fon do Benin atual, para um poder invisível e temível. Foi só no século XVIII que o nome começou a ser transposto para designar as práticas rituais dos escravos e libertadores na ilha de Hispaniola ou Santo Domingo, cuja parte francesa se tornou Haiti com independência em 1804, e a parte espanhola se tornou República Dominicana em 1865. HAINARD, Jacques; MATHEZ, Philippe; SCHINZ, Olivier (eds.). *Vodou*. Geneva: Musée d'ethnographie de Genève, Infolio, 2008, p.11–12. A palavra refere-se, portanto, tanto a uma religião africana que existe no Benin e no Togo, como ao vodu

escravidão e o problema preocupante da escravidão perpetrada por feiticeiros charlatães, exploradores do povo.

Zumbis e guerra sem nome: para além das metáforas

A zumbificação não é apenas uma metáfora literária do domínio dos mais fracos e da morte a que o poder tirânico gostaria de condenar as pessoas. Na verdade, trata-se de um crime punível pelo artigo 249 do código penal haitiano. Como explica Yves Saint-Gérard²⁹, provocar uma morte aparente e o subsequente despertar de um ser condicionado e drogado, incapaz de agir livremente, foi provavelmente um ritual de iniciação ou purificação no âmbito da religião vodu, antes de ser desviado para uma prática fraudulenta e punitiva, particularmente sob a ditadura de Duvalier. Pretendia-se então, que, com a zumbificação se punisse uma pessoa dita culpada, no entanto, ela era antes uma questão de controlar a liberdade de expressão. Portanto, o tema da voz é central no processo de zumbificação, pois o zumbi perde a fala e o pensamento e é acusado de ter falado ou pensado demais. Yves Saint-Gérard, seguindo outros pensadores, alerta que, sob a ditadura de Duvalier, o “*crime de parole* [crime de fala]” foi um dos primeiros motivos de zumbificação apresentados pelos feiticeiros³⁰. O estudioso observa que:

[la] banalisation et la rationalisation du phénomène zombi par des intellectuels, ougan³¹ ou non, cautionnent les aspects les plus rétrogrades de la société haïtienne puisque la zombification sanctionne tout crime contre la société, plus précisément, contre les

haitiano, que é uma verdadeira religião sincrética, como mostra em particular Alfred Metraux (**Le Vodou haïtien**. Paris: Gallimard, 1958).

29 Saint-Gérard, Yves. **Le Phénomène zombi. La présence en Haïti de sujets en état de non-être**. Toulouse: Erès, 1992.

30 *Ibid. op. cit.*, p. 48.

31 “Hougan, hougan, ougan: Prêtre vaudou, guérisseur, voyant, sorcier”. In: HAINARD, Jacques; MATHEZ, Philippe; SCHINZ, Olivier (eds.). **Vodou. op. cit.**, p. 441.

*formes secrètes de la société vaudoue et comme par hasard, la faute la plus grave est celle de la parole!*³²

A banalização e racionalização do fenômeno zumbi por intelectuais, *ougan* ou não, condiciona os aspectos mais retrógrados da sociedade haitiana, já que a zumbificação sanciona qualquer crime contra a sociedade, mais precisamente, contra as formas secretas da sociedade vodou, e, como que por acaso, a falha mais grave é a da fala!

Durante o período Duvalier, os feiticeiros muitas vezes se revelaram como capangas do governo, assassinos contratados ou verdadeiros comerciantes de escravos, e a literatura, evocando esse momento, associa frequentemente o vodou aos abusos da ditadura de Papa Doc, posteriormente, aos da de Baby Doc³³.

Frankétienne foi, sem dúvida inspirado pela realidade concreta dos raptos criminosos ligados à zumbificação³⁴ quando apresenta o seu herói Clodonis, um homem culto que regressou à sua aldeia e se tornou o alvo do tirano e do *ougan* local (Saintil), que faz outros zumbis trabalharem na sua plantação. O tema da censura, presente em *Ultra-*

32 SAINT-GÉRARD, Yves. **Le Phénomène zombi**. op. cit. Em particular, o autor condena a visão afrocêntrica dos partidários de Duvalier que fazem da zumbificação uma prática de justiça tradicional.

33 Em seu artigo sobre a vodou no romance haitiano, Carrol F. Oates observa que “um grande número de obras considera a vodou como uma religião que tinha sido paga por Duvalier, pai e filho”, Madelaine Hron faz-lhe eco quando escreve: “na literatura produzida no Haiti nesta época, a vodou está frequentemente alinhada com o regime de terror de Duvalier, particularmente na figura do zumbi. Ver COATES, Carrol F.. *Le vodou dans le roman haitien*. In: LECONTE, Frantz-Antoine (ed.). **Le Vodou en Haïti. Les mythes revisités**. Paris: Éditions du Cygne, 2009, p. 84 e Hron, Madelaine. **Translating Pain: Immigrant Suffering in Literature and Culture**. Toronto: University of Toronto Press, 2009, p. 158.

34 Jean Jonassaint não comenta a dimensão política e criminosa da zumbificação quando explica que se trata de “uma narrativa popular difundida no Haiti” e que “é este cenário bem conhecido que Frankétienne monta (como um filme)”. JONASSAINT, Jean. *Des éditions génétiques haïtiennes: pourquoi? Pour qui? Como? Le cas de Dézafi/Les Affres d’un défi* de Frankétienne, 79–86, **Genesis** vol. 33, 2011, Afrique Caraïbes, p. 85.

vocal, é assim retrabalhado e reespecificado de um ponto de vista mais claramente coletivo em *Les Affres d'un défi* através da história de uma revolta de zumbis, onde Clodonis consegue recuperar sua vida e sua capacidade de agir graças ao amor de Sultana. Um confronto final o faz líder da revolta contra Saintil e o estabelece como o digno herdeiro dos escravizados rebeldes. As referências à cultura haitiana e ao vodu são essenciais na obra, que inclui um glossário de termos mágicos e religiosos. A narrativa retoma a crença de que o sal permite que os seres zumbificados voltem ao seu estado normal. Frankétienne parece, assim, concordar com a posição de Yves Saint-Gérard quando afirma que “*pas question de condamner le vaudou à cause de certains aspects foncièrement rétrogrades qui nuisent à l'évolution harmonieuse de la société haïtienne, mais plutôt de savoir décanter les aspects religieux et culturels de ce magma zombifère qui s'oppose à toute émancipation de l'Haïtien* [não se trata de condenar o vodu por causa de certos aspectos fundamentalmente retrógrados que são prejudiciais à evolução harmoniosa da sociedade haitiana, mas, em vez disso, saber decantar os aspectos religiosos e culturais deste magma zumbificado que se opõe a qualquer emancipação do haitiano]”³⁵.

O tema de censura é central para definir como “épica” a luta da voz representada nas duas espirais, e essas epopeias pós-coloniais parecem aludir tanto a um passado colonial escravagista traumatizante quanto a uma situação pós-colonial contemporânea. A literatura pós-colonial das Antilhas francesas que reflete sobre a história envolve frequentemente uma reflexão sobre o “abismo” da passagem do meio ou dos não-ditos da época colonial. *Ultravocal* e *Les Affres d'un défi* referem-se às escolhas de uma nação independente desde o iní-

35 SAINT-GÉRARD, Yves, *op. cit.*, p. 52. Carrol F. Coates chega à mesma conclusão na sua leitura de *Les Affres d'un défi*. Segundo ele, esta espiral não mostra “nenhum sinal de ataque a Vodou como religião”. COATES, Carrol F.. Vodou in the Haitian Novel. *art.cit.*, p. 85.

cio do século XIX, mesmo que a situação da escravidão representada tenha raízes históricas antigas, incontestavelmente ligadas à colonização europeia e depois à dominação americana da ilha. A censura e a opressão pós-coloniais no coração desses textos explicam por que a “guerra” seja sem nome, falsamente ausente, na realidade escondida e proibida. Florence Goyet destacou que, nas epopeias, a guerra é a “*métaphore d’une crise politique* [metáfora de uma crise política]”, mas ela está escondida nas espirais pois o poder, naquele momento, se recusa a reconhecer qualquer crise³⁶. Frankétienne mostra uma situação de “bloqueio” (para retomar uma expressão de Édouard Glissant) de terror e de prevenção da guerra, a vitória dos heróis só pode ser alcançada através do confronto direto com os algozes e da recuperação da palavra para desencantar, para denunciar uma rotina mascarada de guerra e para “*crier le nom du coupable* [gritar o nome do culpado]”³⁷. À “*magie contagieuse* [magia contagiosa]” dos rumores e da zumbificação, nas palavras de Yves Saint-Gérard, o poeta se opõe à voz que ataca e desperta, a voz que comanda a ação pelo bem e pela paz.

Reconstruindo uma comunidade viva e harmoniosa pela espiral

Em seu trabalho sobre a poesia na civilização medieval, Paul Zumthor revela a importância da “voz” como “acontecimento” e como um “valor”³⁸, observa que “da ideia, profundamente integrada nas

36 É questionável se o fato de não representar explicitamente uma guerra é apenas uma representação estética mimética da situação contemporânea ou uma estratégia para contornar a censura. Frankétienne estava ciente de que suas espirais não eram compreendidas pelas potências, o que o preservava relativamente, enquanto suas peças em crioulo atraíram mais problemas (Entrevista com Émile Rabaté, *Des mots salés, des mots sucrés, des aigres-doux*, Rencontre avec l'écrivain Frankétienne. **Libération**, 5 juin 2013, < next. Liberation.fr/livres/2013/06/05/des-mots-salés-des-mots-sucrés-des-aigres-doux_908576 >).

37 **Ultravocal**. *op. cit.*, p. 186.

38 ZUMTHOR, Paul. **La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale**, *Essais et conférences*. Pref. BONNEFOY, Yves. Paris: PUF, 1984; p. 12.

mentalidades da época sobre o poder real da palavra, se segue uma visão moral do universo: todo discurso é de fato ação psicologicamente eficaz. Daí a estrutura ética das *artes memoriae*. A obra de Frankétienne, pelo seu aspecto épico e pela sua forma espiralista, aponta para semelhante tipo de visão do mundo. O poder vocal do poeta ocupa um lugar preponderante e as espirais, suportes de uma performance da linguagem e da voz, aparecem como um auxílio-memória singular contra os buracos negros da tirania, seja ela qual for, onde quer que ela esteja.

A voz (e o amor) como uma arma

As armas têm uma história nas epopeias e o objeto guerreiro é ele mesmo linguagem, observa Christophe Imbert³⁹. Frankétienne revela essa questão ao fazer da própria voz a arma suprema: “*Je mesure mon pouvoir à l'écho de ma voix* [Eu meço o meu poder pelo eco da minha voz]”⁴⁰, diz o poeta. O intertexto do soneto baudelairiano de “O sino rachado” está presente em todo o *Ultravocal* até à vitória final. Só então o poeta não é mais aquele que resmunga e se submete ao “*gosier vigoureux* [vigoroso esôfago]” de outros soldados berradores mais velhos, e se torna aquele que envelhece e conquista pelo poder divino de sua voz, quase o *alter ego* de Ulisses vergando seu arco⁴¹. Em *Les Affres d'un défi*, a batalha da voz é a do “nós” contra “*le hache-viande [qui] fonctionne sans bruit* [o moedor de carne [que⁴²] funciona sem barulho]”, é uma questão de liberdade de expressão e de reunião da comunidade: “*Éparpillées, nos voix cherchent un lieu de regroupement hors de la poussière du doute, loin de l'acoustique trompeuse des*

39 IMBERT, Christophe. Le héros pétrifié: pour une approche de l'épopée comme poétique de la fixité. In: LABARTHE, Judith. *op. cit.* p. 228.

40 *Ultravocal. op. cit.*, p. 185.

41 Para Christophe Imbert, Ulisses dobrando seu arco “assume a beleza perfeita de um deus, habita o gesto medido de um deus”, IMBERT, Christophe. *art. cit.*, p. 227.

42 N.T.: Adição realizada pela autora.

échos désincarnés [Espalhadas, nossas vozes buscam um lugar de reagrupamento fora do pó da dúvida, longe da acústica enganosa dos ecos desencarnados]”⁴³, declara Clodonis.

Então, quando o poeta explica que ele “*mesure [s]on pouvoir à l'écho de [s]a voix* [mede [seu] poder pelo eco da [sua] voz]” em *Ultravocal*, não é como Aimé Césaire, que já encontrou sua voz e quer falar pelos que não são ouvidos, o qual declara em *Cahier d'un retour au pays natal* [Caderno de um retorno ao país natal]: “minha boca será a boca dos que não têm boca, minha voz, a liberdade dos que desabam na masmorra do desespero”. Pelo contrário, “eu meço o meu poder pelo eco da minha voz” é uma ação no presente, uma descoberta que cada um deve experimentar por si próprio, ao mesmo tempo que o poeta fala. É neste sentido que *Ultravocal* nos parece mais próximo da experiência evocada pelo “sino rachado” do que do proclamado heroísmo da voz cesairiana. O poeta do *Ultravocal* supera a visão dos mortos e a própria morte, graças à reconquista de uma voz, e, para que a voz aumente, é necessário um movimento de “despretificação”. Christophe Imbert enfatiza a “*tout apollinienne de l'épopée révélée par [la] stase* [toda a natureza apolínea da epopeia revelada pela estase]”⁴⁴ do herói Ulisses prestes a atirar seu arco e flecha e como se transformando em um deus ou estátua, mas, em *Les Affres d'un défi* e em *Ultravocal*, o movimento observado é o oposto. Nós somos colocados não “*en position des dieux et de leurs yeux éternels* [na posição de deuses e seus olhos eternos]”, mas do lado do despertar do corpo para a ação violenta. Diante da desordem, “[*l]e chant renaît du débraillement / la diction exaspérée à son comble* [o canto renasce da desordem / a dicção exasperando no seu auge]”⁴⁵.

43 AD. *op. cit.*, p. 181.

44 IMBERT, Christophe. *art. cit.*, p. 228.

45 *Ultravocal. op. cit.*, p. 177.

A forma das espirais é performativa, na medida em que a voz procura refundar uma comunidade viva, desengordurada de seus sonhos malditos⁴⁶ e renovados pelo amor. Mesmo se assistimos a uma implacável vingança em *Les Affres d'un défi*, a expressão do amor é um dos nutrientes essenciais da espiral, sendo este sentimento um fermento de renovação e poesia, pois é uma questão de “*gagner le pari des fleurs* [ganhar a aposta das flores]”, como diz Constance a Vatel em *Ultravocal*⁴⁷. O parágrafo de *Les Affres d'un défi* dá pistas para este feliz resultado:

*Tout doucement, quelques étoiles musardes lèvent l'ancre. Le soleil bourgeoine derrière le morne Lakatao. Bois-neuf commence à se laver le visage. Sur la route de Ravine-Sèche, deux gosses, un garçon et une fille, marchant main dans la main, vont se baigner au point de jaillissement de la source.*⁴⁸

Lentamente, algumas estrelas errantes levantam âncora. O sol está a nascer por detrás do aborrecido Lakatao. Bois-neuf começa a lavar o próprio rosto. Na estrada para Ravine-Sèche, dois guris, um menino e uma menina, andando de mãos dadas, vão tomar banho na nascente da fonte.

O amor suporta tanto o desejo místico de fusão e de encontro na diferença como o de harmonia; mas só funciona com a libertação da fala e o trabalho de escuta, com os quais o leitor colabora.

Voz, comunidade e espiral: interação épica

Depois de John Foley, Florence Goyet nos recorda da importância da oralidade e da auralidade para a composição e recepção da obra épica: “*écouter une épopée, c'est d'abord entrer dans ce langage en rupture*

46 Mac Abre é um vendedor de sonhos em *Ultravocal*.

47 *Ultravocal. op. cit.*, p. 175.

48 *AD. op. cit.*, p. 209.

avec le langage quotidien [escutar uma epopeia é antes de mais nada entrar nessa linguagem em ruptura com a quotidiana]” e “à *chaque instant, être capable de donner aux ‘mots’ leur sens plein* [em cada momento, ser capaz de dar às ‘palavras’ o seu pleno significado]”⁴⁹. O poder das palavras, bem como a sua dimensão sensorial, sonora e visual⁵⁰ são reivindicados por Frankétienne, a épica das espirais nasce dessa aposta estética, que se baseia na força da voz e na ação do leitor. “Contra os modelos de fechamento narrativo e de totalidade orgânica, trata-se de inventar frases, formas de subjetivação e de escuta, imaginários de convivência e arranjos textuais que reelaborem as modalidades do comum⁵¹. Tal definição de contra-epopeias proposta por Inès Cazalas descreve bem o trabalho em ação nos textos de Frankétienne. A forma espiral implica uma renovação da epopeia, insistindo na participação do leitor. Frankétienne a explica no início do *Ultravocal*:

*L’œuvre n’appartient à personne ; elle appartient à tout le monde. En somme, elle se présente comme un projet que tout un chacun exécutera, transformera, au cours des phases actives d’une lecture jamais la même. Le lecteur investi autant que l’écrivain de la fonction créatrice est désormais responsable du destin de l’écriture.*⁵²

A obra não pertence a ninguém, pertence a todos. Em suma, ela se apresenta como um projeto que todos executarão, transformarão, durante as fases ativas de uma leitura que nunca mais é a mesma. O leitor, tão imbuído quanto o escritor pela função criativa, é doravante o responsável pelo destino da escritura.

49 Goyet, Florence. The Epic. art. cit.

50 Jean Jonassaint mostra que a primeira versão crioula de *Dézafi*, publicada em 1975, combina esses diferentes aspectos para um público haitiano familiarizado com os códigos e ritos do Vodou, particularmente os símbolos Vêvê. Também observa que “o texto haitiano de 2002 não reproduz [...] a complexidade visual da primeira edição, mas propõe outra tipografia/topografia diferencial mais apta a fazer sentido para um leitor estrangeiro (para as coisas haitianas)”. Jonassaint, Jean. *op. cit.*, p. 83.

51 CAZALAS, Inès. *Contre-épopeés généalogiques*, tese citada, p. 568.

52 *Ultravocal op. cit.*, p. 12.

Paul Zumthor fala de entrar “na dança” quando evoca a leitura de textos medievais trabalhados pela voz. O leitor torna-se, na verdade, um “intérprete” no sentido pleno da palavra, o que implica “*l'idée d'une productivité, d'une connaissance active et transformatrice* [a ideia de produtividade, de conhecimento ativo e transformador]”⁵³. Receber a espiral é sem dúvida como entrar na ronda de um combate, mas um combate dançado à maneira dos elaborados passos de Ogum, ou dos poderosos e sagrados jogos do *tabuleiro*, da *laghia* ou da *capoeira*.

Se as espirais existem através de uma recepção e criação ativa do leitor, a “*schizophonie* [esquizofonia]” (Frankétienne) e a “*poétique de la schizophrénie* [poética da esquizofrenia]” (Jean-Claude Fignolé) que as caracterizam, desestabilizam o leitor, atingido pela estranha mistura de continuidade e descontinuidade desses textos. O arranjo lembra muitas características tipicamente “épicas”, tais quais “*la juxtaposition, la parataxe grammaticale* [a justaposição, a parataxe gramatical]”, “*la répétition* [a repetição]” e uma “*construction qui, si l'on peut dire, fait des sauts* [construção que, se assim se pode dizer, dá saltos]”⁵⁴; porém esse funcionamento é menos interessante para compreender o alcance épico do texto do que o movimento global transparece e que se refere ao que Frankétienne chama de “esquizofonia”. A palavra designa “*l'attitude ou la posture de l'artiste, en rupture avec le langage courant dégage de son exigence de vérité* [a atitude ou postura do artista, em ruptura com a linguagem atual liberta de sua exigência de verdade]”, explica Yves Chemla, mas também designa “*le fait d'intégrer cette idée qu'il y a une affinité entre le chaos et le vide, entre le trop plein et le trop évidé. C'est la langue en situation de chaos et de vide idéologique* [o fato de integrar essa ideia de que existe uma afinidade entre o caos e o vazio, entre o demasiado cheio e o demasiado vazio]”. É uma língua

53 ZUMTHOR, Paul. *op. cit.*, p. 90.

54 LABARTHE, Judith. *op. cit.*, p. 18.

numa situação de caos e de vazio ideológico⁵⁵. A voz emerge precisamente dessa tensão, pelo esforço de uma luta. A descontinuidade é também, sem dúvida, o signo da vocação oral do texto na medida em que a ausência de unidade é, como observa Paulo Zumthor, “*indice de la fonction phatique* [um índice da função fática]” do “*texte transmis vocalement* [texto vocalmente transmitido]”⁵⁶. A espiral, ao contrário do texto oral, que é “*fragmentaire par nature* [fragmentário por natureza]”, se afirma, no entanto, paradoxalmente como uma forma completa: ela *engloba* lacunas, e porque as abarca, quer ser uma obra total. Contrariamente à voz poética descrita por Paul Zumthor, que “*ne cesse pas de couvrir et de découvrir un sens qu’elle dépasse, submerge, noie, projette, et qui parasite sa propre puissance* [não deixa de cobrir e descobrir um significado que a ultrapassa, submerge, afoga, projeta e parasita em sua própria potência]”⁵⁷, a voz das epopeias pós-coloniais em espiral de Frankétienne parece assim ser um operador de grandeza épica pelo próprio fato de conseguir dominar os abismos e acabar por se impor como vitoriosa.

Gritos e conceito: a propósito do “trabalho épico” e do “trágico” antilhense

Finalizando, e como anunciado, gostaríamos de examinar algumas proposições teóricas à luz das obras estudadas. O “trabalho épico” definida por Florence Goyet seria expulso pela voz das espirais de Frankétienne? A epopeia dos sem voz seria apenas uma narrativa heroica, à distância do “trabalho épico” que a crítica associa à diversidade de pontos de vista e/ou ao “retorno da confusão”? Vários pontos de divergência aparecem. Frankétienne não pensa através de

55 CHEMLA, Yves. art. cit.

56 ZUMTHOR, Paul. *op. cit.* p. 49.

57 *Ibid.*, p. 54.

personagens, como o autor de épicos costuma fazer, segundo Florence Goyet: ele pensa através de conceitos ou de metáforas, como a metáfora baudelairiana do sino rachado. Tampouco se deixa “sobrecarregar pela lógica das atitudes e dos comportamentos” de seus personagens, como seria um autor épico, segundo Florence Goyet⁵⁸. A voz é soberana da ação, ela avança no som e nos pensamentos. O “eu” lírico de *Ultravocal* e *Les Affres d’un défi*, de fato, expõe um raciocínio através da poesia: é esta vontade do espírito de se expressar que funda o combate épico em si mesmo. Assim, Frankétienne mina muitos dos princípios definidores da epopeia propostos por Florence Goyet, nomeadamente aquele segundo o qual o texto épico evita fazer uma “*parade de son travail intellectuel* [parada de sua obra intelectual]”⁵⁹. Vestígios do diálogo entre a voz das espirais e pensadores como Aimé Césaire e Frantz Fanon podem ser facilmente encontrados, e já notamos a importância da intertextualidade poética.

Ultravocal e *Les Affres d’un défi* convidam-nos também a reconsiderar a relação com o tempo e o espaço própria do épico, mas de um ponto de vista pós-colonial, ou melhor, “pós-imperial”: existe, na verdade, algo como a “*l’écriture d’une décomposition impériale* [escrita de uma decomposição imperial]” na obra de Frankétienne, cujos sotaques lembram a “*l’énonciation hors-monde* [enunciação fora do mundo]”, de acordo com Sony Labou Tansi⁶⁰. Por exemplo, o retorno da confusão, característica do trabalho épico, segundo Florence Goyet, não se coloca nesses termos nas espirais, que são cíclicas. Em *Ultravocal*, Mac Abre existe em vários espaços-tempo, durante a escravidão, na épo-

58 GOYET, Florence. *Penser sans concepts, fonction de l’épopée guerrière*. Paris: Honoré Champion, 2006, p. 560.

59 GOYET, Florence, *Penser sans concepts, op. cit.*, p. 567.

60 O livro de Xavier Garnier sobre o Sony Labou Tansi é de fato esclarecedor para os leitores de Frankétienne. Entre outras comparações possíveis, ficamos impressionados com a ideia da influência exercida por Rimbaud, o “feiticeiro”, sobre o escritor congolês e o artista haitiano. GARNIER, Xavier. *Sony Labou Tansi, une écriture de la décomposition coloniale*. Paris: Khartala, 2015.

ca de Napoleão, durante a Segunda Guerra Mundial... O milagre realizado pela voz é precisamente *englobar* esses espaço-tempo e abrir um caminho para o reestabelecimento do bem para além dessa visão obscura do mundo. Da mesma forma, em *Les Affres d'un défi*, o final refere-se ao final feliz de *Gouverneurs de la rosée* [Governadores do orvalho] escrito mais de vinte anos antes por Jacques Roumain⁶¹, como uma lembrança da não realização de esperanças passadas. Podemos ver nisso uma referência textual irônica, assim como o signo de esperança e a revelação de que tudo está sujeito a um eterno recomeço.

Portanto, a epopeia dos sem voz surgida das espirais nos convida a discutir, mais uma vez, o “trabalho épico” e, além disso, nos exorta a pensar sobre o lugar do trágico na epopeia pós-colonial. Anne Douaire chamou a atenção para a maneira como a literatura francófona antilhense nos convida a redefinir essa noção, pois nessa literatura não existe “[p]lus d’engrenage fatal [...] qui mènerait un héros solaire au sacrifice, mais une latence dysphorique engloutant tout un peuple dans sa ‘toile de néant’ (Glissant) [mais longa uma engrenagem fatal [...], que levaria um herói solar ao sacrifício, mas uma latência disfórica unindo todo um povo em sua ‘teia do nada’ (Glissant)]”⁶². A escrita do desastre e da repetição que ela identifica parece ecoar certas passagens das espirais estudadas, como neste extrato do *Ultravocal*:

*Triste corps colonisé par le vide
sans un record à signaler
rien au fond
rien à l’entour
absolument rien
rien pour stimuler les fêtes guerrières.*⁶³

61 Ver JONASSAINT, Jean. *op. cit.*, p. 16.

62 DOUAIRE, Anne. Quand les Antilles relisent Aristote, un tragique de la latence. **French Studies**, Vol. LIX, n.º 4, p. 509–521; p. 509.

63 *Ultravocal. op. cit.*, p. 59.

Triste corpo colonizado pelo vazio
 sem um registo para relatar
 nada no fundo
 nada em volta
 absolutamente nada
 nada para estimular as festas guerreiras.

As espirais evocam uma escritura do rescaldo e da perda que explica a presença do absurdo e do trágico; mas esses textos não nos parecem poder ser associados ao que Anne Douaire chama de *“littérature du ressentiment [literatura do ressentimento]”*, devido a duas razões: em primeiro lugar, os finais de *Ultravocal* e *Affres d’un défi* envolvem uma escritura no presente, olhando para um futuro a ser conquistado; em segundo lugar, a expressão “literatura do ressentimento”, embora interessante para a abordagem da literatura das Antilhas francesas, permanece problemática⁶⁴, porque tende a limitar a abordagem do trágico a uma reflexão sobre a questão identitária nessa literatura. Anne Douaire afirma que *“le tragique antillais a une dette envers l’épique grâce à sa dimension collective, de transmission d’un savoir nécessaire à la persistance de l’unité nationale ou clanique [o trágico antilhen-se tem uma dívida para com a épica graças à sua dimensão coletiva, a transmissão de um conhecimento necessário para a persistência da*

64 Sem dúvida esta mesma expressão categoriza toda a literatura das Antilhas pós-1945 muito rapidamente a partir da leitura dos textos de Edouard Glissant. Pensemos nas críticas mordazes de Vincent Placolý a “Glissant e [outros] sobreviventes da OJAM [Organização da Juventude Anticolonialista Martiquinense]” cujas “considerações teóricas” *“attesteraient qu’ils ne semblent pas remis des illusions qu’ils ont pu se forger à propos de la réalité des sociétés antillaises, principalement à propos des capacités combattives du prolétariat des masses paysanne [atestam o fato de que eles não parecem “ter se recuperado das ilusões que possam ter formado sobre a realidade das sociedades das Antilhas, principalmente sobre as capacidades combativas do proletariado das massas paisanas]”*, PLACOLY, Vincent. In: GLISSANT, Edouard; FARRUGIA, Laurent; SUVÉLOR, Roland et alii. **Les Antilles dans l’impasse ? Des intellectuels antillais’s expliquent**. Paris: Éditions caribéennes, L’Harmattan, 1981.

unidade nacional ou do clã (grifos meus⁶⁵)]”⁶⁶. Os desafios da épica nas espirais de Frankétienne e as suas ligações com o trágico nos convidam a considerar outros objetivos que não o de um impulso nacionalista ou identitário.

Frankétienne não só rejeita qualquer fetichismo cultural, mas ao escrever sobre o Haiti e ao dar vida à cultura haitiana em seus livros, chega a colocar outros problemas que não os da ameaça cultural ou da crise identitária. O que o preocupa, como vimos, é sobretudo a reconstrução de uma comunidade viva e harmoniosa, em que a solidariedade serve para defender não uma identidade particular, mas os valores humanos de liberdade, igualdade e justiça. Neste sentido, o grito épico de Frankétienne está próximo da interpelação e defesa do humano formulados por Sony Labou Tansi. Como o jovem que se dirige à sua filha mais velha no poema “*grain de sel* [grão de sal”, de Sonny Rupaire, o poeta sabe, apesar do respeito que tem pelas crenças, que o sal do mar seria útil para o projeto de refundação da sociedade⁶⁷, sabe que o verdadeiro milagre e a verdadeira magia das revoluções residem na ação e na linguagem renovada⁶⁸.

65 N.T.: Destaques realizados pela autora deste texto.

66 DOUAIRE, Anne. art. cit., p. 510.

67 “Mabo, / moin ni rêspé pou tête-blàn a-ou, / rêspé pou toute lanné-mizé ou ja vouê. / Pou ça ou ka couê, / meim’ si en pa-ka couê-i, / moin ni rêspé, mabo. [...] Mé sêl a toute gran-lan-mê / pé-kê sêvi pou ça nou vlé-la, mabo. RUPAIRE, Sonny. **Cette igname brisée qu’est ma terre natale ou Gran Parade, ti cou-baton**. Paris: Éditions Parabole, 1971, p. 78.

68 A comparação, pelo menos, para aí. De fato, o poema de Sonny Rupaire, publicado no início dos anos 70, é uma acusação contra o colonialismo francês e um apelo polêmico à ação. O contexto é, portanto, diferente do das espirais de Frankétienne pois neste poema crioulo, aquele que diz “eu” parece encorajar a união da comunidade contra um “inimigo” declarado, que seria a presença e o domínio colonial francês.

EPIC MODEL(S) AND THE POST-SLAVERY EXPERIENCE IN AMIRI BARAKA'S *WISE WHY'S Y'S*

Cyril Vettorato
University of Paris Cité, CERILAC

Critical reflection on the epic, *a fortiori* when it departs from the Homeric model and the criteria set out in Aristotle's *Poetics* in order to examine modern and contemporary bodies of work, can hardly avoid dealing with intellectual shifts, given that the writers themselves consciously and personally position themselves in relation to the epic model, or to the idea they have of it. In light of this, confronting the critical discourse on the epic with postcolonial literatures produces ambivalent effects, giving the impression of both simplifying and complicating the major issues it raises. On the one hand, this confrontation seems to simplify (or clarify) the theoretical reflection on the epic by reintegrating a certain number of traditional markers of the epic genre – orality, the will to unite a political community around the poem, heroism – from which modern poets had distanced themselves. But on the other hand, the multiple effects of the deviation that characterized the long poem of modernity in its relationship to the epic

model do not disappear. On the contrary, they are coupled with an additional level of deviation due to the ambivalent relationship maintained with canonical literary history. The result is a kind of simplicity in *trompe-l'oeil*: under the appearance of a regeneration of the “epos” lies an exponential multiplication of the degrees of shift.

Wise Why’s Y’s, a “definitive” poetic proposal

This paradox is well illustrated by Amiri Baraka’s 1995 poem *Wise Why’s Y’s*¹. Made up of 132 pages and 40 sections, each of which is accompanied by the title of a piece of music, this text in free verse is presented as a history of black Americans from the Middle Passage to the second half of the twentieth century. Evoking the impact the system of slavery had on New World societies, the throes of the pan-African struggle and, more generally, world history as seen through the lens of imperialism, colonialism and racism, this long poem directly echoes the major questions of the postcolonial field. It speaks of cultural alienation and symbolic violence, of silenced voices and the conditions of possibility of subaltern discourse, of the dilemmas of minority speech in the language of the master and the inevitability of cultural hybridity. The text is hybrid even in its form, which combines aspects characteristic of modernist – even avant-garde – poetry (sudden breaks in tone, collages and quotations, a focus on the materiality of words on the page) with an aesthetic of popular orality reminiscent of the work the same Baraka produced at the turn of the 1970s. This apparent antinomy is not new to the poet, who began his career in the 1950s alongside the Greenwich Village “Beats” before turning to black nationalism in the 1960s, espousing in the same movement an ideology of language

1 BARAKA, Amiri. **Wise Why’s Y’s**. Chicago: Third World Press, 1995. The title will be abbreviated to *Wise* throughout this article.

that made the speech of black people and orality an antidote to the language of white oppressors, which was associated with a lifeless rationalism.

These first two phases marked by both avant-garde style experimentation and a mystique of the “people’s voice” were followed, from the mid-1970s onwards, by a new ideological redeployment that in no way resolved this ambivalence. Baraka distanced himself from black nationalism in favour of a more inclusive Marxist struggle, without ceasing to write for those whom he called the “blues people” and to draw inspiration from their oral heritage, whether American (jazz, negro spirituals, urban slang) or African. But in the process, his relationship to the voice became more complex. Although it has not lost its enchantment, the “black voice” is no longer the magical cry with which the Baraka of 1966 thought he could “kill” white culture within himself to bring about a “black poem”² purified of all European or Euro-American influence. In *Wise*, a text that he had been working on for a long time, since 1984³, Baraka assumes and even displays the plurality of the genealogies in which he is inserted. Of course, the pan-African faith of the author of *Blues People* is still perceptible: the subtitle of the volume, “The Griot’s Song / Djeli Ya”, reiterated in its brief introductory note which speaks of a “long poem in the tradition of the Djalí (Griots)” (p. 3), could almost make one think of the exalted Baraka of 1970 who inserted verses in Swahili into his poems⁴. But the reference is both more thoughtful and less exclusive. If the text is a “Djeli Ya”, i.e. the act, the intervention of a griot, it is because it is intended to be an

2 BARAKA, Amiri. **Black Magic: Collected Poetry, 1961–1967**. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1969), p. 117.

3 SCHULTZ, Kathy Lou. Amiri Baraka’s *Wise Why’s Y’s*: Lineages of the Afro-Modernist Epic. **Journal of Modern Literature**. Bloomington: Indiana University Press, T. 35, no. 3, Spring 2012, p. 25–50; p. 26.

4 BARAKA, Amiri. **It’s Nation Time**. Chicago: Third World Press, 1970, p. 19–20.

action and a social performance bringing history to life in the present, within a community, as Baraka explains in an essay on the role of the griot in West African societies⁵. This “functional” mobilization of the figure of the griot is signified by the play on colors that combines on the cover the name of the author, the word “Djali” and the first term of the title, “Wise”, all printed in red: the author is to be thought of as a modern griot, a “Sage”, both historian and guide of black people.

This claim to an African model, consistent with Afrocentric discourses of the same period defining black art as action within the community⁶, does not exclude literary models belonging to American poetic modernity. In his introductory note, Baraka mentions four works that are representative of a North American “modern epic” aesthetic as understood by John Whittier-Ferguson⁷, namely Melvin B. Tolson’s *Libretto for the Republic of Liberia*, William Carlos Williams’ *Paterson*, Langston Hughes’ *Ask Your Mama*, and Charles Olson’s *The Maximus Poems* (p. 3). These texts, mostly published in the 1950s or early 1960s, are long poems that dialogue with the great models of the “first generation” modernists, T. S. Eliot’s *The Waste Land* and Ezra Pound’s *Cantos*. Interestingly enough, in terms of his strategy for positioning himself within the literary field as a black writer, this Baraka of the 1990s works with parity, citing two African American poets and two others who belong to the more general American literary canon. Having distanced himself from the radical forms of literary secessio-

5 BARAKA, Amiri. Griot/Djali: Poetry, Music, History, Message. In: KOPKA, M. and BROOKS, I. (eds.). **Jali Kunda: Griots of West Africa and Beyond**. Roslyn, New York: Ellipsis Arts, 1996, p. 78–82.

6 See for example RICHARDS, Donna Marimba. The African Aesthetic and National Consciousness. In: WELSH-ASANTE, Kariamu (ed.). **The African Aesthetic: Keeper of the Traditions**. Westport, Connecticut, and London: Greenwood Publishing Group, 1994, p. 63.

7 WHITTIER-FERGUSON, John. Ezra Pound, T.S. Eliot, and the modern epic. In: BATES, Catherine (ed.). **The Cambridge Companion to the Epic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 211–233.

nism that were his in the early 1970s, the poet is now attuned to the postcolonial thinking of the day in that he acknowledges that black literature cannot fail to have at least a cousinly relationship with modern expressive forms: his works are responses to Western modernity but also, as Paul Gilroy writes, “counter-cultures of modernity forged in the quintessentially modern condition of racial slavery”⁸.

Critic Kathy Lou Schultz proposes the term “Afro-modernist epic”⁹ to describe the result of this plural and seemingly contradictory literary lineage. According to her, the collection is in conscious dialogue with the classical epic, with the African epic conceived as a counter-model from the culture of the ancestors, and with the modernist epic – a multiple filiation that must be linked to the impossibility for the descendants of slaves to find a place of their own again. This forces the author to “weave” together the traditions and lineages between which they are torn in order to create a place of their own, temporarily, in the reading or performance of the Afro-modernist epic¹⁰. What Schultz’s work may suggest, without directly expressing, is that in this mature text (Baraka published it at the age of 61), written over a period of eleven years and synthesizing work from various phases of his career, Baraka for the first time proposes an original poetic genre capable of telling the historical experience of black Americans – and even more broadly, we might add, of all human groups who have been deprived of their land, their language, and their identity. In those years when he rejected black nationalism in order to broaden his palette to the struggles of all oppressed peoples, Baraka invented with *Wise* a poetic form that

-
- 8 GILROY, Paul. **Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures**. London: Serpent’s Tail, 1993, p. 103.
- 9 SCHULTZ, Kathy Lou. Amiri Baraka’s *Wise Why’s Y’s*: Lineages of the Afro-Modernist Epic, art. cit, SCHULTZ, Kathy Lou, **The Afro-Modernist Epic and Literary History: Tolson, Hughes, Baraka**, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- 10 SCHULTZ, Kathy Lou. Amiri Baraka’s *Wise Why’s Y’s*: Lineages of the Afro-Modernist Epic, art. cit., p. 39.

was at once rooted in the black American experience but which also possessed a broader, more global reach. The return to the 1950s, evident in the choice of literary models claimed, is perhaps an admission of regret, or a desire to explore a path ignored at the time, since this was the decade in which the poet entered literature. It should also be noted that Baraka had explicitly claimed to be an heir to Charles Olson and Williams Carlos Williams (as well as Pound and Eliot) in 1959, before turning away from them abruptly¹¹. *Wise* would then be the poem that chooses the epic, or a dialogue with the epic, to make up for missing the boat of history. This work, which Baraka himself said was his “most definitive statement”¹², deserves to be examined more closely as the poetic reflection of an author who goes beyond the rhetoric of direct action characteristic of his earlier texts and embraces the long term vision of history so as to question the possibility of writing an epic for human groups who have been dispossessed of themselves.

Writing around the epic

Kathy Lou Schultz’s reasons for making the word “epic” the central term of the concept she proposes are quite clear. In addition to the heritage of the modernist “long poem” and the display of a desire to write history, the choice of the image of the poet as “Djali” brings to mind West African epics – such as that of *Soundiata* – the transmission of which is entrusted to griots. However, we must remember here that Baraka himself does not use the term epic. If the poet proposes here a specific poetic form that is in dialogue with the epic genre, it is worth

11 MACKAY, Nathaniel. *The Changing Same: Black Music in the Poetry of Amiri Baraka*. **Boundary** 2. Durham: Duke University Press, Vol. 6, No. 2, Winter 1978), p. 355.

12 SALAAM, Kalamu ya; BARAKA, Amiri. *Amiri Baraka Analyzes How He Writes*. Interview by Kalamu ya Salaam; **African American Review**. St. Louis: St. Louis University, T. 37, No. 2-3, 2003, p. 226.

examining in detail how the author positions himself with regard to the expectations linked to this genre. Rather than calling *Wise* an epic from the outset, I will investigate how Baraka inscribes the major markers of the epic genre into his poem in order to write with and around them, in a play on gaps and variations.

The main characteristic associated with the epic since Aristotle's *Poetics* is its narrative dimension, and Baraka clearly claims it in his introductory note with the term "*Tale*" (p. 3), which resonates particularly in this context with the expression "*epic tale*". But this tale is presented from the outset as an impeded tale, one of cultural dispossession. The first fragment, soberly titled "*Wise 1*", is striking in its deceptive dimension. Where classical epics such as the *Odyssey* or the *Aeneid* begin with an initial evocation of the heroes' exploits and an invocation of the Muse, Baraka's poem begins by signaling the absolute dispossession of its protagonist and the loss of the Muse, in a vision that takes a decisively non-heroic stance. This initial scene borrows several of its distinctive elements from the epic genre, only to rearrange them. The character evoked is in an unknown and inhospitable land, "lost" and "surrounded by enemies" (p. 7), deprived of the possibility of returning to his own kind, much like Ulysses imprisoned by Calypso. This *in medias res* beginning, which alludes to a possible epic adventure, is accompanied by other markers of the genre: the character appears to be at grips with superior forces against which he can do nothing, a fatal situation underlined by the anaphora of the pronoun "*who*" used to introduce the litany of wounds endured ("*who won't let you speak*", "*who destroy your statues*").

Interestingly, this exemplary character is not referred to in the third person singular but in the second person singular, with the colloquial use of the pronoun "*you*" as an indefinite not unlike the French "*on*". This procedure might have rhetorical value, allowing readers to identify with the character. It can also be a poetic proposal with glo-

bal value, going beyond the African American experience, addressing a wider audience and trying to make it come to life through the power of the imagination. The situation described, moreover, is not very characteristic and could be read as an archetypal configuration referring to any form of colonial dispossession. Finally, the use of the indefinite “you” signals the impossibility of the epic hero in this setting. If the protagonist of the text has no name, no characteristics, if he appears only through a second person pronoun intended to push the reader to project himself into the narrative, it is simply because he does not exist as an epic hero who has accomplished founding achievements for the community. Just as the poet has been deprived of his Muse – indicated by the banishment of the drums, a symbol of the linguistic and cultural deprivation inflicted on the slaves and their descendants – the hero is deprived of his function, unable to demonstrate moral qualities on which to base a value system. The distance between the listener and the hero, necessary for the process of edification, does not exist, leaving the listener alone in the face of danger. The “hero” here is the very image of dispossession and powerlessness. The final point of the poem seals this state of affairs in a sarcastic, conversational tone: “it’ll probably take you several hundred years / to / get you out of there!” – “probably take you several hundred years / to get / out!” (p. 7). In addition to the choice of slang, which thwarts the epic’s imperative of grandeur and nobility, one might note how the formula signals the inconceivability of the hero through the use of syllepsis – the actualization of the pronoun “you” is indeed made impossible by the temporal scope of the period evoked in the circumstantial complement that directly follows (“*several hundred years*”), which is much longer than the duration of a human life.

As a whole, the poem points out the impossibility of the epic while embroidering around its most expected components. The image of the poetic “I” as a prisoner of war is taken up and developed in the rest

of the text, acquiring a matrix-like dimension. The poetic voice metaphorically associates this primary cultural dispossession with an exit from history. The slaves lose their identity as members of a society with its own historicity and become animalized beings, subjected to a racial regime: *“our world exploding us/transformed to niggers”* (p. 9). The text then plays with the terms *“king and queen”*, associated with the high register of the epic, to make them symbols of history with a capital h, in the margins of which the dehumanized subjects are relegated. The slaves and their descendants are locked into their status as the “catch”, the “royal catch” on which North American civilization has based its prosperity and hegemonic political status. On the other side of the American epic, the black subject nevertheless retains a desire for revenge: *“I am among those to be avenged”*, he exclaims at the end of the second fragment, a hero in the making who will never become one. A veritable “big bang” (this is the meaning of the image of the explosion already mentioned), the event of slavery conceived as an exit from history haunts the text until its last words and gives the poem its structure, as its forty sections symbolize the forty days of the crossing of the Atlantic at the bottom of the slave ship. This way, the Middle Passage as the first great voyage overlaps and counteracts the various voyages narrated later, maintaining the text’s deceptive status between the ghostly presence of epic elements and the tragedy of an impossible epic (the “why’s” of the title are also those of lament). The evocation, for example, of the first migrations of black Americans to the North after abolition, in fragment 8, or that of the Great Migration at the beginning of the twentieth century in fragment 12, evoke epic episodes – the entire community undertakes an exodus to finally find a place that will be theirs – although this dimension is contained by the curse of black people. The hopes of the migrants are ironically described through the expression *“all that cdda been”*, which through an effect of dramatic irony indicates that these hopes did not materialize,

neither at the time represented, nor even at the time of writing (p. 19). The move to northern cities is presented as a transition from one form of slavery to another, drawing the plantation of yesteryear as a superimposition of the urban ghettos where black people are relegated (p. 26–27).

The journey leads nowhere, nor does the war, another epic marker mobilized ironically. The poem “*Wise 7*,” for example, deals with the Civil War by diverting heroic vocabulary (for example, the expression “*fire tore mens hearts*”), only to end with the ambiguous image of maroon slaves emerging from the forest with “a *gun* in one hand / *something funky*, in the *other*” (p. 18). This figure, who could be heroic and warlike with the gun in one hand, is relegated to the rank of a carnivalesque character by the mention of a “funky thing” in the other, a burlesque detail on which the poem ends. The gun as a symbol of a war against the slave owning oppressor becomes a fake gun, like those carried by actors in 1970s *blaxploitation* films or contemporary rap videos. The image defuses the epic potential of the war reference through a play of interferences between eras and between cultural registers, denouncing the hypocrisy of heroic readings of history. In accordance with the other meaning of the word “*funky*”, there is, as in Hamlet, “something rotten” in the great American national emancipatory narrative.

All in all, while presenting itself as an oralized narrative, performed by a poet-as-griot belonging to a community and addressing it directly to recapture a collective history, *Wise* spectacularly defaults many of the expectations associated with the epic genre. These expectations, some of which are less derived from the traditional epic corpus than from the modern interpretation of it following Hegel, are present in the mind of the author, who presents them to their reader in order to better wrest them from him. The text cannot aim at “legitimizing the values of a society at the moment it produces it”¹³, in the words of

13 DERIVE, Jean. *L'Épopée : unité et diversité d'un genre*. Paris: Karthala, 2002, p. 171.

Jean Derive, insofar as it constantly repeats that the dispossession of slavery has prevented those it represents from forming a society. There can be no “original and a-chronological narrative” that the poem would historicize through “datable event references and/or toponymic references to the real universe”, because the descendants of slaves have been deprived of their founding narratives and are relegated to the margins of a history over which they have no control. For the same reason, the poem cannot justify a set of shared values on the basis of “a patrimonial past, conceived as a ‘place of memory’, where they would have proved their worth¹⁴. The historical events presented do not refer to anything but themselves. There is no such thing in *Wise* as the “absolute past”, completed and unchanging, of the national legend of which Bakhtin speaks¹⁵; the narrative takes place in a kind of absolute present placed under the sign of privation. While the collective past of African Americans is well surveyed (arrival in the “new world,” abolition, emancipation, the Great Depression), it is anything but an absolute past. Not only is this past never separated from the very act of recounting it – whether it be the national “grand narratives” denounced as false or the work of the writer who stages himself not without a certain amount of self-mockery, for example in fragment 36 – but the laws of chronology are constantly thwarted. The text as a whole retains a certain linearity, only to have it shattered within each fragment by the anachronistic shocks provided by a boisterous poetic “I”, a sort of attentive pedagogue coupled with an irreverent joker.

The figure of the poet-griot thus amuses himself with his reader by hijacking the codes of the epic in order to speak of the deep crisis that exists on the reverse side of Western modernity among the subjects that it has had to reduce to nothingness in order to be able

14 DERIVE, Jean. *L'Épopée : unité et diversité d'un genre*, *op. cit.*, p. 171–172.

15 See LABARTHE, Judith. *L'Épopée*, *op. cit.*, p. 67.

to unfold. In this, *Wise* has something of the epic if we understand it, following Florence Goyet's example, as the site of an "epic work" responding to a crisis situation in order to give the public "an intellectual grasp of [its] chaotic present" and to allow it to "visualize, obscurely but profoundly, what exit can be found from the crisis, along what radically new lines society can be rebuilt"¹⁶. But if there is indeed an effort in the poem to make sense of the present on the scale of a community and to reflect on the future through the search for narrative forms, it is for the benefit of a shift from the political to the aesthetic domain.

History as a collective *Künstlerroman*

No political solution is offered to the desperate situation presented in *Wise*, that of a people powerless in the face of their own fate. The messianic Baraka of the late 1960s and early 1970s has given way to a more modest "Djali" whose function is to tell stories, to arouse readers' pleasure and make them think. He who violently refused the separation between art and politics, for whom art could and should only be action, resolutely accepts here the aesthetic dimension of his gesture. He is willing to take a step back, inserting his work into a wide historical span rather than wanting to "kill", to "put to death" reality through a poetry of the moment¹⁷. It is precisely in this acceptance of the artistic field that I believe *Wise's* collective strength lies, as well as in the personal way it responds to the epic paradigm from the experience of the dispossessed of modernity. *Wise* is indeed a narrative poem telling the story of a people in deep crisis, albeit one told in the form of what we might call a collective *Künstlerroman* (or artist's novel).

16 GOYET, Florence. **Penser sans concepts : fonction de l'épopée guerrière**. Paris: Honoré Champion, 2006, p. 557.

17 BARAKA, Amiri. **Black Magic: Collected Poetry, 1961-1967**, *op. cit.*, p. 117.

Wise has deep ties to *Blues People*, the essay on black American music first published by Baraka in 1963. An essential text in which the man who still called himself Leroi Jones used music as a gateway to “the history of the Afro-American people as text”¹⁸, *Blues People* bridges the gap between the Baraka of the early 1960s and the Baraka who, thirty years later, seemed to want to produce his “great work” and prepare for his legacy (he began writing *Wise* just after his autobiography was published). The 1995 collection would be something like the invention of a poetic form responding to the analyses developed in *Blues People* more than thirty years earlier. It is worth recalling here the essential function that Jones/Baraka ascribed to black music in his thinking about black American history:

Only black music, [...] because to a large extent its traditions could be carried by the “lower classes” of blacks, has been able to survive the constant and voluntary dilutions of the black middle class and the constant calls for oblivion made by the dominant society¹⁹.

Baraka, who at the same time described black literature as a “myth”²⁰ because of the supposedly alienating influence of European and Euro-American literary models on African-American writers, who were (like himself) members of the middle class, saw the music of the people as a kind of safe haven from the perils of assimilation. A few years after *Blues People*, in an article entitled “*The Changing Same*,” Baraka expands on these ideas by making black American music the

18 BARAKA, Amiri (as LeRoi Jones). **Blues People: Negro Music in White America** (1963). New York: Quill/William Morrow, 1999), p. ix.

19 “Only Negro music because [...] its traditions could be carried on by the ‘lowest classes’ of Negroes, has been able to survive the constant and willful dilutions of the black middle class and the persistent calls to oblivion made by the mainstream of the society.” BARAKA, Amiri. **Blues People: Negro Music in White America**, *op. cit.*, p. 131.

20 BARAKA, Amiri (as LeRoi Jones). The Myth of Negro Literature. In: **Home: Social Essays**. New York: William Morrow and Co., 1966, p. 105–115.

site of consciousness and self-expression (“*the consciousness, the expression of where we are*”) in a perpetual movement of liberation that is also creative metamorphosis²¹. Black music is not thought of here as a means of preserving a memory, but dynamically, as an energy through which this memory survives and is actualized, fertilizing the present in an ever-renewed way. This historical and aesthetic analysis is echoed in a text on jazz published the same year as *Wise*, “*Jazzmen: Diz and Sun Ra*”, where Baraka writes that “*the future is always here in the past*”²². We are in the presence of a thought of the “changing same”, a phrase by which Baraka describes the revolutionary power of African American music, which creates connection through change, variation, metamorphosis and improvisation. The music is “*impulse*” and it is “*through its many changes*” that it has been able to constitute a culture for a people without its own culture, language, country, or flag. The ever-renewed effort to express one’s experience by reinventing the music of the past constitutes a “*culture at its most un-self*”, which is paradoxically a form of enhanced authenticity because it is free of the lies of the normative and uniform national narrative²³. Baraka’s thinking about music is political insofar as it questions the possibility of community in the present of performance (the musical “*call and response*” and the improvisation of the jazz band, omnipresent in *Wise*) without referring to an exemplary or sacred past, to heroes or lineages.

It is from this reflection, developed throughout his career and bridging the different phases of his literary work, that Baraka imagines a poetic narrative form that could be to dispossessed peoples what the epic has been to others. The proposed narrative is not that of a quest,

21 BARAKA, Amiri (as LeRoi Jones). *The Changing Same* (R&B and New Black Music). **Black Music** (1968). New York: Da Capo Press, 1998, 210.

22 BARAKA, Amiri. *Jazzmen: Diz and Sun Ra*. **African American Review**. St. Louis: St. Louis University, Vol. 29, No. 2, Summer 1995, p. 255.

23 BARAKA, Amiri. *The Changing Same* (R&B and New Black Music), *op. cit.*, p. 180.

a journey, a war or revenge, but that of a smaller, pre-political form of resistance. The marks of the epic in *Wise* were thus false leads, intended to deconstruct the reader's expectations by playing with them. Baraka makes a mockery of the grand heroic narrative of black American emancipation, compromised with the larger American national narrative. The political story here is merely a backdrop of deception and betrayal, suffered rather than embraced. His odyssey is internal and intersubjective, an odyssey of the circulation and reverberation of a collective spirit. The only heroes, perhaps, are the musicians who have given it a new, sublime form, both unheard of and familiar: Charlie Parker, Duke Ellington, Thelonious Monk and John Coltrane, all of whom are mentioned in the poem.

From this point on, one must undoubtedly go beyond the reading of *Wise's* non-linear dimension as a tragic mark of stagnation and confinement. In light of the poetic device chosen by Baraka to tell African American history, the comings and goings of the voice between centuries should rather resonate as a euphoric sign. The dialogue between eras, materialized by the numerous plays with anachronism that invite themselves into *Wise's* chronology, such as when a nineteenth-century slave dreams that he is John Coltrane, are the signs of this living spirit that wants to make past and present cohabit in this fulgurating artistic gesture. Deprived of a Ulysses who will sail the seas to accomplish exploits, the "blues people" substitute this travelling spirit that criss-crosses the ages, "crosses the oceans" (p. 98) of time, linking the ghettos of the 1960s to the Harlem of the 1920s, to the cotton fields, up to the cry of the first slave staged in "*Wise 2*", and which is the real "big bang" from which the poem arises. The chronology present in the text, the great events evoked, are merely there to highlight the history of the black people as a collective artist. The music travels, always seeking to survive in order to continue to speak of the present experience by articulating it with the past: jazz is both

“the direct expression of a place” and a perfectly mobile energy, which “seeks another place as it weakens”²⁴.

Wise’s poetic device aims to make the poem a particularly intense place of resonance of this energy. Hence Baraka’s attempt at taking the poem out of the book by pointing to the infinity of its possible actualizations. The text that precedes “*Wise 1*” is thus presented as the outline of a long improvisation mixing poetry, music and visual arts. The poem itself includes the titles of musical pieces intended to be played (or “riffed on”) live during readings and performances of the text, or even to mentally accompany silent reading. By mobilizing the cultural memory of his readers, Baraka makes them active and encourages them to associate themselves with the African American cultural history that the book is about. Moreover, he deconstructs the cult of the literary work as a monument, making it clear that the book is only one step in an infinite chain of actualizations. The published poem is but the score of a multiplicity of encounters intended to make history resonate in the present, and thus, to make history come alive as Baraka thinks of it as both ongoing and discontinuous – “*ongoing-offcoming*” (p. 3).

Within this narrative poem centred on artistic activity as a *minimal* form of historicity, the poetic “I” finds its place not in a transcendent position, outside the story being told, but as one voice among others harnessed in the shaping of a common experience. Here we do indeed come across the epos that “hypnotizes an audience, satisfies the dreamlike greed of a community”²⁵, but it is one that now occupies an intra-diegetic position. For this *Künstlerroman* is also that of the writer, who stages his own participation in cultural history. If music, jazz in particular, remains invested with an undeniable collective for-

24 *Ibid.*

25 MADELÉNAT, Daniel. *L'Épopée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986, p. 14.

ce and value, *Wise* marks a reconciliation with literary art, which is no longer in a subordinate relationship with music as the only authentic voice. Where the nationalist Baraka discredited literature as a bourgeois art compromised with the culture and language of power, *Wise's* Baraka places music and literature on an equal footing and plays with their dialogue and interference. Just as John Coltrane is presented as the ultimate "Wise One"—the song with that title is the last one suggested for the poem's "soundtrack" – for the visionary genius with which he absorbed and transformed the legacy of the blues and older jazz, authors such as Frederick Douglass, W. E. B. Du Bois, Langston Hughes, and Zora Neale Hurston invite themselves into this collective artists' novel. Engaging in an amusing dialogue with his own writing career, Baraka asks: "*What about Literature?*" (p. 40), which is a way of acknowledging his past mistakes, and that both music and literature are sites of a dialogue between centuries – a creative tension that doubles as a dialogue between mediums here. No matter the place, the country, what matters for Baraka is the creative gesture – hence also the acceptance of multiple cultural genealogies, freed from the essentialist imperatives that push to classify them: the genre of the classical epic, the long poem of the American modernists and even the avant-gardes of the "Black Mountain Poets" and the "Beats" are only accidental points of departure. The sometimes serious, sometimes inconsequential tone of the poetic voice, as well as its tendency to stage the author's own career, all point to a refusal of any transcendence and fetishization of a place or origin, whether real or figurative.

Proposing a form that empties the historical poem of its monumentality and its claim to encompass the totality of the world in order to focus on the conditions of the birth of a collective voice in conditions of symbolic domination is the main legacy of *Wise*, and what gives it a special place in the work of Amiri Baraka. The choice of approaching history from the point of view of art is an answer offered to the quin-

tessential postcolonial question of the voice of the subaltern, one that proposes to bring together the anonymous speech of the subaltern and that of the artists who put it into form whilst attempting to overcome any hierarchical relationship between them – whether it be an over-valuing of the scholarly and historical speech or an essentializing idealization of the popular speech. If the term epic is not absolutely essential in qualifying the poem, it is obviously his will to question the epic genre in several of its forms that led Baraka to transcend some of the dead ends that had characterized some of his previous works, creating an original form of the historical long poem in which the proverbial “epic breath” leaves weapons and heroes behind and rushes into the mouthpiece of John Coltrane’s saxophone.



SEGUNDA PARTE
EPOPEIAS NA ÁFRICA

THE EPIC IN SOL T. PLAATJE: A REREADING OF MHUDI

Mathilde Rogez

Université de Toulouse – Jean Jaurès, CAS

In 1930, a mere two years before Solomon Tshekisho Plaatje's death, his work *Mhudi, An Epic of South African Native Life a Hundred Years Ago* was published by the Lovedale Press, a missionary institution in the Cape Province (now the Eastern Cape)¹. Sol Plaatje, to use the name by which he is best known, got his surname from an Afrikaans nickname his father was said to have been given because of the shape of his face, and his two first names obviously derive from the Bible, since Tshekisho means 'judgment' in Setswana. As a Setswana, he belongs to the Barolong community mentioned in *Mhudi*, but he is thus at the crossroads between various cultures and heritages, as also reflected in *Mhudi*. It should have been published much earlier, but it took almost ten years to go to press. The first black South African author whose name is remembered is Thomas Mofolo, whose *Chaka*, written in Seso-

1 PLAATJE, Solomon Tshekisho. **Mhudi**. Portsmouth, USA: Heinemann, African Writers Series, 1978. Unless otherwise stated, all references to the text will use this edition.

tho, was published in 1925 before being translated into English in 1931; but Sol Plaatje was the first black South African to write a novel in English, even though publishers were initially reluctant to publish his work. We shall see in this article that these difficulties may be partly due to the implications of the genre of *Mhudi* itself, partly a novel but described as an ‘epic’ in its original edition.

Plaatje and the composition of *Mhudi*

It is first worth recalling a few elements of Sol Plaatje’s life better to understand his position in South African literature as well as his motives for writing *Mhudi*. Although South African studies, particularly in France, little remember his name, so much so that Yves Clavaron speaks of Plaatje as being anonymous², he is nevertheless a major and still influential figure in South African literary history and in South African history in general, and not anonymous at all as he was not just a writer: also a politician, he was one of the founders of the South African Native National Congress, the forerunner of the African National Congress (ANC), and its first secretary-general. Yet, too modest, he refused to become its president³. He was also a polygraph: he worked as a journalist, writing for newspapers in Bantu languages and in English, most of which he founded, and a selection of his articles has been published by Brian Willan⁴. The latter has also unearthed Plaatje’s notes from the siege of Mafeking⁵,

2 CLAVARON, Yves. Une relecture noire de l’histoire sud-africaine par Solomon T. Plaatje. *Revue de littérature comparée*, n. 300, p. 543–565, 2001/4; p. 543.

3 COUZENS, Tim. Introduction. In: PLAATJE, Sol. *Mhudi*. *op. cit.*, p. 1.

4 PLAATJE, Sol. *Selected Writings*. (WILLAN Brian, ed.) Johannesburg: Witwatersrand University Press and Athens, Ohio University Press, 1996. See as well his book *Sol Plaatje: A Biography*. Johannesburg: Ravan Press, 1984.

5 PLAATJE, Sol. *The Boer War diary of Sol T. Plaatje*. Cape Town: Macmillan, 1973, and *Mafeking Diary: A Black Man’s View of a White Man’s War*. (COMAROFF, John L.; WILLAN, Brian; REED, Andrew, eds). Johannesburg: Southern Books; London: James Currey; Athens, Ohio: Ohio University Press, 1990.

an extremely valuable document on one of the key episodes of the Anglo-Boer war. This is already an instance when Plaatje pens a narrative of historical events that are supposed to be primarily about white people (although he therefore focuses rather on the black victims of the European conflict) from the point of view of a non-European⁶, a trait that is also to be found later in *Mhudi*. Plaatje was also a polemicist, as in *Native Life in South Africa*⁷, which he wrote as a reaction to the first Land Act of 1913, under which black people, who made up almost 70% of the South African population, were allocated only 7% of the land, often the least fertile, even before apartheid, whose laws were passed after 1948. *Mhudi*, if only by its dedication, is partly set in that historical context, and references to territorial dispossession are numerous. Plaatje was also a brilliant linguist: he authored a collection of Setswana proverbs, phonetically transcribed, in collaboration with Daniel Jones, at a time when phonetics was in its infancy⁸. This may actually have been mentioned first, for it was largely due to his gift for languages that Plaatje found himself working as an interpreter, and so unwillingly took part in the Anglo-Boer war at the turn of the century, and took up writing. These gifts and his interest in the development of African culture also led him to translate several of Shakespeare's plays into Setswana which, as we shall see, again had an impact on the composition of *Mhudi*. Finally, Plaatje sometimes took on the role of an ethnographer as he collected and published Setswana proverbs and

6 CHAPMAN, Michael. **Southern African Literatures**. Pietermaritzburg: University of Natal Press, 2003, p. 207.

7 PLAATJE, Sol. **Native Life in South Africa, Before and Since the European War and the Boer Rebellion**. Johannesburg: Ravan Press, 1996 [1916].

8 JONES, Daniel; PLAATJE, Sol. **A Sechuana Reader in International Phonetic Orthography (with English Translations)**. London: University of London Press, 1916. See COUZENS Tim. Introduction. Art.cit., p. 1 and Sol T. Plaatje and the First South African Epic. **English in Africa**, vol. 14, n. 1, p. 41-65, May 1987; p. 42.

tales that he translated⁹. He thus had a real concern for memory and transmission, at a pivotal period historically and politically speaking, to which we will have to return in more detail when analysing *Mhudi*.

What is noticeable is that these activities, like his upbringing before, place Plaatje truly at the convergence of multiple cultures. Raised in a mission in the Orange Free State, he received a Christian and Methodist religious education, which entailed a direct contact with the text of the Bible in the King James Version: it was also an introduction to English language and literature. Later, his activities took him abroad to London, Canada and the United States, where he met political figures such as Marcus Garvey and W.E.B. du Bois: his vision was therefore not limited to a South African perspective on several racial and political issues. Finally, this helps to define his political orientation: if one had to classify him, one would put him among ‘liberals’ who believed that they could improve the condition of black people through negotiation – even if Plaatje’s positions and tone became more assertive over time. This should be borne in mind when considering the political and aesthetic significance of *Mhudi*. For Plaatje, indeed, negotiations involve culture, dialogue, and the dialogue of cultures. He was an intellectual and a man of letters – which does not detract from the strength of his political commitment.

This commitment through and in writing is particularly evident in *Mhudi*, even though this work might seem to be Sol Plaatje’s most narrative and novelistic piece. Indeed, studying *Mhudi* through the prism of the epic may not be as obvious a choice as one might at first think. As has been said, its publication was delayed. In addition to Mofolo’s work, the work of R.R.R. Dhlomo, a Zulu author who published *An African Tragedy*, also with Lovedale Press in 1928, is the one that people

9 PLAATJE, Sol. *Sechuana Proverbs with Literal Translations and their European Equivalents*. London: Kegan Paul, Trench and Trubner, 1916.

and history remember as the first written by a black South African in English, whereas Plaatje's work, written earlier, in 1919–1920, met with the reluctance of several publishers and was published only ten years after its completion, at the cost of several changes that may have lessened the text's political significance¹⁰. More interesting for us here is the fact that the first edition published by Lovedale includes a subtitle that clearly indicates the genre to which *Mhudi* would belong as an epic: “*an Epic of South African Native Life a Hundred Years Ago*”. The subtitle and frontispiece of the first edition are reproduced in Ad Donker's edition, but disappear in the version that caused the greatest stir in the literary scene, based on Plaatje's original version found by Stephen Gray, without the corrections made to the typescript, and edited by Gray and Tim Couzens in the 1970s. No explanation was given for this disappearance, even though Tim Couzens wrote an article on *Mhudi* entitled “Sol T. Plaatje and the First South African Epic” – an article which in fact devotes only a few pages to the question and ultimately hardly takes into consideration generic issues in its analysis of *Mhudi*. This subtitle does, however, appear in the French version published in 1997, *Mhudi, une épopée retraçant la vie des Indigènes en Afrique du Sud il y a cent ans*, in a translation by Jean Sévry¹¹. As Sévry says in his anthology on South African literature, “from a formal point of view, it

10 COUZENS, Tim, Introduction. Art. cit, p. 6–7, as well as the article he co-authored with Stephen Gray. *Printers and Other Devils: The Texts of Sol T. Plaatje's Mhudi*. **Research in African Literature**, vol. 9, n. 2, p. 198–215, Autumn 1978, or GRAY, Stephen. **Sources of the First Black South African Novel in English**. *Munger Africana Library Notes*, 37, December 1976. A. E. Voss also details some of the differences between the typescript in the Cory Library of Rhodes University in Grahamstown rediscovered by Gray and the edition published by Lovedale, and thus the effects of Plaatje's own censorship of his text and that of his publisher, but mitigates against it, in his Introduction to *Mhudi*'s version from Lovedale's edition, PLAATJE Sol. **Mhudi**. Jeppestown: Ad Donker, 2009 [1989]. Chapman agrees with the latter in his pages on *Mhudi*, considering that Gray and Couzens may have exaggerated the differences and their causes given their very Africanist perspective at the time; **Southern African Literatures**. p. 210–211.

11 PLAATJE, Sol. **Mhudi, une épopée retraçant la vie des Indigènes en Afrique du Sud il y a cent ans**. Arles: Actes Sud, 1997.

can be read as an epic. The subtitle encourages us to do so¹². However, other markers of the epic disappear in the Lovedale edition, such as the presence of the narrator.

What then are the consequences for the reader who does not know about the original subtitle? Is it not tempting to wonder whether it is really an epic and if so, in what way, especially since the work is not written in verse to begin with, which is a characteristic of the first epics like *The Iliad* or *The Aeneid*? The term epic is indeed not the one most commonly used by commentators or critics, and in any case not the only one: Jean Sévry goes on to describe it as “a historical chronicle, a description of the Barolong’s manners and customs”, Yves Clavaron mostly speaks of a “novel”, Richard Samin of a “romance” and a “historical novel”¹³, also relying on some of Plaatje’s statements about his work¹⁴, while the South African novelist and short story writer Zoë Wicomb speaks of it as the “first African Nationalist novel”¹⁵. But if *Mhudi* is anything other than an epic, how so, and to what genre does it then belong? Beyond that, we shall see that these questions lead us to ask how the different genres Plaatje uses in *Mhudi* are useful to define the meaning and scope of the work, and in particular its literary, aesthetic and even political legacy in South Africa. This generic approach to *Mhudi* will indeed allow us to unravel the various readings that have been made of this major text in South African literature and try and see how to connect them to one another.

12 SEVRY, Jean. *Littératures d’Afrique du Sud*. Paris: Khartala, 2007.

13 SAMIN, Richard. Sol Plaatje’s *Mhudi* and the Emergence of Black Political Fiction. *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 22, n. 1, p. 37–45, Autumn 1999.

14 See for example Plaatje’s letter to Silas Molema, August 1920, quoted by Couzens, in which he refers to *Mhudi* as “a novel”. Sol T. Plaatje and the First South African Epic. Art cit. p. 53.

15 WICOMB, Zoë. Shame and Identity: The Case of the Coloured in South Africa. In: ATTRIDGE, Derek; JOLLY, Rosemary (dir.) *Writing South Africa: Literature, Apartheid, and Democracy, 1970–1995*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. She uses “Nationalist” with reference to Steve Biko’s Black Consciousness movement.

Mhudi as an epic

The question could be reversed: why not read *Mhudi* as an epic, since that is how the text presents itself at first, as the reprint of the original frontispiece reminds us? Its subtitle is indeed the first contact with the work and an invitation to read it as such. In this respect, its deletion from the 1978 edition is problematic, but perhaps only an omission, since Couzens himself is the first to acknowledge that it is an epic, and even the first of its kind, as is underlined by the title of one of the many articles he devoted to Plaatje's work. *Mhudi* is also structured along various chapters like an epic, the titles of whose episodes echo the classical motifs of the epic. Its subject matter is also in line with Mikhail Bakhtin's definition of the epic:

The epic as a genre in its own right may, for our purposes, be characterised by three constitutive features; (1) a national past – in Goethe's and Schiller's terminology the "absolute past" – serves as the subject for the epic; (2) national tradition (not just personal experience and the free thought which grows out of it) serves as the source for the epic; (3) an absolute epic distance separates the epic world from contemporary reality, that is, from the time in which the singer (the author and his audience) lives¹⁶.

Although the third item put forward by Bakhtin will need to be qualified, Plaatje does choose to speak of the past as such: if the subtitle "one hundred years ago" refers more to the 1830s than to the 1820s, the first words of the text refer to an even more distant past. "*Two centuries ago*"¹⁷: the reader is confronted from the outset with an "absolute", bygone past, and with a radical change for all South

16 BAKHTIN, Mikhail. **The Dialogic Imagination: Four Essays**. Trad. Caryl Emerson; Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981; p.13.

17 PLAATJE, Sol. **Mhudi**. *Op. cit.*

Africans that has occurred since then, in view of the events narrated in the text.

Richard Samin probably best summarises the historical context evoked in *Mhudi*, namely “the historic encounter in Thaba Nchu between the early Voortrekkers” (Boer or Afrikaner migrants), “under the leadership of Hendrick Potgieter and Sarel Cilliers, who had left the Cape Colony in 1835 [...], and the Barolong under Chief Moroka”, as well as “their defeat at the hands of the Matabele” (or Ndebele, a branch of the Zulu ethnic group) “at the Battle of Vegkop in 1836”, where they were rescued by the Barolong. The text also “alludes to the aftermath of the Mfecane” (or Difaqane), “a series of migrations” of various ethnic groups following the wars waged by the Zulu armies of Chaka¹⁸. King Mzilikazi and his Matabele seceded in 1822 and occupied “a territory which belonged to the Tswana people”. “The novel begins with the massacre of Kunana as a retribution for the assassination”¹⁹ of two ‘indunas’, or tax collectors, sent by Mzilakazi: “Upon these peaceful regions over one hundred years ago there descended one Mzilikazi, king of a ferocious tribe called the Matabele, a powerful usurper of determined character who by his sword proclaimed himself ruler over all the land”²⁰.

What we face here is a political crisis, identified by Florence Goyet as a characteristic of the epic²¹, and in this case, battles, massacres even, a hero, Ra-Thaga, and even a plot similar to the one we recognise in *The Aeneid*, from the destruction of a city to the flight of the hero

18 SAMIN, Richard. Art. cit., p. 38. The Mfecane was used as a justification for colonisation, as the land appeared to be empty of inhabitants and therefore free for occupation by settlers. Its magnitude is disputed by some historians, notably Norman Etherington, who sees it as just another migration; see **The Great Treks: The Transformation of Southern Africa, 1815–1854**. London and New York: Longman, 2001.

19 SAMIN, Richard. Art. cit., p. 38.

20 PLAATJE, Sol. *Mhudi*. *Op. cit.*, p. 28.

21 GOYET, Florence. L'Épopée. <https://sflgc.org/bibliotheque/goyet-florence-lepopée-seconde-partie/>. Last accessed: April 2022. However, the crisis identified by Goyet is situated at the time of writing, and is thus distinct from Bakhtin's “absolute past”. We shall return to this later.

who is going to lay the foundations of another kingdom. In this sense, we can see that we can already qualify Bakhtin's position: the epic in *Mhudi* is also modern, in the words of Delphine Rumeau, "as a celebration of beginnings"²², although we have to wait until the end of the book to really find this celebration.

Other "generic signals", to use Alastair Fowler's terminology²³, can easily be found, although not all those that he lists, as has been amply compiled by the many critics who have taken an interest in Plaatje's work. Certainly, one essential signal is missing: *Mhudi* is not in verse, nor does it include an invocation to the Muse. This lack is problematic if one sticks to the meaning of *epos*, and in this, *Mhudi* differs from the African epic tradition, for example *Chaka*²⁴. However, several critics point to the allusions to the *Song of Songs* and the various traditional poems or praise singing to be found in the narrative. It is these songs of praise ('praise singing' or 'izibongo') that sing of arms and men in the narrative²⁵. Other "generic signals" are more clearly marked: thus the presence of a narrator (Half-a-Crown, identified at the beginning of chapter V, at least in the 1978 version, the Lovedale edition deleting this reference and thus attenuating the epic nature of the narrative) who evokes the past and brings it to life; speeches by other characters²⁶; compound adjectives that recall Homeric epithets²⁷; *topoi*, no-

22 RUMEAU, Delphine. **Chants du Nouveau Monde**. Épopée et modernité (Whitman, Glissant, Neruda). Paris: Classiques Garnier, 2009, p. 9.

23 FOWLER, Alastair. **Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes**. Oxford: Oxford University Press, 1982, p. 88.

24 Note that the subtitle of *Chaka* is "an Historical Romance"... translated into French as "a Bantu epic" ("une épopée bantoue")!

25 CLAVARON, Yves. Une relecture noire de l'histoire sud-africaine. Art. cité, p. 551-552.

26 "The novel reproduces many speeches and give voice to several homodiegetic narrators: characters come to tell the story of what they have seen or experienced, following the tradition of the messenger or the eyewitness. There are thus up to five different narrators who relate the arrival of the Boers." (*ibid.*, p. 552-553, my translation).

27 Clavaron points out that the effect is reinforced in the choices made in the French translation (*ibid.*, p. 561).

tably a reminder of places, of the landscape, before any critical action²⁸; digressions that recall the ancient past or dwell on a character; prophecies, in particular relating to Halley's comet – an episode which also refers to Rider Haggard, a point to which we must return, as *Mhudi* also clearly borrows from other genres than just the epic.

The epic revisited

Because of its generic hybridity, Richard Samin sees Plaatje's work as one of the first post-colonial South African writings²⁹. However, in this last section, we would like to show that it is largely the choice of the epic, thus modernised, that allows for this hybridity: therefore, reading *Mhudi* through the prism of the epic enables readers to get a better sense of these different narrative threads.

Plaatje's work is above all a counter-epic. Until then, and even more so at the time of *Mhudi*'s publication, the South African epic was that of the great Trek, sung by Gustav Preller or C. J. Langenhoven³⁰: that period saw a proliferation of texts defending a specific Afrikaner culture ('*Afrikanerdom*') which culminated in the victory of the National Party in 1948 and the implementation of apartheid. To the founding narrative of the (white) South African nation that some would like to turn the Trek into, *Mhudi* opposes another vision of these events. The Trek is no longer given as the starting point of the story itself, and therefore of History. Not only is it no longer posited as year zero in South Africa, with the white characters appearing more than a third of the way through the story, but the Trekkers are described as having needed

28 In accordance with the criteria defined by Ernst Curtius and recalled by Marielle Macé in her work on literary genres (**Le Genre littéraire. Textes choisis et présentés**. Paris: Flammarion, 2004, p. 104).

29 SAMIN, Richard. Sol Plaatje's *Mhudi* and the Emergence of Black Political Fiction. Art. cit, p. 37.

30 See for example CHAPMAN, Michael. **Southern African Literatures**. Op. cit., p. 121-122.

the help of the local tribes. The resulting military action is therefore presented as common, not heroic, and it is Ra-Thaga who is pictured as wounded in the aftermath of the battle, and thus made a hero, not one of the Boers. Even if this episode in the collective and shared, although perhaps not truly national, history, invokes other black people as the enemy, it also implies that there pre-existed an African history and culture. What the genre of the epic contributes is all the more interesting if we also look at the epic scheme that seems to have prevailed since *The Aeneid*, as analysed by David Quint: the epic became the story of a foundation, which implies that the losers of today may become the victors of tomorrow³¹. This is what happens to the Barolong in *Mhudi*, at least temporarily, but if we reread Mzilakazi's last words, we also understand, like Richard Samin, that the text announces, as early as 1930, that rights for black people more generally will be fought for and recovered, and this impetus is enhanced by the genre chosen by Plaatje.

In this sense, contrary to what Samin writes, *Mhudi's* subtitle is not misleading³²: Plaatje does write about the present, but it is precisely because he chooses the genre of the epic that he can, as Ng g wa Thiong'o would later put it, "speak of the past in order to speak of the present"³³. This implies moving away from the Bakhtinian conception of the epic, which was relegated to an "absolute past": by contrast, Florence Goyet suggests to "replace it precisely in [its] historical context" and shows that the epic makes it possible both to "distance" the present "crisis", to which it actually refers through "diversions" and

31 QUINT, David. **Epic and Empire, Politics and Generic Form from Virgil to Milton**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993, p. 17-18.

32 SAMIN, Richard. Art. cit. p. 37.

33 "I want to talk about the past as a way of talking about the present". NG G WA THIONG'O. *The Writer and His Past. Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture, and Politics*. London: Heinemann, 1972, p. 39.

“parallels” with the past, and thus to offer a resolution to that very same crisis³⁴. One of the major issues of the time in which Plaatje wrote was that of the first Land Act, which deprived the black population of access to most of South Africa. Yet, it has been seen that references to the landscape are one of the *topoi* of the epic, but also, as Isabel Hofmeyr points out, one of the defining features of epics and historical narratives in South Africa³⁵, with Plaatje thus mixing several epic traditions. Choosing the genre of the epic, furthermore of an epic modeled on *The Aeneid*, i.e. recounting a flight followed by the reconstruction of a city, allows Plaatje to cover a vast expanse of South African territory and to point to its possible “re-territorialisation”³⁶. Yves Clavaron, echoing Elleke Boehmer’s analysis, notes that during their wanderings, Ra-Thaga and Mhudi often gaze at the landscape from an overarching position, which allows them to dominate and thus to re-appropriate it, at least visually³⁷. Reading Plaatje’s work through the prism of literary genres in general and of the epic in particular thus once again reinforces a political reading of his aesthetic choices.

That Plaatje intended to assert his culture through the writing of *Mhudi* is something he clearly indicates in his preface to the first edition, but what is notable is the way this operates in the text itself which, as we have seen, mixes various genres and traditions, borrowing equally from male (praise singing) as well as female (e.g. “stories of a mythological nature”³⁸) oral traditions. The narrator is a man, but

34 GOYET, Florence. L’Épopée. Art. cit. (my translation).

35 HOFMEYR, Isabel. *‘We Spend Our Years as a Tale That is Told’: Oral Historical Narrative in a South African Chieftdom*. Portsmouth: Heinemann; Johannesburg: Witwatersrand University Press; London: James Currey, 1993, p. 107.

36 SAMIN, Richard. Art. cit. p. 40.

37 CLAVARON, Yves. Une relecture noire de l’histoire sud-africaine par Solomon T. Plaatje. Art. cit., p. 554, citing Elleke BOEHMER. *Colonial and Post-colonial Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 103-104.

38 See SEVRY, Jean. *Littératures d’Afrique du Sud*. *Op. cit.*, p. 27. Sévry draws on the work of Jeff Opland and Pallo Jordan.

the eponymous heroine of the story – and from whom Plaatje is said to be a descendant and derives his story³⁹ – is a woman, often with what could be seen as a proto-feminist point of view. In fact, Florence Goyet shows that it is the very nature of the epic, and in particular of the modern epic, to accommodate genres and voices in a “true polyphony”⁴⁰. Plaatje’s work can be defined as highly polyphonic, bringing together the voices of multiple narrators but also more generally multiple points of view, multiple registers, multiple literary genres and cultural models, borrowing from the mission, the Anglophone canon, or Setswana folklore. At the same time, these varied sources act as as many counterpoints, which take the reader from the historical prophecies of Mzilakazi to the cooing of the two lovebirds, as *Mhudi* ends with weddings – almost “with songs”, to paraphrase Beaumarchais: to the collective succeeds the singular, the individual, what Njabulo Ndebele would later call “the ordinary”⁴¹. Because it is an epic, *Mhudi* thus engages in a cultural dialogue, between Setswana folklore and Shakespearean texts for example, achieving what the Afrikaner epic, which only resorted to the epic of the victors, failed to do. It is revealing in this sense that while Yves Clavaron saw Plaatje as an anonymous literary figure, Elleke Boehmer cites him as an example on the very first page of her article in one of the first collections to examine the recent past of South African literature and its future after the fall of apartheid, and points to him as a possible model for a truly South African literature⁴². She praises *Mhudi*’s protean and polyphonic nature and its lack of closure, which she sees as a fertile opening. The latter

39 COUZENS, Tim. The First South African Epic. Art. cit, p. 50–51.

40 GOYET, Florence. L’Épopée. Art. cit.

41 NDEBELE, Njabulo. The Rediscovery of the Ordinary: Some New Writings in South Africa. **Journal of Southern African Studies**. Vol. 12, n. 2, p. 143–157, April 1986.

42 BOEHMER, Elleke. Endings and new beginning: South African fiction in transition. In: ATTRIDGE, Derek; JOLLY, Rosemary (dir.). **Writing South Africa**. Op. cit., p. 43–56.

is again one of the characteristics of the modern epic that Florence Goyet identifies, a “victory of the losers”⁴³ calling for a continuation of the narrative beyond the last page and, in a way, a renewed celebration of beginnings. The epic is a way of making different voices heard (that of General Gubuza, for example), without necessarily offering a resolution between them at the end: the genre of the epic, when conceived as such, leaves room for a possible dialogue, and thus makes it possible to think in generic terms what Ndebele or Boehmer are trying to formulate in terms that are still political.

A generic reading of Plaatje’s work thus shows how he assimilates influences, which is also a form of writing back – as defined by postcolonial critics –, as it further combines other references to multiple canons. The text is thus in English, and yet, for example, it can only really be understood if the reader also knows Setswana proverbs, in a narrative that truly lets them be heard. Perhaps that is also why Plaatje’s work was amended, especially when it comes to its epic characteristics, and why it took so long for it to find a publisher. In this sense too, despite the date of its composition and publication, *Mhudi* is paradoxically modern, allowing, as Elleke Boehmer hopes, for a continued dialogue with Plaatje’s literary heirs. It is, alas, something that the break created by apartheid, particularly in the field of education, has made almost impossible: after Herbert Dhlomo’s *Valley of a Thousand Hills*, Mazisi Kunene’s verse epics have hardly been translated, read, or recited, and nowadays, an author like Niq Mhlongo, in whose novels the only enumerations are those of the brands of the clothes his characters wear, has more to do with *Drum*’s journalistic, urban style, itself a direct result of the economic and social conditions

43 GOYET, Florence. Conclusion. In: RUMEAU, Delphine (dir.). **Permanence de la poésie épique au XX^e siècle (Akhatova, Hikmet, Neruda, Césaire)**. Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p. 110.

created under apartheid, than with the unvarnished erudition of a man like Plaatje, who had no formal education. *Mhudi* is, however, and as has been shown, not out of step with the context of its time. In fact, its recourse to the past and its open-endedness seem to enable Plaatje to avoid being crushed by the burden of history and of his time, or swallowed by “the discourse of history” as J. M. Coetzee calls it⁴⁴: Plaatje’s response to the challenge of history, unlike that of some of those who wrote for *Drum*, is indeed a literary discourse⁴⁵, an aesthetic approach. It is not, however, similar to Coetzee’s either, whose novels reflect rather on narrative choices: Plaatje instead reflects on generic choices and on the possibilities offered by the epic, which he thus contributes to reinventing.

44 See the distinction Coetzee makes between the discourse of history and the discourse of the novel in his article *The Novel Today*. **Upstream**. Vol. 6, n. 1, p. 1-5, 1988.

45 See also SAMIN, Richard. Art. cit. p. 37.

ENTRE TRADIÇÃO E REFUNDAÇÃO: O SENTIDO DAS REFERÊNCIAS ÉPICAS EM OUSMANE SEMBÈNE E AHMADOU KOUROUMA¹

Pierre Soubias

Universidade Toulouse Jean-Jaurès, LLA-Creatis 10

Um momento decisivo

Em torno da data simbólica de 1960, que marca o começo da Independência para grande parte das jovens nações africanas colonizadas pela França, os anos de 1950 e 1960 constituem momentos fundadores para o romance francófono da África negra. Com efeito, a partir do período entre guerras, os africanos já haviam começado a escrever em francês, e a escrever literatura – algo que não passou despercebido. Contudo, essa primeira geração ainda não estava de todo livre do peso

1 Traduzido para o português por Antonio Marcos dos Santos Trindade, doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), professor de Língua Portuguesa da Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe (SEDUC/SE), membro pesquisador do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

ideológico do sistema colonial, e se poderia dizer que ela era mais “anticolonial” do que propriamente “pós-colonial”. Apenas alguns poucos poetas, sob a bandeira da Negritude, conseguiram livrar-se desse tipo de pensamento, devido à influência que receberam da figura tutelar de Léopold Sédar Senghor. Esse grupo abriu caminho, no final da década de 1930 e principalmente através do lirismo, para discursos mais ambiciosos que surgiram ao longo dos anos 1950: já não se tratava apenas de fazer ouvir vozes singulares, senão de preparar o terreno para uma *literatura verdadeiramente nova*, com a diversificação interna que isso implica.

Essa nova geração africana, em torno de Ferdinand Oyono, Mongo Béti e Ousmane Sembène, sem esquecer Camara Laye, o mais moderado, não é a primeira a escrever textos literários, conquanto seja a primeira a se sentir investida de uma missão mais complexa do que apenas a de declarar uma revolta. Para a jovem África, que surge agora como entidade política autônoma, o sonho dessa nova geração é poder oferecer-lhe uma literatura que reflita suas realidades culturais e sociais, assim como suas transformações, e de produzir um *corpus* que, através da dignidade e durabilidade que caracterizam a forma literária, possa servir como uma referência a nações mais jovens. Nesse sentido, esses romancistas tiveram pleno sucesso em sua abordagem: ao alcançarem muito rapidamente o *status* de “clássicos”, esses escritores, já há duas gerações, vêm proporcionando aos alunos africanos de língua francesa e do ensino médio uma boa parte da cultura literária adquirida na escola. Por ser a epopeia definida tradicionalmente como o gênero das fundações, aqui teríamos um primeiro motivo para buscar no romance africano dessa nova geração uma inspiração épica ou, para falar de forma mais objetiva, teríamos aqui um motivo para o projeto de escrever histórias que teriam a função de inspirar modelos heroicos, tal como se costumava atribuir às antigas epopeias.

Um desafio estético complexo

Todavia, nossa hipótese de trabalho é um pouco mais complexa do que isso. Essa nova geração encontrou na escola uma cultura literária escrita moderna, sendo a epopeia para eles algo que pertencia a um horizonte cultural já distante. Apesar de reconhecermos seu prestígio, em grande medida seus códigos não parecem mais praticáveis. Evidentemente a poesia de Senghor, de modo particular na coleção *Éthiopiennes*², inspira-se na epopeia, entretanto essa produção habitada, na qual se supõe que as memórias greco-latinas se mesclam aos antigos contos heroicos africanos, se apresenta como uma série de belos fragmentos que, contudo, não encontram nunca uma unidade *narrativa*. Em 1938, o beninês Paul Hazoumé já havia tentado transcrever a lenda épica de *Doguiçimi*³, porém esse texto árduo, tanto etnográfico quanto literário, claramente não se destinava a atingir um grande número de leitores.

Ao se afastar de uma ressurreição acadêmica que não oferecia nenhuma perspectiva política verdadeira, a geração de 1960 quis, em vez disso, dar uma base cultural específica aos africanos que certamente eram nutridos por histórias lendárias, mas que também eram obrigados a lamentar a perda dos antigos Impérios, porquanto a aposta agora consistia na construção de novas entidades políticas. *Sundjata* ou a epopeia mandinga, a qual é transmitida oralmente e reconta a fundação do Império do Mali no século XII, mantém um prestígio duradouro em toda a África Ocidental. Não obstante, para essa nova geração de escritores, os quais têm consciência de estar atuando com estruturas estatais totalmente novas, interessa mais oferecer uma versão escrita em francês da tradição oral, do que manter vivo, através

2 SENGHOR, Léopold Sédar. *Éthiopiennes*. Paris: Le Seuil, 1956.

3 HAZOUME, Paul. *Doguiçimi*. Paris: Larose, 1938. Reeditado em 1978 por Maisonneuve e Larose.

dos griots, o cultivo da epopeia. Por volta de 1960, essa nova abordagem inspirou o notável trabalho de tradução e popularização realizado por Djibril Tamsir Niane, a partir da epopeia de *Soundjata*⁴, obra que se completaria posteriormente com a versão mais desenvolvida e mais complexa de Camara Laye⁵.

Certamente a memória das epopeias tradicionais africanas deve ser perpetuada, ainda que através de uma tradução simplificada, para que se tenha a certeza de que irá perdurar na consciência das pessoas e de que será implantada para além dos campos linguísticos tradicionais (wolof, línguas mandingas, fula etc.). Esse não é, porém, exatamente o projeto de nossos romancistas. Para eles, trata-se antes de fornecer histórias que falem francamente da África atual, percebida como uma entidade profundamente transformada em suas estruturas e sua sensibilidade e que não se contenta em renovar a enunciação de histórias antigas, apesar de estas permanecerem insuperáveis como marcadores de identidade e como símbolos de uma ancoragem no passado.

Embora essas diferentes aspirações possam constituir-se como um dilema angustiante, na verdade elas são vividas por essa nova geração como um desafio, qual seja: o de uma proposta literária sem precedentes. De fato, explícita ou implícitamente, esses romancistas tentarão *articular* a referência à epopeia com a forma romanesca contemporânea, no intuito de construir uma narrativa significativa adaptada aos novos tempos.

Com isso em mente, optamos por estudar mais particularmente dois romances que, em suas próprias diferenças, ilustram a relação com a herança épica dessa geração da Independência. Publicado

4 NIANE, Djibril Tamsir. *Soundjata, l'épopée mandingue*. Paris: Présence africaine, 1961. Disponível em edição de bolso.

5 CAMARA, Laye. *Le Maître de la parole*. Paris: Plon, 1978. Reimpresso em edição de bolso por Presses Pocket em 1980.

em 1960, *Les Bouts de bois de Dieu*⁶, do senegalês Ousmane Sembène, atualiza visivelmente a fórmula do “romance social”, do qual *Germinal* é o modelo: nessa história de uma greve vitoriosa, sobrepõem-se tanto a luta social dos ferroviários quanto a luta para libertar a África da sua tutela colonial, bem como a aspiração a uma certa modernidade social que envolve em particular uma redistribuição de papéis entre homens e mulheres. Publicado em 1968, *Les Soleils des Indépendances*⁷, do costa-marfinense Ahmadou Kourouma, por sua vez, evoca, ao contrário, as desilusões provocadas pela independência política e a persistência de uma profunda desordem identitária e cultural na África contemporânea.

Tanto por seu conteúdo quanto por sua escrita, esses textos, dentro da produção romanesca africana de língua francesa, podem ser facilmente contrapostos, por estarem geralmente ligados a diferentes “gerações”. No entanto, se olharmos mais de perto, eles foram concebidos e escritos com apenas alguns anos de diferença (1957–1959 para o primeiro, 1963–1964 para o segundo) e foram escritos por homens que, na verdade, estão separados por apenas quatro anos (Sembène nasceu em 1923, Kourouma, em 1927) e que, portanto, de modo geral têm a mesma experiência histórica: ambos foram educados durante a colonização, na mesma idade tiveram que lidar com a autoridade colonial e foram formados em grande parte como autodidatas, permanecendo distantes das próprias elites francesas às quais Senghor está ligado. O “marco” da Independência – sonhada pelo primeiro, já vivida pelo segundo – certamente separa os dois romances e determina a di-

-
- 6 SEMBÈNE, Ousmane. **Les bouts de bois de Dieu**. Paris: Le livre contemporain, 1960. Reeditado no Presses pocket (n° 3) em 1971. Em nossas citações, ao nos referirmos à paginação dessa última edição, abreviaremos o título para *BBD*.
- 7 KOUROUMA, Ahmadou. **Les Soleils des Indépendances**. Montreal: Presses Universitaires de Montreal, 1968. Reeditado em Paris: Le Seuil, 1970. Abreviamos o título do romance para *SI*. Quanto à citação, remetemos à edição de bolso da coleção “Points Seuil” (p. 166).

vergência de suas tonalidades (otimista ou amarga), entretanto, não devemos nos iludir quanto ao fato de que o tema da Independência estrutura os dois textos, aproximando-os de certa forma.

Nossa hipótese é que essa preocupação comum a ambos os autores, em relação às questões referentes à Independência, os induz, em suas obras, a uma relação privilegiada com a epopeia, ainda que essa relação se manifeste de forma parcialmente contrastante.

O jogo de referência

O romance de Sembène apresenta uma série de referências intertextuais que não examinaremos aqui na íntegra, embora ressaltemos que elas apresentam uma grande coerência. Notamos, por exemplo, as alusões tanto ao romance de Zola, *Germinal*, quanto ao de Malraux, *La condition humaine* [A condição humana], assim como os tributos bastante explícitos feitos por *Les Bouts de bois de Dieu* a textos anteriores. Há uma série de referências a textos épicos da África Ocidental convergindo com essas alusões, particularmente a que é feita à epopeia capital, *Soundjata*. Ela surge na consciência e até na voz da personagem Tiémoko, por conseguinte, num contexto mandingo (estamos em Bamako), num momento de exaltação:

Pour la première fois de sa vie, une idée de lui [Tiémoko] allait mettre en jeu le destin de centaines de milliers d'êtres humains. Ce n'était pas l'orgueil qui était en lui, simplement il venait de découvrir sa valeur d'homme. Tout ragaillard, il entonna à pleine voix Soundjata. (BBD, pág. 147)

Pela primeira vez na vida, uma ideia dele [Tiémoko] colocaria em jogo o destino de centenas de milhares de seres humanos. Não era o orgulho que havia nele, Tiémoko acabara de descobrir seu valor como homem. Completamente animado, ele entoou *Sundjata* em voz alta.

Essa passagem é bastante ilustrativa de como, em sua obra, Sembène faz a referência épica: trata-se de situar as ações dos personagens e grupos na perspectiva dos antigos tempos heroicos, tal como essas ações eram particularmente cantadas pela epopeia. A fim de sugerir um paralelo entre a ação do romance e a dos antigos contos heroicos, outra história cantada menos conhecida, a de *La Légende de Goumba (A lenda de Goumba)*, é repetida várias vezes pelo cego Maïmouna (p. 46, p. 48, p. 379).

Nesse mesmo espírito, ainda que não observemos nenhuma referência precisa a um relato oral, o jovem Daouda, embora hesitante na luta, percebe esse retorno de tempos heroicos por meio de sua própria cultura wolof:

Tout à l'heure en traversant la place sous les acclamations de la foule, il s'était senti envahi d'un courage nouveau. "Le temps des preux est revenu, pensa-t-il, le temps des valeureux Damels du Sénégal". (BBD, p. 279-280)

Nesse momento, ao cruzar a praça sob os aplausos da multidão, Daouda sentiu uma nova sensação de coragem. "O tempo dos valentes voltou, pensou ele, o tempo dos valentes Damels do Senegal".

A palavra "preux" (valente), um pouco arcaica e bastante inesperada no romance de Sembène, sugere um pré-texto épico difuso. Para tornar a referência mais clara para um não senegalês, o autor observa que os Damels são "antigos cavaleiros nobres". De modo que uma épica, ou pelo menos heroica, nebulosa intertextual envolve os personagens desse romance, incentivando a seguinte leitura: o compromisso heroico mantém-se o mesmo, quer seja na África do passado, quer seja na África que está entrando na modernidade. O período moderno é uma oportunidade de reviver o apogeu da história pré-colonial.

Entretanto, muito diferente de Sembène, em Kourouma a intertextualidade ocorre de outra forma. As histórias de caçadores, discutidas longamente na segunda parte do romance, certamente têm uma conotação heroica que lembra a epopeia. Todavia, elas são evocadas apenas como sobrevivências um tanto ultrapassadas, referências a um contexto tradicional; além disso, elas aparecem radicalmente desligadas das lutas políticas da época da Independência, as quais se desenrolam na capital, de forma grotesca e absurda, sem deixar espaço para valores heroicos. Impressiona ainda mais o fato de que, quando se propõe a Fama, no primeiro capítulo do romance, associar sua linhagem, a dos Doumbouya, com a gloriosa linhagem dos Keita, cujo ancestral é justamente Sundiata, o príncipe Malinké reagiu muito mal:

Fama demanda au griot de se répéter. Celui-ci hésita. Qui n'est pas Malinké peut l'ignorer : en la circonstance c'était un affront, un affront à faire éclater les pupilles. Qui donc avait associé Doumbouya et Keita ? Ceux-ci sont rois du Ouassoulou et ont pour totem l'hippopotame et non la panthère. D'un ton ferme, coléreux et indigné, Fama redemanda au griot de se répéter. (SI, p. 13)

Fama pediu ao griot que repetisse o canto. O griot hesitou. Quem não é malinké pode ignorá-lo: nessas circunstâncias, porém, foi uma afronta, uma afronta para irritar os alunos. Quem havia feito a associação entre Doumbouya e Keita? Estes são reis de Ouassoulou e seu totem é o hipopótamo e não a pantera.

Em tom firme, zangado e indignado, Fama pediu novamente ao griot que repetisse o canto.

Como se vê, a associação era historicamente imprecisa, o que revela a falta de competência desse griot, apesar de a atitude dele não ter sido mal intencionada. Percebe-se, pois, que Fama se expressa como um príncipe respeitável, ao rejeitar o elogio em nome de escrúpulos históricos... Contudo, a raiva que se apodera dele, nas falas que se seguem, é deslocada e parcialmente exagerada, conforme logo o seu público ouvinte o fará

perceber. Fama é decididamente paradoxal: por um lado, ele quer se diferenciar da figura épica mais unificadora, a de Sundjata; por outro lado, porém, ele se vê como um descendente de lutadores valentes e gostaria de continuar a incorporar, ininterruptamente, o antigo heroísmo. Ao contrário dos personagens de Sembène, Fama não consegue entender que ocorreu uma ruptura histórica irreversível e que, a partir dessa ruptura, não cabia mais apenas aos nobres, senão a todo o povo africano, atualizar os valores heroicos tradicionais por outros meios. Quanto ao griot, se esse enunciador tradicional da gesta trai sua função no romance de Kourouma, no universo diegético de Sembène ele simplesmente desaparece – terá ele sido substituído, em certo sentido, pelo próprio romancista?

A relação de Fama com a epopeia, vê-se logo, se dá menos no nível da ação do que no fato de ele idealizar a nostalgia. Nesse sopro de devaneio em que ele reconstitui sua juventude, o tom épico é de fato claramente perceptível, é preciso notar, contudo, que ele relembra esses momentos épicos mais para esquecer sua condição atual do que para louvar o heroísmo:

Oh ! Horodougou ! tu manquais à cette ville et tout ce qui avait permis à Fama de vivre une enfance heureuse de prince manquait aussi (le soleil, l'honneur et l'or), quand au lever les esclaves palefreniers présentaient le cheval rétif pour la cavalcade matinale, quand à la deuxième prière les griots et les griottes chantaient la pérennité et la puissance des Doumbouya, et qu'après, les marabouts récitaient et enseignaient le Coran, la pitié, et l'aumône. (SI, p. 21)

Oh! Horodougou! tanto faltava você nesta cidade, quanto também tudo o que tinha permitido a Fama viver uma infância feliz como príncipe (o sol, a honra e o ouro), quando ao nascer do sol os escravos apresentavam o cavalo teimoso para a cavalgada matinal, quando, na segunda oração, os griots e as griotes cantavam sobre a durabilidade e o poder da Doumbouya, e depois os marabus recitavam e ensinavam o Alcorão, a piedade e as esmolas.

O estilo épico e o seu fantasma

Esse último excerto é, todavia, difícil de analisar. Algumas palavras (cavalgada, noivo, ...) parecem vir de um antigo pré-texto, talvez de uma possível epopeia, não estamos, porém, lidando com uma referência direta. É importante percebermos que a memória de Fama é filtrada por uma imaginação alimentada pela literatura oral tradicional (não nos esqueçamos de que ele é analfabeto) e Kourouma, a fim de dar conta desse mundo imaginário de Fama, convoca a sua própria cultura escrita, de forma particular os antigos textos franceses, para extrair deles equivalentes lexicais e estilísticos. Nota-se que Kourouma, sem dúvida, está copiando aqui e ali a sintaxe do malinké, apesar de ele mobilizar recursos lexicais franceses para isso.

Visto estarmos tratando da questão da escrita, convém observar que seria, contudo, muito difícil encontrar uma definição simples para o que poderíamos chamar de “estilo épico” aplicável aos nossos romances, uma vez que essa noção poderia incluir várias características da escrita: hipérbole ou tendência ao “exagero”, marcas que evocam uma enunciação oral, referências lendárias ou mitológicas, eco do estilo do formulário... As epopeias tradicionais vêm de contextos culturais e linguísticos tão variados que é difícil postular uma unidade propriamente estilística do gênero. Sobretudo se compreendermos que os traços de escrita, como os que acabamos de mencionar, caso sejam identificáveis no contexto do romance, só podem ser encontrados ali dispersamente e, mesmo assim, seu efeito sofre um desvio, pelo simples fato de que o enquadramento do enunciado é radicalmente diferente do texto tradicional. O leitor do romance não recebe o texto da mesma maneira que o ouvinte ouve a declamação épica: as diferenças de contexto, canal e temporalidade modificam de tal modo os dados, que não se pode dizer se determinada figura ou procedimento literário produziram um efeito semelhante ao obtido no texto tradicional.

Isso posto, convém observar que certas escolhas de escrita podem lembrar ao leitor do romance leituras de textos épicos feitas anteriormente. De maneira que não é inteiramente em vão buscar, em nossos dois romances, alguns traços estilísticos desse intertexto épico.

Em se tratando do romance de Sembène, porém, o resultado dessa pesquisa mostra-se bastante inexpressivo. Ainda que Zola seja um de seus modelos, não encontramos no romancista senegalês o sopro transfigurador e amplificador que perpassa certas páginas de *Germinal* ou de *La bête humaine* [A besta humana]. Rigorosamente falando, deve-se notar, no capítulo “A marcha das mulheres”, que algumas paisagens da região do Sahel assumem a aparência de um cenário “*westernien*” (semelhante ao do faroeste americano), ao mesmo tempo grandioso e extremamente hostil, como se o sentido dessa marcha fosse confrontar simbolicamente a natureza primitiva, a fim de, em condições melhores, fundar nela uma nova sociedade. Gostaríamos também de explorar literariamente o grandioso pôr-do-sol que, logo no início da obra, acaba configurando o primeiro cenário do romance; entretanto, ao analisá-lo melhor, veremos que, mais do que uma memória de epopeias antigas, não encontraremos nele senão mais um *topo* de romances coloniais. Além do mais, embora Sembène tenha lido muito como autodidata, não está em condições de reivindicar a cultura greco-latina que caracteriza um Senghor.

Contudo, algo como um “sopro épico” é claramente perceptível nele em várias ocasiões, de forma especial nos três capítulos que vão desde “o retorno de Bakayoko” ao “*meeting*” (encontro). Após uma longa fase de dispersão, esse é o momento do romance em que a ação se torna mais unificada e dinâmica, à medida que a vitória final se aproxima. A chegada da marcha das mulheres a Dakar dá origem a uma bela cena, simultaneamente bélica e sublime, esse é o momento em que a velha Fatou Wade, da mesma forma como era feito no passado diante de heróis que voltavam da guerra, joga sua tanga no chão na

frente das heroínas (*BBD*, pág. 326–327). Um pouco antes, no momento em que os atiradores tentavam barrar a passagem da multidão crescente, uma imagem fugaz, mas poderosa, já havia fechado o capítulo da “marcha das mulheres”:

*Et déjà la poussée de la masse humaine faisait reculer les soldats. De partout maintenant des renforts arrivaient mais ce n'étaient pas des uniformes. Des crosses se levèrent auxquelles répondirent des bâtons et des pierres. Les tirailleurs s'affolèrent, des coups de feu claquèrent, deux corps tombèrent : Samba N'Doulougou et Penda. Mais que pouvaient quelques chéchias devant ce grand fleuve qui roulait vers la mer? (*BBD*, p. 313).*

E já a pressão da massa humana estava fazendo os soldados recuarem. Embora não fossem uniformes, agora começavam a chegar reforços de todos os lugares. Cajados foram erguidos, aos quais paus e pedras responderam. Os atiradores entraram em pânico, tiros foram disparados, dois corpos caíram: Samba N'Doulougou e Penda.

Mas o que poderiam fazer alguns atiradores, usando seus longos gorros, diante desse grande rio que corria em direção ao mar?

No entanto, a eloquência dessa última frase é uma exceção que confirma a regra, no curso desse longo romance em que o narrador geralmente permanece em segundo plano. O estilo “sembeniano” usual é geralmente sóbrio, até um pouco erudito, pobre em metáforas e pouco inclinado à amplificação — conquanto o romancista saiba criar cenas tensas ou patéticas — além de seu autor nunca tentar fazer a menor incursão no terreno do maravilhoso. O romancista de *Les Bouts de bois de Dieu* pode até ter redescoberto a dimensão e a estrutura das epopeias, no entanto, dificilmente extrai delas recursos estilísticos.

Ao contrário, no romance de Kourouma, muito mais do que pela ação, é pelo estilo que a memória épica se manifesta. Quando Fama sonha com “tempos heroicos” – os mesmos que voltam à consciência

de Tiémoko e Daouda – o romancista se dá ao trabalho de evocá-los em devaneios nos quais, de certa forma, não é a totalidade de um “estilo épico” o que se reatualiza, estilo o qual esclarecemos novamente que é de difícil definição, mas sim uma eloquência que parece ficar bem do lado da narrativa heroica oral. Citaremos um primeiro devaneio de uma cavalgada no Capítulo 1. Mais tarde, no decorrer dessa passagem, o devaneio assume o poder de uma alucinação, no momento em que Fama retorna à terra de seus ancestrais.

De son intérieur montèrent des accents, les accents célébrant la puissance de sa dynastie, le courage de ses valeureux aïeux. À un virage il entendit leurs cavalcades montant à l’assaut des pouvoirs bâtards et illégitimes des présidents de la République et du parti unique. Ces aïeux en avaient le cœur, les bras, la virilité et la tyrannie. Maîtresse des terres, des choses et des vivants du Horodougou, la dynastie accoucha de guerriers virils et intelligents. Pas un grain de sable (la camionnette traversait une plaine grillée par les derniers feux de brousse), pas une main de cette plaine qui n’ait été chevauchée. Partout ici ils ont attaqué, tué et vaincu. (SI, p. 100-101).

Ele ouvia, dentro de si, vozes eufóricas, vozes que celebravam o poder de sua dinastia, a coragem de seus valentes antepassados. No caminho, em uma curva, ouviu as cavalgaduras dos que se preparavam para armar um assalto aos poderes bastardos e ilegítimos dos Presidentes da República e do Partido Único. Esses antepassados tinham o coração, os braços, a força e a tirania. A dinastia, dona das terras, das coisas e da vida de Horodougou, deu à luz guerreiros viris e inteligentes. Não ficou nem um grão de areia nesse território (a caminhonete estava cruzando uma planície queimada pelos últimos incêndios no mato) e nem um palmo de terra que não tivesse sido devastado. Aqui, em todos os lugares, eles atacaram, mataram e conquistaram.

Se essas linhas lembram a epopeia, de certo modo se pode dizer que certamente é por sua eloquência, mas também por seu

tema guerreiro. Nesse trecho, concretamente falando, é muito difícil separar o que pertence à escrita do que pertence ao motivo literário: os dois trabalham juntos, o que não é frequente na obra de Sembène.

Motivos literários e estrutura da ação

Toda uma gama de observações poderia ser feita sobre vários temas que aproximam *Les Bouts de bois de Dieu* da epopeia. Mais exatamente, trata-se de apontar os motivos literários comuns entre esse romance de Sembène e uma família de contos que qualificaremos antes de “heroico-guerreiros”, visto que nem o romance nem esses contos têm necessariamente a ambição e a coerência global da epopeia, ainda que ambos trabalhem com um tema semelhante.

Percebe-se, por exemplo, que o romance é rico em cenas de multidão que se transformam mais frequentemente em uma luta *corpo a corpo* do que em batalha campal – desde o primeiro ataque da polícia, em Thiès, até os grandes desfiles de Dakar no final do romance, passando pelo confronto entre as mulheres da concessão N’Diayène e os sipaios. Entre Bakayoko, uma espécie de herói principal dos grevistas, e o líder do campo adversário, o colono Dejean, a discussão se transforma claramente em um *combate singular* (BBD, p. 277–281). O discurso de Bakayoko, na reunião de Dakar, é uma *arenga* eloquente que prepara a prorrogação da greve e garante a vitória através do equilíbrio de forças que acaba estabelecendo. Mesmo as discussões internas dentro de cada *campo*, onde a estratégia preferida é incessantemente discutida, lembram uma literatura de guerra que parece remontar à *Ilíada*. As mulheres, nesse grande conflito, passam progressivamente do papel de acompanhantes para o de atrizes, depois para o de lutadoras, tornando-se às vezes verdadeiras amazonas.

A própria ação do romance de Sembène pode ser comparada à da epopeia. Em trabalhos anteriores⁸, apoiamos-nos na síntese interessante de Daniel Madelénat⁹, para fazer essa comparação. De fato, embora pareça incompleto em sua abordagem, Madelénat oferece uma espécie de modelo estrutural da ação épica ao qual recorreremos, com o intuito de compará-lo com o texto ficcional, a fim de sustentar a hipótese de um “romance épico”. Semelhante ao que ocorre na epopeia tradicional, a ação de *Les Bouts de bois de Dieu* pode ser lida como “ascendente”, colocando em conflito comunidades antagônicas, uma das quais, liderada por um herói unificador, parece ir na direção da História, que aqui é vista como uma instância transcendente, numa visão bastante hegeliana que não encontraremos em Kourouma. As provas dos personagens ganham sentido numa espécie de reorganização do mundo a qual, se, por um lado, não se conclui no tempo da ação romanesca, por outro lado parece algo inevitável a longo prazo.

Evidentemente, seria inútil desenvolver uma abordagem semelhante à feita em relação à obra de Kourouma. Se às vezes um motivo “épico” surge em *Les Soleils des Indépendances* – uma luta, uma discussão, o valor simbólico do cenário – ou é porque tal motivo é idealizado pela própria imaginação subjetiva de Fama ou porque ele é degradado pela ironia do romancista, de modo que, em ambos os casos, tal motivo acaba sempre sendo posto a distância. Por sua vez, a estrutura do romance de Kourouma, a qual não oferece nenhum tipo de realiza-

8 SOUBIAS, Pierre. **Les Bouts de bois de Dieu de Sembène Ousmane: une épopée africaine et humaniste**, mémoire de DEA, département de Lettres modernes de l'Université de Toulouse-le Mirail (actuellement Jean Jaurès) [Les Bouts de bois de Dieu de Ousmane Sembène: uma epopeia africana e humanista, trabalho apresentado no DEA, Departamento de Letras Modernas da Universidade de Toulouse-le Mirail (atualmente Jean Jaurès)], 1990.

9 MADELÉNAT, Daniel. **L'Épopée**. Paris: PUF, 1986. Apoiamo-nos sobretudo em seu diagrama sintético, na página 43.

ção coletiva, é claramente mais trágica do que épica. O personagem central, que nesse passo se distancia um pouco do narrador, revive seu horror à decadência e à degeneração, tornando inviável qualquer tentativa de reatualização de façanhas passadas. Nesse sentido, segundo nos parece, não somente *Les Soleils des Indépendances* não é, no que diz respeito à estrutura, um romance épico, como inclusive nos parece até, ao contrário, se tratar de uma antiepopéia.

Sembène e o “trabalho épico”

No trabalho de 1990 anteriormente citado, notamos algo paradoxal e pouco discutido em *Les Bouts de bois de Dieu*. Apesar dos poderosos antagonismos que estruturam esse romance militante e do compromisso político de seu autor, *Les Bouts de bois de Dieu* escapa a todo maniqueísmo. Se podemos ler o discurso do narrador nas entrelinhas, perceberemos que Sembène teve o cuidado de “problematizar” o heroísmo de Bakayoko, esse líder percebido como excessivo e até egoísta por certos personagens os quais, contudo, estão no mesmo campo que ele: vários personagens, em particular o jovem N’Deye Touti, o acusam de ser insensível e não o entendem, estando, inclusive, até mesmo o secretário do sindicato, Alioune, prestes a “fazer um relatório” sobre ele (*BBD*, p. 323). Como se vê, não era intenção de Sembène fazer com que Bakayoko fosse considerado, pelo seu próprio povo, como um herói perfeito, imaculável.

Em 1990, essas nuances e esse gosto pela relativização nos pareceram um tanto contraditórios, em relação à dinâmica global do gênero épico. Entretanto, contrariamente às conclusões a que cheguei naquele trabalho, parece-nos atualmente que, se quisermos enriquecer a definição do que seja a epopeia, devemos considerar essas nuances e as relativizações de fato como um sinal de que, com esse romance, Sembène produziu uma obra realmente marcada pela função épica.

Em sua bela obra de síntese, *Pensar sem conceitos*¹⁰, na qual estuda várias epopeias guerreiras relativas a momentos históricos e a civilizações bastante diferentes, Florence Goyet observa em sua conclusão: “*l'épopée est un texte qui résout une crise politique contemporaine, insoluble autrement, en affrontant les valeurs antagonistes dans des personnages qu'elle crée pour cela* [a epopeia é um texto que resolve uma crise política contemporânea, insolúvel de outra forma, e faz isso confrontando os valores antagônicos nos personagens criados para essa finalidade]”¹¹.

Não obstante, a construção das personagens é particularmente rica e estruturada em *Les Bouts de bois de Dieu*. Sem querer fazer uma análise detalhada, notemos o notável paralelismo existente entre os pares Bakayoko/Daouda e Rolando/Ganelão; esses últimos, personagens da famosa canção de gesta, *La Chanson de Roland* [A Canção de Rolando]. Se por um lado era Bakayoko quem, tanto na ação quanto na memória, cristalizava a admiração geral pelos heróis guerreiros, por outro lado, porém, era Daouda quem triunfava em 1960. Com efeito, o Ganelão dessa história, o traidor dos seus camaradas, aquele que prefere comprometer-se com os adversários da nova África, é bem representativo dessa nova burguesia africana que assumirá o comando no momento da Independência. Sem dúvida, nos anos de 1958–1959, Sembène pressentiu, quando escrevia a sua obra e quando se preparava a Independência, o seguinte fenômeno: o nascimento dos jovens Estados da África negra não seria uma vitória pura para os africanos mais revoltados contra os seus antigos colonos, essa nova fase da África livre estaria, antes, mais voltada para um compromisso pragmático com o poder, para uma continuidade desse poder agora em outras mãos,

10 GOYET, Florence. **Penser sans concepts: fonction de l'épopée guerrière**. Paris: Honoré Champion, 2006. N.T.: Existe a versão em português, publicada, em 2021 (1ª. ed.) e 2022 (2ª. ed.), pela Criação Editora (Aracaju, SE, Brasil), da primeira parte do livro, dedicada à análise da *Ilíada*.

11 *Ibid.*, p. 556.

ele marcaria então simplesmente a passagem do bastão de comando dos antigos dominadores coloniais para os novos, sem que houvesse de fato uma ruptura clara. As novas elites africanas, escolhidas e promovidas pelos antigos mestres, refletem a imagem de Daouda, pelo menos do Daouda “aliado” que vemos à margem do grande encontro final: ocidentalizado na aparência, mas não muito progressista no que diz respeito à questão social, ansioso por manter estruturas estatais tranquilizadoras e respeitoso com os interesses econômicos dos poderosos, especialmente quando os patrões são franceses.

Em sua análise de *A Canção de Rolando*¹², Florence Goyet observa que é o antipático Ganelão quem ironicamente expõe a concepção de poder feudal mais próxima das elites capetianas que se estabeleceram no século XI, ao passo que o simpático e imprudente Rolando encarna um tipo mais primitivo de heroísmo aristocrático, já um pouco ultrapassado no próprio meio em que a *Canção* é concebida e difundida. De forma semelhante, ao contrário dos valores puramente heroicos encarnados por Bakayoko, Sembène deu um lugar real para aquele que encarnou realmente o compromisso com a nova realidade. Claro está que ele não o apresenta como modelo, mas o insere em um debate no qual a verdade não é dada de antemão, como se Sembène devesse ajudar seus leitores a tomar partido diante das opções assumidas pelos personagens, confrontados com escolhas dolorosas a compreender os desafios da transição histórica que estão vivendo.

A partir de tudo isso, com base no estudo aprofundado da função da epopeia e apesar da limitação de seu estilo, podemos afirmar a presença, no romance de Ousmane Sembène, de um “gênio” de natureza épica. Essencialmente, seu talento não reside aqui na imitação de uma escrita ou de uma estrutura narrativa antiga, senão na sua capacidade de transpor, no contexto da África moderna, presa das contradições

12 *Ibid.*, pág. 248 e seguintes.

internas e especialmente da violência, toda a complexidade inerente às verdadeiras epopeias. A própria complexidade da narrativa, essa estrutura mais dramática do que ascendente, na qual abundam lutas indecisas, fracassos e hesitações, na qual todas as palavras têm o seu lugar, mesmo as mais “conservadoras”, continua a interessar notavelmente ao leitor de hoje. Isso sem dúvida explica por que *Les Bouts de bois de Dieu* envelheceu tão bem, mais de cinquenta anos após sua escrita. A África do século XXI ainda precisa dessas figuras criadas por Sembène — o carismático Bakayoko, o marginal Penda, o atormentado N'Deye Touti, o traidor Daouda, bem como todos os anciãos e anciãs que os apadrinham e acompanham, e tantas crianças que, como Ad'ji-bid'ji, se formam em meio a esses conflitos. Juntos, eles formam uma interessante *constelação épica*: heróis admiráveis, mas de forma alguma inequívocos e nunca totalmente exemplares, cujas relações modelam de forma notável os dilemas dos novos tempos, a fim de permitir, em um novo contexto, esse “trabalho épico” que Florence Goyet mostra está no coração das epopeias tradicionais.

Uma dupla fundação

Se focamos nosso estudo no romance de Ousmane Sembène, nesta última etapa de nossa reflexão, é porque percebemos nele um desequilíbrio paradoxal. Com efeito, é Ahmadou Kourouma que, pela sua cultura, pelo seu conhecimento íntimo da tradição oral africana, estaria *a priori* mais capacitado para ressuscitar, em toda a sua potência, o universo das epopeias. Contudo, a lógica épica claramente não se aplica mais à narrativa de *Les Soleils des Indépendances*. Sabemos que Kourouma conhecia o *corpus* épico da África (ele o mostrará melhor em seus trabalhos posteriores), mas também sabemos que ele amava a língua francesa medieval, na qual encontrou ressonâncias ideológicas com sua língua materna, o malinké. No entanto, talvez com uma luci-

dez diferente daquela que Sembène apresenta, é o mesmo Kourouma que proclama o fim dos tempos heroicos, os quais nele acabam sendo reduzidos a voos nostálgicos de fantasia, voos esses ora caricatos ora patéticos, mas sempre desvinculados da marcha real da história. À semelhança de Cervantes com o *Quixote*, Kourouma coloca a *desilusão* – que não é desespero – no centro de seu projeto romanesco, mantendo de forma inexorável uma relação de caráter paródico com a referência épica. Como já mostramos, a lógica de Sembène é bem diferente.

Entretanto, comparando os dois autores, seria correto afirmar que Kourouma seja de modo definitivo o mais “moderno”, o mais autenticamente romanesco? Teria Sembène permanecido num nível mais primitivo da narrativa romanesca, mais próximo de uma suposta ingenuidade épica? Não iremos tão longe, porquanto esse tipo de afirmação estaria reduzindo *a priori* o gênero épico a uma espécie de fase arcaica de toda civilização, ao mesmo tempo em que estaria atribuindo ao romance o monopólio da modernidade.

Além do mais, se não estão convergindo totalmente, pelo menos podemos dizer que há pontos em que nossos dois romancistas se complementam. Ambos fazem referência a um pré-texto épico preexistente aos seus romances, como que para mobilizar, em nossa leitura, um imaginário que eles sabem ser essencial ao entendimento de sua mensagem. E, mais importante ainda, tanto Sembène quanto Kourouma estão articulando seus romances com questões sociais sensíveis, as quais, refletindo sobre a Independência, são particularmente críticas na África, permanecendo assim, muito para além disso, em todo o mundo pós-colonial. Na verdade, trata-se, para eles, menos de propor um relato subjetivo da Independência – eufórica ou desencantadamente – do que extrair, desse momento-chave da História, todos os seus significados possíveis.

Sembène e Kourouma, assim, destinando suas mensagens às gerações seguintes e não apenas aos seus contemporâneos, constroem

universos ficcionais muito diferentes, mas cuja configuração, em cada passo, é poderosa o suficiente para ajudar seus leitores a compreenderem melhor as épocas que estão por vir e a sobreviver à confusão da História. É por essa razão que, mesmo que tenham reutilizado esquemas ficcionais já usados por outros, não é absurdo dizer que eles contribuíram para a *refundação* da literatura africana e que, juntos, ocupam uma espécie de lugar inaugural na criação pós-colonial desse continente.

“TRABALHO ÉPICO” E A POÉTICA DO IMEDIATO EM *LINKS, KNOTS E CROSSBONES* DE NURUDDIN FARAH¹

Yolaine Parisot
Université Rennes 2, Cellam

*“Elle se dressait sur la vaste esplanade
comme la date en rouge sur l'éphéméride*

[Ela estava na vasta esplanada
como a data em vermelho nas efemérides]²

“**A** Coluna da Vitória”, comemorando a batalha de Sedan, é, na Berlim de 1900, também uma “sepultura gloriosa” ou uma “estela funerária”³ da “história mundial”. De fato, o monumento Tiergarten é parte do que Paul Ricoeur chamou de “memória obrigatória”, querendo

- 1 Traduzido para o português por Antonio Marcos dos Santos Trindade, doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), professor de Língua Portuguesa da Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe (SEDUC/SE), membro pesquisador do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).
- 2 BENJAMIN, Walter. **Sens unique**. Precedido por *Une enfance berlinoise*. [ed. original **Gesammelte Schriften**. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Verlag, 1972, 1ª ed. para a tradução francesa, **Les Lettres Nouvelles**/Maurice Nadeau, 1978]. Trad. Jean Lacoste. Paris: Maurice Nadeau, 2007, p. 36.
- 3 BENJAMIN, Walter. **Sens unique**. Precedido por *Une enfance berlinoise*. *op. cit.*, p. 36.

com essa expressão referir-se ao imperativo que concerne ao “dever de lembrar”, ou seja, à injunção externa que, de forma paradoxal, está ausente do “trabalho de memória” ou do “*travail de deuil* [trabalho de luto]”⁴. Tal monumento esconde também, por conseguinte, o caráter reversível que essa história dos vencidos imporia – nesse caso, estamos falando da derrota francesa em 1870 –, derrota sobre a qual as *Thèses sur la philosophie de l’histoire* [Teses sobre a filosofia da história] logo assumiriam (1940) a missão de exumar das ruínas dessa única e singular catástrofe. A visualização do evento lembrado e comemorado dessa maneira, ao evocar “a crônica ilustrada” dos livros, acaba dando origem, na poética de Benjamin, a uma fantasmagoria digna do “Inferno de Dante ilustrado por gravuras de Gustave Doré”: “*les grappes d’hommes qui, fouettés par des tourbillons de vent, emprisonnés vivants dans des souches sanglantes, pris dans des blocs de glace, souffraient la géhenne dans le sombre entonnoir* [os grupos de homens que, açoitados por redemoinhos de vento, presos em tocos de madeira sangrentos e em blocos de gelo, se submeteram a um terrível e sombrio suplício, semelhante ao da Geena bíblica]”⁵. Com efeito, uma das características da epopeia é exatamente marcar uma obra literária com aquela *enargeia* que se encontra na história – *enargeia*, no sentido de “*qualité saisissante de la représentation* [uma qualidade da representação capaz de impressionar, de comover]”. Contudo, a retidão da “Coluna da Vitória”, essa linha perpendicular à página, linha coberta de vestígios, coberta também pela memória dos que jazem em Tiergarten, esse monumento que outro fragmento da *Enfance berlinoise* [Infância em Berlim] descreve como um labirinto, também constitui uma visualização *in absentia* da história dos vencidos inscritos na paisagem, da qual Édouard Glissant faz o modelo da epopeia pós-colonial em busca

4 RICOEUR, Paul. *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Seuil. Coll. Points, 2000, p. 82–111.

5 BENJAMIN, Walter. *Sens unique*. Precedido por *Une enfance berlinoise*. *op. cit.*, p. 38.

de uma história fundadora: “*Notre paysage est son propre monument: la trace qu’il signifie est repérable par-dessous. C’est tout histoire* [A nossa paisagem é o seu próprio monumento: o seu significado pode ser percebido a partir de baixo. Tudo é história]”⁶.

Se a epopeia moderna redescobre “o gesto fundamental da epopeia antiga”, para Florence Goyet, isso se dá, sem dúvida porque a essência da epopeia é realmente “inventar a novidade política”, fazer emergir “uma voz verdadeiramente ignorada” e cantar “a vitória dos vencidos”⁷. As “contra-narrativas” ou a “história alternativa”, pelas quais se tornou usual definir a narrativa pós-colonial, estão de fato no princípio mesmo da epopeia. E se os críticos muitas vezes falam de um “sopro épico” para a narrativa pós-colonial que tomou conta dos discursos de descolonização e da poesia para reativar, à maneira de Djibril Tamsir Niane em 1960, o material das epopeias africanas⁸, às vezes eles se esquecem de que era menos uma questão de (re)fundar a história dos “povos sem história” do que de contrariar e desconstruir as mistificações da historiografia ocidental. Para Edouard Glissant,

Quand [...] l’épique et le tragique se furent épuisés en Occident (quand la Cité se fut rassurée sur son existence), ils firent place à ces deux modes : le lyrique et le politique, tous deux de clarté, où s’engagèrent les individus devenus personnes humaines, c’est-à-dire désassemblés du mystère sacré de la collectivité. Mais le lyrique et le politique de Caliban ont renoué avec ce mystère, avec la force épique et le dévoilement tragique, sans en revenir pour autant aux intolérances sous-tendues par le Mythe, ouvrant ainsi sur un nouvel ordre de communauté [...].

6 GLISSANT, Édouard. **Le Discours antillais**. Paris: Gallimard. Coll. Folio Essais, 1997, p. 32.

7 GOYET, Florence. La victoire du vaincu. In: RUMEAU, Delphine (dir.). **Permanence de la poésie épique au XXe siècle (Akmatova, Hikmet, Neruda, Césaire)**. Paris: PUF/CNED, 2009, p. 187-193.

8 NIANE Djibril Tamsir. **Soundjata ou l’épopée mandingue** [1960]. Paris: Présence Africaine, 1992.

*Un épique et un tragique modernes exprimeraient la conscience politique (non plus une impossible conscience naïve) mais désengagée de la fureur civique [et] fonderaient le lyrisme dans une confluence de la parole et de l'écriture, par où le communautaire, sans s'effacer [...], initierait à la totalité sans abdiquer le particulier.*⁹

Quando [...] o épico e o trágico esgotaram suas forças no Ocidente (quando a Cidade se tranquilizou quanto ao perigo de sua existência), eles deram lugar a esses dois modos: o lírico e o político, ambos muito claros, nos quais os indivíduos se tornaram pessoas humanas, vale dizer, tornaram-se pessoas que conseguiram se libertar do mistério sagrado da coletividade.

Todavia, a lírica e a política de Caliban se reconectaram com esse mistério, com a força épica e com o desvelamento trágico, sem, contudo, retornar às intolerâncias alicerçadas no Mito, inaugurando desse modo uma nova ordem para a comunidade [...].

Uma tragédia e uma epopeia modernas expressariam a consciência política (não mais uma consciência ingênua, a qual não era mais possível), mas uma consciência desvinculada da fúria cívica [e] que encontraria o lirismo em uma confluência de fala e escrita, pela qual a comunidade, sem ser apagada [...], iniciaria o caminho para a totalidade sem abdicar do particular.

O desvio que se faz através da obra de Walter Benjamin – tanto a parte dessa obra que o filósofo dedica à escrita de si quanto aquela em que ele se volta ao estudo da filosofia da história – também pretende abrir a discussão para outro gênero e para outra temporalidade: o trabalho de uma poética no vazio do trabalho da memória e do luto parece-nos caracterizar uma evolução recente da narrativa pós-colonial, a qual se confronta com a história imediata, quer dizer, com esse período terminal da história que constitui um desafio metodológico

9 GLISSANT, Édouard. **Poétique de la Relation**. Paris: Gallimard, 1990, p. 67.

para os historiadores¹⁰. Para o debate “pós-colonial”¹¹, a passagem da problemática colonial para o paradigma da guerra civil em regime globalizado resultou de um choque de modernidade comparável ao da Grande Guerra o qual, de acordo com Benjamin, havia posto fim à possibilidade de narração tradicional para o Ocidente, além de ter tornado a “crise do romance”¹² irremediável. O genocídio dos Tutsis em Ruanda, que foi uma verdadeira catástrofe histórica, cristalizou o questionamento da autoridade e legitimidade da ficção para a função de contar e descrever. A referência à epopeia na narrativa pós-colonial, como se estivesse querendo provar que Mikhail Bakhtin estava certo, ao dizer que “[j]amais l'épopée ne fut un poème sur l'actualité, sur son temps, et ne devint un poème sur le passé que pour la postérité [a epopeia jamais foi um poema sobre acontecimentos atuais, sobre seu tempo, e se tornou um poema sobre o passado para a posteridade]”¹³, não pode mais conferir a espessura do “passado absoluto” à urgência do evento. Não obstante, também não seria correto dizer que isso traduza uma visão profética voltada para o futuro. É por isso que, para o escritor togolês Kossi Efovi, por exemplo, a narrativa não parece mais poder confiar em nada além de em “des épaves échappées à la fin de l'histoire [os naufrágios que escaparam ao fim da história]”¹⁴. Em outro trabalho¹⁵, mostramos que, para além do *corpus* nascido da catástrofe, a nar-

10 SOULET, Jean-François. **L'Histoire immédiate, historiographie, sources et méthodes**. Paris: Armand Colin, 2009.

11 MBEMBE, Achille. **De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine** [2000]. Paris: Karthala, 2005.

12 BENJAMIN, Walter. “La crise du roman”, *Oeuvres 2. Poésie et révolution*. Trad. Maurice de Gandillac. Paris: Denoël, 1971, p. 191.

13 BAKHTINE, Mikhail. Récit épique et roman. In: ----- **Esthétique et théorie du roman**. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard. Coll. Tel, 1978, p. 441-473 (p. 449).

14 EFQUI, Kossi. **L'Ombre des choses à venir**. Paris: Éd. du Seuil, 2011, p. 140.

15 PARISOT, Yolaine. Au-delà de l'événement postcolonial. Récits de (l'éternel) retour, retours à la fable. In: PARISOT, Yolaine; PLUVINET, Charline (Dir.). **Pour un récit transnational. La fiction au défi de l'histoire immédiate**. Rennes: PUR, coll. Interférences, 2015, p. 83-99.

rativa pós-colonial ultracontemporânea de fato recorre mais ao que Florence Goyet chamou de “trabalho épico”, ao caracterizar a epopeia como “*lieu du conflit et de l’ambiguïté* [lugar de conflito e ambiguidade]”¹⁶, a fim de pensar a crise política e a crise do conceito de nação pela guerra civil globalizada. Isso porque a aceleração temporal e a supermediatização das notícias no mundo pós-11 de setembro e no mundo pós-colonial colocam outros desafios à ficção que vão para além da única representação do acontecimento ou da única memorização problemática da urgência¹⁷, as narrativas ultracontemporâneas selam o adeus às formas do imediato, em particular à imitação de gêneros factuais, pela escolha de um retorno à fábula. Agora se trata, pois, de propor uma fenomenologia do acontecimento que seja capaz de enfrentar as aporias do “*présentisme* [presentismo]”¹⁸ do nosso tempo, bem como o efeito da convergência paradoxal de toda a memória e de uma certa propensão à amnésia.

Nesse contexto histórico e cultural, a referência à epopeia – a ocidental e a africana – faz da ficção o lugar de uma dupla “obra”, tanto a da ambiguidade da fundação, como também a do escritor como alquimista ou ourives, herdeiro do tresmalho cesariano¹⁹. De modo que

16 GOYET, Florence. **Penser sans concepts: fonction de l’épopée guerrière. Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari**. Paris: Champion, col. Bibliothèque de littérature générale et comparée, 2006; L’épopée. <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html>.

17 Ver em particular BONNET, Véronique (dir.). **Conflits de mémoire**. Paris: Karthala, 2004; COQUIO, Catherine. **Rwanda, le réel et les récits**. Paris: Belin, 2004; COQUIO, Catherine (dir.). **L’Histoire trouée: négation et témoignage**. Nantes: l’Atalante, coll. Comme un accordéon, 2004; HALEN, Pierre; WALTER, Jacques (dir.). **Les Langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda**. Metz: Centre Écritures. Coll. Littératures des mondes contemporains, 2007.

18 HARTOG, François. **Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps**. Paris: Le Seuil. Coll. La librairie du XXe siècle, 2003.

19 Ver em *Les Armes miraculeuses*, no seguinte poema, “Le grand midi” [“O grande meio-dia”], no qual a movimentação do poeta como se ele fosse um monstro marinho condiz com as metamorfoses do mundo: “garganta tensa, cabeça erguida e o primeiro terror e delírios secretos/incendiando em meu crânio frenesis dourados, garganta tensa, cabeça erguida,/através das paciências, das esperas, das subidas, dos giros,/das metamorfoses, das coalescências, da descamação icterica de paisagens futuras,/garganta pesada, cabeça erguida, como um nadador

gostaríamos de nos debruçar sobre a última trilogia de Nuruddin Farah, *Links, Knots e Crossbones*, a partir da noção de “trabalho épico”, o qual, no vazio do trabalho da memória, designa essa propensão da história a questionar a possibilidade de recriar, reinventar e refundar. Mostraremos como, na perspectiva de uma fenomenologia do acontecimento, a “transposição” da epopeia participa de uma poética do imediato adequada à elaboração das condições necessárias para a elaboração de uma reflexão ética.

A narrativa pós-colonial diante da história imediata: traduzir e transpor

O retorno do escritor somali ao país nos anos 1990, após mais de vinte anos de exílio na América do Norte, coincidiu com esse momento em que a história imediata estagnou e atolou, entre um “depois” redutível a uma guerra civil sem fim e à visibilidade midiática atribuível a atos de pirataria e entre uma história local e a inscrição do Corno de África (Sudeste africano) num regime global. A primeira trilogia de Nuruddin Farah, *Sweet and Sour Milk, Sardines e Close Sesame*, publicada entre 1979 e 1983, evocava a ditadura de Mohamed Siad Barre e sua evolução, após a guerra de Ogaden contra a Etiópia e a reconciliação com os Estados Unidos. Por sua vez, a segunda trilogia, *Maps, Gifts e Secrets* (1986–1998), refletiu sobre como a guerra civil, após a queda de Siad Barre, foi mediada pelo fiasco da operação, lançada em dezembro de 1992, denominada “*Restore Hope*” [Restaurar a Esperança]. Na última trilogia, esses eventos, como o Desastre de 3 de outubro de 1993²⁰,

teimoso,/através do fogo de metralhadora das sombras/através do redemoinho do céu/através da ressaca e do novo gotejar do chuvisco das ondas do mar/através da passagem perturbada dos medos/cabeça erguida/sob os baluartes/no tremor de nascimentos e auroras!...”. CESAIRE Aimé, *La Poésie*. Ed. Daniel Maximin e Gilles Carpentier. Paris: Éd. du Seuil, 2006, p. 117.

20 O envio de rangers americanos para capturar Mohamed Farah Aidede (StrongmanSouth na ficção) resultou na morte de mil somalis.

parecem pertencer ao passado. Entretanto, como prova de que as coisas não são bem assim, em *Crossbones*, esse tempo de “depois”, além de dar origem a uma reflexão polifônica sobre a globalização da história, é ultrapassado pelas notícias pós-11 de setembro e pela ameaça de Shabaab²¹. Já *Links*, *Knots* e *Crossbones* apresentam como um ponto em comum o fato de serem marcadas por uma dinâmica de viagem, pontuada pelo retorno de personagens exilados à Somália — incluindo, em *Crossbones*, o “retorno” de somalis que nunca conheceram o país — e por suas peregrinações no labirinto de Mogadíscio ou entre a capital e o Estado autônomo de Puntland. Se a história de Jeebleh, em *Links*, e a de Cambara, em *Knots*, são tramas independentes uma da outra, apesar de terem personagens “secundárias” comuns, elas se unem em *Crossbones* e a tecelagem com outras tramas completa a atribuição de uma dimensão coral a uma história próxima da saga (exatamente no sentido que lhe é dado pela literatura popular).

Para Jeebleh, o personagem principal, o retorno a Mogadíscio após anos de exílio, na primeira parte da trilogia, sugere diversas analogias com o *topos* da descida aos Infernos, ao mesmo tempo em que dá origem a um movimento de *anamnese* que o leva de volta à época em que o então aluno de Pádua havia escrito uma dissertação sobre a *Divina Comédia* de Dante, na qual ele procurava transpor “*le côté épique dans une langue poétique plus accessible aux Somaliens* [o lado épico para uma linguagem poética mais acessível aos somalis]”²². A própria história dos personagens, insistindo nos vínculos privilegiados que a Somá-

21 Segundo o nome comumente dado ao grupo terrorista salafista, criado em 2006 durante a invasão etíope da Somália. Esse grupo introduziu a prática de ataques suicidas na luta contra as autoridades de transição.

22 “*Jeebleh was doing his dissertation on Dante’s Inferno, casting the epic into a poetic idiom comprehensible to a Somali*” [Jeebleh estava fazendo sua dissertação sobre o Inferno de Dante, apresentando a epopeia em um idioma poético compreensível para um somali], [2003] FA-RAH, Nuruddin. *Links*. New York: Penguin Books, 2005, p. 57; *Exils*. Trad. Marie-Odile Fortier Masek. Mônaco: Éd. du Rocher. Coll. Le Serpent à plumes, 2010, p. 79.

lia, mesmo após a independência em 1960, preservou em sua relação com a Itália, a metrópole colonial que a administrou enquanto esteve responsável por sua tutela, tende a subordinar a escolha do hipotexto dantesco ao princípio pós-colonial de *writing back* (escrever de volta, rebatendo) “*contre les relations dominantes de pouvoir et de savoir* [contra as relações dominantes de poder e de conhecimento]”²³. Se Jeebleh, professor universitário nos Estados Unidos; Cambara, a dramaturga heroína de *Knots*; ou Malik, o jornalista de *Crossbones*, podem aparecer como dublês do escritor, autor do primeiro romance escrito em somali, por outro lado a história também inclui várias figuras de contrabandistas: os barqueiros, que transportam os recém-chegados para o caos urbano da guerra civil – considerados aqueles “que não têm boca”²⁴ e que, em *Crossbones*, são substituídos pelo Anticristo – e principalmente Seamus, personagem comum às três partes. Por sua vez, Seamus, o irlandês, tendo conhecido Jeebleh e seu amigo de infância Bile na Itália, tenta esquecer Belfast e a violência mortal que atingiu sua família no inferno de Mogadíscio, onde agora ele serve como ajudante dos exilados. Ao recitar o Inferno de Dante, ele então confronta os contos somalis ou ganenses com o folclore irlandês, particularmente em um episódio de *Links* no qual se inicia uma discussão sobre os significados do inferno em diferentes tradições, incluindo a tradição corânica. Da mesma forma Jeebleh também não sabe traduzir literalmente a expressão somali que remete à ideia de guerra civil: “*In his mind, Jeebleh couldn’t decide how to render the Somali expression in English, in the end preferring the notion ‘killing an intimate’ to ‘war-*

23 BHABHA, Homi K. **Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale** [1994]. Trad. Françoise Bouillot. Paris: Payot, 2007, p. 75.

24 “*Jeebleh wondered to himself whether Af-Laawe – meaning ‘the one with no mouth’ – was also an assumed name, which, to a Dante scholar, might allude to the Inferno*” [Jeebleh se perguntou se Af-Laawe — que significa ‘aquele que não tem boca’ — também era um nome falso, caso fosse, tal nome, para um estudioso da obra de Dante, poderia estar fazendo uma alusão ao Inferno]. FARAH, Nuruddin. *Links. op. cit.*, pág. 23; *Exils. op. cit.*, pág. 37.

ring against an intimate' [Em sua mente, Jeebleh não conseguia decidir como traduzir a expressão somali para o inglês, preferindo, no final, a noção de “matar um íntimo” a “guerrear contra um íntimo”]²⁵. A escrita da história, no contexto pós-colonial, não apenas se depara com o indizível ou o irrepresentável do acontecimento e da catástrofe; mas também se deixa ler de trás para frente, a partir de representações²⁶ e de discursos do Ocidente, tais quais os meios de comunicação em particular os veiculam. De maneira que a história imediata põe à prova, de modo crucial, “a tarefa do tradutor”, porquanto “o cerne do intraduzível”²⁷, no qual tropeça qualquer transferência cultural, assume uma dimensão existencial sumamente importante. De fato, na trilogia de Nuruddin Farah, o dialogismo das diferentes tradições épicas procede tanto dessa nova “tarefa” atribuída por Homi Bhabha ao tradutor, a partir da metáfora benjaminiana do vaso, quanto de fragmentos “da mesma linguagem superior” que ele espera “*qu'elle sera lue désormais sur les bords de la nation, depuis la périphérie du peuple, dans la dissémination transnationale de la culture* [que seja lida doravante desde a periferia popular nas bordas da nação e na difusão transnacional da cultura]²⁸. O poema de Dante, nessa polifonia, transcende, pois, a *writing back* em virtude da “obra” pela qual a epopeia reflexiva do patrimônio literário mundial passa pela complexidade do presente.

Com efeito, se a intertextualidade com o *corpus* épico e mais particularmente com *A Divina Comédia* é tecida ao longo da trilogia, é em *Links* que ela é mais explícita. Epígrafes retiradas do Inferno introduzem cada uma das quatro partes e o epílogo da história. Perfei-

25 FARAH, Nuruddin. *Links. op. cit.*, pág. 138.

26 Sobre este assunto, ver MZALI, Inès. Wars of Representation: Metonymy and Nuruddin Farah's *Links*. *College Literature*, vol. 37, n°3, summer 2010, p. 84-105.

27 Obviamente estamos nos referindo aqui à análise que Homi Bhabha faz do texto de Walter Benjamin (“*La tâche du traducteur*”). In: *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 1984). BHABHA, Homi K.. *Les Lieux de la culture. op. cit.*, p. 257-266.

28 BHABHA, Homi K.. *Les Lieux de la culture. op. cit.*, p. 266.

tamente justificadas no plano diegético, elas constituem os “índices paratextuais”²⁹ de uma filiação genérica assim reivindicada. No que diz respeito a uma poética “pós-colonial” do imediato, aquelas que abrem a segunda parte da história são particularmente interessantes. É o que ocorre nos versos 16 a 27 do Canto XIV, no qual, ao chegar ao terceiro círculo e depois de regressar à topografia do Inferno, o poeta vê os efeitos da vingança divina. A proximidade da epígrafe seguinte, que se refere aos versos 88 a 93 do Canto XXIV, cria um efeito de leitura marcante, pois a interrogação metapoética sobre o modo de descrever o inferno, ou seja, o inimaginável, é respondida dando-se como exemplo o Sudeste africano. Nuruddin Farah cita a tradução inglesa de Allen Mandelbaum:

*O vengeance of the Lord ...
I saw so many flocks of naked souls,
all weeping miserably ...
Some lay upon the ground, flat on their backs;
Some huddled in a crouch, and there they sat
... supine in punishment. (Canto XIV)
... With all of Ethiopia
or all the land that borders the Red Sea –
so many, such malignant, pestilences.
Among this cruel and depressing swarm,
ran people who were naked, terrified,
with no hope of a refuge or a curse. (Canto XXIV)³⁰*

29 GENETTE, Gérard. **Seuils**. Paris: Éd. du Seuil, 1987.

30 ALIGHIERI, Dante. **The Divine Comedy**. Trad. Allen Mandelbaum. New York: Bantam Classics, 1982. A versão original é a seguinte: “*O vendetta di Dio, quanto tu dei / [Esser temuta da cias-cun che legge / Ciò che fu manifesto a li occhi miei!] / D’anime nude vidi molte gregge / Che piangean tutte assai miseramente / [E pareo posta lor diversa legge.] / Supin giacea in terra alcuna gente! / Alcuna si sedea tutta raccolta, / [E altra andava continuamente] / [Quella che giva intorno era più molta, / e quella che giacea] al tormento, / [ma più al duolo avea la lingua sciolta.]” (Canto XIV); “[Piú non si vanti Libia con sua rena; / ché se chelidri, iaculi e faree / produce, e cencri con anfisibena,] / né tante pestilenzie né sí ree / mostrò già mai con tutta l’Etiopia / né con ciò che di sopra al Mar Rosso èe. / Tra questa cruda e tristissima copia /*

Ao reter a ideia de uma maldição (“*curse*”), no momento em que se refere ao heliotropo, essa pedra à qual os antigos atribuíam o poder de tornar invisível, Allen Mandelbaum parece privilegiar o sentido metafórico que associa a torção da flor às súplicas desesperadas dos condenados. A tradução inglesa de *Inferno* designa *in absentia* a isotopia do sofrimento, do corpo atormentado ou distorcido, comum às etimologias da palavra “trabalho”, que a iconografia do poema engloba, e da palavra “(*hélio*)trope [(helio)tropo]” que, não traduzido, torna-se o ponto nodal do funcionamento em camadas da escrita de Nuruddin Farah. De modo que a narrativa de *Links* é oferecida, de acordo com o processo clássico de *mise en abyme* (narrativa em abismo), como a transposição anunciada “em uma linguagem poética mais acessível aos somalis” ou, dito de outra forma, como o vaso reconstituído, em virtude de uma releitura *ad hoc* (ou seja: feita para essa finalidade), a partir de fragmentos do texto dantesco criteriosamente recortados. Na edição francesa de *Serpent à plumes*, a escolha de Marie-Odile Fortier-Masek em utilizar a tradução de Lamennais para essas epígrafes na segunda parte aponta para a ideia de uma releitura pós-colonial, a qual, na segunda metade do século XIX, propõe uma inversão do poema de Dante bem como da representação do Sudeste africano pelo Ocidente, de modo a estabelecer uma relação entre *A Divina Comédia* e o Chifre

corrëan genti nude e spaventate, / sanza sperar pertugio o elitropia” (Canto XXIV). Em *Exils [Exilados]*, Marie-Odile Fortier-Masek retoma, com algumas liberdades, a tradução francesa de Lamennais (*L’Enfer [Inferno]*, Paris, Didier, 1863). [N.T.: Apresenta-se aqui uma tradução do trecho em francês trazido pela autora do artigo: “Ó vingança de Deus, (quanto deveria temer-te quem lê o que os meus olhos viram) / Vi grandes rebanhos de sombras nuas, todas gemendo miseravelmente, (e uma lei diversa parecia ser imposta sobre elas.) / Algumas de costas estavam deitadas no chão; outras, pensativas, estavam sentadas, [e outras caminhavam continuamente. / Mais eram as que andavam e menos as que jaziam] em tormento; (contudo, a reclamar, sua língua não conhecia limites.) (Canto XIV, p. 314–315); Nem tantos animais pestilentos nem tão perversos [a Líbia] jamais mostrou, com toda a Etiópia e todas as terras acima do Mar Vermelho. / No meio dessa abundância de répteis cruéis e odiosos, as pessoas corriam nuas e cheias de terror, sem qualquer esperança de refúgio, ou do socorro do heliotropo. (Canto XXIV, p. 395–396)”].

da África. Entretanto, a obra poética de Nuruddin Farah, mais uma vez, vai bem além disso. É o que ocorre na segunda parte da diegese, a qual ecoa as citações introdutórias, quando o personagem Seamus conta a Jeebleh como um verso do Inferno lhe permitiu ser reconhecido por Bile e trabalhar com ele em um lugar chamado “o Refúgio”: “*I recited a verse from Dante’s Inferno, in which enslaved Somalia was a home of grief, a ship with no master that was floundering in a windstorm* [Eu recitei um verso do Inferno de Dante, no qual a escravizada Somália era a casa do luto, um navio sem capitão se debatendo na tempestade]”³¹. Desse modo, o texto épico serve como uma senha, um “*shibboleth*” (uma contra-senha), entre espaços e tempos, linguagens e tradições. De maneira que os títulos da trilogia pertencem à iconografia infernal, ao mesmo tempo em que se referem metaforicamente à obra poética do imediato, possibilitada pela tradução/transposição da epopeia. Pontuada de “nós” (“*knots*”), a trilogia tece uma rede (“*links*”) de circulações e, mais ainda, uma peneira – a famosa rede “tresmalho” cesariana –, uma “grade de fala” – *Sprachglitter* de Celan –, materializada pelos “ossos cruzados” (“*crossbones*”).

Trabalho épico: por uma possível refundação ética do presente

As três citações localizadas no início da primeira parte são retiradas dos Cantos III, X e XXIII do *Inferno*, respectivamente. No Canto III, que marca a entrada no primeiro círculo do Inferno, que o rio Aqueronte divide em duas partes e que evoca o primeiro suplício, Nuruddin Farah toma emprestado as três primeiras linhas anafóricas e as linhas 16 a 18 do discurso de Virgílio: “*Par moi on va dans la cité dolente, / Par moi on va dans l’éternelle douleur, / Par moi on va parmi la gent perdue* [Por mim se chega à cidade dolorosa, / Por mim se chega à dor eterna, /

31 FARAH, Nuruddin. *Links*. *op. cit.*, p. 193; Exils [*Exilados*], *op. cit.*, p. 228.

Por mim se anda entre a perdida gente]” e “*Nous sommes venus au lieu que je t’ai dit, / Où tu verras les foules douloureuses, / Qui ont perdu le bien de l’intellect* [Chegamos ao lugar que eu te disse, / Onde verá as tristes multidões, / Que perderam o bem da inteligência]”³². O Canto X é o do sexto círculo e do diálogo com aqueles para quem “o brilho do presente [...] permanece desconhecido”. Nuruddin Farah cita os versos 25 e 26 que se referem à “nobre pátria” de Dante e a famosa pergunta que Farinata, do túmulo, faz ao poeta: “Quem foram seus antepassados?” (v. 41). O Canto XXIII finalmente narra a descida ao sexto círculo, onde os hipócritas são punidos. Aqui encontramos novamente a questão do nome. Como se vê, no início da história, a função programática das epígrafes dantescas se desenvolve em vários níveis. A epopeia oferece, no plano diegético, um espelho do inferno na terra, inferno em que se tornou a cidade de Mogadíscio, regida pela lei dos clãs familiares. O regresso de Jeebleh a Mogadíscio, em *Links*, e o de Cambara, em *Knots*, deve ser colocado sob o signo do luto e da reparação: um deseja recuperar os bens da família confiscados por um senhor da guerra, ao passo que a outra pretende prestar à sua mãe as honras fúnebres de que sua ausência a privou. Porém, as coisas não ocorrem exatamente assim. A ambiguidade tanto do herói quanto da heroína dispostos a contratar um assassino profissional para se vingar de um antigo torturador ou aquela que eles veem em si mesmos, mostrando-se capazes de cometer atos de violência extraordinária, ao contrário, está em plena sintonia com um presente que não consegue acertar contas com o passado, obrigando o autor e o leitor a uma posição ética insustentável. Todavia, o caos encoberto pela expressão “guerra civil” realmente vem do relato genealógico:

32 ALIHIERI, Dante. *L’Enfer*. Trad. Jacqueline Risset. Paris: Éd. GF Flammarion, 1992. Essa é a tradução escolhida por Marie-Odile Fortier-Masek para a edição de *Exils [Exilados]*, *op. cit.*, publicado por Serpent à plumes. Na versão original de *Links*, Nuruddin Farah cita a tradução inglesa de Allen Mandelbaum (Bantam, 1982).

*Curious how the clan system worked: that two half brothers sharing a mother, like Caloosha and Bile, were considered not to be of the same clan family, because they had different fathers, and that Jeebleh, Bile's closest friend, was deemed to be related, in blood terms, more to Caloosha, because the two were descended from the same mythic ancestor.*³³

Curioso como o sistema de clãs funcionava: dois meios-irmãos nascidos da mesma mãe — esse foi o caso de Caloosha e Bile — não eram do mesmo clã por causa de pais diferentes, contudo Jeebleh, o melhor amigo de Bile, era mais próximo de Caloosha, pela única razão de que ambos tinham a mesmo ancestral mítico.

Falando de forma genérica, a posição próxima ao limiar romanesco e a travessia dos diferentes círculos do Inferno confluem na mesma *mise en abyme* das intenções do autor. De fato, são os versos 142 a 144 do Canto XXIII que são retomados — “*J'ai entendu jadis dire / Qu'il est menteur et père de mensonge* [Uma vez ouvi dizer / Que ele é mentiroso e pai da mentira]”. A alusão ao diabo e à saída do Inferno, em Dante, joga aqui num plano metapoético: a mentira associa sintomaticamente a figura do diabo à arte da ficção. Na diegese, ecoará uma fábula irlandesa contada por Seamus: na hora do acerto de contas, um ferreiro que vendeu sua alma ao diabo, é aconselhado por ele a criar seu próprio Inferno. Respectivamente retirados dos Cantos XI, XXVIII, XVII e XX, os quais evocam o encontro com os hereges ou a punição dos sectários e cartomantes, as demais epígrafes de *Links* são pedrinhas lançadas ao acaso na sinuosa trajetória que segue o autor e seus personagens em busca de uma fuga das aporias do presente. Quanto à forma estética ideal para contar sua história, Nuruddin Farah a encontra nessa sinuosidade e nessa estratificação da trilogia, a

33 FARAH, Nuruddin. *Links*. *op. cit.*, p. 12; FARAH, Nuruddin. *Exils*. *op. cit.*, p. 24.

qual, reflexiva como a epopeia que o autor transpõe e escapando ao “presentismo”, recorre apenas ao recurso a digressões e a coincidências felizes, recém-denominadas “cross over”³⁴.

Desse modo, em *Knots*, outra figura de contrabandista aparece: é Gacal, uma criança de outro lugar, a qual, antes de ser confundida com crianças-soldados, acabou se tornando órfã por causa da guerra na Somália. Como Ulisses, ele é “filho de ninguém” (“no one’s son”, “nobody’s son”) e torna-se, aos olhos de Cambara, uma *persona* cuja capacidade de representar a sobre-humanidade salvadora seria autorizada pela ruptura com a genealogia responsabilizada pelas divisões:

*More like a mythical persona: no parents like Adam; no known biological father like Jesus. Will this Gacal accomplish heroic feats like Krishna’s? Is there a shadow side to him, and if so what is it? Does Gacal share any of the traits of Sundjata, who, in Mandingo myth, was born not through a woman’s vagina [...]?*³⁵

Ele é mais uma *persona* mítica: para ele não há nenhum pai como Adão, tampouco nenhum pai biológico conhecido como Jesus. Gacal realizará feitos heróicos como Krishna? Há uma sombra que o acompanha? Se há, o que ela é? Gacal toma emprestado alguns desses traços de Sundjata, o qual, no mito mandinga, não nasceu da vagina de uma mulher [...].?

Com efeito, como explica Guillaume Navaud em seu livro dedicado à *persona* considerada enquanto conceito, seria próprio da politro-

34 Na medida em que cada parte da trilogia é apresentada como uma história independente, o encontro de Cambara, a heroína de *Knots*, com personagens que apareceram em *Links* ou o retorno destes como personagens secundários em *Crossbones*, evocam prontamente o universo das ficções midiáticas e os fenômenos de incursão de uma série para outra.

35 FARAH, Nuruddin. *Knots*. New York, Riverhead, 2007. Versão consultada: versão Kobo, capítulo 19, p. 4-5/42; nossa tradução.

pia encarnada pelo “bom ator” Ulisses alcançar uma forma de verdade pela multiplicação de ficções:

*Du point de vue philosophique, le principal acquis de la polytropie est qu'elle permet de remettre en cause l'équation platonicienne posant une équivalence entre identité, univocité et sincérité. Au contraire de cette vision rigoureusement monotrope et essentialiste du sujet, les moralistes et dramaturges qui se réclament du modèle de l'acteur polytrope font l'éloge de l'échange des rôles, perçu comme le seul moyen de révéler l'excellence propre au talent de chaque acteur. [...] Ce n'est qu'à travers la multiplicité des masques que peut se révéler l'unité profonde de la voix et de la personnalité de l'acteur, comme si la fiction des personnages était une étape nécessaire sur le chemin de la vérité de l'acteur.*³⁶

Do ponto de vista filosófico, a principal conquista da politropia é que ela permite questionar a equação platônica, estabelecendo uma equivalência entre identidade, univocidade e sinceridade. Ao contrário dessa visão rigorosamente monotrópica e essencialista do assunto, os moralistas e dramaturgos que pretendem seguir o modelo do ator politrópico elogiam a troca de papéis, percebida como o único meio de revelar a excelência própria do talento de cada ator. [...]. É somente por meio da multiplicidade de máscaras que a profunda unidade da voz e da personalidade do ator pode ser revelada, como se a ficção dos personagens fosse um passo necessário no caminho que conduz à verdade do ator.

Se esse personagem de Nuruddin Farah, Gacal, se torna dessa forma uma figura do poder heurístico da ficção, a referência última a Soundjata confronta o conceito de *persona* com outra poética. Real-

36 NAVAUD, Guillaume. *Persona. Le théâtre comme métaphore théorique de Socrate à Shakespeare*. Genève: Droz, 2010, p. 297.

mente, a epopeia de Soundjata, ao relatar fatos historicamente comprovados relativos à fundação do Império do Mali, também apresenta tudo o que se relaciona ao mundo invisível como parte da realidade. Nas sociedades africanas de tradição oral, conforme assinalam Jean Derive e Xavier Garnier³⁷, a divisão entre “palavras verdadeiras” e “palavras de mentira” não cobre a distinção ocidental entre “factual” e “ficção”, visto que a mentira em tais sociedades não caracteriza nem a implausibilidade nem o maravilhoso, mas sim o caráter censurável do exemplo representado. De modo que, se na epopeia de Dante os feiticeiros estão de fato entre “os que predizem o futuro” e merecem punição exatamente por isso, por sua vez, na epopeia mandinga, a mentira está do lado de Soumaoro, o “rei feiticeiro” que Sundjata deve dominar para restaurar a estabilidade política. O herói e a heroína de Nuruddin Farah, Jeebleh e Cambara, são capazes da violência mais extrema. A mãe que procurou vingar a morte do filho espancando o marido entende, ao provar o sabor do sangue, como por vezes é fácil perder a cabeça e recorrer à violência. O espetáculo de marionetes que ela deseja encenar baseia-se, entre outros, no texto *Les Aventures de Pinocchio. Histoire d'un pantin* [As Aventuras de Pinóquio. História de um fantoche] (1881), de Carlo Collodi. Não obstante, esse conto moderno de literatura infantil envolve menos aqui uma reflexão sobre a mentira – ainda que o leitor tenha em mente a particularidade do boneco criado por Gepetto – do que uma *mise en abyme* [narrativa em abismo] do dilema ético colocado pela guerra civil e, de forma particular, pela realidade das crianças-soldados. De maneira que, entre Gacal, uma forma pronta para assumir todas as identidades, e SilkHair, que participa de forma interessada da guerra de clãs, Cambara se pergunta qual dos

37 DERIVE, Jean; GARNIER, Xavier. Usages de la fiction en Afrique. In: LAVOCAT, Françoise; DUPRAT, Anne (dir.). **Fiction et cultures**. Paris: SFLGC/Lucie éditions. Coll. Poétiques comparatistes, 2010, p. 111-126.

dois encarnaria melhor Lucignolo, o menino mau das crianças perdidas. No final de *Links*, Jeebleh retorna aos Estados Unidos, optando por não revelar nada sobre sua possível participação no “chaos” (caos) somali, nem sobre o assassinato encomendado de Caloosha, o torturador do passado, nem também, claro está, sobre o resgate da sobrinha incomum de seu amigo Bile, meio-irmão de Caloosha e vítima de suas torturas. Cambara, em *Knots*, decide ficar na Somália, com Bile, cujas falhas e fragilidades parecem equilibrar as próprias contradições dela. Cada personagem da trilogia tem um duplo com o qual poderia constituir um casal axiológico, porém as coisas não ocorrem exatamente assim, porquanto o autor, a fim de cobrir os rastros e evidenciar a reversibilidade das identidades, se dedica a jogar com as tradições e potencialidades da ficção.

Nuruddin Farah, portanto, renuncia ao monumento, ao privilegiar a arte da gravura, da mesma forma que o fez Benjamin. *Knots* oferece um belo *mise en abyme* desse “trabalho épico” do imediato. No projeto de Cambara para representar a Guerra Civil usando técnicas de teatro de marionetes, Seamus, o qual agora é carpinteiro, a ajuda esculpindo as máscaras de animais que ela pretende fazer para seus atores manipularem. Esta é uma oportunidade para uma discussão sobre a proibição de imagens na religião muçulmana, mas também o é para uma descrição de objetos³⁸. Uma vez que Cambara antecipa a fabricação das máscaras por Seamus, ao consultar os documentos que servirão de modelos, o catálogo passa a ser um desvio que dará oportunidade ao aparecimento da *ekphrasis*. Cada objeto dá acesso a diferentes estratos históricos e diferentes mundos, legitimando dessa maneira um uso heurístico da ficção. Se o recurso à epopeia trouxe à tona a possibilidade de uma ética do presente – a responsabilidade da genealogia e a aceitação da reversibilidade das identidades – Malik, o jornalista

38 FARAH, Nuruddin. *Knots*. *op. cit.*, capítulo 19, p. 16–18/42.

de *Crossbones*, gostaria de ter uma visão panorâmica, distanciada o suficiente a ponto de lhe possibilitar ser capaz de fazer um balanço dessa história pós-11 de setembro, da qual os outros estão plenamente conscientes de serem atores. O discurso historiográfico de Tucídides, citado para incluir os fenômenos da pirataria em uma história global, não pode, por conseguinte, constituir um modelo. A pesquisa continua em andamento.

UMA COLEÇÃO ÉPICA PARA “ABENSONHAR” OS MUNDOS QUE COMPÕEM MOÇAMBIQUE: MIA COUTO, LEITOR DOS CONTOS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA¹

Inès Cazalas

Université Paris Diderot–Paris 7, CERILAC

Para darmos início a uma reflexão sobre as relações existentes entre as literaturas pós-coloniais de língua portuguesa e a epopeia, o primeiro marco que devemos considerar é o texto renascentista composto por Camões e intitulado *Os Lusíadas* (1572). Conforme o modelo da *Eneida*, o poeta canta a expedição de Vasco de Gama, cujas aventuras marítimas possibilitam celebrar de modo amplo toda a história de Portugal desde a Antiguidade, e exaltar o heroísmo dos descendentes de Lusus, seu fundador mítico. Portugal é, então, menos concebido como uma nação, no sentido moderno do termo, do que como um farol do cristianismo, um reino cujas ilustres “descobertas” se estabelecem

1 Traduzido para o português por Juliana Ribeiro Carvalho, mestra em Estudos Literários pela UFS (Universidade Federal de Sergipe) e professora de Literaturas Francófonas da UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana).

como uma continuação das cruzadas. Entretanto, em meados do século XIX, este tão célebre e admirado texto torna-se objeto de instrumentalização ideológica no contexto da construção de uma grande narrativa nacional. A epopeia de Camões é assim sucessivamente alistada em serviço de diferentes propagandas coloniais que reorientaram para a África um sonho de grandeza desfeito pela perda do Brasil em 1822: patriotismo republicano, espiritualismo monárquico, posteriormente imperialismo salazarista – o qual desenvolveu colonizações e, a partir de 1961, insere Portugal em longas guerras coloniais a fim de tentar conservar as províncias ultramarinas. Finalmente, após a Revolução de Abril, que põe fim na ditadura de 1974, a epopeia dos Lusíadas serviu à glorificação democrática dos “Descobrimentos Portugueses”, sem ser uma ‘história igualitária’² do encontro dos mundos, mas antes a celebração por vezes nostálgica da excepcionalidade de um povo. Insere-se aí a valorização de um patrimônio turístico comercializável em que se encontram o Monastério dos Jerônimos, que abriga os túmulos de Vasco de Gama e de Camões, bem como o “Monumento dos Descobrimentos”, o qual se ergue como a proa de uma caravela sobre as margens do rio Tejo e sobre o qual é possível visualizar suas silhuetas de pedra por entre as de outros heróis nacionais.

Em virtude de tal inscrição, o monumento épico dos Lusíadas foi objeto de diversos ataques literários, os quais inicialmente foram internos ao espaço literário nacional e depois passaram por um processo de desmistificação do gesto nacionalista através de reescritos paródicos³. Quando estes ataques são oriundos de outros espaços literários

2 Ver BERTRAND, Romain. *L'histoire à parts égales : récits d'une rencontre Orient-Occident, XVI^e-XVII^e siècles*. Paris: Seuil, 2011.

3 Por exemplo *As Naus* (1988) de António Lobo Antunes. Ver CAZALAS, Inès, *Contre-épopées généalogiques. Fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes*. Tese de Doutorado, Universidade de Strasbourg, 2011 (à paraître chez Classiques Garnier).

lusófonos, eles atacam este símbolo português para afirmar uma especificidade por vezes cultural, linguística e nacional. O exemplo mais famoso é o do modernismo brasileiro, sem dúvida porque ele inaugurou e encenou um gesto de ruptura: por ocasião da comemoração do centenário da independência do Brasil em 1922, ocorreu em São Paulo a Semana de arte moderna durante a qual “um grupo de poetas, músicos e pintores rasga solenemente um exemplar dos *Lusíadas*, declarando assim uma guerra simbólica contra Portugal”⁴. Encabeçando o movimento modernista, Mário de Andrade escreveu *Macunaíma* (1928), uma espécie de anti-*Lusíadas*. Esta epopeia em prosa inspirada em uma lenda indígena e baseada em pesquisas etnográficas conta a história de um herói lendário preguiçoso, arrogante, irreverente e aventureiro que personifica com zombaria um país ainda jovem e indeciso. Este texto é concebido como “manifesto fundador de uma literatura nacional, que reivindica, ao ser criada, uma língua escrita brasileira, distinta da “língua de Camões”⁵; ele visava também a hegemonia do “espírito francês” e o estatuto de Paris como capital cultural. Um século após a independência política do Brasil, os modernistas objetivavam se emancipar dos modelos europeus ainda hegemônicos para alcançar uma autonomia literária e cultural.

Essa autonomia foi progressivamente conquistada, institucionalizada e reconhecida, sobretudo a partir dos anos 60, de modo que a literatura brasileira se torna ela mesma uma referência evocada por muitos escritores de língua portuguesa pertencentes a espaços literários africanos – Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique. Estes países somente conquistaram sua independência em 1975, bem mais recentemente do que o Brasil. A necessidade de romper com as referências culturais oriundas da Europa, e mais parti-

4 CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres* (1999). Paris: Seuil, 2008, p. 400.

5 *Ibid.*, p. 399.

cularmente de Portugal, que os colonizou, é ainda muito forte⁶. Além do gênero épico, a literatura brasileira em seu conjunto é considerada pelos escritores pós-coloniais africanos lusófonos como uma verdadeira tábua de salvação, pois ela oferece recursos linguísticos e estéticos sem os quais eles não poderiam tentar alcançar seu objetivo: criar uma literatura que pudesse dar consistência a nações novas, heterogêneas e frágeis. Um dos interesses dessa ponte estabelecida entre a América Latina e a África é constituir um exemplo de diálogo transatlântico Sul-Sul, sob uma configuração geopolítica particular: o Brasil lusófono é cercado por países de língua espanhola; Angola e Moçambique são cercados por países cujas línguas oficiais são o inglês e o francês.

Um bom exemplo desta circulação literária é o encontro decisivo de Mia Couto, escritor moçambicano nascido em 1995 e uma das mais importantes figuras da literatura mundial contemporânea, com a obra do grande escritor brasileiro João Guimarães Rosa, nascido em 1908 e falecido em 1967. Mia Couto relata que descobriu a existência desse autor ao ler uma entrevista na qual José Luandino Vieira (escritor angolano que também o influenciou) declarava que a leitura do referido escritor brasileiro lhe havia sido determinante: de maneira bastante significativa, o nome de Guimarães Rosa circula entre os escritores, de um país africano lusófono a outro, como uma senha a abrir portas em seus percursos literários⁷. Os ecos entre as obras de Guimarães Rosa e de Mia Couto já foram alvo de diversas pesquisas,

6 Entre os escritores preocupados com esta ruptura e procurando uma forma de escrita mais próxima das realidades sociais, culturais, religiosas e espaciais do país estão, para Moçambique, Rui de Noronha, Noémia de Sousa, Orlando Mendes e Rui Nogar.

7 Outros escritores brasileiros foram descobertas decisivas para Mia Couto: romancistas – Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queiroz – poetas – Manuel Bandeira, Mário de Andrade e especialmente Carlos Drummond de Andrade, Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto e Adélia Prado – que foram muito importantes para ele assim como para outros escritores moçambicanos (José Craveirinha, Rui Knopfly, Luís Carlos Patraquim). Ver COUTO, Mia. O sertão brasileiro na savana moçambicana. In: **Pensatempos. Textos de opinião**. Mirandela: Editorial Caminho, 2005, p. 103–106.

sobretudo pela crítica acadêmica brasileira e portuguesa que frequentemente as lê a partir de categorias pós-coloniais (o hibridismo, o “terceiro espaço” de Homi Bhabha⁸). Questiono aqui a sua relação com o épico, o qual não é objeto de uma reivindicação genérica, mas que proponho apreender pelo prisma do “trabalho épico”, em virtude da multiplicidade de narrativas que por vezes nutrem seus romances⁹ e suas novelas. O esteriótipo romântico associado ao sopro épico faria com que ele animasse fluxos narrativos impetuosos que somente formas totais, como um longo poema ou uma obra romanesca, poderiam conter. Em contraste com essa representação, gostaria de mostrar que o “trabalho épico”, teorizado por Florence Goyet como sendo transgenérica, pode ser acomodada em narrativas curtas, neste caso os contos, classicamente reputados, entretanto, como “antípodas da polifonia”¹⁰. Vou desenvolver essa perspectiva a partir de uma coletânea de contos publicada em 1994, *Estórias Abensonhadas*, que Mia Couto escreveu como uma variação de *Primeiras Estórias*, coletânea de Guimarães Rosa publicada em 1962. Assim como o es-

8 Ver por exemplo AVELINO DE CARVALHO, Wilma. O hibridismo cultural em Guimarães Rosa e Mia Couto. *Revista dEsEnrEdoS*, IV, n°5, Teresina, Piauí, Out.–Nov.–Dez. 2012.

Brugioni, Elena. *Mia Couto. Representação, história(s) e pós-colonialidade*. Ribeirão: Edições Húmus, 2012.

A noção de ‘dialogismo’ é frequentemente citada, tanto no Brasil como na França. Ver: MARQUES DE MORAIS, Márcia. Vozes entretecidas: narrativas de Mia Couto e Guimarães Rosa em diálogo. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. *Mia Couto: um convite à diferença*. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 397–415.

Dos Santos, Barbara. João Guimarães Rosa e Mia Couto ou a arte de criar as suas histórias. In Olivieri-Godet, Rita; Wrege-Rassier, Luciana. *João Guimarães Rosa : mémoire et imaginaire du sertão-monde*. Rennes: PUR, 2012, p. 273–282.

9 Guimarães Rosa escreveu apenas uma, *Grande sertão: veredas* (1956), cuja intertextualidade com *A canção de Rolando* foi estudada. Ver, por exemplo, TOLLENDAL, Eduardo José. *La Chanson de Roland et Diadorim: un exercice dialogique*. In: OLIVIERI-GODET, Rita; WREGE-RASSIER, Luciana. *João Guimarães Rosa: mémoire et imaginaire du sertão-monde, op. cit.*, p. 27–36.

10 GOYET, Florence. *La Nouvelle (1870–1925)*. Paris: PUF, 1993, p. 133. Este artigo propõe, portanto, articular dois aspectos diferentes da pesquisa de Florence Goyet: o seu trabalho sobre o épico e o que ela dedicou anteriormente ao conto no final do século XIX.

critor brasileiro, ele também inventa um território singular povoado por uma multidão de personagens. De que forma a escolha de percorrer esta terra fictícia pela leitura e pela escrita envolve um trabalho épico de invenção política? Após desdobrar os múltiplos aspectos desta intertextualidade transatlântica que não se trata a rigor de um “gesto épico”, irei refletir sobre as possíveis políticas delineadas pelas vozes “abensonhadas” por Mia Couto.

Guimarães Rosa: uma figura mediúnica

Estórias abensonhadas é a segunda coletânea de novelas de Mia Couto, que a escreveu no final da guerra civil em 1992. Este conflito particularmente mortífero sucedeu-se a uma longa guerra de descolonização que eclodiu em 1964 – quando o Moçambique ainda era uma colônia portuguesa que a ditadura salazarista recusava renunciar – e que só terminou com a queda deste regime, provocada pela Revolução de 25 de abril de 1974. É necessário salientar também que estes dois conflitos foram largamente internacionalizados no contexto da Guerra Fria, o que potencializou ainda mais a sua complexidade e poder de destruição. Mia Couto escreveu estas “histórias”, então, em um país independente desde 1975, mas assolado por cerca de trinta anos de guerra. Em um breve paratexto localizado na abertura da coletânea, ele toca explicitamente nesse contexto que foi determinante, inclusive, para a concepção da sua própria prática de escritor:

Estes textos me surgiram entre as margens da mágoa e da esperança. Depois da guerra, pensava eu, restavam apenas cinzas, destroços sem íntimo. Tudo pesando, definitivo e sem reparo.

Hoje sei que não é verdade. Onde restou o homem sobreviveu somente, sonho a engravidar o tempo. Esse sonho se ocultou no mais inacessível de nós, lá onde a violência não podia golpear, lá onde a barbárie não tinha acesso. Em todo este tempo, a terra guardou,

inteiras, as suas vozes. Quando se lhes impôs o silêncio elas mudaram de mundo. No escuro permaneceram lunares¹¹.

É um percurso literário que é descrito aqui. Inicialmente a escrita parecia ser somente um trabalho privado de horizontes e desprovido da virtude catártica: ela era apenas a exumação dos signos da destruição. Mas sua natureza transformou-se no decorrer do processo criativo, tanto que seu significado final só foi descoberto em retrospectiva, e então reformulado em um arquivamento paradoxal, resolutamente utópico: a escrita forjou-se como exploração de interioridades que se tornaram, no desenrolar da guerra, santuários invisíveis. Ela identificou os sobreviventes da humanidade, definidos como sementes de sonho com o poder de semear o passado para ali fazer crescer o futuro. Estes espaços interiores são ao mesmo tempo como “vozes” cuja textura é singular, já que eles podem migrar de um mundo a outro, brilhar na escuridão, desafiar a separação entre a vida e a morte, reivindicar outros regimes de existência.

Esse percurso da escrita pode, inclusive, ser compreendido pela junção de palavras que a coletânea esboça no seu título e que funde dois verbos, *abençoar* e *sonhar*: Mia Couto clama para Moçambique uma benção que é menos a benção de Deus do que aquela dos sonhos, através de uma ladainha de histórias que asseguram, talvez, o ofício de um ritual de luto, mas que também reivindicam o poder de fazer prosperar essa “terra” por meio de um favor onírico. A tradução em francês proposta por Elisabeth Monteiro Rodrigues para esta junção de palavras permite, por outro lado, a compreensão de que não se pode re-

11 COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. Alfragide: Editorial Caminho, 1994, p. 7. Esta referência será doravante abreviada para EA. A presença desta palavra no título da colecção é também uma homenagem ao escritor angolano José Luandino Vieira que publicou *Duas estórias e Velhas estórias* em 1974. Essa coletânea foi publicada na França: COUTO, Mia, **Histoires rêvêres**. Trad. Elisabeth Monteiro Rodrigues. Paris: Chandeigne, 2016, p. 7. Esta referência será doravante abreviada para HR.

verenciar e ser reverenciado se se deixou de sonhar, sugerindo que o imaginário é a garantia de uma dignidade que convoca o respeito.

Uma importante responsabilidade cabe, portanto, ao escritor: a de encontrar uma forma literária que assuma essas histórias abençoadas e sonhadas, as quais podem ajudar a colocar no mundo um país ainda a nascer. Estas histórias, Mia Couto as inventa a partir de todas as outras que ele escutou e recolheu com fervor: durante sua infância, imerso tanto nas narrativas dos seus pais (portugueses do Porto que emigraram em meados do século) como nas dos contadores de histórias com os quais convivia pelas ruas de Beira, cidade do centro de Moçambique onde ele nasceu e cresceu; durante o seu engajamento político no Frelimo (Frente de Libertação de Moçambique) a fim de participar da luta pela independência, depois trabalhando como jornalista e, de 1978 a 1985, como diretor da Agência nacional da informação; e, finalmente, exercendo a segunda profissão por ele escolhida e que ainda é a sua, a de biólogo especialista em meio ambiente. Graças a ela, Mia Couto visita regularmente as zonas menos povoadas do Moçambique onde vivem diferentes comunidades, mas ele só encontrou verdadeiramente a solução literária para concretizar seu projeto ao descobrir a obra de João Guimarães Rosa. Em um discurso proferido em 2004 na Academia Brasileira de Letras no Rio de Janeiro, Mia Couto evoca essa figura tutelar nestes termos:

A escrita de João Guimarães Rosa empreende algo que está para além da literatura: uma mestiçagem de sentidos, uma ponte entre a modernidade e a tradição rural, entre forma épica moderna e as lógicas do relato tradicional. É isso, no fundo, que é o próprio Brasil. Esse é o desafio de procura incessante de uma identidade plural que ainda hoje enfrenta o Brasil. O mesmo desafio enfrenta Moçambique. Mais que um ponto de charneira necessita-se hoje de um médium, alguém que usa poderes que não provenham da ciência nem da técnica, para colocar esses universos em conexão.

Necessita-se da ligação com aqueles a que Rosa chama ‘os do lado de lá’. Esse lado está dentro de cada um de nós¹².

Se a escrita de Guimarães Rosa marca tanto Mia Couto, é porque ela consegue mesclar formas de inovações literárias audaciosas com formas mais populares (lendas, provérbios, canções, literatura de venda ambulante). O termo “épico” é aqui associado a uma modernidade viva (Guimarães Rosa era, por exemplo, um grande admirador de Joyce), uma modernidade que não é uma postura gratuita, mas uma descoberta libertadora que remove o jugo regionalista e do cerco folclórico, permitindo, assim, a inscrição na escrita do conhecimento íntimo de um território e dos seus habitantes. Neste texto, como em outros, Mia Couto insiste no fato de que antes de ser diplomado e de percorrer o mundo, Guimarães Rosa foi antes médico em uma pequena cidade de Minas Gerais, o que lhe permitiu transitar cotidianamente as cidades circunvizinhas – o sertão – a cavalo e percorrer algumas vezes grandes distâncias para ir dispensar seus cuidados. Essa recusa de se identificar com o estatuto de um escritor profissional e essa compreensão profunda de um lugar, possibilitada pela prática de outra profissão, são fundamentos de um *ethos* criativo que se completa na recusa, comum a estes dois homens da ciência, de uma visão positivista do mundo. O escritor brasileiro é um modelo pela sua capacidade de escuta, pela atenção aguda que ele presta a toda essa parte da realidade que não é inspecionada por nenhum racionalismo. Nesse retrato feito dele, Guimarães Rosa adquire finalmente a dimensão de uma figura mediúnica que associa temporalidades e espaços diferentes, os quais atravessam, além do mais, o país e o indivíduo inseparavelmente, assim como indica a isotopia recorrente do interior. Constitui-se, assim, uma enti-

12 COUTO, Mia. O sertão brasileiro na savana moçambicana. In: **Pensatempos. Textos de opinião**, *op. cit.*, p. 112.

dade geográfica (o interior do país, longe das metrópoles), social (os excluídos, aqueles que estão *do lado de lá*, “de outro lado”, “para lá”) e cultural (as formas vivas de oralidade) que retornaria alegoricamente a um país interior, a uma parte da alteridade no coração do sujeito.

Portanto, a reconciliação nacional a que Mia Couto aspira é também uma reconciliação com uma história pessoal e coletiva que a leitura de Guimarães Rosa lhe permite atravessar outra vez, a qual proporciona a comunicação entre duas polaridades que pareciam irreconciliáveis:

O meu país tem países diversos dentro, profundamente dividido entre universos culturais e sociais variados. Sou moçambicano, filho de portugueses, vivi o sistema colonial, combati pela Independência, vivi mudanças radicais do socialismo ao capitalismo, da revolução à guerra civil. Nasci num tempo de charneira, entre um mundo que nascia e outro que morria. Entre uma pátria que nunca houve e outra que ainda está nascendo. Essa condição de um ser de fronteira marcou-me para sempre. As duas partes de mim exigiam um médium, um tradutor. A poesia veio em meu socorro para criar essa ponte entre dois mundos distantes. E foi poesia que me deu o prosador João Guimarães Rosa¹³.

A reconciliação consiste menos em uma unificação do que na eleição de um intercessor que possibilita dizer e viver esta condição intersticial, de passar de um mundo a outro. Este veículo revela-se uma qualidade poética da prosa que se deve à invenção, por Guimarães Rosa, de uma linguagem que lhe é própria: ele mescla arcaísmos, regionalismos, neologismos, vocabulário técnico (especialmente para designar a fauna e a flora), e mais ocasionalmente palavras emprestadas de línguas estrangeiras (ele dominava cerca de vinte). O falar *sertanejo* subverte também o agenciamento sintático da frase, na qual se

13 *Ibid.*, p. 106.

misturam referências populares e intertextos extremamente eruditos ou até esotéricos.

Para caracterizar a linguagem de Guimarães Rosa, Mia Couto utiliza ainda o vocabulário do ritual mágico:

Aquela era uma linguagem em estado de transe, que entrava em transe como os médiuns das cerimónias mágicas e religiosas. Havia como que uma embriaguez profunda que autorizava a que outras linguagens tomassem posse daquela linguagem. Exactamente como o dançarino da minha terra que não se limita a dançar. Ela prepara a possessão pelos espíritos. O dançarino só dança para criar o momento divino em que ele emigra do seu próprio corpo. Para se chegar àquela relação com a escrita é preciso ser-se escritor. Contudo, é essencial, ao mesmo tempo, ser-se um não-escritor, mergulhar no lado da oralidade e escapar da racionalidade dos códigos da escrita enquanto sistema único de pensamento. Esse é o desafio de desequilibrista – ter um pé em cada um dos mundos: o do texto e o do verbo. Não se trata apenas de visitar o mundo da oralidade. É preciso deixar-se invadir e dissolver pelo universo das falas, das lendas, dos provérbios¹⁴.

Aqui o léxico mágico não vem somente metaforizar a escrita como mediação entre mundos distantes. Ele a descreve também como um abandono do domínio racional, abandono que resulta em ser possuído por uma pluralidade de línguas e por uma oralidade que não é um monumento cultural confortavelmente visitado, mas um poder de caos e desorientação aberto a uma diferente apreensão do mundo.

Vemos assim como, ao traçar uma genealogia literária transatlântica, Mia Couto ecoa dois países, Brasil e Moçambique, e dois experimentos artísticos que visam a sua recaptura. Um território permite

14 *Ibid.*, p. 107.

decifrar o outro que praticamente o contém, fenômeno muito bem elucidado pelo título do seu discurso em homenagem a Guimarães Rosa – “O sertão brasileiro na savana moçambicana”. Sertão é o nome das regiões muito pobres e pouco povoadas do interior do Brasil: cobrindo uma área imensa entre os estados de Minas Gerais e a Bahia, é composto por planícies semi-áridas alternadas, pastos e relevos¹⁵. Esse paralelo entre dois espaços geográficos e literários pode trazer à mente certas afirmações de Sony Labou Tansi, que enfatizou a influência de García Márquez e de outros escritores latino-americanos em sua obra: ele argumentou haver uma “parentesco” “geográfico”, que qualificava como “tropical”¹⁶, para relacionar países da América do Sul e da África marcados por rios gigantescos e vegetação luxuriante. Xavier Garnier mostra que se trata de uma estratégia para contornar a condescendência “francófona” e contrariar a hierarquia Norte/Sul por uma categoria “que conecta lugares hiperbólicos carregados de uma intensidade devida a sua situação particular”¹⁷. Se esse descentramento estratégico entra na homenagem de Mia Couto, a proximidade por ela proposta é, entretanto, mais estreita e evidente: a junção do sertão brasileiro e da savana moçambicana permite mapear territórios interiores que são simultaneamente entidades políticas e linguísticas e que têm em comum apoiar a construção de nações pela reapropriação do português escrito, a fim de se distinguirem fortemente do mesmo colonizador.

Essa relação entre a periferia e o centro, que deve ser subvertida na medida em que ainda liga o país independente à antiga metrópo-

15 Ver UTEZA, Francis. *Figures of the sertão*. 2015, <http://www.univ-montp3.fr/llacs/wp-content/uploads/Figures-du-Sertão.pdf>. Em particular, ele lembra o significado original deste termo em português, “o de terra do interior em oposição ao de costa”.

16 LABOU TANSI, Sony. *Un citoyen de ce siècle*. In: *Équateur*, n°1, p. 12.

17 GARNIER, Xavier. *Sony Labou Tansi. Une écriture de la décomposition impériale*. Paris: Karthala, 2015, p. 11.

le colonial, se repete de outro modo no próprio espaço nacional. Efetivamente, quando Guimarães Rosa escrevia, a história do Brasil era concebida em termos de uma ideologia progressista que visava tirar da miséria as regiões chamadas “atrasadas”. A decisão de construir em 1960 a nova capital do país, Brasília, no meio do sertão e a enenação da sua edificação espetacular deveria simbolizar um processo de centralização, modernização e de uniformização. Por conseguinte, dar voz a regiões esquecidas, mas cheias de histórias e de vozes múltiplas fez da ficção um lugar de resistência a esse processo. Mia Couto identifica bem claramente este jogo político: “Esta linguagem mediada entre classes cultas e os sertejanos não existia no Brasil. Através de uma escrita colectiva João Guimarães Rosa sugere um Brasil em que os excluídos possam participar da invenção da sua História”¹⁸. Insiste que dimensão “coletiva” da escrita dá legitimidade aos autores cujo estatuto é diversamente marcado pelas ambiguidades pós-coloniais: Guimarães Rosa, Luandino Vieira e Couto ele mesmo, brancos e educados, não são de modo algum excluídos. No entanto, eles pretendem reinventar mundos de oralidade não apenas como palavras oralizadas, mas também como formas de ser no mundo. Para Mia Couto, o desafio é de participar na reconstrução de um país destruído pela guerra e na invenção de uma nação nova que não esteja fundamentada somente nas elites urbanas, mas que considera e conta¹⁹ os habitantes relegados às suas margens.

Gostaria de mostrar agora que as narrativas desenvolvidas por *Estórias abensonhadas* ultrapassam a simples reescrita da história do ponto de vista dos esquecidos, porque o “trabalho épico” não recorre

18 COUTO, Mia. O sertão brasileiro na savana moçambicana. In: **Pensatempos. Textos de opinião**, *op. cit.*, p. 110.

19 Refiro-me aqui ao trocadilho que descreve a personagem principal de um dos contos como “*pessoa de nenhuma vez*” (EA, p. 23), que Elisabeth Monteiro Rodrigues traduziu para o francês como “*un personnage sans voix au conte*” (HR, p. 23).

apenas ao narrativo, mas a uma qualidade poética do narrativo que não é fácil identificar. Interrogado sobre a predominância do gênero poético na história literária moçambicana, Mia Couto afirma: “A poesia surgiu em uma idade épica em que se cantava o país sonhado. Agora é necessário buscar o país real, arranhar o chão do cotidiano, e talvez a prosa seja o instrumento mais adequado para essa busca. Contudo, acho tudo isso bem artificial, e não acredito em fronteira entre a poesia e a prosa”²⁰. O escritor recusa, portanto, definir a poética por meio de critérios genéricos e formais. Em uma nação doravante independente, ele constata o fim do período de glorificação do “país dos sonhos” – ou seja, fantasioso, idealizado – o qual correspondia ao modelo hegeliano da narrativa de fundação. Mas, segundo Mia Couto, a busca pelo “país real” envolve, no entanto, uma dimensão poética presente no “quotidiano”. Poderíamos associar esta fusão do ordinário e do onírico ao “realisme mágico”²¹, categoria bastante mencionada pelos trabalhos críticos sobre a sua obra. Da minha parte, prefiro a hipótese de um renovado “maravilhoso épico”, cuja ancoragem é fundamentalmente antropológica²². Ele não se situa em um jogo intertextual com os modelos europeus antigos e modernos e seu poder de amplificação não visa de modo algum a magnitude associada ao gênero prestigioso do

20 Citado em SAÛTE, Nelson. **Os habitantes da memória. Entrevistas com escritores moçambicanos**. Praia-Mindelo: Centro Cultural Português, 1998, p. 228. Na entrevista, Mia Couto distancia-se da figura de José Craveirinha, um poeta moçambicano nascido em 1922 e envolvido na luta anti-colonial dos anos 1960.

21 O “realismo mágico” tornou-se, após o boom latino-americano, a linguagem literária do emergente mundo pós-colonial” (BHABHA, Homi. **Nation and narration**. Nova Iorque: Routledge, 1990, p. 7).

22 No artigo “Merveilleux”, na Encyclopédie, Diderot observou a dimensão antropológica desta noção estética: “para julgar a adequação do maravilhoso, é preciso transportar-se em espírito até o momento em que os poetas escreveram, para abraçar por um momento as idéias, os costumes, os sentimentos dos povos para os quais escreveram. As maravilhas de Homero e Virgílio, consideradas deste ponto de vista, serão sempre admiráveis: se alguém se desviar delas, torna-se falso e absurdo; estas são belezas que podem ser chamadas de locais. (<http://www.enccre.academie-sciences.fr/encyclopedia/article/v10-1079-0/>).

poema heróico. Esse maravilhoso é, antes, uma ferramenta do “trabalho épico”: possui um teor político e ao mesmo tempo crítico e utópico que demanda consideração.

Histórias de vozes: na interseção das “nações” que compõem o Moçambique

Uma das condições necessárias ao trabalho épico é a polifonia. No entanto, no seu estudo sobre o conto do final do século XIX, Florence Goyet o qualifica como “gênero monológico”, porque “o personagem não é uma consciência ‘igual em direito’ à do autor e do leitor; ele não tem uma voz plena. Dito de outro modo, estes heróis objetivamente distantes do leitor são também mostrados subjetivamente muito distantes, muito diferentes”²³. Realiza-se uma “desqualificação” das suas vozes por diferentes condutas de “distanciamento”. Florence Goyet mostra a presença de ferramentas da ironia descritas por Wayne Booth: discursos auctoriais estabelecendo um julgamento negativo sobre os personagens; recurso ao tipo; encenação de um conflito entre os valores dos personagens e aqueles, apresentados como superiores, que o autor e os leitores devem compartilhar; recurso ao discurso direto que, longe de criar uma proximidade com os personagens, termina por deslegitimar seus discursos. Em última análise, Florence Goyet associa esse dispositivo extremamente coerente dos contos do final do século XIX à ideologia positivista e progressista que move seus autores: Maupassant, Verga, Tchekhov e muitos outros pretendem contar histórias para “esclarecer [seus] concidadãos, seja contra os preconceitos da pequena burguesia ou contra as ‘falsas representações’ dos

23 GOYET, Florence. **La Nouvelle (1870-1925)**, *op. cit.*, p. 133. É baseado no estudo de Booth, Wayne. **Rhetoric of Irony**. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

[seus] contemporâneos”²⁴. O leitor não tem outra liberdade senão a de aderir à percepção do autor e de compartilhar com este uma posição de superioridade que nada pode abalar. Florence Goyet mostra que apenas nos textos sobre a loucura “o narrador tenta por uma vez nos fazer mergulhar numa outra lógica”:

Para que o efeito do texto da loucura seja alcançado, deve haver um abalo de sentido: esta hesitação por parte do leitor entre o que é possível e o que não é, entre o que é fundado na razão e o que não é. Devemos participar da visão anormal, devemos entrar por um momento em um mundo fora de nossas normas. Para que este mundo tenha substância real aos nossos olhos, a narrativa funcionará antes para enfraquecer as reticências que temos em relação a ele. Finalmente, o que o texto da loucura recusa é precisamente esta posição confortável da qual o mundo é claro para um espectador numa posição privilegiada²⁵.

Este “abalo de sentido” permite o advento do conto moderno, no qual a autoridade do narrador e a preeminência da racionalidade são subvertidos. Ora a escrita radicaliza a interiorização da narrativa, optando por uma estética da corrente de consciência que abandona a anedota e tende ao poema em prosa, arrumando uma sucessão de percepções e pensamentos em uma polifonia turbulenta. Ora, como em Pirandello, por exemplo, tende para o teatro e confronta vozes de igual legitimidade para anunciar a verdade.

Muitos autores moçambicanos adotaram o gênero ocidental do conto, “porque eles sabem que se trata de um tipo de enunciação facilmente hibridizado, no qual entram figuras como o pastiche e paródia, mas igualmente as técnicas de tradição oral, o irracional e a in-

24 *Ibid.*, p. 231.

25 *Ibid.*, p. 233–234.

corporação de mitos africanos²⁶”. Mia Couto associa a reapropriação contemporânea deste gênero à busca de uma nova ordem, o que é suficiente para dispensar a questão da origem: “preciso tecer um tecido africano e só sei fazê-lo utilizando linhas e panos europeus. O ato de bordar me ensina que estou inventando uma nova ordem e, nela, os valores iniciais de nacionalidade não têm mais importância”²⁷. Ele flexibiliza a estrutura clássica do conto ao instaurar uma polifonia, mas sem tomar estas duas vias que são comuns, da consciência e do dispositivo teatral.

Nos vinte e seis textos que compõem a coletânea Mia Couto, a anedota continua a ser muito importante, reativando a tradicional proximidade do gênero com a notícia e a coluna de imprensa. Outro elemento de continuidade com os contos realistas é que os personagens em cena são seres obscuros ou excluídos da sociedade. Entretanto, e esta é uma ruptura maior com o modelo europeu, eles não são tratados de forma irônica ou satírica²⁸: são, ao contrário, esboçados por caracterizações que denotam humor benevolente e certa ternura. Além disso, suas vozes não são jamais desqualificadas: *Estórias abensonhadas* apresentam configurações diversas, mas que têm em comum o fato de oferecerem aos personagens a possibilidade de expor sua versão dos fatos. Quando o narrador, que é uma entidade bastante instável e mutável conforme os textos, exprime suas dúvidas sobre a veracidade das narrativas que ele coleta, ele não ocupa uma posi-

26 FERNANDA AFONSO, Maria. **O conto moçambicano. Escritas póscoloniais**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004, p. 171. Depois dos autores pioneiros que publicaram as primeiras coleções de contos em Moçambique a partir dos anos 50 (João Dias, então Luís Bernardo Honwana), Mia Couto é a figura mais emblemática de uma geração de autores que optou por se reapropriar deste gênero a partir dos anos 80: Albino Magaia, Aníbal Ateleuia, Juvenal Bucuane, Calane da Silva, Hélder Muteia, Isaac Zita, Ungulani Ba Ka Khosa, Suleiman Cassamo (ver *ibidem*. p. 135–143 e p. 158).

27 Palavras de Mia Couto citadas por Maria Fernanda Afonso (*ibid.*, p. 173).

28 O único conto dominado por uma fria ironia conta, de uma forma pouco convincente, as manobras dos governantes para espalhar o conflito de cidade em cidade: “A guerra dos palhaços”, EA, p. 113–115.

ção saliente fundamentada em um saber que lhe permitiria distinguir o verdadeiro do falso. Se o positivismo confortável que sustentava os contos realistas europeus e neorealistas africanos²⁹ se encontra inválido, o efeito produzido por tal incerteza se distingue daquele que engendra os contos fantásticos: a questão não é mais criar uma hesitação entre a dimensão sobrenatural dos fatos e sua possível explicação pela insanidade dos personagens, mas, antes, dar consistência aos conflitos antropológicos entre as diferentes visões de mundo. Não se trata tanto de conceder crédito ou descrédito às “crenças”, mas de promover a compreensão de modos de percepção da realidade para explorar as possibilidades que elas apresentam.

Sobre a virtude das visões

O livro de Mia Couto se inicia com a história intitulada “Nas águas do tempo”, que pode ser lida como arte poética e como uma homenagem literária, porque ele reescreve um conto de João Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”³⁰. Ali um avô coloca o seu neto, que é o narrador homodiegético, em um barco para ensiná-lo a ver tecidos brancos sobre a outra margem do rio:

Nessa noite, ele me explicou suas escondidas razões. Meus ouvidos se arregalavam para lhe decifrar a voz rouca. Nem tudo entendi. No mais ou menos, ele falou assim: nós temos olhos que se abrem para dentro, esses que usamos para ver os sonhos. O que acontece,

29 Mia Couto distancia-se da coleção neorealista *Nós Matámos o Cão Tinoso* (1964) de Luís Bernardo Honwana, que é considerado o fundador da literatura moderna moçambicana. Ver MORAES, Anita Martins Rodrigues de. A Palavra é fumo: algumas notas sobre *Estórias abensonhadas* de Mia Couto. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. **Mia Couto, um convite à diferença**, *op. cit.*, p. 196.

30 er GUIMARÃES ROSA, João. **Primeiras estórias** (1962). Este núcleo narrativo de uma figura parental a navegar num rio, sozinha ou acompanhada por uma criança, é objeto de muitas reescritas na obra de Mia Couto.

meu filho, é que quase todos estão cegos, deixaram de ver esses outros que nos visitam. Os outros? Sim, esses que nos acenam da outra margem. E assim lhe causamos uma total tristeza. Eu levo-lhe lá nos pântanos para que você aprenda a ver. Não posso ser o último a ser visitado pelo panos³¹.

O narrador finge a compreensão, mas é somente no dia em que o velho homem desaparece para sempre que ele começa a compartilhar suas visões, em um acordo que ele comenta assim: “eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem”³². A água é tema estruturante do universo de Mia Couto, ela é uma extensão espacial, temporal e psíquica que concretiza a possibilidade de uma outra margem, de um horizonte ao mesmo tempo tangível e sonhado, de um além bem terreno. A sabedoria oral, que exigia um alargamento (“arregalar”) dos ouvidos para ser recebido, amplia o olhar: permite a transmissão genealógica de um dom de ver, mais que clarividência. Essa capacidade contraria uma cegueira racional cuja consequência é o fechamento à alteridade.

Graças a esse rito de iniciação preliminar, o leitor destes contos é preparado para ser visitado pelos “outros”, que irão encontrar diferentes encarnações na sucessão dos contos, mas que sempre o convidarão a operar um descentramento das suas representações geográficas, sociais e culturais. A própria definição de Moçambique é questionada ao se dar voz a esses seres estranhos ou transcrever as suas histórias; diversos significados da palavra “nação” são também postos em jogo. Alguns personagens em paisagens devastadas pela guerra, como o velho Felizbento e sua esposa, desobedecem: “Vieram da Nação apressados funcionários. [...] avisaram que os vivos tinham de sair,

31 EA, p. 15.

32 *Ibid.*, p. 16.

convertidos de habitantes em deslocados”³³. A “Nação” designa aqui, como em outros contos, a cidade de Maputo: um desacordo separa os representantes do poder central e aqueles que se recusam a ser retirados do local em que vivem. A capital parece sugar a totalidade da soberania política e subordinar a si o sentido do nacional³⁴. Ela leva de volta ao interior do país a violência da dominação de um centro onipotente sobre um remanescente periférico que cobre tudo o que este centro não é. Mas o texto se afasta precisamente dessa concepção majestosa para nos colocar em contato com vidas minúsculas. Outros contos dão forma aos desentendimentos existentes entre os urbanos e os rurais, entre os desalojados pela guerra civil e as comunidades que os acolhem, ou ainda, entre os habitantes de diferentes regiões. Outra acepção da palavra “nação” é então atualizada, correspondendo a um sentido antigo (que existia tanto no português como no francês antes que a palavra designasse uma entidade cultural orgânica e uma entidade contractual política): a “nação” qualificava então os habitantes de um território mais limitado (vilarejo, aldeia, cidadezinha) ligados por interesses comuns³⁵.

Estes múltiplos “mal-desentendidos”³⁶, explorados pela estrutura antitética dos contos, são suspensos por uma postura de escuta e são amenizados à medida que a perturbação provocada por estes encontros cresce. Em “O bebedor do tempo”, o narrador conhece um

33 *Ibid.*, p. 51-52.

34 Embora a guerra de independência tenha sido travada principalmente no norte de Moçambique, onde nasceu a FRELIMO, há muito tempo que Maputo é a sede do poder. No entanto, esta cidade está localizada no extremo sul do país: é, portanto, um centro geograficamente descentralizado e particularmente distante das áreas do norte. Embora a guerra civil tenha parado às portas de Maputo, com algumas exceções, a população da cidade cresceu consideravelmente durante este período devido às dezenas de milhares de refugiados que vieram da província de Inhambane (a primeira região importante a norte de Maputo e que foi assolada pela guerra).

35 Refiro-me às primeiras aceitações listadas pelo *Dicionário Morais da língua portuguesa*.

36 EA, p. 75.

bêbado no terraço de um bar do extremo norte do país, por ocasião de uma parada durante a sua viagem de retorno à capital. Ele está tão fascinado com a história da sua vida e o seu fim – conforme o cervejeiro, o bêbado foi levado naquela mesma noite ao interior de seu copo de cerveja por uma mulher misteriosa a quem ele esperava desde muito tempo – que decide permanecer por tempo indeterminado naquele bar, experimentando ali o “aconchego de pátria”³⁷. Quanto à cidade de Maputo, ela não aparece somente como um lugar de poder esmagador: nunca descrita por seus monumentos e instituições, ela mesma está dividida entre os lugares paradoxalmente invisíveis em que residem os “os verdadeiros senhores” (“nem eu sabia onde moravam. Com certeza, nem moravam. Morar é um verbo que apenas se usa nos pobres”), e bairros como o Esturro, “cheio de vizinhança”, onde viviam portugueses obscuros durante a colonização (“Se exploravam, era arredondando as alheias quinhentas”³⁸). Assim a “nação” ultrapassa simultaneamente a hierarquia colonial, a centralidade monolítica da capital moçambicana e a univocidade geopolítica da cartografia global: seu significado é moldado por um movimento de extensão e de complexificação que está ancorado na vida quotidiana experimentada em diferentes lugares. Desenha-se um terreno imenso e contrastante onde se movem e se misturam, conflituosamente, distintos grupos humanos.

Esses relatos improváveis carregados de personagens invisíveis na grande narrativa nacional seriam inaudíveis se a ficção não se encarregasse deles. Enquanto que, para Maupassant, a escolha de reproduzir o dialeto dos camponeses seria um meio de encerrá-los em uma essência diferente, a língua profundamente híbrida inventada por Mia Couto estabelece uma porosidade turbulenta entre as vozes dos personagens e as dos narradores (homodiegéticos ou heterodiegéticos):

37 *Ibid.*, p. 131.

38 *Ibid.*, p. 89.

elas são, de igual modo, marcadas por torções sintáticas, apropriação indevida de provérbios e neologismos multiformes (por prefixação, sufixação ou ainda mudança de classe gramatical). Contêm também empréstimos das línguas africanas locais do Sul de Moçambique (xironga), de Maputo (xichangane), do norte da província de Gaza e da província de Inhambane (xichope). A coletânea se encerra com um glossário composto pelo autor, cuja posição se distingue, então, da do FRELIMO, que havia escolhido o português como “idioma da unidade” e da “exaltação da identidade nacional”³⁹. Esse trabalho poético da linguagem perturba profundamente a divisão simbólica da realidade e confunde os pontos de referência de vários narradores – e através deles os leitores – que então têm acesso a outras visões de mundo graças ao núcleo narrativo bem condesado de cada conto. As virtudes de tal circulação de narrativas são múltiplas.

Ela tem, antes de mais nada, um poder terapêutico, como ilustra a história do cego Estrelinho. Ele é guiado por um rapaz com uma imaginação tão vívida que embeleza o mundo de maneira falsa. Mas esse universo mental desmorona quando o menino é enviado para a guerra; sua irmã o substitui, porém não possui sua capacidade inventiva. Contudo, o amor que nasce entre eles dá ao cego a força de imaginar novos lugares quando a menina, ao saber da morte do irmão, se encontra assolada pela dor desta perda: “Então, iniciou de descrever o mundo, indo além dos vários firmamentos. Aos poucos foi despondo um sorriso: a menina se sarava da alma. Estrelinho miraginava terras e territórios. Sim, a moça, se concordava. Tinha sido em tais paisagens que ela dormira antes de ter nascido”⁴⁰. O homem privado da vista mas tendo adquirido o poder da visão se torna o guia em dire-

39 CABAÇO, José Luis. Uma voz amanhecida. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia. **Mia Couto, um convite à diferença**, *op. cit.*, p. 213.

40 EA, p. 27-28.

ção a estas novas terras. Tal narrativa não pode ser reduzida em sua dimensão metaliterária: neste conto, como em outros, os problemas do escritor estão sempre em relação com outros personagens, o que é fundamental. Cada vez se anuncia a importância do encontro, do afeto e da transmissão de uma memória oral criativa, os quais permitem a co-construção de horizontes utópicos que ultrapassam os cenários existentes (“além dos diversos firmamentos”). Esses horizontes abrem um tempo pré-natal, pré-histórico, que estranhamente permite crescer; eles dão acesso ao desconhecido que paradoxalmente produz um efeito de reconhecimento de si e do outro.

É por isso que a confrontação das narrativas é dotada de uma virtude conciliadora como por exemplo, “Chuva: a abensonhada”, coloca em perspectiva. Este conto é baseado na profunda divisão cultural que separa dois personagens, em desacordo a respeito da interpretação dada sobre a chuva que deságua em Moçambique. De um lado, a enxurrada é tida como excessiva e inquietante pelo narrador, um jovem “descortinado” usando “mangas e gangas”, que ocupa uma posição de vigilância (“Estou espreitando a rua como se estivesse à janela do meu inteiro país”⁴¹). Do outro, a Tia Tristereza, uma senhora “interior, toda ela vestida de casa”⁴² – outro espaço metonímico da nação –, vê a chuva como consequência inquestionável das cerimônias realizadas em homenagem aos ancestrais e como a purificação, anunciadora da paz, de um país por tanto tempo assolado pela seca e pela guerra. Tristereza lamenta também que o jovem se recusa a utilizar seu traje na ocasião da festa de Moçambique. A caracterização antitética dessas encarnações da modernidade e da tradição evita a caricatura, deixando de lado a ideia de fechamento que poderia ser rapidamente associada à po-

41 *Ibid.*, p. 47-48.

42 *Ibid.*, p. 50.

sição da velha: “Talvez por pertencer mais ao mundo, Tristezza não sinta, como eu, a atração de sair. Ela acredita que acabou o tempo de sofrer, nossa terra se está lavando do passado. Eu tenho dúvidas, preciso olhar a rua. A janela : não é onde a casa sonha ser mundo?”⁴³ Estes dois modos de ser, que são dados como duas âncoras igualmente legítimas na realidade, se unem magicamente quando o jovem rapaz aceita, no último momento, vestir seu traje : a chuva então cessa e os dois personagens se dão os braços para percorrer o espaço redescoberto de fora, “em descuido de meninos que sabem do mundo a alegria de um infinito brinquedo”⁴⁴. A diferença da idade assim como a divergência na sua relação com o presente se resolve na partilha de um espírito lúdico. Se este espírito tem o poder de criar mundos, é porque ele surge do encontro entre duas visões, que podem ser rapidamente qualificadas como animista e racionalista, mas que podem se unir em combinações inesgotáveis.

A leveza infantil qualifica aqui o prazer de brincar com configurações narrativas e poéticas ilimitadas, mas ela não deve dissimular o desafio ético e político do conto: a conciliação de distintas visões de mundo visa a reconciliação nacional em um país despedaçado pela guerra da independência, depois pela guerra civil. Assim, a ficção é o espaço em que pode acontecer de forma onírica uma exigência de justiça bem real.

Sobre a justiça dos vegetais

Vários contos colocam em cena uma justiça magicamente exercida ou exigida pelos vegetais. Desse modo, eles não são motivos ornamentais, mas entidades vivas que também sofrem as consequências

43 *Ibid.*, p. 50.

44 *Ibid.*, p. 50.

da guerra e do extrativismo, tentam resistir a eles. O antropocentrismo é rompido pelo trabalho literário: a expansão das noções de polifonia e de agente confere uma realidade tangível às queixas da flora, assim como aos castigos que ela submete a alguns personagens e às benções que concede a outros.

Uma história conta a estupefação de um amigo do narrador que abre um coco do qual vem primeiro “humana voz em choros e lamentos”⁴⁵, depois o sangue. Este comto começa com uma declaração que pode parecer conclusiva : “Foi evento que saiu no jornal da Nação, oficial e autenticado”⁴⁶. A ironia parece distanciar a anedota improvável que se segue, mas é temperada pela inversão de perspectiva implicado também por essa frase. Trata-se com efeito de dar a amplitude de um acontecimento a esta imperceptível peripécia, que por si só cristaliza uma mutação da história recente do Moçambique. O narrador só tem acesso a essa significação mais tarde, graças às explicações de uma habitante de Inhambane:

Só então entendo : ofenderam a tradição local que põe no sagrado o coco quando ainda verde. Interdito colher, interdito vender. O fruto não maduro, o lenho, como é chamado, é para ser deixado na tranquila altura dos coqueiros. Mas agora, com a guerra, tinham vindo os de-fora, mais crentes em dinheiro que no respeito dos mandamentos.

Muito-muito são esses deslocados que estão a vender lenho. Um dia desses até a nós não de vender⁴⁷.

Muitos relatos dos habitantes apoiam então esta explicação : os prodígios constatados são assim apresentados como “xicuembos, feiti-

45 *Ibid.*, p. 71.

46 *Ibid.*, p. 71.

47 *Ibid.*, p. 74.

ços com que os antepassados castigam os viventes”⁴⁸. Ainda que o narrador seja mais racional que seu amigo, ele termina por se questionar nas últimas linhas se não havia ele mesmo ouvido o “lamento do coco”. Seja o que for, ele aproveitou a oportunidade para articular esta queixa, transmutar a lamentação em protesto e até em reclamação. Essa atenção à dor vegetal transforma o conto em um caderno de reclamações, cujas folhas de significação convocam a ser desdobradas. Nele se pode ouvir um espantoso testemunho dos desequilíbrios históricos que ameaçam, de maneira indissociável, um ecossistema e a organização que ali foi inventada. É possível ouvir também as tensões entre a exploração mercantil dos recursos e os princípios tradicionais de regulação da coexistência com a flora, cujo desrespeito provoca uma desordem não somente humana, mas também, de maneira mais ampla, cosmogônica (as galinhas que comem essas nozes se transformam em árvores. Pode-se igualmente receber esse “chorar da terra, em mágua de ser mulher”⁴⁹ como os das jovens, esses frutos verdes que os estrangeiros já querem colher ou estes apetitosos bolos de coco que eles pretendem comprar e consumir. Enfim, quando o amigo do narrador leva consigo a noz que começou a quebrar para ser analisada no hospital, pode-se entender esta história dos frutos sagrados (de onde jorra sangue) como uma parábola sobre a epidemia da AIDS cujos doentes invisíveis podem estar talvez entre os “fantasmas dos coqueirais”⁵⁰.

Em outros contos, os vegetais se tornam coadjuvantes dos seres humanos sujeitos à violência histórica, resultando, por vezes, em

48 *Ibid.*, p. 74.

49 *Ibid.*, p. 76.

50 *Ibid.*, p. 74. Em português, um trocadilho sobre o termo “*adoecida*” (“doente”, no feminino) implica o termo “*sida*”: a personagem que quer ter o fruto analisado quer saber “se era matéria adocida ou, antes, adoecida” (EA, p. 75), que Elisabeth Monteiro Rodrigues traduziu para o francês como “*si c’était du sang mauvais ou plutôt du mauvais sang*”, interpretando entre outras coisas a referência ao filme *Mauvais sang* (1986) de Leos Carax, que é uma parábola sobre o vírus da sida.

espetaculares intervenções no decorrer da história. Em “O poente da bandeira”, uma criança é espancada até a morte por um soldado que a acusa de ter desrespeitado a bandeira – um simples tecido esfarrapado suspenso em um coqueiro. Contudo, o assassino é subitamente morto pela árvore que cai sobre ele. Conforme uma crença dentre outras que persiste há tempos após o desaparecimento da árvore, esta, apesar da sua ausência, mantém a sombra persistente da criança com um sussurro contínuo. Em “O cachimbo de Felizbento”, a resistência da planta reside, antes, no seu crescimento lento e teimoso na sua capacidade de criar raízes. Um velho homem a quem a administração obrigara a deixar sua terra se recusa a abandonar suas árvores e começa a arrancá-las, antes de decidir deixar seu cachimbo e desaparecer no buraco que ele mesmo começou a cavar.

Os que voltaram ao lugar dizem que, sob a árvore sagrada, cresce agora uma planta fervorosa de verde, trepando em invisível suporte. E asseguram que tal arvorezinha pegou de estaca, brotando de um qualquer cachimbo remoto e esquecido. E, na hora dos poentes, quando as sombras já não se esforçam, a pequena árvore esfumaça, igual uma chaminé. Para a esposa, não existe dúvida: em baixo de Moçambique, Felizbento vai fumando em paz o seu velho cachimbo. Enquanto espera a maiúscula e definitiva Paz⁵¹.

Nenhuma das interpretações precede as outras, mas todas oferecem representações da morte de Felizbento como uma aliança com a árvore sagrada que lhe foi pedido para deixar, em um ato ritual que marca simultaneamente sua perseverança e sua dignidade, trazendo-lhe uma forma de serenidade. Enfim, em “As Flores de Novidade”, a planta parece igualmente ir de mãos dadas com a possibilidade de escolher uma sepultura e de exorcizar a solidão dos mortos.

51 EA, p. 55.

Uma menina negra – batizada Novidade Castigo porque seu nascimento foi experimentado pelos seus pais como uma punição devido aos seus olhos azuis e ao seu espírito lento – cresceu manisfetando grande ternura por seu benevolente pai. Quando precisou fugir da guerra, ela recusou-se a subir em um caminhão de civis, porque seu permaneceu prisioneiro na mina em que trabalhava. Apesar das explosões, ela recolhe mina flores “de olhar azul” por entre os escombros da mina, até que estas flores a colhem por sua vez e a colocam na terra, onde ela encontra seu pai moribundo, “para além das vistas, para além do tempo”⁵².

Assim, Mia Couto recorre ao poder onírico da ficção para reinventar crenças populares que transgridem a separação entre a espécie humana e os vegetais. Assim, ele faz das plantas e árvores sujeitos plenos, dotados de vida própria e de uma interioridade pensante⁵³ que é politicamente fértil. Sua escritura amplia a noção de vida comum, mostrando as relações entre os seres humanos e a flora com interações emocionais e sociais plenas – e esta análise pode se estender também para as relações entre os humanos e os animais na coletânea⁵⁴. Além

52 *Ibid.*, p. 21–22.

53 Esta representação literária ecoa a definição de animismo de Philippe Descola como uma ontologia na qual “temos interioridades semelhantes e fisicalidades heterogêneas” (**Par-delà nature et culture**. Paris: Gallimard, 2005, p. 176). “A semelhança das interioridades autoriza assim uma extensão do estado de ‘cultura’ aos não-humanos com todos os atributos que isso implica, desde a intersubjetividade até o domínio das técnicas, passando pelo comportamento ritualizado e a deferência às convenções”. (*ibid.*, p. 183).

54 Ver em particular, em “No rio, além da curva”, os olhares que o personagem principal troca com o hipopótamo–mensageiro que ele atirou, e depois a viagem pelo rio que ele faz nas costas do seu bebê. Eles ecoam na seguinte história, “O abraço da serpente”, o olhar que o pai troca com o réptil e sua metamorfose. Ver também a imagem recorrente das aves, com o voo da garça como presságio da morte em “Nas águas do tempo” e “O cego Estrelinho”, ou a metamorfose da velha mulher num pássaro branco para impedir a morte em “A velha engolida pela pedra”. Esta porosidade entre o humano e o animal é estabelecida não só pelos elementos narrativos, mas também pelo trabalho sobre a linguagem. Para caracterizar Estrelinho, Mia Couto utiliza, por exemplo, o neologismo “andorinhar” encontrado no conto de João Guimarães Rosa, “Partida do audaz navegante.”

disso, esse *reino vegetal* permite desenrolar diferentes meios imaginários pelos quais se faz justiça aos vivos e aos mortos esquecidos na narrativa nacional. Constroi-se uma memória alternativa composta de uma certa complexidade na medida que dá conta dos dramas individuais vividos pelos desalojados, dificuldades que suas presenças impõem a outros grupos sociais, mas também ameaças que pesam sobre o que as “ciências desumanas” consideram “alfabeto mata”, destruída pelos vendedores da cidade⁵⁵. Nenhum triunfalismo unívoco é permitido pela ficção, mas uma perspectiva frutuosa é aberta pelo arquivamento dos múltiplos saberes dos habitantes das zonas rurais e pela interferência da distinção entre natureza e cultura. Examinarei, enfim, um último operador de complexificação: as relações entre personagens que, de um conto a outro, são tecidos pela própria estrutura da coletânea.

Sobre o entrelaçamento de vidas

O esquematismo dos personagens do conto⁵⁶, que contrasta com a complexidade própria aos personagens do romance, permite associá-los por pares, e ainda mais, a fim de conduzir paralelo-homologias e paralelo-diferenças cujo cunho político eu gostaria de questionar. É possível notar que o escritor dá aos anônimos nomes e sobrenomes que lhes tornam singulares. Quando são bastante estilizados, não vi-

55 EA, p. 150. Esta história tem um tom mais pessimista, que temperou os outros, já que o narrador não traz de volta do mato, saqueado por aqueles da cidade, a planta que poderia curar a filha do seu vizinho, que sucumbe à doença.

56 No seu estudo, Florence Goyet refere-se à rápida caracterização dos personagens, muitas vezes regida por estruturas antitéticas. A este respeito, ela enfatiza a profunda relação entre a novela e o conto, que é particularmente perceptível na escrita de Mia Couto, em que o mundo do conto está muito presente. Deve-se notar também que em português, os dois gêneros ainda são referidos pela mesma palavra, “contos”, que podem ser traduzidos como “novelas” ou “contos” (como foi o caso durante muito tempo em francês – basta pensar no *Trois contes* de Flaubert).

sam ridicularizar os personagens, mas criar novos tipos ainda não inseridos na literatura, refletindo certas realidades sociais moçambicanas e sendo portadores de uma lógica narrativa onírica que por vezes os desvia.

Inicialmente podemos comparar dois contos cujos personagens devem afrontar as confusões da sua existência, enquanto mais precisamente gostariam de evitá-las. O primeiro, Jorge Pontivírgula, está bem, apesar das situações desastrosas nas quais se encontra e que o tornam suspeito, quaisquer que sejam os regimes políticos que se sucedem. Durante a colonização, foi-lhe ordenado acompanhar chefes da polícia política portuguesa em uma caça no mato, depois limpar suas armas: uma bala dispara e mata um dentre eles, o que provoca sua prisão por ligações com o terrorismo. Após a independência, ele é considerado como um herói da luta anticolonial e é recompensado com a direção de uma empresa nacionalizada: a prosperidade desta empresa logo levanta suspeitas, de modo que Jorge Pontivírgula é preso e encarcerado sob o argumento de portar uma arma (a mesma que fez dele um assassino e depois um justiceiro). Um pretexto absurdo é em seguida apresentado para pôr fim à sua pena, mas sua libertação é finalmente adiada após seus empregados organizarem uma cerimônia de bruxaria para apressar sua liberação: se ela fosse efetiva, poderia confirmar a eficácia desses rituais em um momento em que o realismo histórico deve triunfar. Como o sinal de pontuação que lhe dá nome, a vida cortada deste personagem, da qual ele recorda (o título do conto é “Jorojão vai embalando lembranças”), faz belos os imprevistos e as reviravoltas mais bizarras, rejeitando qualquer interpretação teleológica da história nacional. Essa memória alternativa recusa implicitamente a galeria de heróis apresentada pela *doxa* marxista-leninista. Outro conto, intitulado “Os infelizes cálculos da felicidade”, trata também da impossibilidade de ordenar a vida segundo a lógica causal, mas ilustrando-a desta vez sobre o plano dos sentimentos. Júlio Novesfo-

ra, professor de matemática cuja vida não se estende além dos seus minuciosos cálculos, desiste subitamente da compreensão racional da sua existência quando se apaixona por uma das suas alunas, amor cujo final se revela em si mesmo inesperado. A recusa pela predominância da compreensão tem como aspectos positivos a aceitação do imprevisível, a valorização do encontro imprevisível, na sua forma e duração, com a alteridade.

Para além da rejeição do *telos* racionalista, inúmeros contos exploram mais amplamente as relações entre homens e mulheres, condensando a história de casais em configurações diversas. Pode ser uma questão de ingratidão de homens alcólatras e abusivos contra uma mulher devotada que termina na solidão (“O calcanhar de Virigílio”), ou, ao contrário, o difícil renascimento de uma mulher “subvidente”⁵⁷ que, abandonada por um marido tirânico, descobre o que é a liberdade (“O perfume”). Encontros inesperados revelam-se salvadores, como quando a descoberta dupla de um adultério possibilita aos cônjuges traídos de fugirem juntos (“Na esteira do parto”), ou ainda quando um mestiço, tornado surdo por causa de uma bomba, consegue milagrosamente escutar a voz de uma jovem muda por quem ele se apaixona – ele é proibido de casar-se com ela por ela ser negra, mas ele a reencontra anos mais tarde, após ter levado uma vida de padre impostor (“O padre surdo”). Alguns homens se agarram a exercícios de dominação funestos, tais como violência conjugal (“Roubaram-me tudo, mulher. Agora o único poder que me resta é fazer-te mal”⁵⁸) ou o ciúme doentio (como por exemplo o de homem, que se tornou alcólatra desde a guerra e que descobre na sua casa uma boina azul das Nações Unidas deixada por seu filho, em “O abraço da serpente”). Mas outros homens têm o prazer de se travestirem em mulheres (“Sapatos

57 EA, p. 35.

58 *Ibid.*, p. 42.

de tacão alto”), ou de viverem sua sexualidade numa forma de passividade, deixando para as suas companheiras o atributo da virilidade ou a função de iniciadora (“Joãotónio, no enquanto”, “Os olhos fechados do diabo do advogado”).

Longe de serem reduzidos a anedotas pontuais, esses fios narrativos se entrecruzam e politizam o íntimo para delinear o poder das emoções e esboçar modelos ou contra-modelos de relações humanas, que também estão em jogo em nível macroscópico. As normas heterossexuais e patriarcais em vigor em vários grupos sociais do Moçambique são assim perturbadas – elas estruturam muitos dos grupos étnicos do país, foram também a base da ordem colonial, e em seguida continuaram a ser massivamente promulgadas, por exemplo por Samora Machel, primeiro presidente da República⁵⁹. Essa subversão é ainda aprofundada por um conto que se assemelha a um mito etiológico e que, aparecendo ao final da coletânea, possibilita a sua compreensão por inteiro. A “Lenda de Namarói” se apresenta como uma história, recolhida e traduzida por um padre português, narrada na região do Zambeze pela esposa de um chefe, que deve se apoderar de um sonho transmitido pelos antepassados durante um episódio de febre para poder falar. Se a primeira história parece inicialmente confirmar a posição subalterna das mulheres, a história embutida pulveriza esse cenário de submissão: “No princípio, todos éramos mulheres. Os homens não haviam”⁶⁰. Aprendemos que após a ingestão daqueles que não sabiam como dar a luz, as mulheres davam a luz aos homens, que se isolavam na outra margem do rio, mas voltavam eventualmente

59 Ver o capítulo final do livro de Phillip Rothwell, que se refere a discursos de Samora Machel, e recorre à teorização de Judith Butler da performatividade do gênero para ler três contos de Mia Couto: ROTHWELL, Phillip. **A Postmodern Nationalist. Verdade, oralidade e gênero no trabalho de Mia Couto**. Lewisburg: Imprensa Universitária de Bucknell, 2004. A homossexualidade e o aborto foram descriminalizados em 2015 em Moçambique.

60 EA, p. 117.

para visitá-las porque não sabiam como fazer fogo. Homens e mulheres compartilham então suas noites e o mesmo território. Ao verem as mulheres darem à luz e cortarem o cordão umbilical que une a criança à mãe, os homens inventam o gesto da circuncisão para poder “dar um segundo parto”; “se iludiram ter poderes iguais aos das mulheres: geravam tanto como elas. Engano deles : só as mulheres cortavam o laço de uma vida em outra vida”⁶¹. Essa história alternativa da “valência diferencial dos sexos”, para retomar o conceito proposto por Françoise Héritier, contraria a superioridade e anterioridade do masculino. Mia Couto revive a memória das sociedades matrilineares da região do Zambeze para oferecer uma reescrita feminista da Gênese bíblica, mas também de diversos mitos de origem grega, romana e africana, com um gesto sincrético que ilustra uma “contaminação recíproca entre instâncias culturais habitualmente representadas como exógenas (colonização) e endógenas (culturas autóctones)”⁶². De maneira lúdica, o escritor circula entre as margens do masculino e do feminino, do escrito e do oral, para nutrir de outro modo o fogo de um imaginário comum.

As Estórias abensonhadas oferecem então um prazer da narrativa que contém tanto a força provocante das micro-intrigas quanto o sabor bastante peculiar, ao mesmo tempo onírico e humorístico, da linguagem poética de Mia Couto. Esse prazer da narrativa tem uma função eminentemente política, que é a de emancipar os leitores, de diversos modos, do fechamento dos seus horizontes de pensamento (positivismo, androcentrismo, antropocentrismo, logocentrismo), os quais não estão somente ligados a epistemologias ocidentais, coloniais e neoliberais, mas também às matrizes discursivas dos movi-

61 *Ibid.*, p. 121.

62 BRUGIONI, Elena. **Mia Couto. Representação, história(s) e pós-colonialidade**, *op. cit.*, p. 170.

mentos independentistas africanos que professam o produtivismo, o progressismo e o realismo socialista. Parece-me esclarecedor ler esta obra pós-colonial recorrendo à noção de “trabalho épico”, o qual vimos envolver não somente um exercício de imaginação, mas também de composição. De fato, numerosos ecos diferenciais e analógicos são criados entre as vinte e seis breves histórias que compõem a coletânea, e eles resultam, como nas antigas epopeias analisadas por Florence Goyet, em soluções políticas. Mia Couto consegue anunciar a existência sensível e plural do Moçambique sem encerrá-la na ideologia de uma substância nacional homogênea, tornando visíveis e audíveis os indivíduos mais vulneráveis e mais marginalizados do seu país.

O crítico Phillip Rothwell definiu a posição de Mia Couto como a de um “nacionalista pós-moderno”⁶³, no sentido de que sua escrita recusa a primazia das dicotomias (que associam, entre outros, a raça, o gênero e mais amplamente a cultura) para, entretanto, afirmar as fronteiras nacionais. Apoiando-se em escritos de Jean-François Lyotard e de Gerry Smyth, Phillip Rothwell afirma que Mia Couto abraçaria essa corrente cultural ocidental da dissolução das fronteiras e desestabilização do Estado nação por uma economia globalizada baseada no consumismo. Contudo, ele subverteria esta herança cultural, porque esse jogo diegético com conceitos do pós-modernismo teria como objetivo contraditório construir uma “moçambicanidade” entendida como uma identidade cultural móvel. Entretanto, parece-me que a afiliação desse escritor ao pós-modernismo, assim como a natureza aparentemente paradoxal do seu projeto literário podem ser discutidas, visto que elas minam as dimensões *históricas e antropológicas*, porém cruciais, da sua obra.

63 Este é o título do seu livro já mencionado.

Em primeiro lugar, em um Moçambique ainda devastado pela “guerra [que] tem tantas nações”⁶⁴, como lamenta um personagem, *Estórias abensonhadas* é movido pela esperança de transmitir a memória de conflitos que Mia Couto documentou como jornalista, mas que ele gostaria de reelaborar através da criação literária. Essa memória estilizada das violências históricas pretende ir além das divisões mortíferas, opondo-lhe um outro plural, que nada tem a ver com um posicionamento teórico sobre o tabuleiro de xadrez internacional dos pensamentos correntes: é o de uma polifonia que torna possível uma troca entre este passado recente ainda vivo e que, através do recurso de um maravilhoso baseado no animismo, executa um ritual de luto para poder sonhar de novo com o futuro. Para além da urgência de participar da reconciliação nacional, a necessidade de resistir às predações de um capitalismo globalizado pelo imaginário é também visível nesta coletânea de contos⁶⁵. Esse imaginário literário possui um teor profundamente antropológico, e este é o segundo aspecto sobre o qual gostaria de insistir.

Com efeito, a indefinição das fronteiras categoriais que operam a poética de Mia Couto não me parece ancorada em um apego abstrato ao pós-modernismo, mas à experiência concreta de uma trajetória biográfica que levou o escritor a percorrer o seu país e a se misturar

64 EA, p. 147.

65 É por isso que acho questionável a periodização de Phillip Rothwell do trabalho de Mia Couto: Segundo ele, todos os livros publicados pelo escritor até *O último voo do Flamingo* (2000) fariam parte de um “nacionalismo pós-moderno”, e só depois deste romance, que marcaria claramente um ponto de viragem, é que ele se qualifica como “pós-colonial” (um termo que ele define como um compromisso político maior, É apenas a partir deste romance, que marca claramente um ponto de viragem que ele descreve como “pós-colonial” (termo que ele define como um compromisso político maior, que também merece discussão), que Mia Couto toma consciência das ameaças à integridade do espaço nacional e se dá conta de que a narrativa pós-moderna está ao serviço do “Império” (para usar a expressão de Michael Hardt e Antonio Negri). Esta consciência política dos perigos da predação neocolonial e da mercantilização da vida já está, creio, presente nas suas primeiras coleções de contos e romances.

cotidianamente com pessoas bastante diversas, de culturais frequentemente orais, quer sejam rurais ou urbanas. Consequentemente, o regime estético encenado por sua escrita poderia ser qualificado como democrático, sob a condição de se levar em conta o fato de que ele ultrapassa o mero humanismo para incluir todos os elos afetivos e sociais existentes entre os viventes – humanos, vegetais e animais – que coabitam sobre múltiplos territórios que fazem o Moçambique. Essa cosmopoética animista não esconde os conflitos, mas oferece a possibilidade de atravessá-los transmitindo uma ética da igual legitimidade de ser, fundamentada sobre os princípios da empatia e da escuta. Mia Couto saudou Guimarães Rosa como “um mestre, um ensinador de ignorâncias de que tanto carecemos para entender um mundo que só é legível na margem dos códigos da escrita”⁶⁶. Parece-me que ele perpetua a lição deste mestre não autoritário, mostrando-se um discípulo inventivo e particularmente inspirador para nós nos dias de hoje.

66 COUTO, Mia. O sertão brasileiro na savana moçambicana. In: **Pensatempos. Textos de opinião**, *op. cit.*, p. 108.

DAR VOZ AO SILÊNCIO: HISTÓRIA VELADA E ENUNCIÇÃO ÉPICA EM *LA QUÊTE INFINIE DE L'AUTRE RIVE* DE SYLVIE KANDÉ¹

Catherine Mazauric
Université d'Aix-Marseille, CIELAM

Literata e historiadora, poeta e acadêmica, nascida em Paris de um pai senegalês e mãe francesa, habitante de Nova Iorque, onde leciona na universidade, Sylvie Kandé ocupa há muitos anos uma posição fronteiriça, na qual percebe a fonte de um “hábito clivado”, partilhado por escritores minoritários². Por mais incômodo que seja esse espaço, ela o investe mediante a escrita poética. *La Quête infinie de l'autre rive*³ não se prende à terra, mas se desdobra entre mar e céu,

-
- 1 Traduzido para o português por Juliana Ribeiro Carvalho, mestre em Estudos Literários pela UFS (Universidade Federal de Sergipe) e professora de Literaturas Francófonas da UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana).
 - 2 BOIDIN, Capucine. L'Atlantique noir entre nord et sud. In: AGUDELO, Carlos; BOIDIN, Capucine; SANSONE, Lívio (dir.). **Autour de l'Atlantique noir. Une polyphonie de perspectives**. Paris: Éditions de l'IHEAL. col. Travaux et mémoires, 2009, p. 213–221; p. 217.
 - 3 KANDÉ, Sylvie. **La Quête infinie de l'autre rive. Epic in three songs**. Paris: Gallimard. Coleção Continents noirs, 2011.

com o poema dando, assim, corpo ao Atlântico negro desenhado por Paul Gilroy⁴: literalmente, possibilitando sentir a sua realidade física, o amargo sofrimento dos corpos, mas também dando conta dele como o lugar esquivo de uma memória polifônica, em perpétua reinvenção a partir dos abismos.

La Quête infinie de l'autre rive é uma obra poética em verso, com uma centena de páginas compostas em um período de em torno de três anos, qualificada em seu subtítulo como “epopeia em três cantos” e no prefácio como “narrativa neo-épica”. À primeira vista, seu tema parece ter fundo falso. Veremos que, para além dos estratos históricos aos quais o tema remete, ele mobiliza ainda outros momentos históricos, passados ou não. Duas épocas são evocadas desde o início: a primeira revela um momento específico da história imediata. Concerne a dezenas de milhares de jovens africanos que, na esperança de alcançarem a Europa ou suas margens atlânticas e mediterrânicas, embarcam audaciosamente, expondo suas vidas ao perigo do oceano. Lembremos de um contexto sócio-histórico que se estende dos últimos 25 anos do século XX aos primeiros 15 do século XXI: o reforço contínuo das legislações, regulamentos e dispositivos para limitar a imigração na Europa fez com que as rotas de migração se tornassem terrivelmente perigosas. Essas provocaram a morte de mais de trinta e duas mil pessoas no dia 25 de maio de 2016, e confinaram à errância centenas de milhares, senão milhões, de indivíduos. Se, desde os anos 1950, na África Ocidental, “aventurar-se” significava realizar uma grande viagem para o estrangeiro e lá construir sua vida, mais recentemente essa aventura ganhou, pelos motivos que acabamos de mencionar, o status particularmente perigoso de uma trajetória no deserto ou sobre o mar. Trata-se de um contexto geral, mas também

4 GILROY, Paul. **The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness** (1993). Trans. Charlotte Nordmann. Paris: Kargo, 2003.

de um momento mais circunscrito na história imediata, momento de crise e “*changement paradigmatique dans l’histoire de l’immigration* [mudança paradigmática na história da imigração]”⁵. No outono de 2005, centenas de migrantes que acampavam nas selvas próximas dos enclaves espanhóis de Ceuta e Melilla, no Marrocos, travaram vários embates – totalmente pacíficos e desarmados – contra as cercas reforçadas desses enclaves. Eles foram recebidos com tiros de balas de borracha e munições reais e resultado desta repressão brutal foi de pelo menos quatorze mortos, o que ocasionou um choque considerável na opinião da África Ocidental.

Foi na sequência desses acontecimentos que se desenvolveu no início de 2006, no Senegal, o que passou a chamar-se de “movimento das canoas”. A partir do momento em que as vias terrestres mostraram-se mais fechadas do que nunca e que a pesca artesanal foi condenada, depois de três décadas, à destruição, pela concorrência desleal com as frotas dos países ricos, vários pescadores arruinados fretaram suas canoas para jovens passageiros candidatos à migração. Isso ocasionou novos dramas, que foram, por sua vez, fonte de um trauma nacional. Os jovens aventureiros de Pikine e de Thiaryo⁶ partiam então para “atacar as ondas do Atlântico”, com o grito de “*Barça walla Barsak!*”⁷, um grito de guerra utilizado por J. M. G. Le Clézio como título de um dos seus romances⁸. Conforme lembra Boubacar Boris Diop, essa expressão agonística mostra que, para os candidatos, essa partida se

5 MONGO-MBOUSSA, Boniface. Sylvie Kandé entre deux rives. Interview with Sylvie Kandé. **Africultures**, 17 março de 2011, <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=9997>.

6 Grandes aglomerações populares nos subúrbios de Dakar.

7 Deve-se lembrar que, em árabe, “*al-barzakh*” se refere ao período entre o enterro e o Dia do Julgamento para o crente. É, portanto, uma forma eufemística de se referir à morte, razão pela qual este grito desafiador tem sido geralmente traduzido como “Barcelona ou morte” (sabemos que “Barça” se refere ao mundialmente famoso clube de futebol do Barcelona, que é um sonho para muitos jovens africanos).

8 LE CLÉZIO, Jean-Marie G.. Barsa, ou barsaq. **Histoire du pied et autres fantaisies**. Paris: Gallimard, 2011.

apresenta como uma forma de “*jihad*”, o que quer dizer uma luta travada com o objetivo de elevação de si mesmo, a fim de não decepcionar sua família e, em particular, de honrar sua mãe. O terceiro canto da epopeia Sylvie Kandé, ao mencionar esta história, consagra-se a esses aventureiros contemporâneos da África Ocidental.

Se esse momento histórico recente é relativamente presente nos espíritos, os dois primeiros cantos são, por sua vez, consagrados a outro episódio normalmente ignorado, e mais problemático. Trata-se de uma travessia do Atlântico efetuada por um rei (ou *Mansa*) mandinga, um dos sucessores de Sunjata¹⁰, chamado Abubakari II (comumente Bakary II no Mali, Abubakar II no Senegal, ou ainda Bata Manden Bori). Recordaremos brevemente aqui que o Império de Mali ou do *Manden* (conhecido também como Império Mandingo) foi fundado por Sunjata Keita em 1235, ao fim da batalha de Kirina, que venceu contra o rei ferreiro Sumaworo¹¹. No início do século XIV, esse império próspero, cuja capital encontrava-se em Niani – nos confins dos atuais Mali e Guiné – englobava terras imensas do Saara ao oceano Atlântico, sobre o território de uns oito países atuais da África Ocidental. Em torno de 1311, Bakary II enviou centenas de canoas da costa do atual Senegal e poderia ter alcançado a América, segundo certa lenda (cuja fonte veremos, neste caso paradoxal no contexto da tradição oral) cerca de dois séculos antes de Colombo – sob reservas, a começar pelas da própria historiadora Sylvie Kandé. Ao comentar sobre essa estrutura temporal do poema, ela declara:

Il me semble que la signification du poème apparaît mieux si l'on en commence la lecture au chant III; on revient ensuite sur ses pas pour imaginer une aventure ancienne, porteuse de rêve et

9 DIOP, Boubacar Boris. Les nouveaux damnés de la terre. **Africultures**, 1 de Julho de 2006, <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=4491>.

10 Esforçamo-nos aqui por respeitar a grafia do *bamanan*.

11 Ver e. a. NIANE, Djibril Tamsir. **Soundjata ou l'épopée mandingue**. Paris: Présence africaine, 1960.

*de liberté, qui fait naufrage ou ne laisse pas de trace écrite dans l'Histoire.*¹²

Parece-me que o significado do poema é melhor apreendido se começarmos a leitura a partir do Canto III; retomamos então os seus passos para imaginar uma aventura antiga, portadora de sonho e de liberdade, que está naufragada ou não deixou traço escrito na história.

Veremos que esse episódio *a priori* extraordinário não deixa praticamente nenhum vestígio na tradição oral, o que de certa maneira se torna ainda mais notável. Pautando-se nessa leitura regressiva, a autora convida à compreensão, através da história, de como o presente reflete o passado e se reinventa por meio dele. Mas trata-se também, já que o episódio da aventura atlântica não foi inserido nas narrativas históricas atestadas, de reinventar a história de modo a produzir uma versão alternativa da mesma. Os dois períodos enterrados que a aventura contemporânea convoca a explorar de novo correspondem, de um lado, como acabamos de ver, à conclusão inacabada do breve reinado de um dos sucessores do fundador do império *Manden*, e, de outro lado – esta é uma camada adicional – aos séculos nos quais se realizou o tráfico negreiro. A evocação deste último aparece como uma nota harmônica nascida das ressonâncias de duas aventuras da África Ocidental: uma, atual, dos jovens desprovidos de tudo, que deixam suas terras para dar cabo a seus destinos, e a do soberano Malinke, que renunciou *ipso facto* a seu trono e seus bens para ir além das fronteiras do mundo até então conhecido.

Uma contribuição anterior questionou-se a respeito da escolha da epopeia e sua relação com a aventura heroica¹³. Aqui interessa-nos

12 SITCHET, Christine. Sylvie Kandé dans les remous d'une quête infinie de l'autre rive. **Afrik.com**, 30 de maio de 2011, <http://www.afrik.com/article22970.html>.

13 MAZAURIC, Catherine. Quitter ses terres : néo-épopées au Sénégal (sur *La Quête infinie de l'autre rive* de Sylvie Kandé et *Mbèkè mi d'Abasse Ndiene*). In: SECK, Abdourahmane; CANUT,

principalmente a natureza paradoxal de um material épico, que, de diferentes maneiras, não existe: quer seja negado, quer tenha passado em silêncio, ou se trate de fazer acontecer um *epos* que ainda não foi dito, o de uma história que ainda não aconteceu, perceptível apenas “em filigrana”¹⁴. Desse modo, gostaríamos de propor a leitura de *La Quête infinie de l’autre rive* como uma epopeia do silêncio, ou ainda, uma epopeia “silenciada” – conforme um neologismo inspirado na palavra inglesa *silencing*¹⁵ –, a epopeia do que aconteceu mas não foi dito, a epopeia dos heróis que ainda não foram cantados, daquilo que pode ter acontecido sem que se tenha estabelecido, ou daquilo que não foi realizado e permanece nas dobras de um ditado futuro. Explorar essas dobras implica justamente em se interessar pela situação do poema, pelas condições da sua enunciação: sua natureza polifônica evidencia a decadência das teses de Bakhtin (opondo-se uma epopeia unívoca ao romance sobre esse critério¹⁶), e dá razão à Florence Goyet em sua crítica de pouco convincentes a tais características definidoras.

Lembremos, além disso, que Paul Zumthor retoma a distinção de Emil Staiger entre a epopeia como gênero e o épico como registro:

*Sans doute convient-il de distinguer [...] l'épopée comme forme poétique culturellement conditionnée, donc variable, et l'épique, classe de discours narratif relativement stable, définissable par sa structure temporelle, la position du sujet et une aptitude générale à assumer une charge mythique qui l'autonomise par rapport à l'événement.*¹⁷

Cécile; LY, Mouhamed Abdallah (dir.). **Figures et discours de migrants en Afrique. Mémoires de routes et de corps**. Paris: Riveneuve Éditions, 2015, p. 15–33.

14 KANDÉ, Sylvie. *La Quête infinie de l'autre rive*. *op. cit.*, p. 14.

15 CANUT, Cécile; MAZAUIC, Catherine. Mise en récits et en images des migrations. In: CANUT, Cécile; MAZAUIC, Catherine (dir.). **La Migration prise aux mots. Mise en récits et en images des migrations transafricaines**. Paris: Le Cavalier bleu, 2014, p. 7–13.

16 BAKHTINE, Mikhaïl. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, coll. Tel, 1978.

17 ZUMTHOR, Paul, **Introduction à la poésie orale**. Paris: Seuil, coll. Poétique, 1983, p. 105.

Sem dúvida convém distinguir [...] a epopeia como forma poética culturalmente condicionada, então variável, e o épico, classe de discurso narrativo relativamente estável, definível pela sua estrutura temporal, a posição do sujeito e uma habilidade geral de assumir uma carga mítica que o torna autônomo com relação ao acontecimento.

Entretanto, *La Quête infinie de l'autre rive* se inscreve explícita e formalmente na epopeia como gênero, reivindicando também uma carga épica que poderia ser distribuída em outro tipo de narrativa. Além do mais, Zumthor classifica a epopeia mandinga como predominantemente “histórica”. Segundo ele, “*la poésie du Soundiata semble véhiculer assez d’informations confirmées sur le Mali médiéval pour constituer, aux yeux des historiens, une source valable* [a poesia do *Soundiata* parece veicular informações confirmadas suficientes sobre o Mali medieval para constituir, aos olhos dos historiadores, uma fonte válida]”¹⁸, e dispomos de fato de vários exemplos do reconhecimento dos historiadores com relação à qualidade destas informações. Mas precisamente o episódio duplo que se constitui tema de *La Quête infinie de l'autre rive* não aparece nas versões transcritas autorizadas da epopeia mandinga (incluindo os sucessores de Sunjata). Acreditou-se por muito tempo, inclusive, que ele nem era objeto das versões adventícias, somente das lendas clandestinas. A narrativa da aventura marítima de Bakary II poderia aparecer como mania de alguns, homens de cultura, escritores ou dramaturgos, portadores de sonhos afrocêntricos¹⁹. Alguns pesquisadores puderam, entretanto, apontar uma ou várias versões orais emergentes da África Ocidental, enquanto que na virada do século XXI essa figura esquecida recuperou-se enquanto

18 ZUMTHOR, Paul, **Introduction à la poésie orale**. *op. cit.*, p. 110.

19 DIAWARA, Gaoussou. **Abubakari II**. Carnières: Lansman, 1992, e **Avec 2000 bateaux il partit... La saga du roi Mande Bori**. Oslo: Skyline, 2000.

objeto de interesse. Como observa a própria Sylvie Kandé, o gesto de Bakary II permaneceu muito tempo sem ser dito, o único vestígio tênue deixado pelo rei na história corresponde a uma nota escrita na narrativa de um cronista árabe.

O material épico: histórias em silêncio

Voltemos brevemente ao momento do terceiro canto. Este relata a travessia de uma canoa contemporânea pela costa senegalesa em direção às ilhas Canárias, em um período em torno de uma década. Ele celebra o heroísmo desconhecido dos aventureiros de hoje, várias vezes chamados de “heróis”, notadamente através do gesto final de um certo Alassane, que, ao invés de ser resgatado pelos socorristas espanhóis na proximidade da terra, prefere “mergulhar em um giro” a fim de encontrar a margem por si mesmo – sem ficar claro se ele consegue ou não. Este gesto evoca o dos cativos que, ao saírem do navio negreiro, preferiam afogar-se a serem reduzidos a escravos. Ele marca “a epopeia dos vencidos”, cujo modelo ainda é vivo nas Caraíbas. Esse terceiro canto é narrado por uma instância extadiagética, um “Eu” poético adotando a postura e até o estilo formal do griot que celebra essa bravura (“Alassane si je dis héros²⁰”). Mas a narração é também assumida de modo polifônico através do “eu” de alguns destes heróis, singularizados por meio da palavra poética que carrega a deles e possibilita escutar o lema da sua voz interior:

*Et si je fais naufrage on saura au moins / que je suis mort d'avoir
essayé : / à défaut de barsak – d'antichambre du paradis / c'est
dans l'histoire que demain j'entrerai / certes anonyme parmi la
foule clandestine / mais avec pour visa une valeureuse cause.*²¹

20 KANDÉ, Sylvie. **La Quête infinie de l'autre rive**. *op. cit.* p. 107 (grifo nosso). O “eu digo” pode parecer a transposição de uma fórmula fáotica comum do discurso griota para Malinké.

21 KANDÉ, Sylvie. **La Quête infinie de l'autre rive**. *op. cit.*, p. 90.

E se eu estiver naufragado saberão ao menos / que eu morri por ter tentado: / na falta de um botequim – antessala do paraíso / é na história que amanhã eu entrarei / certamente anônimo entre a multidão clandestina / mas tendo como visto uma valorosa causa.

Quanto ao episódio medieval, ele tem a particularidade, sobre o plano historiográfico, de ter o seu lugar sub-repticiamente entre o silêncio da tradição e a inclusão praticamente inesperada de uma breve menção oral. É, então, a palavra poética que se ocupa desse deslocamento, inicialmente assinalado pelo peritexto. No início do canto há uma dedicatória ao historiador Joseph Ki-Zerbo, figura tutelar para a África, que declarou em 2001 a Bamako:

*Dans les Tarikhs, il y a des épisodes vécus par les princes des empires du Mali et de Gao, qui sont d'un pathétique à vous couper le souffle et où la réalité dépasse la fiction. Je m'étonne qu'aucun scénariste n'ait encore été tenté par des séquences épiques de cette grandeur.*²²

Nos Tarikhs, há episódios vividos pelos príncipes dos impérios do Mali e de Gao, que são patéticos a ponto de tirar o fôlego ou onde a realidade ultrapassa a ficção. Espanta-me o fato de que nenhum cenarista tenha ainda sido tentado por sequências épicas desta magnitude.

E Sylvie Kandé aponta ter tido “*ces propos à l'esprit* [essas ideias em mente]”²³ ao escrever *La Quête infinie de l'autre rive*.

Além da dedicatória, o poema comporta nada menos que sete epígrafes, entre as quais o aforismo de outro historiador, Pierre Chau-nu: “*Un coup de vent heureux et les Chinois découvraient Lisbonne* [Uma feliz rajada de vento e os chineses descobriam Lisboa]”. Além de

22 MONGO-MBOUSSA, Boniface. Sylvie Kandé entre deux rives, art. citado [online].

23 *Ibid.*

destacar a função do acaso na história, o aspecto colocado em evidência situa o poema no contexto da uchronia, lembrando que sua autora é tanto historiadora quanto poeta: sabemos como a escritura contra-factual da história tende a ser, para alguns historiadores, uma prática que ao lado de outros raciocínios e ficções metodológicas, possibilita renovar a historiografia²⁴. A “feliz rajada de vento” remete à hipótese sobre a qual em parte se fundamenta o projeto de *La Quête infinie*, a saber que se Abubakar II tivesse sido reconhecido como “descobridor” da América antes de Colombo, o tráfico negro não teria provavelmente existido, o destino da África e do mundo teria sido transformado. Como os fatos relatados não foram produzidos, o poema exerce, então, o lugar da narrativa que não foi escrita.

Os três finais alternativos contados no final do segundo canto preveem assim, diferentemente, o desembarque dos africanos na costa das Caraíbas. Na primeira versão, esse desembarque torna-se um retorno solitário, absurdo e impossível. Na segunda, transforma-se em um confronto com os indígenas, que leva ao primeiro escurecimento de alguns raros sobreviventes, cujos descendentes foram mais tarde vistos pelos *conquistadores*²⁵. A terceira versão se apresenta como uma agradável fantasia (“*Chante-nous tout de suite une meilleure bourde* [Cante-nos imediatamente um melhor erro]”), relatando, após o confronto, a descoberta mútua entre os recém-chegados e os nativos, e logo uma aliança hospitaleira que retoma rituais bem documentados, notadamente na África Ocidental: “[*c*]’est ainsi que l’Afrique et l’Amérique s’épousèrent / avant même que d’avoir connu leurs noms [foi assim que África e América se casaram/ antes mesmo de terem conhecido seus nomes]²⁶”. Seja ficção de método histórico ou aventura

24 DELUERMOZ, Quentin; SINGARAVÉLOU, Pierre. *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*. Paris: Seuil, 2016.

25 KANDÉ, Sylvie. *La Quête infinie de l’autre rive*. *op. cit.*, p. 76.

26 *Ibid.*, p. 80 et 81.

em um videogame – quando o desenvolvimento de um ramo da árvore narrativa causa a neutralização dos outros –, essas bodas provocam o apagamento de um episódio histórico, nesse caso a deportação transatlântica dos africanos escravizados. Isso, então, simplesmente não teria acontecido. O verso *rebobina* acelerado, o poema reencena a história a seu modo: “*Et les grands fonds glauques probablement se dépeuplèrent des pour-être-enchaînés-et-flétris-avant-que-d’être-jetés-tristes-bestiaires-par-dessus-bord-au-bonheur-du-grand-squale* [E as grandes profundezas glaucas provavelmente se despovoaram de seres-acorrentados-e-murchos-antes-de-jogar-fora-tristes-bestíarios-ao mar-para-a-felicidade-do-grande-tubarão]²⁷”.

Com a epígrafe formada por um excerto da *Mensagem* de Fernando Pessoa, Sylvie Kandé destaca o paralelismo que une os destinos do Rei de Portugal Dom Sebastião, o “Rei Escondido” e de Abubakar II, “Rei Perdido”, conforme Jean Rouch, autor do mesmo paralelo²⁸. Lembremos que Dom Sebastião, nascido em 1554, embarcou para Tânger à frente de um exército de conquista de 16 mil homens, em 1578 – empreendimento que pode ser qualificado como colonial. Ele certamente foi morto em combate em solo marroquino, em Ksar-el-Kebir, mas seu corpo nunca foi encontrado, embora seja possível que seus restos mortais tenham sido transportados secretamente para o Mosteiro dos Hieronymitas – próximo, como se sabe, do porto de partida das caravelas. Esse final misterioso, esse corpo furtado ou desvanecido originaram a lenda, viva na poesia e na literatura, do “Rei dormecido” que um dia voltaria para salvar Portugal, e a uma corrente “sebastianista” ilustrada pelo poema épico de Pessoa – a epopeia metafísica do que não foi. Do mesmo modo, Abubakar II desapareceu no

27 *Ibid.*

28 ROUCH, Jean. Préface. LOUDE, Jean-Yves. *Le Roi d’Afrique et La Reine Mer*. Arles: Actes Sud. Collection Terres d’aventure, 1994, p. 12.

decorrer da sua tentativa de conquista dos mares, sem que se saiba o que aconteceu com ele, uma vez que se distanciou da costa. Assim, o paratexto do neo-épico o inscreve em pelo menos duas referências históricas: da história imediata (através das epígrafes de Penda Mbow, outra historiadora, e do rapper Awadi, que retoma o contexto sócio-econômico das migrações contemporâneas) e da epopeia lusitana (Pessoa), ao mesmo tempo em que convida a ler em palimpsesto outra história possível (Chaunu), feita da glória dos esquecidos e de uma utopia cosmopolítica – a aliança formada pelos ancestrais dos atuais povos subalternos, mesmo que alguns tenham sido dizimados como foram os primeiros Caraíbas.

Para o restante das sete epígrafes, a palavra poética domina, e mais especificamente a da epopeia marítima através dos versos de Césaire, Glissant e Tchicaya U Tam'si – contudo fazer um poema sobre o mar é ainda se confrontar com uma certa impossibilidade de fazê-lo. É necessário, entretanto, notar a presença de um pequeno trecho de um romance, o da saudosa Khady Sylla²⁹, que, além de tematizar a presença insistente da canoa, como maior parte dos outros, introduz também a ideia de uma variante, segundo a qual a poeta se prepararia para brincar com variações de um tema ao mesmo tempo épico e histórico. Quanto à referência cesairiana (“*Donnez-moi les muscles de cette pirogue sur la mer démontée / et l’allégresse convaincante du lambi de la bonne nouvelle!* [Dê-me os músculos desta canoa sobre o mar desmontada/ e a alegria convincente da concha da boa nova!]”), inicia um dos últimos movimentos do *Diário de um retorno ao país natal*: é a “oração viril” da assunção da raça logo “de pé” no poema³⁰. Um mo-

29 SYLLA, Khady. **Le Jeu de la mer**. Paris: L’Harmattan, coll. Encres noires, 1992, p. 10–11. Seria fácil qualificar esse texto como narrativa poética. Ao desviar certos códigos do romance à enquete policial, Khady Sylla brincava com variações a partir de um clássico da literatura feminina da África Ocidental, *Une si longue lettre* de Mariama Bâ.

30 CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d’un retour au pays natal*. **La Poésie**. Paris: Seuil, 1994, p. 46.

vimento semelhante compõe os versos de Édouard Glissant, fechados em um alexandrino regular: “*Mort beauté gloire éternité! labours / Du semeur en l’espace étincelant, pour qui / Le Sel vient à douleur et s’efface toujours* [Morte beleza glória eternidade! lavouras/ Do semeador no espaço cintilante, para quem/ do Sal vem a dor e sempre se apaga]”³¹. Enfim, a dezena de versos de Tchicaya U Tam’si falam do repouso dos “abismos”, mas ainda do “mar controverso”, lembrando as “proibições” – e de fato é uma proibição que o o gesto do rei navegador tenha sido atingido entre os griots tradicionalistas –, ao evocar o eco cesariano da “*bouche des malheurs qui n’ont point de bouche* [boca dos infelizes que não têm boca]”³² uma “*bouche... noire d’un tohu-bohu sanglant* [boca... negra de um tohu-bohu sangrento]”³³. Tohu-bohu de uma história sangrenta, certamente, a da primeira colonização e dos séculos seguintes, mas também anúncio da possibilidade de uma reviravolta da história, da narração de outra história, a que não aconteceu.

No entanto, como nos lembra o Prefácio, sobre a aventura de Bakary II, dispomos não somente de uma fonte única como também exclusivamente escrita, o que, no contexto do mundo mandingo, não deixa de ser surpreendente. E essa fonte é, ainda, bem frágil – Sylvie Kandé declara assim a Boniface Mongo-Mboussa que “*le principe du ‘testis unus, testis nullus’, la nature exogène et distanciée du témoignage [...] rendent cette histoire apocryphe* [o princípio do ‘*testis unus, testis nullus*’, a natureza exógena e distante do testemunho [...] torna esta história apócrifa]”³⁴. Trata-se de uma breve alusão que teria sido feita pelo imperador do Mali Kankou Moussa quando, na ocasião do retorno da sua famosa peregrinação a Meca, parou no Cairo 1325. Quando questionado sobre como o poder havia caído sobre ele, ele se

31 GLISSANT, Édouard. *La Maison des sables. Poèmes complets*. Paris: Gallimard, 1994.

32 CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d’un retour au pays natal*. *op. cit.*, p. 21.

33 TCHICAYA U Tam’si. *Dialogues V. La Veste d’intérieur*. Paris: Nubia, 1977, p. 48.

34 MONGO-MBOUSSA, Boniface, art. citado [online].

referiu ao seu antecessor, que, “*se refusant à croire qu’il était impossible de découvrir l’extrême limite de l’océan, brûlait de le faire* [recusando-se a acreditar que era impossível descobrir os limites do oceano, ardia-se para fazê-lo]”³⁵, sendo o texto citado o de Al’ Umari³⁶. Nos últimos anos do século XX, um antropólogo, Jean-Yves Loude, partiu em viagem pela África Ocidental, sobre os rastros de Abubakar II, e constatou este espantoso paradoxo:

*Dans le dossier certes mince [détenu] sur Abou Bakari II, la principale pièce “à conviction” était précisément un texte, rédigé entre 1342 et 1349 par un chroniqueur arabe réputé, Ibn Fadl al-Omari, qui rapportait la tentative d’exploration de l’Océan décidée par l’empereur du Mali trois décennies plus tôt, soit vers 1311. Un document écrit, mais en revanche aucune trace d’oralité!*³⁷

No dossiê certamente pequeno [realizado] sobre Abou Bakari II, a principal peça “de convicção” foi precisamente um texto, redigido entre 1342 e 1349 por uma cronista árabe renomado, Ibn Fadl al-Omari, que relatou a tentativa de exploração do oceano determinada pelo imperador do Mali três décadas antes, ou seja, aproximadamente em 1311. Um documento escrito, mas sem vestígios de oralidade!

O antropólogo buscou compreender a partida do soberano: qual razão tão forte, naquela época tão distante, poderia ter motivado o rei a empreender tão longa viagem em direção à costa (situada a mil quilômetros de distância) e depois a mandar construir uma frota de duas mil canoas, digamos, para explorar o oceano, algo perfeitamente distinto das suas paisagens familiares e da sua cultura? O livro conta como o pesquisador e seus companheiros não deixam de se debater

35 KANDÉ, Sylvie. *La Quête infinie de l’autre rive*. *op. cit.*, p. 13.

36 DEVISSE, Jean. *Les Africains, la mer et les historiens*. *Cahiers d’études africaines*, vol. xxix, 115–116, 1989, p. 397–418.

37 LOUDE, Jean-Yves. *Le Roi d’Afrique et la Reine Mer*. *op. cit.*, p. 27.

nesse assunto, com o silêncio obstinado dos griots tradicionalistas. Nas narrativas destes últimos, Abubakar II permanece “Rei escondido”. Quanto aos estudiosos conhecidos, eles emitem diferentes hipóteses que convergem para uma mesma ideia:

*Bien sûr, les griots reconnaissent qu’il a existé. Mais si eux, qui sont la mémoire de l’Afrique, ne disent rien d’Abou Bakari II, ou s’ils ne veulent rien en dire, c’est de façon évidente qu’ils souhaitent qu’on l’oublie.*³⁸

É evidente que os griots reconhecem que ele existiu. Mas se eles, que são a memória da África, não dizem nada sobre Abou Bakari II, ou se eles não querem dizer nada, é claro que eles desejam o seu esquecimento.

Haveria sobre a história de Bakary II um “avis de silence [aviso de silêncio]”: “[s]ans l’encyclopédiste arabe, l’existence même d’Abou Bakari II aurait sombré dans le marigot des intervalles glauques, entre deux faits déclarés glorieux par la tradition [sem o enciclopedista árabe, a própria existência de Abou Bakari II teria afundado no pântano de intervalos sombrios, entre dois fatos declarados gloriosos pela tradição]”³⁹. Afirmando não desejar entrar no debate histórico concernente às façanhas realizadas pelo rei navegador, Sylvie Kandé lembra, entretanto, que muitos pesquisadores os julgaram plausíveis, sugerindo, além disso, uma pista de explicação já mencionada por Loude, quanto ao ostracismo notável de Bakary II na tradição⁴⁰. A alternativa desenhada consiste então, não em uma “outra história”, mas em um “projeto poético” empenhado em desafiar “todas as fronteiras”. Esse projeto poético inverterá, além disso, a epopeia, libertando-a de toda

38 *Ibid.*, p. 60.

39 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 61.

40 MONGO-MBOUSSA, Boniface, art. citado [online].

dimensão tanto “nacionalista” quanto “masculinista”⁴¹. A esse respeito, não é evidentemente indiferente que tenha sido um griot que, em *La Quête infinie*, desafia e desfaz o silêncio.

A dimensão pós-colonial (no pleno sentido crítico do termo) da neo-epopeia é assim muito aparente: de um lado, claro, porque ela celebra não os chefes e detentores do poder, não “as glórias do Mali”, mas os esquecidos ou os subalternos, os navegadores obstinados vencidos da História, a que foi produzida, a que se conta; de outro lado porque ela faz acontecer, através do sonho poético, “outra História possível”, e principalmente outra forma de globalização. No final da recordação de uma primeira viagem transatlântica, ela teria apagado, *evitado* o momento colonial instituindo outra forma de encontro que não o arrombamento realmente perpetrado violentamente pelos colonizadores. Finalmente, essa epopeia é também o resultado de outra palavra, implementada das dobras femininas da história, as de um dito apócrifo, não autorizado, aspirando não a seu próprio reconhecimento, mas, no tempo da narrativa, às possibilidades oriundas dos sonhos.

Da enunciação épica à enunciação híbrida, a epopeia alternativa

Por este motivo o dispositivo enunciativo através do qual o poema é lido assume certa importância. Vimos que o poema se enquadra em um peritexto autoral relativamente denso. No final do livro, a menção “Nova Iorque, abril 2010” forma o vestígio da presença da figura da autora completando a escrita do poema, sem referência a um revezamento vocal. O último verso que precede essa menção instaurou uma ruptura entre a palavra não assinada do Eu poético e a assunção da escrita do poema: “*Il est donc temps à présent que la parole accos-*

41 *Ibid.*

te [É tempo de a palavra atracar]”⁴², essa palavra sem nome que deu, no tempo do poema, voz ao silêncio. A menção ao lugar liga também o presente a outros passados, os de imigrantes do mundo inteiro – e mais particularmente da Europa – desembarcando na Ilha Ellis. Quanto ao prefácio, é assinado pelas iniciais da autora (S. K.) e compreende três etapas. Após uma breve introdução sob a forma de enunciação histórica (como mostram as caixas verbais utilizadas), segue-se o discurso de Kankou Moussa conforme Al-Umari, apresentado em estilo direto (com o passado simples, entretanto, criando um distanciamento). Essa adaptação da narrativa do cronista árabe apresenta a trama da história atribuída a Bakary II e a seus súditos, a saber, uma expedição dupla, sendo a segunda conduzida pelo próprio rei. Em terceiro lugar, essa citação explicitamente adaptada é seguida pelo comentário da autora (desta vez no presente gnômico). Esse comentário fornece uma motivação tripla para a aventura – “gosto”, “sede de conhecimento” ou “necessidade econômica” – equilibra “ontem” e “hoje”, um movimento similar que leva uns a definirem “a rota sobre a América”, os outros a embarcarem “audaciosamente sobre o oceano”, depois esboça “implicitamente” “a possibilidade de outra história”, alternativa que teria acontecido “se as expedições Malinke tivessem, antes de Cristóvão Colombo, ‘descoberto a América’”.

Os dois primeiros cantos da neo-epopeia pagam a dívida que esta última tem com relação à epopeia, essencialmente oral, mandinga, alto canto passado por gerações de eminentes griots formados em exigentes escolas, mas igualmente uma epopeia que se fez tema de distintas traduções e adaptações escritas: transcrições eruditas, narrativas juvenis ou poemas híbridos, entre lirismo e erudição, tradição e reinvenção. A instância autoral instaura explicitamente, então, um questionamento concernente à escrita da História, levado a cabo por

42 KANDÉ, Sylvie. *La Quête infinie de l'autre rive*. *op. cit.*, p. 107 [em itálico no texto].

uma escritora que reivindica sua dupla qualidade de poeta e historiadora. Por outro lado, a instância enunciativa do poema, no silêncio da escrita, depois da leitura, que se põe a ressoar vozes múltiplas que nela habitam, é pura acolhida, barco cheio das palavras que transporta. Em um primeiro momento, podemos associar essa instância ao arqui-enunciador, cuja noção Maingueneau tomou emprestada de Issacharoff, a respeito do teatro, “fonte enunciativa invisível” a quem o conjunto de enunciados de “interlocutores aparentemente autônomos” é relatado. Esse dispositivo se diferencia daquele do romance pelo fato de que neste último, é a presença do autor – ou melhor, diríamos, da sua figura – “quer ela seja invasiva ou discreta”, que “sustenta o processo narrativo”⁴³. Aqui a instância da enunciação, presente, mas ocultada, é então aproximada à do teatro, e não à do romance, a figura do autor retomando seus direitos apenas nas margens da narrativa. A narrativa neo-épica lembra, assim, que ela provém da oralidade. Anazildo Vasconcelos da Silva destaca, nesta perspectiva, apoiando-se no exemplo da *Mensagem* de Pessoa, o hibridismo da instância enunciativa da epopeia, uma “unidade articulatória formada pelas instâncias narrativa e lírica”: de um lado “as lógicas semióticas do personagem, do espaço, do evento incorporam a instância narrativa” e estruturam a narrativa das aventuras heroicas; de outro, “as lógicas de sentimentalidade, repetição e mentalização introduzem a instância lírica”⁴⁴, expressa no registro elegíaco, ligada à celebração dos vencidos. Neste caso, porém, parece que a instância lírica prevalece, o que contradiz a primazia da narratividade – associada a um registro apodíctico – do discurso da griote. Poderíamos também falar de uma “voz poética” que não se identifica com um narrador *stricto sensu* mas, antes, cons-

43 MAINGUENEAU, Dominique. Lecture, incorporation et monde éthique. *Études de linguistique appliquée*, n° 119, setembro 2000, p. 265-276.

44 SILVA, Anazildo Vasconcelos da. Le discours épique et l'épopée moderne. In: NEIVA, Saulo (dir.). *Désirs et débris d'épopée au xx^e siècle*. Bern et al.: Peter Lang, 2009, p. 211.

titui uma disposição de recepção lírica, com o texto fazendo-se sala de ecos, tanto de vozes nunca ainda ouvidas (particularmente dos jovens migrantes do século XXI, cuja linguagem ilustra o registro baixo) quanto daquelas, notavelmente reconhecidas pelo estilo formal, da alta tradição do *Manden*. Manteremos, entretanto, a hipótese de que é do interior desse discurso lírico que se sustenta a narratividade, no sentido de que é o discurso de um personagem (pertencente, no caso, à casta do “povo da palavra”) que gera o acontecimento que permaneceu até então no limbo de uma esquecida memória coletiva.

A relação com a tradição se constroi assim entre a transmissão e sub-reptícia subversão. O texto poético assume, por isso, uma dupla natureza escrita e oral mediante a combinação de efeitos ora tipicamente visuais, ora tipicamente sonoros. Mas, ao fazê-lo, e sem sacrificar a ilusão da co-presença, transforma-se em sala de ecos de vozes do passado: as dos heróis das duplas aventuras (as duas expedições medievais), entre as quais se encontra em particular, uma griote, a de Maninyan (Nassita Maninyan), e as dos sucessivos arautos do império mandinga⁴⁵. É essa textura, portanto, essencialmente híbrida do poema e sua polifonia, que permite evitar a armadilha do discurso monumental e muito vertical, sem com ele sacrificar este último nem o enunciado épico. O poema multiplica as bases enunciativas. Em algumas páginas, o dialogismo é particularmente sensível: ali alterna-se o discurso dos sem-nome (“nós”), as palavras da griote, elas mesmas cheias de um discurso anterior plural investido de uma “estranha volubilidade”, e as intervenções do Eu poético, ou ainda do próprio rei. No segundo canto, a aventura final é narrada “com alguns retoques” por testemunhas através de uma co-construção que comporta hesitações e retomadas.

No primeiro canto, uma suspensão na ação é cortada pela voz da griote, percussionista e cantora enquanto entoa o *Sunjata fasa*, ou

45 KANDÉ, Sylvie. *La Quête infinie de l'autre rive*. *op. cit.*, p. 54.

seja, o “título de honra” da pessoa real, constituindo-se como exortação à ação heroica. É, portanto, a palavra griota, embutida no poema, que conduz o fio de uma parte da ação narrada neste último. Mas a voz griota é também a que corta para trazer outra palavra, aquela literalmente proibida pelo silêncio imperativo dos griots, perpetuado de um século a outro:

*La Maninyan interrompt cette aigreur d'un hurlement : / Ôte de moi ta bouche vieillard et écoute / Ignorerais-tu qu'à l'annonce de ce voyage / nos fina et nos djeli 47 en leurs conciliabules / se sont prononcés pour l'amnésie...*⁴⁶

O Maninyan interrompe esta amargura com um grito: / Tire de cima de mim tua velha boca e escute / Ignoras que no anúncio desta viagem/ nossa fina e nossa djeli⁴⁷ em seus conciliábulos / posicionou-se pela amnésia...

Em outro lugar, diz-se que Maninyan “ruge”: este grito (que ainda hoje se pode ouvir em algumas grandes griotes) é suficientemente libertador para que a aventura, através da narrativa, aconteça de fato. A transgressão continua até que se agarre a cauda do leão, emblema do poder do macho, e é ela ainda que mais tarde cantará o *Duga*, canto dos abutres, o da bravura viril na epopeia tradicional. A epopeia alternativa é então a obra de uma mulher que recusou e dispensou o proibido.

Se o poema usa o verso épico que “élève la vie [eleva a vida]”⁴⁸, ele, porém, frustra o risco trazido pelo murchamento do poder:

46 KANDÉ, Sylvie. *La Quête infinie de l'autre rive*. *op. cit.*, p. 25.

47 En malinké-bambara (*bamanan*), os griots são designados pelo vocábulo *jeli*, os *fina* formam uma categoria específica.

48 Ideia de Lukács citada por Anazildo Vasconcelos da Silva, art. citado.

*Nous seront donc épargnés la fondation et ses crimes : / nos dieux n'en bousculeront pas de plus vulnérables / nous n'imposerons pas à une terre rétive / hôtes le matin et le soir maîtres de céans / nos mains et nos façons.*⁴⁹

Seremos então poupados da fundação e seus crimes: / nossos deuses não pressionarão os mais vulneráveis / nós não nos imporemos a uma terra obstinada/ anfitriões da noite e da manhã/ nossas mãos e nossos caminhos.

Ao desafiar qualquer epopeia nacionalista, propagadora da nação, Sylvie Kandé faz, seguindo Édouard Glissant e ao contrário de uma epopeia vista como “exaltação da vitória”, a escolha pelo “*chant rédempteur de la défaite ou de la victoire ambiguë* [canto redentor da derrota ou da vitória ambígua]”⁵⁰. Mas essa epopeia dos que “*ceux qui n’ont inventé ni la poudre ni la boussole* [não inventaram a pólvora nem a bússola]”⁵¹ vai também longe ao abrir outra via, indefinidamente alternativa, de um “*rêve irrévocable / qui préfère se saborder que de se rendre à la raison* [sonho irrevogável/ que prefere afundar-se a render-se à razão]”, graças a uma voz entre as águas, cheia de discursos que não puderam ser ditos, sustentando, com o mesmo ímpeto, o enunciado épico e sua contestação.

49 KANDÉ, Sylvie. **La Quête infinie de l’autre rive**, *op. cit.*, p. 24.

50 GLISSANT, Édouard. **Introduction à une poétique du divers**. Paris: Gallimard, 1990, p. 36.

51 CÉSAIRE, Aimé. Cahier d’un retour au pays natal. *op. cit.*, p. 42.

O ÉPICO E O SUBALTERNO¹

Sylvie Kande
State University of New York

Se frequentemente reprovamos a poesia pelo seu elitismo, é sobretudo a epopeia que se imagina ter surgido de duras dicotomias – heróis/mortais comuns; lugares altos/; *epos/prosa* e língua vernácula. Tanto pelo seu conteúdo como pelo seu léxico, ela habitaria os cumes – uma proposta enganosa que Hugo defende com *maestria*² em *La Préface de Cromwell* (1827). Nele, ele mostra, como se recordarão, que a antiga tragédia, na tradição da epopeia, exige que os atores

grossissent leurs voix, masquent leurs traits, haussent leur stature, se [fassent] géants comme leur rôle [...] C'est Prométhée sursa montagne; c'est Antigone cherchant au sommet d'une tourson frère Polydice dans l'armée ennemie (les Phéniciennes); c'est Evadné

1 Traduzido por Christina Ramalho (Universidade Federal de Sergipe), coordenadora do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP).

2 N.T.: Grifo da autora.

se jetant du haut d'un rocher dans les flammes où brûle le corps de Capanée (les Suppliantes d'Euripide)...³

inchem suas vozes, mascarem seus traços, elevem sua estatura, [tornem-se] gigantes como seu papel [...] É Prometeu na sua montanha; é Antígona à procura de seu irmão Poliníciis no exército inimigo (*os Fenícios*); é Evadeu atirando-se do topo de um rochedo para as chamas onde o corpo de Capanea está queimando (**As suplicantes**, de Eurípidés)...

Do ponto de vista formal, esses poemas “*nous blessent quelquefois par leurs sublimité* [ferem-nos por vezes por sua sublimidade]”, observa, assim como por aquela perfeição absoluta que ele deplora: “*Qui voudrait en retrancher un mot* [Quem quereria tirar uma palavra]”⁴? Na história dos tempos que conhecemos, a fim de identificar o tipo literário que se sobreporia a cada um deles, Hugo atribui, assim, ao drama romântico marcar o advento da Modernidade. Ao mesmo tempo, ele proclama a obsolescência de um gênero poético no qual a religião se fundiu com a lei e que, preocupado em recontar *res gestae* em enormes e magníficas simplificações, não poderia representar o pensamento moderno nem dar conta da estética composta no âmbito da qual os homens vivem hoje.

Note-se, porém, que o poeta não hesitou em colocar a sua eloquência ao serviço da epopeia colonial, brigando com um Bugeaud (!) para que ela fosse tanto civil como militar, numa palavra total:

Je crois que notre nouvelle conquête est chose heureuse et grande. C'est la civilisation qui marche sur la barbarie. C'est un peuple éclairé qui va trouver un peuple dans la nuit. Nous sommes les

3 HUGO, Victor. Préface. *Cromwell*. In: **Théâtre complet**. Paris: Gallimard. série Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 412–413.

4 *Ibid.*, p. 452.

*Grecs du monde, c'est à nous d'illuminer le monde. Notre mission s'accomplit, je ne chante qu'Hosanna. Vous pensez autrement que moi c'est tout simple. Vous parlez en soldat, en homme d'action. Moi je parle en philosophe et en penseur.*⁵

Eu acredito que a nossa nova conquista é uma coisa feliz e grandiosa. É a civilização que marcha sobre a barbárie. É um povo iluminado que vai encontrar um povo na noite. Nós somos os Gregos do mundo, e nos cabe iluminar o mundo. A nossa missão está cumprida, eu canto apenas Hosana. Você pensa diferente de mim, é muito simples. Você fala em soldado, em homem de ação. Eu falo em filósofo e pensador.

No “Discurso sobre a África”, que pronunciou na ocasião de um banquete comemorativo da abolição da escravatura em 1879, Hugo continuou na modalidade de *“l'épique grandiose de l'exclusion de l'autre* [a épica grandiosa da exclusão do outro]”⁶, evocando *“ce bloc de sable et de cendre, ce monceau inerte et passif qui, depuis six mille ans, fait obstacle à la marche universelle, ce monstrueux Cham qui arrête Sem par son énormité* [esse bloco de areia e cinzas, esse monte inerte e passivo que, durante seis mil anos, foi obstáculo à marcha universal, esse monstruoso Cham que detém Sem por sua enormidade]”⁷, e que é como uma oferta de Deus para o Ocidente. Ele será ouvido por muitos.

Ora, acontece que a literatura dos séculos XX e XXI foi enriquecida por um certo número de longos poemas narrativos que, explicitamente ou não, pertencem à epopeia: eles tentam desterritorializar os *epos* no espaço e no tempo, sem deixar de questionar a autoridade do autor para narrar em nome dos subalternos que ele escolheu repre-

5 Citado em MELKA, Pascal. **Victor Hugo, un combat pour les opprimés**. Paris: La Compagnie Littéraire, 2008, p. 376.

6 GLISSANT, Édouard. **Faulkner, Mississippi**. Paris: Gallimard, 1998, p. 304.

7 HUGO, Victor. Discours sur l'Afrique. **Actes et paroles IV, euvres complètes. Politique**. Paris: Éditions Robert Laffont, 1985, p. 1010.

sentar. *La Quête infinie de l'autre rive. Épopée en trois chants* (2011) faz parte deste corpus e se concentra nessas problemáticas.

Nova epopeia, novas leituras

O historicismo, hugoliano ou não (até mesmo Blanchot definiu o herói como aquele “*don ambigu que nous accorde la littérature avant de prendre conscience d'elle-même* [dom ambíguo que a literatura nos concede antes de tomar consciência de si mesma]”⁸) faz da epopeia uma coisa do passado, uma referência que se permite encaixar numa tradição intelectual convencionada, que vai, sem qualquer solução de continuidade, da Grécia Antiga à Modernidade, passando por uma Renascença que seria potenciada pelo esplendor obscuro da Idade Média (nas suas estranhas dobras, já no mapa do território nacional). Porque as genealogias, como Deleuze mostrou, são orientadas verticalmente – como a árvore, sua metáfora favorita. É Glissant que, na esteira disso, colocará sua marca em mais de meio século de história intelectual, teorizando a irrupção literário-política daqueles que ele chama de povos do lado oculto da Terra: em nome do Diverso, aqueles textos (e os seus próprios) vêm perturbar o campo da transcendência e desafiam a violência do vertical com o rizoma entrelaçado; suas epopeias se constituem como anti-genealogias. Assim, como observa Glissant, o *Chaka* de Thomas Mofolo, despreocupado com qualquer tipo de mito de fundação, não trata nem da origem de um povo nem da sua história inicial, mas “*se rapporte à un moment beaucoup plus dangereux pour le peuple concerné, celui de sa mise prochaine en relation avec des conquérants venus du Nord* [refere-se a um momento muito mais perigoso para o povo em questão, o da sua próxima relação com os

8 BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969, p. 540.

conquistadores do Norte]”⁹. Podemos ver que esse momento em que a linhagem se desfaz e a legitimidade só existe através de eventos ainda por vir, ainda sem nome, inspirou Senghor, por exemplo, em seu próprio *Chaka*. Nesse célebre poema dramático em várias vozes, Chaka, o filho (incidentemente) natural do rei Senzangakona, é acusado pela Voz Branca de ter matado, uma e outra vez, para obter poder absoluto; literal e metaforicamente em agonia, Chaka justifica-se com a premonição que tinha tido do advento da nova ordem colonial: “*Je voyais dans un songe tous les pays aux quatre coins de l’horizon soumis à la règle, à l’équerre et au compas* [Eu vi em sonho todos os países dos quatro cantos do horizonte submetidos à regra, à praça e à bússola]”, e até mesmo do *apartheid*: “*Peuples du Sud dans les chantiers, les ports les mines et les manufactures / Et le soir ségrégés (sic) dans les kraals de la misère* [Gente do Sul nos estaleiros, nos portos, nas minas e nas fábricas / E à noite segregados (sic) nos cercados¹⁰ da miséria]”¹¹.

Relidos em conjunto, *Le Discours antillais* (1981) e *Les Entretiens de Bâton-Rouge* (2008) ilustram o valor constitutivo da noção de nova epopeia na elaboração do pensamento do “*Tout-Monde* [Mundo-Totalidade]”¹². Para Glissant, há, antes de tudo, aquelas epopeias que existiram nas sombras e nas eras, e às quais os povos emergentes se agarram em seu esforço de se nomear livremente. Qualquer que seja o “*Grande Récit* [A Grande Narrativa]” que elas possam parecer, elas permanecerão, segundo ele, para sempre contemporâneas por causa do rizoma no poder que as habita: “*La sagesse de l’épopée est d’avoir toujours su que cette Relation viendrait* [A sabedoria da epopeia é ter

9 GLISSANT, Édouard. *Le Discours antillais*. Paris: Seuil, 1981, p. 246.

10 N.T.: Optou-se aqui por “cercados”, mas o termo *kraal* tem, em sua origem africana, significado cultural mais específico e se relaciona a espaços habitados por comunidades negras. Poderíamos, aqui, fazer uma correspondência com “quilombos”.

11 SENGHOR, Léopold Sédar. *Œuvre poétique*. Paris: Seuil, 1990, pp. 123-124.

12 N.T.: Referência a uma expressão de Glissant tratada na obra *Traité du Tout-Monde*, de 1997, que dimensiona a problemática da visão do mundo a partir de uma ideia de totalidade.

sabido sempre que essa Relação viria]”¹³. Deduzo que, entre o grande número de textos em que se encontra essa imaginação profética do Diverso (que rejeita todo o atavismo), poderíamos consequentemente incluir *Gilgamesh* e *Sundiata* que, como o *Chaka* anteriormente mencionado, exigem uma leitura heterocrônica, ou seja, capaz de “*subvertir la notion d’une histoire linéaire au fil simple et prendre à bras-le-corps des plans d’un temps vertical ou fractal qui prolifèrent et se battent pour produire d’autres histoires* [subverter a noção de uma história linear com um fio simples e assumir os planos de um tempo vertical ou fractal que proliferam e lutam para produzir outras histórias]”¹⁴. Assim, *Gilgamesh* abunda em temáticas que se referem por antecipação ao Antigo Testamento – a flor da eternidade procurada pelo herói não é outra senão a multiplicidade de interpretações que, sem cessar, a atualizarão: caso contrário, porque é que, pergunta o assyriólogo Jean-Marie Durand, numa sociedade essencialmente oral, essa necessidade de escrever e manter numa biblioteca tão épica¹⁵? Assim a figura de Alexandre o Grande, adorador do deus egípcio e berbere Amon, cujo oráculo ele consultou no oásis egípcio de Sida em 332 a.C., assombra a epopeia do Mali. Nas diversas variantes do texto, incluindo a de Djibril Tamsir Niane, o avatar de Alexandre, Djourou Kara Naini (o famoso Dhul-Quarnein, o homem com dois chifres do Alcorão¹⁶), serve de referência a *Sundiata*, o sétimo e último conquistador do mundo – sugerindo a existência de um vasto projeto finalmente alcançado. A partir desse entrelaçamento cronológico, genealógico e religioso, o antropólogo Michael Jackson fez uma síntese útil: o conquistador macedônio,

13 GLISSANT, Édouard. *Le Discours antillais*. *op. cit.*, p. 247.

14 PRECIADO, Paul, <http://glossary.mg-lj.si/referential-fields/heterochronia/heterochronia>.

15 FOUCART, Stéphane. *Gilgamesh l’immortel*. *Le Monde*, 13-08-2007; http://www.lemonde.fr/vous/article/2007/08/13/gilgamesh-l-immortel_944006_3238.html.

16 Para uma discussão sobre a identidade de Dhul Quarnein, ver http://www.huffingtonpost.com/aamir-hussain/dhul-qarnayn-an-ideal-muslim-leader_b_3299625.html.

que construiu a sua origem em relação a um deus egípcio, metamorfoseou-se, posteriormente, no antepassado de uma linha dominante numa sociedade da África Ocidental; além disso, ele observa, “*cette transmigration du nom d’Alexandre s’est produite par le biais de l’Islam, une religion qui n’existait pas encore du temps d’Alexandre* [essa transmigração do nome de Alexandre ocorreu através do Islão, uma religião que ainda não existia na época de Alexandre]”¹⁷.

Além disso, Glissant continua, o *Tout-Monde*, uma comunidade embrionária contemporânea ameaçada por cada vez mais muros e fronteiras, deve, no seu esforço de afirmar a sua identidade e a sua lealdade – a Relação – dar-se uma palavra, um *epos* idôneo. Essa nova epopeia, cuja definição toma emprestada a Brecht e até Hegel apenas para melhor se desligar deles, será política sem procurar as leis das relações sociais ou as práticas susceptíveis de transformar a realidade. Celebrará a vitória ambígua, ou melhor, a derrota ambígua pela qual uma comunidade imaginária acredita estar unida, sem tentar tranquilizá-la quanto à sua integridade futura. Podemos ver que essa nova epopeia renuncia à facilidade do teleológico e do dicotômico, muitas vezes na base do projeto de identidade nacional, e quer se iniciar na arte do de-*vir-animal* deleuziano – consciente, sem dúvida, de que para Deleuze “*l’animal n’existe pas, ou plutôt qu’il n’existe qu’en tant que construction théorique, qu’il constitue une formulation parmi d’autres du devenir minoritaire* [o ‘animal’ não existe, ou melhor, que existe apenas como uma construção teórica, que constitui uma formulação entre outras de se tornar uma minoria]”¹⁸. Uma intuição já trabalhada em *Le Cahier d’un retour au pays natal* [O caderno de um retorno ao país natal] de Césaire e que dita ao recitador imagens e anáforas do seu famoso credo:

17 JACKSON, Michael. The Migrations of a Name: Reflections on Alexander in Africa. **Cultural Anthropology**, T. 2, 2, Maio de 1987, p. 239–240.

18 DITTMAR, Pierre-Olivier. Le devenir sans l’animal. **Images Re-vues** [online], 6, 2009, <http://imagesrevues.revues.org/378>.

Partir.

Comme 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

L'homme-famine, l'homme-insulte, l'homme-torture on pouvait à n'importe quel moment le saisir le rouer de coups, le tuer – parfaitement le tuer – sans avoir de compte à rendre à personne, sans avoir d'excuses à présenter à personne

Un homme-juif

Un homme-pogrom

Un chiot

Un mendigot¹⁹

Partir.

Como há homens-hienas e homens-panteras, eu seria um homem-judeu

um homem infiel

um homem-hindu-de-Calcutá

um homem-de-Harlem-que-não-vota

O homem-faminto, o homem-insulto, o homem-tortura que pode a qualquer momento ser apreendido, espancado, morto – perfeitamente morto – sem ter que prestar contas a ninguém, sem ter que pedir desculpas a ninguém

Um homem-judeu

Um homem-pogrom²⁰

Um cachorrinho

Um mendigo

19 CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal/Notebook of a Return to the Native Land*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1983, p. 42.

20 N.T.: A palavra "pogrom" tem origem russa e se refere a movimentos e manifestações anti-semitas.

Esta é uma saída da tese de Florence Goyet, que faz a distinção entre uma epopeia clássica, em que a crise política é resolvida “de cima”, e uma epopeia moderna que é “*conflictuelle, attentive aux “petits” au point de parfois se transformer en ‘petite épopée’, aux vaincus au point de se laisser envahir par les pleurs* [conflituosa, atenta aos ‘pequenos’ ao ponto de, por vezes, se transformar em uma ‘pequena epopeia’ aos vencidos a ponto de serem esmagados pelas lágrimas]” – mesmo se uma ou outra, como ela aponta, deem voz a diferentes grupos rivais. Essa distribuição da fala, conhecida como “trabalho épico”, confere ao gênero uma de suas características fundamentais, a polifonia²¹. Mas não existiria antes um “*devenir-épopée* [tornar-se epopeia]”, ou seja, um conjunto exponencial de textos que são elaborados por complexidades e contrastes imprevisíveis e anacrônicos, e para os quais os territórios de língua, gênero e período têm pouca pertinência? Já na década de 1950, a classicista Jacqueline Duchemin queria aproximar os poemas homéricos dos babilônicos, hititas e do Egito faraônico, em particular do *Poème de la Bataille de Qadesh* [Poema da Batalha de Qadesh]. Argumentou ela:

Les exemples de style formulaire dans les textes égyptiens, l’emploi de l’épithète de nature dans le Gilgamesh ou le Kumarbi, l’évidence d’une langue littéraire artificielle, différente de la langue usuelle, constatée à la fois en Egypte et en Mésopotamie, sont de nature à éclaircir et à revivifier à nos yeux bien des aspects du style homérique.

Os exemplos de estilo de forma nos textos egípcios, o emprego do epíteto da natureza em *Gilgamesh* ou em *Kumarbi*, a evidência de uma linguagem literária artificial, diferente da linguagem usual, notada tanto no Egito como na Mesopotâmia, são de natureza a esclarecer e a reviver aos nossos olhos muitos aspectos do estilo homérico.

21 GOYET, Florence. L’Épopée. <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html> & <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet2.html>.

Tanto estilística como tematicamente, as semelhanças entre esses textos convenceram-na da existência de uma “*koinè proche-orientale et méditerranéenne* [coiné²² do Oriente Próximo e do Mediterrâneo]”²³. Quanto a *La Quête infinie de l'autre rive*, o seu intertexto inclui, entre outros e a granel, os *Chants de chasseurs mandingues*, a *Odisseia*, a *Mensagem*, a *Canção de Rolando*, *Les Indes*, a *Epopéia de Silâmaka* e *Poullori*. O rizoma pode se espalhar sem efeito devastador.

Epopéia pós-colonial e subalternidade

No final das contas, talvez se trate de reler as “épopées-falbalas [epopeias-falbalas, (aquelas que excluem)]”²⁴ de uma maneira diferente, de analisar com redobrada perspicácia esses grandes textos que, à primeira vista, reafirmam a superioridade do Ocidente cristão contra o Islão e Bizâncio²⁵, a dos protestantes (os Justos) contra os católicos (os ímpios²⁶, a da aristocracia do Velho Sul contra uma América democrática e desagregada – para que, no final, confessem a Relação. Que destreza não foi necessária para Glissant reler Faulkner contra si mesmo, contra Baldwin que, com rigor e inteligência, tinha criticado a arte do seu compatriota por elevar, misticamente, a culpa e a loucura do Sul, retirando-as das leis e normas da justiça. Que eloquência Glissant usou para fazer de Faulkner um grande escritor da maldição da mestiçagem²⁷!

22 N.T.: Forma popular do grego.

23 DUCHEMIN, Jacqueline. Comment faut-il aujourd'hui lire Homère?. *Revue des Études Grecques*, t. 69, n° 326, 1956, p. 436-438.

24 GLISSANT, Édouard, *Faulkner. Mississippi*. *op. cit.*, p. 304.

25 LE BRUN, Claire. Les chansons de geste: la tentation de l'uchronie au Moyen Âge. *Imagine* 14, 1982, p. 47.

26 D'AUBIGNÉ, Agrippa. *Les Tragiques*. Paris: Gallimard, col. “Poésie”, 1995.

27 GLISSANT, Édouard. Le vertige Faulkner. *Le Nouvel Observateur*, 4 de Fevereiro de 2011, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110203.OBS7393/le-vertige-faulkner-par-edouard-glissant.html>; BALDWIN, James. Faulkner and Desegregation. *Nobody Knows my Name* (Nova lorque: Dell, 1975), p. 100-106.

Porém, por menos que admitamos a existência do autor e a manifestação da sua intencionalidade no texto, parece que a epopeia pós-colonial – aquela que, a montante ou a jusante da descolonização, foi penetrada pela Relação – preocupa-se, deliberadamente, com a subalternidade, com a derrota qualificada, e prefere a ironia ao desespero. Os exemplos abundam. Nesse sentido, vamos comparar a contracapa com as primeiras páginas de *Mobile*, de Michel Butor: somos convidados, à maneira de um folheto publicitário, a uma imersão no estilo de vida americano (“*Regardez les américains, vivez avec les américains, roulez dans leurs longues voitures...* [Olhem para os americanos, vivam com os americanos, andem em seus longos carros...]” – note-se a minúscula) para melhor nos mergulhar na sórdida e explodida realidade de uma Modernidade adquirida ao preço da conquista colonial. Imediatamente, então, os indígenas (note-se a letra maiúscula) que estão *estacionados* (não móveis, portanto) em reservas que “[i]l ne serait pas gentil de ... *comparer à des camps de concentration. Ce serait même un peu injuste: certaines de ces réserves sont touristiques* [não seria gentil ... comparar com os campos de concentração. Seria até um pouco injusto: algumas dessas reservas são reservas turística]”²⁸, ironiza amargamente. É também sobre a acomodação, sobre a traição do subalterno, que *Le Cahier d'un retour au pays natal* trata frequentemente. O narrador chega ao ponto de se dividir para advertir contra a tentação: “*Et surtout mon corps aussi bien que mon âme, gardez-vous de croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse...* [E, sobretudo, meu corpo, assim como minha alma, cuidai de cruzar vossos braços na atitude estéril do espectador, porque a vida não é um espetáculo, porque um

28 BUTOR, Michel. *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*. Paris: Gallimard, 1962, p. 15.

mar de dor não é um proscênio, porque um homem que grita não é um urso que dança...]”. Ele até se multiplica para se adaptar às dimensões da diáspora a ser representada: “*Et je me dis Bordeaux et Nantes et Liverpool et San-Francisco* [E eu digo a mim mesmo Bordeaux e Nantes e Liverpool e São Francisco]”²⁹. Quanto a mim, será que eu voltaria com este golpe no estômago que levei à vista dos barcos – apinhados, encahados, derramados – desses melhores Ulisses, à imaginação dessas grandes profundezas silenciosas *repovoadas* de tanta esperança e valentia? Ulcerada eu estava – e me mantenho – e esse “*mer de douleurs* [mar de dores]” me fez cantar.

Serão subalternos³⁰ não tanto os membros de uma minoria ou subclasse, mas um conjunto heterogêneo de subjetividades que têm em comum a consciência do não acesso à representação nem à voz, devido a hábitos de pensamento, escolhas historiográficas e estratégias discursivas que excluem sua pessoa, ou sua forma de dizer, da legitimidade política, acadêmica – e até mesmo épica –. Essa consciência, avivada em certas circunstâncias, permite aos subalternos “*mettre en crise leur subalternité* [colocar a sua subalternidade em crise]” e também propor àqueles que desejam dar-lhes voz, emprestando-lhes a sua voz, o desafio dos “*inventaires sans traces* [inventários sem vestígios]”. No final do ensaio, *Can the Subaltern speak?* [Os subalternos pode falar?] ³¹Gayatri Chakravorty Spivak analisa o gesto (e sobretudo a encenação do gesto) de um dos seus familiares que cometeu suicídio

29 CÉSAIRE, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal/Notebook of a Return to the Native Land*. *op. cit.*, p. 44, 46.

30 Sobre este assunto, ver o trabalho de Gayatri Chakravorty Spivak e o grupo de *Subaltern Studies* [Estudos Subalternos].

31 SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern speak?*. In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (eds.). **Marxism and the Interpretation of Culture**. Urbana Champaign, Chicago, Springfield: U. of Illinois Press, 1988, pp. 271–315. Ver também Entretien du 25 janvier 2010 entre Gayatri Spivak et Étienne Balibar [Entrevista de 25 de Janeiro de 2010 entre Gayatri Spivak e Étienne Balibar]. *Transeuropéennes*, http://www.transeuropeennes.eu/fr/articles/223/Un_entretien_sur_la_subalternite.

por enforcamento em 1926 no apartamento da sua família em Calcutá. Ao escolher terminar a sua vida enquanto estava menstruada, a jovem Bhuaneswari Bhaduri negou qualquer imputação do seu ato a uma gravidez “ilegítima”; e subverteu, assim, a noção, tanto hindu como colonial, do *sáti*, proibido durante o período menstrual por alguns, e criminalizado em todas as circunstâncias por outros. A adolescente desejava, desse modo, expressar, através do seu corpo supliciado, a consciência de sua subalternidade, que até então tinha sido silenciada por lógicas masculinas nativistas, colonialistas e nacionalistas (de fato, saberíamos mais tarde que um grupo independentista a que estava ligada a ela a tinha encarregado de cometer um assassinato contra a sua vontade). A conclusão do ensaio de Spivak permanece – e esta é a sua força – ambígua: a subalterna não pode falar; a intelectual, por outro lado, tem uma tarefa que não pode descartar de imediato. Toda a questão da representação, que é incontornável na literatura, na política e na história, reside nessa justaposição.

Com *Abina and The Important Men* (2016), Trevor R. Getz abordou essa questão, hoje mais sensível para os historiadores. Leitor de Michel-Rolph Trouillot, e portanto lúcido sobre a forma como o arquivo (ou sua exploração) produz a subalternidade, Getz trabalhou para reconstruir o percurso de Abina Mansah, enquanto desconstruía a “*escalier de voix* [escada de vozes]³²” que o levou até ela – ou seja, todos os testemunhos daqueles que, passados e presentes, contribuíram para moldar o retrato que ele faz dela. Essa jovem Ewe ou Twi da Costa de Ouro, no século XIX, havia decidido fugir do Protetorado, onde tinha sido casada e/ou vendida, para a Colônia controlada pelos Britânicos. Lá, embora de fato livre (a escravatura era proibida), ela foi a tribunal para reclamar a sua liberdade oficial. Segundo Getz, um

32 GETZ, Trevor R.; CLARKE, Liz. *Abina and the Important Men. A Graphic History*. New York/Oxford: Oxford University Press, 2016, p. 136.

inventário dos traços deixados pela sua passagem torna possível encontrar a sua voz, particularmente nesta singular “forma de dizer” sua escravidão. Segundo o relatório do tribunal, ela disse: *“J’ai été vendue et je n’avais plus de volonté propre et je ne pouvais plus m’occuper de mon corps et de ma santé* [Eu fui vendida e não tinha mais vontade própria e não podia mais cuidar do meu corpo e da minha saúde]”³³. Disso podemos deduzir que a representação dos silenciados pela história deve agarrar-se a essas formas de dizerem a si mesmos, a essas crises de subalternidade: pois *“il y a dans les archives historiques des voix qui semblent hurler et dire exactement ce qu’elles ont à dire* [há vozes no registro histórico que parecem gritar e dizer exactamente o que têm a dizer]”³⁴.

Foi um clamor tão grande que percebi no slogan *“Barça ou Barzakh”*, em que migrantes africanos embarcados em canoas improvisadas gritavam ao mundo seu desejo de cruzar o horizonte para chegar a Barcelona – mesmo que isso significasse morrer. O poder da fórmula vem do fato de que ela inverte a referência à Espanha, ponta de lança do projeto imperialista do Renascimento, enquanto “reitera” a declaração atribuída a Aboubacar II por Mansa Moussa em sua entrevista ao governador do Cairo em 1325, segundo o relato dado pelo historiador Al Omari em sua *Enciclopédia*: *“Le roi qui fut mon prédécesseur, se refusant à croire qu’il était impossible de découvrir l’extrême limite de l’Océan, brûlait de le faire* [O rei que foi meu predecessor, recusando-se a acreditar que era impossível descobrir o limite mais longínquo do Oceano, estava ardendo em febre para fazê-lo]”. Essa “forma de dizer” alojada em outra fala (e não importa que seja apócrifa) nos assombra por sua fulgurância. Ela resiste à burocracia dos relatórios e às infidelidades da tradução; move-nos pelo seu humanismo urgente

33 *Ibid.*, p. 139.

34 *Ibid.*, p. 151.

e refinado: conheça-se a si mesmo, parece dizer-nos, empurrando o seu conhecimento do outro e do além para os limites do impossível. Seis séculos de diferença, essas fórmulas desafiam umas às outras: a mesma pompa e circunstância, o mesmo “orgulho do pertencimento”, para citar o poeta David Whyte³⁵. E eis que eu ouvia uma subida épica na cadência de remadores perdidos no mar, enlouquecidos de dor, com esse golpe da madeira na onda como único contraponto ao imenso orgulho de pertencer à humanidade que os enfurecia. Eu amarrei essas duas fórmulas, essas duas temporalidades, e as palavras saíram.

A subalternidade não se limita, é certo, a uma série de temas que inscreve o pequeno no sublime ou convoca o distante para o centro. Não se trata de diversificar o Mesmo, mas, sim, acima de tudo, de perturbar as genealogias da Cidade, como fez Baldwin quando evocou, para seu sobrinho, o famoso *espiritual* “*You Got a Right* [Você Tem um Direito]”:

...Tu descends d'un solide fond paysan, d'hommes qui ont cueilli le coton, construit des barrages et des chemins de fer, et qui, dans les affres des plus terribles incertitudes, ont gardé une dignité inébranlable, colossale. Tu descends d'une longue lignée de grands poètes, de cette poignée de très grands poètes depuis Homère. Et l'un d'entre eux a prononcé ces mots:

*Au moment même où je me croyais perdu, Mon donjon a vacillé et mes chaînes sont tombées.*³⁶

...Você vem de uma sólida formação camponesa, de homens que colhiam algodão, construíam barragens e ferrovias, e que, no auge das mais terríveis incertezas, mantinham uma dignidade inabalá-

35 POPOVA, Maria. Poeta David Whyte on Belonging and How to be at Home in Yourself. **Brain-pickings**, <https://www.brainpickings.org/2015/06/29/david-whyte-belonging/>.

36 BALDWIN, James. *My Dungeon Shook: Letter to My Nephew on the One Hundredth Anniversary of The Emancipation*. **The Fire Next Time**. New York: Vintage, 1991, p. 10.

vel e colossal. Você vem de uma longa linhagem de grandes poetas, daquele punhado de grandes poetas desde Homero. E um deles disse estas palavras:

Quando pensei que estava perdido, o meu calabouço vacilou e as minhas correntes caíram.

Ao se estabelecerem no coração do texto, os subalternos, pois, irrigam H/história com seu conhecimento das “*sources obscures, non dévoilées, de l’accomplissement historique* [fontes obscuras e não reveladas da realização histórica]³⁷ – a canção que melhor alivia a mão ocupada com o algodão, o trovão que chora no ouvido do rebelde. O historiador Dipesh Chakrabarty escolheu a revolta de Santal na Índia do século XIX para ilustrar a dupla ligação do pesquisador preocupado com as vozes subalternas³⁸ – ou seja, respeitar a metodologia da disciplina, construir modelos democráticos de emancipação, levando a sério a alegação dos santalistas de que agiram sob o ditame do seu deus. Ele argumenta, não sem audácia, que “*le désenchantement n’est pas le seul principe par lequel nous transformons la terre en monde* [o desencanto não é o único princípio pelo qual transformamos a Terra em um mundo]”³⁹. A fronteira entre o visível e o invisível, acrescenta, é o lugar onde a Modernidade e o que parece precedê-la numa visão linear da história se encontram e se experimentam: “*Ce qui nous donne un point d’entrée dans les temps des dieux et des esprits – temps qui semblent tout à fait différents du temps vide, séculaire et homogène de l’histoire – c’est qu’ils ne sont jamais complètement étrangers; pour commencer, nous les habitons* [O que nos dá um ponto de entrada nos tempos dos deuses e dos espíritos – tempos que parecem bem diferentes do tempo vazio, secular, homogêneo da história – é que eles nunca são

37 GLISSANT, Édouard. **L’Intention poétique**. Paris: Gallimard, 1997, p. 205.

38 Nesse caso, Ranajit Guha.

39 CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000, p. 111.

completamente estranhos; para começar, nós os habitamos]”, observa ele. É, portanto, apropriado aproveitar os meios oferecidos por essa estranha familiaridade dos ‘maravilhosos’ para analisar as interpretações que ‘nós moderados’ fazemos do nosso tempo; para admitir que os de ontem, os Santal e tantos outros, são nossos contemporâneos e participam como tal nas nossas narrativas do presente. A epopeia já o sabia; a epopeia pós-colonial, com a sua poética de subalternidade, ultrapassa-o.

Os heróis podem falar?

Hugo era formal: a poesia lírica precede a poesia épica, que é seguida pela poesia dramática: “*En France, Malherbe avant Chapelain, Chapelain avant Corneille; dans l’ancienne Grèce, Orphée avant Homère, Homère avant Eschyle; ... la Bible avant l’Iliade, l’Iliade avant Shakespeare* [Na França, Malherbe antes de Chapelain, Chapelain antes de Corneille; na Grécia antiga, Orfeu antes de Homero, Homero antes de Ésquilo; ... a Bíblia antes da *Ilíada*, a *Ilíada* antes de Shakespeare]”⁴⁰. Essa visão cumulativa de causalidade, inspiração e conhecimento é, no entanto, minada pela própria epopeia, um gênero que transborda de bom grado as margens temporal e geográfica que estabelece para si próprio, na sua corrida para uma vitória que se tornará ambígua. Isso aplica-se tanto à *Soundiata* como à *Canção de Rolando*: a libertação do Mali, modelada nas conquistas de Alexandre, coincide com a difusão do sistema de castas na região. Quanto ao confronto cristão-muçulmano, império ocidental-império bizantino – um problema atual na Idade Média, que aparece na epopeia como pertencente ao passado e para sempre “*heureusement résolu* [felizmente resolvido]”⁴¹ – o su-

40 HUGO, Victor, Preface. *Cromwell*. *op. cit.*, p. 423.

41 LE BRUN, Claire. Les chansons de geste: la tentation de l’uchronie au moyen âge. *art. cit.*, p. 47.

cesso do conceito de “choque de civilizações” e a dimensão histórica do recente encontro entre o Papa Francisco e o Patriarca Kyrill parecem indicar que permanece vivo no imaginário ocidental

Epopeias pós-coloniais, com sua propositada disposição do tempo e sua ligação intencional de diferentes temporalidades, estão inclinadas a cortar as grandes narrativas triunfalistas (mitos nacionais, explorações coloniais, independência tomada como refém) e seus trovadores, cujas pretensões ou nostalgias eles laminam, geralmente através da ironia⁴². Numa paródia tanto dos *Lusíadas* – um poema épico em louvor a Vasco de Gama, construído por Camões no modelo da *Eneida* – como da *Mensagem*, em que Pessoa, um poeta-profeta sebastianista, anuncia o advento do Quinto Império, que vingará tantas perdas coloniais, António Lobo Antunes, no seu romance *As Naus*⁴³, pinta o retrato de um Portugal pós-imperial em que estão presentes os heróis depostos pela história, desembarcados da lenda. Aqui, por exemplo, depois de Cervantes e Vasco de Gama, está Diogo Cão que

avait travaillé en Angola comme agent de la Compagnie des Eaux, et quand, l'après-midi, une fois que la mulâtresse était partie au bar, il venait s'asseoir avec le petit et moi sur les marches de l'hôtel pour regarder sur les voliges des toits la frénésie des tourterelles, il m'annonçait, d'une voix déjà incertaine, tout en buvant au goulot d'une bouteille cachée dans la doublure de son manteau, que trois cents, quatre cents ou cinq cents ans plus tôt, il avait commandé les vaisseaux de l'Infant tout au long de la côte africaine. [...]]Je faisais semblant de le croire pour ne pas froisser la susceptibilité de ses emportements d'ivrogne, jusqu'au jour où il a ouvert sa valise devant moi et où, sous les

42 Ver GILROY, Paul. **Postcolonial Melancholia**. New York: Columbia University Press, 2004 e SIMMONS, Diane. Chivalry, Mutiny, and Sherlock Holmes: Three Aspects of Imperial Grandiosity and Rage. www.psychologyoftheself.com/papers/simmons.htm.

43 N.T. : Traduzida para o francês com o título *Le Retour des caravelles*, essa obra foi publicada na versão original o ano de 1988.

*chemises, les gilets et les caleçons tachés de vomissures et de lie de vin, j'ai vu apparaître des cartes anciennes toutes moisies et un carnet de bord en lambeaux.*⁴⁴

Tinha trabalhado em Angola de fiscal da Companhia das Águas, e quando, à tarde, depois da mulata⁴⁵ partir para o bar, se sentava comigo e com o miúdo nos degraus da pensão para ver nas ripas dos telhados o frenesi das rolas, anunciava-me, já de voz incerta, beberricando de um frasco oculto no forro do casaco, que há trezentos, ou quatrocentos, ou quinhentos anos comandara as naus do Infante pela Costa de África abaixo. [...] e eu fingia acredita-lo para não contrariar a susceptibilidade das suas iras de bênedo, até ao dia em que abriu a mala à minha frente e debaixo das camisas e dos coletes e das cuecas manchadas de vomitado e de borras de vinho, dei com bolorentos mapas antigos e um registo de bordo a desfazer-se.⁴⁶

Em *La Quête infinie de l'autre rive*, a abordagem ucrônica⁴⁷ que adotei me permitiu refletir sobre uma descoberta da América que teria dispensado a escravidão transatlântica que está agora no coração da história da Modernidade. Aboubacar II, numa “*vision prophétique du passé* [visão profética do passado]”, decide “*faire l'histoire* [fazer história]” para que o abismo subaquático não engula todas aquelas vidas africanas: a hedionda semelhança entre a Passagem do Meio e as viagens dos migrantes de hoje é um lembrete do seu fracasso.

44 ANTUNES, Antonio Lobo, **Le Retour des caravelles**. Trans. Michèle Giudicelli e Olinda Kleima. Paris, 1990, p. 82.

45 N.T.: O termo respeita a versão original. No Brasil, esse termo hoje é considerado pejorativo e preconceituoso.

46 N.T.: A versão em português aqui utilizada é a original, disponível em https://books.google.com.br/books?id=fF0YvKlFj8C&pg=PT38&hl=pt-PT&source=gbs_toc_r&cad=2#v=onepage&q&f=false.

47 KANDÉ, Sylvie. *Uchronies africaines*. Relire “Le Voltaïque” et *La Quête infinie de l'autre rive*. *Écrire l'histoire* 12, 2, outono de 2013, p. 143–148.

*Car il avait vu au fond des abysses glauques
 les doubles des pour-être-enchaînés-marqués-au-fer-tailladés-
 [par-le-fouet-perforés-de-mille-manières-et-à-plaisir-avant-
 -que-
 [d'être-jetés-hurlant-d'horreur-muets-de-rage-par-dessus-
 [bord-à-la-grâce-du-requin
 croiser au sommet de leur crâne
 leurs mains sans chair
 Pour lui il avait juré
 de faire coûte que coûte l'histoire autrement
 et d'arracher les mânes à ces longs banquets tristes
 dans leurs nécropoles de sable blanc
 Et la mer tarirait avant sa résolve⁴⁸*

Porque ele tinha visto no fundo dos abismos glaucos
 os duplos de seres-acorrentados-marcados-com-ferro-corta-
 dos-
 [pelo-chicote-perfurados-de-mil-maneiras-e-prazer-antes-
 -de-
 [serem-jogados-gritando-de-horror-mudos-de-raiva-por-cima
 [da-borda-para-a-graça-do-tubarão
 cruzar no topo dos seus crânios
 suas mãos sem carne
 Para ele, jurou
 fazer a história de forma diferente a todo custo
 e arrebatou os fantasmas desses longos e tristes banquetes
 em suas necrópoles de areia branca
 E o mar secaria antes de resolver.

Meu “trabalho épico” consistiu em imaginar, em lugar de única narrativa de fundação, em lugar de uma trajetória, nada menos que sete versões do destino de Aboubacar II e dos seus homens (naufrágio,

48 KANDÉ, Sylvie. *La Quête infinie de l'autre rive. Épopée en trois chants*. Paris: Gallimard, 2011, p. 71.

motim, guerra ou amizade com os habitantes da América, etc.). Para mim, todas estas possibilidades estão a emergir na superfície do palimpsesto das viagens marítimas contemporâneas de migrantes. Essas histórias incalculáveis permitem-me fazer um paralelo entre a imensa fé de Aboubacar no outro lado e na sua capacidade pessoal de chegar até ele com a entrada de um dos seus “*enfants* [filhos]” (“Alassane ou o seu homónimo”) na fortaleza europeia, através de truques ou mesmo do uso do ocultismo. Mais do que isso: a instabilidade das partes do tempo que retornam, inteiras ou esmagadas, para informar o presente, a pluralidade de heróis do “*singulier et de l’invérifiable* [singular e inverificável]”⁴⁹ renovam, em minha opinião, a questão dos *nostos*: é o retorno das questões sobre o status do heroísmo, a relação com o sagrado e o valor programático do nome que inquestionavelmente prevalece sobre o do herói cuja finalidade é o deslocamento e a descontinuidade genealógica.

“*Il n’y a de héros que dans et par la parole* [Não há herói senão dentro e através da palavra]”, proclamou Blanchot, “*le chant est son séjour privilégié* [o canto é a sua morada privilegiada]”. Nas entrelinhas, sem dúvida, está a hipótese de que o herói é, antes de mais nada, um subalterno, uma criança, precisamente antes de terminar a sua infância, e de entrar – tendo o destino superado os caprichos da história – no percurso dinástico e singular que a profecia tinha traçado:

Avoir une origine divine, c’est encore avoir à naître comme homme ; on l’attend, il s’attend, et quand il se déclare, il est facile de dire qu’il n’aurait pu manquer, mais, après tout, avant qu’il ne fit ses preuves, rien n’établissait qu’il fût enfant du ciel ; il n’était au contraire qu’un bâtard, sans filiation sûre, c’est même son illégitimité qui l’invite à se faire reconnaître. Ainsi, il ne détient

49 Entretien du 25 janvier 2010 entre Gayatri Spivak et Étienne Balibar [Entrevista de 25 de Janeiro de 2010 entre Gayatri Spivak e Étienne Balibar]. art. cit., art.

*une origine qu'au moment où il se donne un commencement et il débute, sans lignée, sans appartenance, à partir d'une apparence nulle qui toutefois ne faisait que cacher la plénitude de l'être.*⁵⁰

Ter uma origem divina é ainda nascer como homem; ele é esperado, ele espera, e quando ele se declara, é fácil dizer que não poderia ter falhado, mas, afinal, antes de provar a si mesmo, ninguém estabeleceu que ele era um filho do céu; pelo contrário, ele era apenas um bastardo, sem filiação segura, e é mesmo a sua ilegitimidade que o convida a ser reconhecido. Assim, ele só tem origem no momento em que se lhe dá um começo e ele debuta, sem linhagem, sem pertença, a partir de uma aparência nula que, no entanto, apenas escondia a plenitude do ser.

A força desse “*devenir-héros* [tornar-se herói]” manifesta-se quando Soundiata, inválido e taciturno, decide levantar-se, curvando, em forma de arco, a barra de ferro em que se apoia (símbolo do caçador-rei, *Simbon*, do Leão que ele será iminentemente). Em Glissant’s *Les Indes*, é um vento de loucura que afasta brutalmente esses “*hommes d’histoire* [homens da história]” reunidos na costa um dia em 1492:

*Indes! ce fut ainsi, par votre nom cloué sur la folie, que commença la mer... / Avait-elle pris forme ou pris naissance, dites-le, jusqu'à ce jour / Quand les vieillards de ce côté que verdit le soleil, se levèrent / Et dirent, balbutiant : “où va le souffle, sont les Indes?”*⁵¹

Índias! foi assim, pelo seu nome pregado à loucura, que começou o mar... / Se tivesse tomado forma ou se originado, diga-o, até aquele dia / Quando os velhos deste lado em que verdejou o sol, se levantaram / E disseram, gaguejando, “aonde vai o sopro, às Índias?

50 BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. *op. cit.*, p. 542.

51 GLISSANT, Édouard. *Les Indes; poème de l'une et l'autre rive*. Paris: Falaize, 1956, p. 12. Ver KANDÉ, Sylvie. *Les Indes, une épopée de la raison océane*, *Siècle 21*, 19, Outono-Inverno 2011, p. 121-128.

Há, evidentemente, formas e meios de fazer ouvir os subalternos no poema. A literatura às vezes cai na armadilha do jornalismo ou da antropologia: o didatismo compete com a autopromoção – o poder de extrair histórias dos vencidos está inteiramente nas mãos do tradutor, como bel hooks bem viu:

*Pas besoin d'écouter votre voix quand je peux parler de vous mieux que vous ne pouvez parler de vous-même. Pas besoin d'écouter votre voix. Dites-moi seulement ce qu'est votre souffrance. Je veux connaître votre histoire. Et après, je vous la redirai d'une manière nouvelle. Vous redirai l'histoire de sorte qu'elle sera devenue la mienne, à moi. En vous récrivant, je me récris moi-même. Je reste l'auteur, l'autorité. Je reste le colonisateur, le sujet parlant, et vous êtes maintenant au centre de mon propos.*⁵²

Não precisa escutar a sua voz quando eu posso falar melhor de você do que você pode falar de si mesmo. Não precisa ouvir a sua voz. Diga-me só qual éo seu sofrimento. Eu quero saber a sua história. E depois digo-lhe isso de uma nova forma. Vou lhe recontarei a história de tal forma que se torne minha, para mim. Ao reescrever-lhe, eu me reescrevo. Eu me faço o autor, a autoridade. Eu continuo sendo o colonizador, o sujeito que fala, e você está agora no centro do que eu estou dizendo.

É uma literatura completamente diferente a que emana de escritores que se identificam com a derrota dos subalternos, com essa derrocada de fala que é seu lugar-comum. Esses escritores, como Artaud, sabem que sofrem de uma “*effroyable maladie de l'esprit* [terrível doença do espírito]”: a urgência de escrever, por imperfeita que seja, por medíocre que seja, que os mantém unidos, nasce paradoxalmente da perda do pensamento e da fuga das palavras. Aceitar o descabro

52 HOOKS, bell. Yearning: Race, Gender & Cultural Politics. In: EAGLETON, Mary (ed.). **Feminist Literary Theory: A Reader**. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2011, p. 241.

da palavra é, então, uma questão de vida ou morte: “*Je suis au-dessous de moi-même, je le sais, j’en souffre, mais j’y consens dans la peur de ne pas mourir tout à fait* [Estou abaixo de mim, eu o sei, sofro com isso, m mas eu concordo com medo de não morrer completamente]”, escreve ele⁵³. Ao seu lado, à beira do abismo, Césaire, que lutou muito para adquirir o direito de falar em nome dos subalternos. Pois, quando exclamou: “*Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n’ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s’affaissent au cachot du désespoir* [Minha boca será a boca das desgraças que não têm boca, a minha voz, a liberdade daqueles que se desmoram nas masmorras do desespero]”⁵⁴, ele falava, como Senghor atestava, “*comme ces voyants que l’Europe enferme dans ses prisons-asiles, que l’Afrique continue de nourrir et vénérer, découvrant en eux les messagers de Dieu* [como aqueles videntes que a Europa fecha no seu asilo-prisão, que a África continua a alimentar e venerar, descobrindo neles os mensageiros de Deus]”⁵⁵. Vidente e humanista, Césaire acreditava no valor ético da derrota: não poderia ter apoiado a negritude, dizia ele, se tivesse sido uma ideologia dos vencedores, o discurso totalitário daqueles que sabem “*vaincre sans avoir raison* [vencer sem ter razão]”⁵⁶, em vez de ser a palavra de “*d’un peuple malheureux, d’un peuple humilié* [um povo infeliz, um povo humilhado]”⁵⁷. Hoje, outro poeta preocupado com a “*éthique du on* [ética do nós]”⁵⁸, Antoine Emaz, junta-se a ele para de-

53 ARTAUD, Antonin. Correspondance avec Jacques Rivière. In: **L’Ombilic des limbes et autres poèmes**. Paris: Gallimard, 2003, p. 20.

54 CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d’un retour au pays natal/Notebook of a Return to the Native Land**. *op. cit.*, p. 44.

55 SENGHOR, Léopold Sédar. Postface. **Éthiopiennes**. *Œuvre poétique*. *op. cit.*, p. 156.

56 A palavra é de Cheikh Hamidou Kane.

57 LEINER, Jacqueline. Entretien avec Aimé Césaire. **Tropiques**. Paris: Jean-Michel Placé, 1978, p. xxi.

58 “Avec Antoine Emaz, **une éthique et une poétique du ‘on’** [Com Antoine Emaz, uma ética e poética do ‘on’]. **Résonance générale**, 21 de Novembro de 2009, <http://revue-resonancegenerale.blogspot.com/2009/12/avec-antoine-emaz-une-ethique-et-une.html>.

fnir a sua escrita a partir desse horizonte bloqueado de subalternidade: “*Il faut être avec ceux qui se taisent ou qui sont réduits au silence. J’écris donc à partir de ce qui reste vivant dans la défaite et le futur comme fermé* [Você tem que estar com aqueles que estão em silêncio ou que estão reduzidos ao silêncio. Por isso, escrevo do que permanece vivo na derrota e no futuro como fechado]”⁵⁹.

Foi, portanto, com gratidão que acolhi a pergunta feita por Mamadou Diouf durante uma entrevista na Maison Française da Columbia University⁶⁰: “o Canto III de *La Quête infinie de l’autre rive*, com suas referências ao Atlântico Negro e aos migrantes que contornam as costas do Atlântico e atravessam o Mediterrâneo em canoas, derrotam os dois primeiros, que parecem participar de um reencantamento imaginário da tradição, ampliando os costumes e reavivando a utopia de uma África cortada do Ocidente – algo que Achille Mbembe denunciou vigorosamente⁶¹. A meu ver, se houver falha, é sinal de que o poema elaborou seu mecanismo interno de desintegração – o que eu havia preparado ao escolher uma federação plural, parcialmente islamizada e já conhecida no Ocidente (o império do Mali no século XV), oferecendo múltiplas versões da mesma história de viagem marítima, insistindo no caráter clivado de Aboubacar/Manden Bori, introduzindo vozes críticas do empreendimento nos barcos, e misturando formas de dizer, línguas e léxicos. Com seus temas de superação do horizonte de identidade e valorização da iniciativa histórica, custe o que custar, *La Quête infinie de l’autre rive* também pode ser visto como um comentário sobre o “*Discours de Dakar* [Discurso de Dakar]”, ele mesmo inspirado, aqui e ali, pelo “*Discours sur l’Afrique* [Discurso sobre África]” de Hugo. É, no entanto, a noção de “*passés subalternes* [pas-

59 <http://www.espritsnomades.com/sitelitterature/emaz/emaz.html>.

60 <https://www.youtube.com/watch?v=c9gIT8QcUrA>.

61 MBEMBE, Achille. À propos des écritures africaines de soi. *Politique Africaine* 77, Março de 2000, p. 36-37.

sados subalternos]”, aqueles nós que desafiam a narrativa histórica a pensar (a não ser no modo exclusivo da racionalidade) sobre a fronteira entre o visível e o invisível frequentada pelos subalternos, e assim considerar os seus próprios limites, que me ajuda a revisitare a questão de Mamadou Diouf. Dinesh Chakrabarty, pensando na definição de subalternidade de Gramsci como um diferencial de poder, sugere que os passados subalternos não são território exclusivo de subordinados ou minorias. Escreve ele: *“l’élite et les groupes dominants peuvent eux aussi avoir des passés subalternes dans la mesure où ils participent à des mondes-vies tenus en subordination par les ‘grands récits’ des institutions dominantes* [a elite e os grupos dominantes também podem ter passados subalternos, na medida em que participam de mundos vividos mantidos em subordinação pelas ‘grandes narrativas’ das instituições dominantes]”⁶². Aoubacar II, figura apócrifa de uma história africana há muito impensada pelo Ocidente, é um contemporâneo das centenas de milhares de naufragos sem um porta-voz, que, hoje em dia, escolhem, correndo risco de vida, a outra margem. Esses heróis falaram comigo e, amarrotando os protocolos do épico, ensinaram-me a escrever o mais próximo possível da sua respiração.

62 CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe**. *op. cit.*, p. 101.



CONCLUSÃO

GESTO ÉPICO E DINÂMICA ÉPICA. DOIS REGIMES POSSÍVEIS DA EPOPEIA NO QUADRO PÓS-COLONIAL¹

Florence Goyet

Université Grenoble Alpes, CNRS, Litt&ART, 38000 Grenoble, France

Comparativista e especialista em epopeias antigas, eu intervenho aqui a partir de um ponto de vista um pouco externo. Se posso esperar contribuir para o debate que este livro propõe, o faço, efetivamente, por meio de meu trabalho sobre uma série de epopeia canônicas (*Ilíada*, *Canção de Rolando*, *Hôgen* e *Heiji monogatari*, *Canção dos Nibelungos*), uma análise que me mostrou que a epopeia é por vezes uma grande ferramenta intelectual, que permite a uma época em crise inventar uma solução político-ética radicalmente nova.

¹ Título original em francês: “*Geste épique et dynamique épique. Deux régimes possibles de l’épique dans le cadre postcolonial*”. Traduzido por Christina Ramalho (Universidade Federal de Sergipe), coordenadora do Centro Internaiconal e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CI-MEEP). Florence Goyet é professora emérita de Literatura Geral e Comparada da Université Grenoble Alpes. E-mail: florence.goyet@univ-grenoble-alpes.fr.

Lendo os estudos deste livro desde esse ponto de vista excêntrico, fico impressionada com dois tipos de resultados, que apontam para dois regimes possíveis da epopeia no quadro pós-colonial.

A epopeia é antes de mais nada um gesto, cujo efeito é amplo, quase performativo. Escrever uma epopeia é entrar na nobre tradição confiscada pelo colonizador e ter acesso a um estatuto até então negado. Surgindo “depois” da epopeia tradicional, mas também, e talvez sobretudo, após a teorização ocidental sobre o gênero épico, a epopeia pós-colonial se beneficia da aura ligada ao gênero. A força do modelo é tal que este gesto é suficiente para trazer os “sem voz” para a História. Esse gesto é, no entanto, complexo e paradoxal, como tem sido frequentemente apontado. Aqui eu me limitarei a relembrar as conclusões dos estudos que acabamos de ler e a colocá-las em perspectiva na história do gênero.

O segundo regime do épico foi muito menos estudado, mas os artigos anteriores forneceram análises fascinantes. A epopeia, com efeito, não é apenas um gesto por meio do qual nos inscrevemos numa tradição reconhecida, com o seu cânone e os traços fenotípicos que o Ocidente procurou incansavelmente teorizar desde Aristóteles. É uma *dinâmica*, em que a narrativa é posta em movimento para permitir o conhecimento obscuro, mas profundo, de uma situação de crise. A narrativa épica permite, lenta mas completamente, que apareçam as apostas de possíveis opções políticas no mundo contemporâneo. Aqui, os antigos colonizados não se situam “depois” nem “fora” da tradição épica ou de uma cultura dominante. A ferramenta da narrativa está disponível para todos, a todo o momento, sem que ninguém a possa confiscar. Não é prerrogativa daqueles que têm o arsenal conceitual dominante à sua disposição – já que esta mesma ferramenta é o recurso final, no curso da História, quando o discurso conceitual está ausente (*Ilíada*) ou inoperante (*Hôgen-Heiji monogatari, Canção dos Nibelungos*).

O gesto épico

Para seguirmos mais rapidamente, talvez devêssemos partir do mais simples, e até de um truísmo: a epopeia pós-colonial vem *depois*. Este truísmo permite-nos, de fato, recordar duas características essenciais: a epopeia pós-colonial é, fundamental e simultaneamente, uma *reivindicação* e uma *desconstrução*.

Reivindicação

Transformar radicalmente a representação

As epopeias pós-coloniais vêm “depois”: não tanto “depois” das epopeias antigas, mas “depois” da teorização ocidental do épico. A herança que as epopeias pós-coloniais irão revelar não é tanto a dos *textos*, mas a de um gênero constituído, que foi alçado ao topo da hierarquia. Dar ao seu povo uma epopeia é, antes de mais nada, proporcionar-lhe o gênero nobre por excelência: não só alargar a paleta das produções, mas também dar-lhe (e significar que produziu) uma *Odisseia* ou uma *Eneida*.

Considerada como o próprio fundamento de uma civilização, colocada pelos teóricos no topo da hierarquia dos gêneros, a antiga epopeia tem sido muitas vezes um texto quase sagrado. Ela é vista como uma ação que diz respeito a toda a sociedade, com poderosas apostas simbólicas, nas quais os heróis – a quem a tradição amalgama com os semideuses² – supostamente revelam as qualidades emblemáticas da sua sociedade. A *Ilíada* e a *Odisseia* são assim recitadas na íntegra

2 Esse não é de forma alguma o caso na *Ilíada*, nem na *Odisseia* ou na *Eneida*. Os heróis de lá são puramente humanos. Mesmo quando são filhos de deuses (Sarpedon filho de Zeus, Enéas filho de Vênus...) essa ancestralidade divina não os protege de nada – nem da morte nem do sofrimento – e nenhum culto lhes é rendido. Essa natureza puramente humana é coerente com a recusa de simplificação que veremos na segunda parte.

em cada um dos *Panathenaeums*, o festival em que Atenas celebra a si mesma; Homero é o “preceptor da Grécia”, nele os jovens encontram tudo o que lhes convêm saber; a cultura grega da Cidade, tal como se manifesta em particular no banquete e nas suas discussões ético-políticas, tudo se sustenta muito fortemente em Homero. Tudo isto foi transformado num símbolo em tempos posteriores. É no nível deste símbolo que a reivindicação é feita em primeiro lugar.

Dar uma epopeia a seu povo no momento da independência era, portanto, ativar uma alavanca extremamente poderosa, da³ qual seria difícil prescindir. Esse gesto é performativo: ao dar-se a *Kalevala*, a Finlândia entra – ou seja, mostra que ela quer entrar mas também revela que tem a noção de que está entrando – no concerto das nações⁴. Esse é o caso dos principais textos estudados neste livro, mas o fenômeno é muito mais amplo: se, hoje, a intensa atividade da escrita épica no Brasil é amplamente difundida no âmbito escolar, é porque ela é vista como um meio de afirmação da grandeza do país⁵. Essa característica não pode ser sobrestimada. Todos os textos deste livro mostram que “recuperar a palavra é equivalente a recuperar a capacidade de agir” (T. Harpin). A criação de epopeias é parte integrante da independência política, participa do seu advento e/ou é o seu coroamento e a sua marca definitiva. Isso pode tomar a forma de epopeias autorais (Whitman, Neruda, Walcott), ou a escrita de epopeias tradicionais (Niane, Camara Laye), com todos os paradoxos e dificuldades que este recurso

3 “Nos séculos XVIII e XIX, a epopeia é um ‘grande gênero’ do qual uma nova nação deve ser dotada”. Ver Delphine Rumeau.

4 Sobre *Kalevala*, desenvolvida deliberada e voluntariamente a partir de cantos tradicionais, ver MOREAU, Jean-Luc, ‘De la poésie populaire finnoise à l’épopée finlandaise’. Le *Kalevala*, In: FEUILLEBOIS-PIERUNIK, Ève. **Épopées du monde : pour un panorama (presque) general**. Paris: Classiques Garnier, 2011, p. 425-436.

5 Veja o artigo de Christina Ramalho no REARE, Paris, Outubro de 2015, publicado na revista *Recueil Ouvert do Projet Épopée*, bem como o eco das discussões que este artigo gerou (resumo deste artigo pelos editores, no mesmo site), <http://ouvroir-litt-arts.u-grenoble3.fr/revues/projet-epopee/193>.

à palavra escrita implica, sendo indispensável, mas transformando o texto⁶. Nas palavras de Delphine Rumeau: “ Inicialmente, a intenção épica é, antes de tudo, afirmar a igual dignidade das antigas colônias [...], para entrar plenamente no grande cânone”⁷. Como Christophe Imbert resume, “os antigos colonizados devem aspirar ao gênero nobre”.

Em suma, para usar as palavras de Sylvie Kandé numa entrevista, trata-se de “colocar em pé de igualdade o império medieval do Mali e a Idade Média europeia”, e portanto de “transformar radicalmente a representação da África”⁸. O recurso à epopeia envolverá geralmente o uso de marcadores – traços considerados como características do gênero, seguindo um catálogo elaborado incansavelmente de Aristóteles a Hegel, do Abade Batteux a Lukàcs. Catherine Mazauric recapitula-os em relação à *The Infinite Quest for the Other Shore*⁹, e Christina Rama-

6 Sobre este assunto, ver DERIVE, Jean. Les avatars de l'épopée de Sunjata de l'oralité à la littérature. In: KÉÏTA, Abdoulaye. **Au carrefour des littératures Afrique-Europe : Hommage à Lilyan Kesteloot**. Paris: Karthala, 2013, p. 213 e seguintes e JOLLY, Éric. L'épopée en contexte. Variantes et usages politiques de deux récits épiques (Mali/Guinée), **Annales**, vol. 65 / 4, 2010, <http://www.cairn.info/revue-annales-2010-4-page-885.htm>.

7 Numa altura em que os Estados Unidos colonizados trabalham para sua emancipação, a epopeia é um sinal da sua igualdade, até mesmo da sua superioridade sobre o colonizador inglês. O que pode ser estranho para nós no contexto do pensamento pós-colonial – estamos a lidar aqui com uma genuína tentativa de *translatio imperii* – torna as coisas particularmente claras: a Musa é chamada a abandonar o velho, sem fôlego e sem sangue continente pela frescura, beleza e energia do Novo. A sua vinda é uma vitória: “*She comes! [...] / The dame of dames! can I believe then, / Those ancient temples, sculptures classic, could none of them retain her*” (Whitman, citado por D. Rumeau). [Ela vem! [...] / A dama das damas! Eu posso crer então, / Aqueles antigos templos, esculturas clássicas, nenhum deles poderia retê-la...]

8 Ver SITCHET, Christine. Sylvie Kandé dans les remous d'une quête infinie de l'autre rive. **Afrik.com**, 30 de Maio de 2011, <http://www.afrik.com/article22970.html>.

9 *La Quête infinie de l'autre rive* é antes de mais nada uma epopeia em virtude de uma série de invariantes que servem para definir o gênero: é poesia narrativa em verso, celebrando heróis ou atos (em outras palavras, é um gesto) sobre um tema histórico. O poema caracteriza-se por um estilo elevado, utilizando amplificação e hipérbole; utiliza-se a prosopopeia (figura do sublime em que a ausência se torna presente) e a hipotipose (uma espécie de ‘*tableau vivant*’ textual, pintado de forma viva e enérgica). Além disso, não há epopeia sem lamentação funerária, ou *planctus* (LABARTHE, 2006). A que se acrescenta o fato de confiar em hipotextos épicos, ver MAZURIC, Catherine. *Quitter ses terres: néo-épopées au Sénégal* (em *La Quête infinie de l'autre rive de Sylvie Kandé e Mbèkè mi* de Abasse Ndione).

lho incansavelmente os detalha em relação à produção épica brasileira acadêmica¹⁰. Às vezes também será diretamente através da convocação da epopeia ocidental, desde a *Ilíada* para Walcott até Dante para Nuruddin Farah, como mostra o texto de Yolaine Parisot. Qualquer reserva que se possa ter em relação a esse catálogo totalmente eurocêntrico¹¹ é irrelevante aqui. É uma questão de “assinar” que se está escrevendo uma epopeia, de ter lugar e força na tradição clássica.

Nós estamos no registo de combate. Às vezes será epopeia contra epopeia, memória e enobrecimento contra outra memória e outro enobrecimento: na África do Sul, Sol Plaatje dá com *Mhudi* outra visão da história do país, que permite à comunidade negra não ser esmagada pela epopeia branca do “Great Trek” cantado por Gustav Preller ou C. J. Langenhoven¹². Antes do *apartheid* e da subsequente recusa à educação dos negros, essa era uma competição carregada de esperança. Os traços do texto podem ser deduzidos aqui: através da referência à errância da *Eneida*, mas também através da descrição ampla da paisagem, de um ponto de vista saliente, assistimos a uma “reapropriação” do país pela paisagem¹³, dando a possibilidade de uma verdadeira “re-territorialização”¹⁴.

10 Ver SILVA, Anazildo Vasconcelos da e RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

11 Em seu artigo para a *Encyclopædia Universalis* de 1974, Etiemble mostra que este catálogo, elaborado com base na epopeia greco-latina, é tributário de uma abordagem totalmente eurocêntrica, e que nenhuma das características aceitas pela tradição crítica, ou quase nenhuma delas, resiste à perspectiva comparativa. Sobre as profundas implicações deste artigo, um verdadeiro reinício de estudos épicos, remeto para a análise que faço no artigo “Épopée” da Biblioteca Comparativista 2009, <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/goyet.html>.

12 Refiro-me ao texto do Sr. Rogez.

13 Elleke Boehmer, citada no texto de M. Rogez.

14 Richard Samin, citado *ibid*. Territorialização – no sentido não-deluziano – é também um dos traços fundamentais da epopeia primária para Jean-Marcel Paquette num artigo que é também fundamental para o relançamento dos estudos épicos, libertos dos preconceitos transmitidos pela tradição (PAQUETTE, Jean-Marcel. *L'épopée: problème d'une définition. Typologie des sources du Moyen Age occidental*, fascicule *L'Épopée*. Louvain: Brepols, 1988, p. 11-35).

As coisas são geralmente muito claras com a reivindicação de Dante, outro exemplo de fronteira – dessa vez porque a *Divina Comédia* é apenas obliquamente considerada como uma epopeia, talvez principalmente devido ao papel que desempenha na cultura italiana¹⁵. Estruturar um texto através de referências a Dante é um modo de Nuruddin Farah ocupar o seu lugar nessa cultura. Quando seu personagem é reconhecido pela citação de um verso (que desempenha o papel de uma verdadeira senha), assim como quando o autor lê e ilumina a situação somali à luz da *Divina Comédia*, é claro que se configura como uma forma clássica de invocar a intertextualidade, mas é acima de tudo um exemplo de *writing back*, e de inserção do país distante no próprio espaço da metrópole.

Esse exemplo permite-nos perceber outro elemento do jogo com a epopeia, sobre o qual vários estudos insistem: a epopeia ocidental é já muitas vezes um texto “entre”, que foi escrito em resposta a um império precedente, como um meio de emancipação intelectual e linguística. Christophe Imbert insiste na discrepância e paradoxo de uma epopeia imperial escrita para outros impérios – e cita Robert Fitzgerald que “recita em americano *Arma virumque cano*”. Dante, por outro lado, colocou-se diretamente na tradição da *imitatio*, tão próximo e tão distante do gesto das epopeias pós-coloniais. Próximo, porque se trata de fato – na continuidade da *Vita Nuova* – de afirmar a dignidade da linguagem vulgar e do pensamento moderno, e de dar à Itália da civilização comunal o seu texto fundador. Distante, porque Dante escreve de um modo que o mundo moderno – pelo menos o ocidental – esqueceu: aquele da emulação com a tradição, cujo poder insuperável deve ser redescoberto a partir de *dentro*, apoiando-se na própria *Eneida* para se elevar à fonte divina, da qual apenas os Antigos eram capazes de beber diretamente.

15 Nenhuma invocação da Musa, nenhum estilo ‘nobre’ (ver o famoso artigo de Auerbach sobre Dante em *Mimesis*, Paris: Gallimard, 1977).

A epopeia, uma ferramenta clássica de reivindicação

O exemplo de Dante é particularmente claro, mas todas as epopeias deliberadamente escritas, como as da Renascença, estão no mesmo caso. Não gostarmos de *A Franciada* de Ronsard ou da *La Pucelle* de Chapelain não deve impedir-nos de ver o seu poder como um gesto épico. O subtítulo de Chapelain – *La Pucelle ou la France délivrée* – é eloquente. Ainda mais profundamente, para Ronsard trata-se de *criar* a grandeza dos reis da França (e certamente não a “nação” no sentido em que é pensada a partir do final dos séculos XVIII e XIX), da mesma forma que Dante criou a ilustração do italiano e da Itália. Essa grandeza tornou-se uma evidência imperial para nós, e temos dificuldade em conceber a sua falta; por tudo isso, ela não é um dado adquirido, mas o resultado do esforço constante da Renascença. Nesse esforço, a epopeia desempenhou um papel central. Associada à renovação do mito de Hércules e à defesa e ilustração da língua francesa, participou de um movimento muito profundo, no qual não se tratava tanto de tornar visível uma grandeza pré-existente, mas de a constituir, de dar a noção dela aos principais interessados¹⁶

Outro paralelo é ainda mais preciso. A epopeia já na história permitiu este gesto de libertação e subversão. Usando a epopeia como instrumento político de libertação, o antigo povo colonizado redescobre em profundidade um movimento essencial da luta contra o Classicismo através do épico. A reivindicação de uma epopeia própria, igual em dignidade a Virgílio, está, como dissemos, na origem da elaboração da *Kalevala*; mas foi também, por meio da

16 C. Imbert insiste nisso na terceira parte do seu artigo: será um elemento importante na superação de Walcott da sua recusa à epopeia imperial, e Imbert faz a ligação com Du Bellay. “A cultura imperial é aquela que roubou, despojou os vencidos; convém ser enriquecida em troca do seu espólio”.

“teoria dos climas” da Alemanha do século XVIII, uma verdadeira máquina de guerra no espaço germânico dos séculos¹⁷ XVIII e XIX. Em nome dessa reivindicação a um gênio específico de cada povo, a *Volkspoesie* procurou minar a superioridade do classicismo, do qual os franceses se proclamaram os representantes e garantidores. As “canções populares” eram em particular os cantos épicos da *Canção dos Nibelungos*, os cantos anônimos dos *Nibelungen* do século XIII, com os seus sotaques selvagens que os intelectuais germânicos reivindicavam contra toda a estética clássica. É uma afirmação poderosa que a rejeição do classicismo ao “rude” e ao irregular deve ser superada, repudiada. Isso toma a forma de uma coletânea de textos antigos, mas também, já, de criações: os cantos de Ossian não são tanto uma falsificação, mas uma poderosa expressão de outro modo de literatura e cultura.

Além da exumação desses cantos antigos, que foram trazidos à tona, há também uma reabilitação deliberadamente polêmica de Homero contra Virgílio – de uma epopeia contra a outra. A Renascença e a Era Clássica tinham pouco amor por Homero; era Virgílio que eles reverenciavam e conheciam de cor; Homero era visto como “rude”. Os proponentes alemães da *Volkspoesie*, por outro lado, regressam a Homero por essa mesma razão¹⁸. Ele não é polido, ele tem a energia dos primitivos, ele pode dizer dos povos em ruptura com o suave e o imperial. Diante dos ditames da perfeição clássica, há toda

17 Para uma apresentação, ver CAZALAS, Inês. **Contre-épopées généalogiques. Ficções nacionais e familiares nos romances de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet e António Lobo Antunes**. Tese de Doutorado, Universidade de Estrasburgo, 2011 (a ser publicada por Classiques Garnier), Introdução.

18 Para uma apresentação do problema, ver MÉNIEL, Bruno. **Renaissance de l'épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623**. Genebra: Droz, 2004, p. 39 e seguintes. Homero tem passagens triviais, e acumula “epítetos supérfluos e repetições tediosas”. Ele vai ser reabilitado sem tentar fazê-los esquecer. Pelo contrário, é a “beleza bruta e sublime” que se torna admirável. Ver também RUSSO, Joseph. *Homer's Style: Nonformulaic Features of an Oral Aesthetic*, **Oral Tradition**, 1994, vol. 9, n.º 2, pp. 371–389.

uma outra veia da epopeia que sustenta as reivindicações que já são anti-imperialistas¹⁹.

Desconstrução

O provincialismo ama a pseudo-epopeia

Finalmente, num mundo pós-moderno que proclama o fim da Grande Narrativa, a epopeia pós-colonial poderá então parecer romper com os modelos modernistas, com os longos poemas de Pound ou Eliot, para redescobrir o cânone épico²⁰. No entanto, isso é apenas uma aparência, e sabemos que essa afirmação raramente foi pensada e vivida no modo da simplicidade – com exceção, talvez da *translatio*²¹ *imperii* americana. Os autores de epopeias pós-coloniais estão obviamente conscientes de que “a epopeia como gênero tem sido muitas vezes o trovão da nação²²”, e que a epopeia tal como a sonhamos – este “regime poético pleno” – “torna-se impossível pela alienação colonial” (VETTORATO). O precedente histórico no mundo germânico dos séculos XVIII e XIX, ao qual acabo de aludir, tem tudo para amedrontar²³. Isso está obviamente no centro da problemática pós-colonial e da possibilidade de um discurso ‘subalterno’. Essa problemática é ainda mais complicada pela consciência aguda dos autores da sua

19 Sobre este assunto, ver THIESSÉ, Anne-Marie. **La Création des identités nationales: Europe, XVIII e-XX esiècle**. Paris : Seuil, 2001.

20 Ver o texto de C. Vettorato, que mostra que este não é o caso. Mas ela cita Kamau Brathwaite e dá os seus argumentos para esse maior imediatismo.

21 D. Rumeau. Para uma apresentação detalhada e problematizada, ver RUMEAU, Delphine. **Chants du Nouveau Monde: épopée et modernité, Whitman, Neruda, Glissant**. Paris: Classiques Garnier, 2009.

22 Sylvie Kandé, em SITCHET, Christine. Sylvie Kandé dans les remous d’une quête infinie de l’autre rive, art. cit.

23 Sobre este assunto, ver a tese de Inès Cazalas, *op. cit.*

posição, não só na história, mas também na história literária²⁴. Reclamar a epopeia é reivindicar o gênero imperial por excelência, buscar a libertação através da própria ferramenta de subjugação que parece ao Ocidente garantir a sua superioridade. A fórmula de Walcott acerta em cheio na cabeça: é o “provincialismo” que ama a epopeia, e a sua posição excêntrica só lhe permite realmente imitá-la; estaríamos apenas a lidar com uma “pseudo-epopeia” (IMBERT).

Por outras palavras, “escrever a epopeia dos sem voz requer decantação e deslocamento” (HARPIN). Autores pós-coloniais podem tirar da epopeia a “estatura heroica dos personagens, e a natureza das emoções que sua ousadia desperta” e até mesmo o estilo “nobre” associado a ela na retórica²⁵. Mas eles devem garantir que o projeto não “caia em ditirâmico”²⁶. Como autora e crítica, Sylvie Kandé diz isso com particular força. O objetivo não é apenas ressuscitar uma figura gloriosa que foi injustamente esquecida, mas também dar um sentido profundo ao presente. E Sylvie Kandé, claro, cita Césaire: o projeto só vale a pena se der uma voz aos “infelizes que não têm voz”, e para isso não se trata de forçar a sua voz e os seus temas a se enquadrarem numa tradição estrangeira – de os ter “enquadrados”, formatados –, mas, pelo contrário, de dar aos sem voz a sua própria epopeia, aquela que exalta a sua própria grandeza e a sua luta pela sua liberdade. Também significa dar a cada um dos personagens “a estatura singular de uma pessoa”. Isso está longe de ser a simples heroicidade a que a história literária assimila a epopeia. É preciso, portanto, desconstruir o meio épico, renová-lo para poder usar seu poder sem se alienar dele; “denunciar a hipocrisia das leituras heroicas da história”, livrar a cultura “das mentiras da narrativa nacional normativa e uniforme” (VET-

24 Cyril Vettorato desenvolve o tema antes de analisar o trabalho de Baraka sob esta luz.

25 Catherine Mazaauric, *Quitter ses terres...*, art. cit.

26 Sylvie Kandé, citada pela Mazaauric.

TORATO). As estratégias são múltiplas, desde a quase-refusão até à reinvenção, e os estudos anteriores dão uma visão muito ampla.

Pierre Soubias mostra como Kourouma, em *Le Soleil des Indépendances*, introduz os marcadores da epopeia apenas para os demitir²⁷. Tina Harpin mostra como Frankétienne, em seus *Spirales*, tem uma estratégia de evitar completamente as características tidas como clássicas, recusando praticamente qualquer referência ao épico. Inês Cazalas descreve o complexo movimento pelo qual as antigas colônias de língua portuguesa utilizam diretamente a tradição épica portuguesa, mas talvez, sobretudo, através do intermediário libertador da sua reescrita crítica por autores contemporâneos (por exemplo, *O regresso das caravelas*, de António Lobo Antunes, 1988). É também toda a tradição épica e contra-épica do Brasil²⁸ que o antigo povo colonizado da África Lusófona se reapropriou para construir a sua própria visão. Amiri Baraka afirma e encena o renascimento da epopeia; Cyril Vettorato mostra que é para melhor revertê-la. A abertura do *Wise* tem uma visão oposta da cena épica inicial, da sua invocação da Musa e da evocação das façanhas dos heróis. As características classicamente associadas à epopeia são invocadas para serem negadas e não meramente ridicularizadas: a obra certamente dialogará com o gênero, mas tem o cuidado de se apresentar “desde o início como uma narrativa impedida”. O herói da despossessão colonial é fortemente colocado como “não existindo como um herói épico que realizou proezas de fundação comunitária”, e essa é uma forma de dizer que “a despossessão de escravos impede que aqueles que ele representa façam sociedade”.

27 A tentação do épico é o trabalho dos personagens, que se distanciam dele: “Se por vezes surge um motivo ‘épico’ – combate, harangue, valor simbólico do cenário – ou é idealizado pela imaginação muito subjectiva de Fama, ou degradado pela ironia do romancista, e assim em ambos os casos distanciado”.

28 Como o Macunaíma de Mario de Andrade, um “manifesto fundador de uma literatura nacional” no Brasil, para escritores lusófonos na África. Veja, nesse sentido, o texto de Inês Cazalas.

Do mesmo modo, é uma narrativa “silenciosa” (MAZAURIC) que Sylvie Kandé assume, nos três cantos da sua epopeia: não só a das proezas dos migrantes – que o Ocidente não quer ver como tal – mas também a das viagens – explorações do Imperador do Mali, das quais os griots não falam, não querem ouvir falar. “Impedir a armadilha da palavra monumental” (MAZAURIC) é aqui conseguido através de um dispositivo narrativo muito complexo que, enquanto questiona a história, relaciona as navegações de hoje com os dois loucos empreendimentos heroicos da Idade Média (dando-lhes nada menos do que sete finais alternativos). Esse dispositivo conta com a presença de uma griote²⁹ e sua poderosa voz, em contraste com os griots que estão ausentes dessa transmissão.

A epopeia pós-colonial como epopeia moderna

Dimensão crítica, complexidade, recusa do grandiloquente... Todas essas são características que não devem existir em epopeias. No entanto, essas são as características de toda a “epopeia moderna”.

De fato, não se deve acreditar que, ao trabalhar para purgar esse gesto da sua ambiguidade, os antigos colonizados estão à margem. O “depois” não é absoluto nem um sinal de isolamento. Por um lado, de uma forma ‘ampla’, as epopeias pós-coloniais partilham essa posição crítica com todos os textos pós-modernos: os estudos que acabamos de ler deram muito espaço para essa proximidade com os pós-modernos. Por outro lado, de uma forma “mais estreita” – dentro do gênero – as epopeias pós-coloniais fazem absolutamente parte da problemática da epopeia moderna, que, desde a “epopeia humanitária” e especialmente desde os grandes textos de combate do século XX, tem tentado inventar um meio que não traia os heróis por eles escolhidos.

29 N.T. Optamos pela versão aportuguesada de griote, para designar o gênero feminino.

Todas as características descritas neste volume para pensar a epopeia pós-colonial são, na verdade, compartilhadas pelas epopeias modernas em geral. Sobre este assunto, referimo-nos à massa de obras publicadas nos últimos vinte anos (mais de 600 artigos e livros estão listados na bibliografia atual do *Projet Épopée*³⁰). Todas essas obras juntas mostraram a grande vitalidade do gênero – que supostamente não existe, tendo Hegel proclamado sua impossibilidade, e Lukács, sua substituição pelo romance, que, ao contrário da epopeia, seria adaptado à difícil e problemática condição do homem moderno. Esses trabalhos recentes também demonstraram a riqueza da forma, através e na sua capacidade de transformar a epopeia, de a retirar do catálogo de traços classicamente utilizados para a descrever. Como epopeias pós-coloniais, esses textos podem ser chamados, com razão, de “épicas” porque reivindicam o título, quer diretamente, quer exibindo os marcadores do gênero. Mas, tal como as epopeias pós-coloniais, fazem-no desconstruindo o gênero, invertendo deliberadamente os traços que a teoria clássica tem como característica. Concentrando-se nos excluídos, os humildes, que elas ampliam sem “formatar” como heróis clássicos, elas desconfiam do enobrecimento que trairia seus heróis improváveis. Nessas epopeias dos derrotados, há, de um lado, uma recusa a se exaltarem os valores dominantes e, de outro, uma elevação à dignidade daqueles esmagados pela

30 <http://ouvroir-litt-arts.u-grenoble3.fr/carnets/projet-epopee>. Entre eles, NEIVA, Saulo (ed.). **Déclin & confins de l'épopée au XIX^e siècle**. Tübingen: G. Narr, 2008, e NEIVA, Saulo (ed.). **Désirs & débris d'épopée au XX^e siècle**. Bern : Peter Lang, 2009; RUMEAU, Delphine. **Chants du Nouveau Monde épopée et modernité, Whitman, Neruda, Glissant**, op. cit. e RUMEAU, Delphine (ed.). **Permanence de la poésie épique au XX^e siècle** (Akhmatova, Hikmet, Neruda, Césaire). Paris : PUF, 2009; KRAUSS, Charlotte e MOHNIKE, Thomas (ed.). **Auf der Suche nach dem verlorenen Epos: ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts. À la recherche de l'épopée perdue: un genre populaire de la littérature européenne du XIX^e siècle**. Berlin : Lit, 2011; DUSSOL, Vincent (ed.). **Elle s'étend, l'épopée: relecture et ouverture du corpus épique**. Brussels. New York: P.I.E. Peter Lang, 2012; KRAUSS, Charlotte and URS, Urban (eds.). **Das wiedergefundene Epos: Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute. The Epic Regained**. Berlin: Münster, Lit, 2013.

história ou por um sistema social iníquo. Elas problematizam a realidade e recusam a Grande Narrativa autoconfiante. Além disso, a apresentação pode ser invertida: a epopeia moderna é muitas vezes um *writing back*, das mães dos prisioneiros cujo poema sacode a Rússia (*Requiem*, de Anna Akhmatova) para os trabalhadores turcos que reconstroem as paisagens humanas (Nazim Hikmet) contra o Poder, através do judeu errante elevado ao cósmico por Edgar Quinet.

Mas, na realidade, não há contradição. A epopeia moderna não é uma forma paradoxal e iconoclástica do gênero. Pelo contrário, é épica na medida em que destrói a petrificação, na medida em que é problemática e contraditória, ambígua e sem formatação. Esse será o meu segundo ponto.

A dinâmica épica

O gesto épico que descrevi até agora é tão importante que quase nos faz esquecer que o espaço pós-colonial tem outra modalidade do épico. Sempre disponível, com uma eficiência intelectual lenta, mas insuperável, o épico como dinâmico é a ferramenta para pensar a crise na ausência de soluções tradicionais ou conceptuais. A dinâmica épica é o que permite a um texto fazer aquilo a que chamei de “trabalho épico”, ou seja, o confronto incansável, dentro da narrativa, de todas as opções políticas de uma época. Espero que me perdoem por me afastar aparentemente do mundo pós-colonial: para ver de que forma o épico é dinâmico e de que forma é hoje uma ferramenta possível, é necessário descrever com algum detalhe o que acontece nos antigos épicos que foram capazes de inventar uma novidade política radical. O que vemos, na verdade, quando olhamos para os textos por si mesmos, esquecendo a teorização que foi feita deles? As duas características essenciais são a omnipresença do conflito – desordem e incerteza – e a multiplicidade de narrativas secundárias que a duração da epopeia permite.

Contra o monumento

Desordem e crise

A epopeia antiga é, de fato, um lugar de conflito. Depois de gerações de críticos afirmarem que a epopeia é transparente e apenas exalta os valores do grupo, os anos 70 assistiram à publicação, tanto no mundo anglo-saxão como em França, de várias obras essenciais que mudaram a percepção. Na França, o comparatista Étiemble mostrou pela primeira vez o absurdo de ter raciocinado durante tanto tempo apenas sobre a epopeia greco-romana³¹. A partir do momento em que se é obrigado a levar em conta epopeias não ocidentais, o quadro muda radicalmente. Um dos primeiros a tirar as consequências disso é Jean-Marcel Paquette, que mostrou que a epopeia – considerada no mundo e já não no Ocidente – se caracterizava sobretudo pelo conflito, e mais precisamente por uma pirâmide de conflitos interligados. Todas as epopeias que ele estudou mostram assim um conflito a um nível triplo: uma guerra externa (entre dois povos, Aqueus e Troianos, Francos contra Sarracenos); um confronto dentro do campo onde a ação acontece (entre dois personagens que têm visões e planos diferentes, que representam opções divergentes, Agamémnone *contra* Aquiles, Rolando *contra* Ganelão) ; e um conflito interior, na maioria das vezes encarnado em duas personagens que formam um “casal épico” (Rolando e Olivier), mas por vezes verdadeiramente interior (como no caso de Heitor, deliberando longamente se confrontam ou não com Aquiles).

No fundo desse triplo conflito, há uma crise. Uma convulsão do mundo político e social tal que a sociedade não pode superá-la pelos

31 Para obras estrangeiras e um desenvolvimento desse ponto, refiro-me ao meu artigo “Épopee”, na Biblioteca Online da SFLGC, art.cit. 2009.

meios habituais, sejam eles o costume ou o raciocínio conceitual. Nas epopeias com que tenho trabalhado, é nada menos que o colapso da civilização micénica, a “anarquia feudal” do século XI na França Ocidental, a irrupção hiper-violenta do feudalismo num Japão que esteve em paz durante quatro séculos, e a implosão do Império Germânico no início do século XIII. O trabalho que temos sido capazes de realizar com antropólogos também mostrou que tal agitação é de facto o quadro em que nascem epopeias, tanto entre os Samoyeds como entre os Buryats ou para várias epopeias indianas³². Em todos estes casos, a transformação política e social é demasiado profunda para ser tratada. Mesmo quando o raciocínio conceitual existe (França no século XI, o Império Germânico no século XIII), mesmo quando é particularmente poderoso (Japão no século XII), a situação é tão sem precedentes, os desafios tão radicais (decomposição de qualquer estado centralizado em França, a ascensão ao poder de novas classes no Império ou no Japão), que não se sabe qual é a escolha certa.

É importante notar que não se trata de favorecer uma solução em detrimento de outra, de lutar para que a solução que se favorece seja adotada. O caos é muito mais profundo: as novas ferramentas que a situação sem precedentes exige não conseguem emergir. Não se sabe, literalmente, a quem recorrer. É aqui que o conflito e a desordem representados no texto são necessários. Eles imitam o caos político e ético. Dito de outra forma, a guerra é uma metáfora da crise. A desordem de que fala o episódio antigo que se está relatando é o material deslocado sobre o qual raciocinar: uma derrota de Carlos Magno na Espanha por volta do ano 800 torna possível no século XII falar de desordem absoluta e, *ao mesmo tempo*, mantê-la à distância;

32 Ver GOYET, Florence, LAMBERT, Jean-Luc e STÉPANOFF, Charles (eds.). **Epic and millenarianism: transformations and innovations, Mongol and Siberian, Central Asian and Tibetan Studies**, 45 | 2014, <http://emscat.revues.org/2265>.

o mesmo acontece com a Guerra de Troia em um texto que está sendo elaborado alguns séculos depois. A desordem tem de ser tão profunda como é hoje para que o “raciocínio” que vai ser posto em prática esteja à altura dos desafios, e tem de ser histórias de há muito tempo, porque isso permite-nos colocá-las à distância, não nos envolvermos na história com os nossos preconceitos sobre o mundo de hoje. Em suma, a narrativa épica modela a realidade caótica de hoje. A análise que realizei mostra que, em uma série de grandes epopeias, essa modelagem é perfeita, pois os personagens do passado são colocados em dilemas e contradições homólogos aos que caracterizam a crise política contemporânea.

Comprimento e expansão

A outra característica importante, portanto, é a extensão e a abundância da narrativa. A epopeia é um mundo de narrativas, e essas inúmeras narrativas secundárias são essenciais porque são muitas as virtualidades, as possibilidades políticas – mesmo que elas não contribuam absolutamente nada para a diegese. Elas permitem o pensamento obscuro e profundo que a literatura pode trazer para fazer funcionar a sua ferramenta essencial: o paralelo em todas as suas formas. Na *Ilíada*, as histórias da juventude de Nestor, as múltiplas alusões a Hércules ou as aventuras dos heróis secundários permitem um número infinito de situações redobradas e uma multiplicidade de “soluções” para as mesmas situações problemáticas. O essencial aqui é que o comprimento da história, a sua “densidade”, nos permite seguir cada uma das inúmeras escolhas feitas, até às suas consequências mais distantes. A análise mostra uma série de grandes paralelos, e esses paralelos permitem que as posições políticas e éticas da época sejam articuladas. No *Dit de Hôgen*, o Ministro da Esquerda e Conselheiro Shinsei defendem soluções políticas antitéticas, e todo o texto está lá para mostrar que a eficácia imediata de Shinsei e do novo espírito é,

em última análise, uma ilusão. Mas, para evitar que esse julgamento seja uma afirmação puramente ideológica, todo o texto é necessário, e o problema é retomado repetidamente, indefinidamente, com incontáveis e infinitamente variados caracteres. Dos grandes vassallos às fracas e desprotegidas esposas provinciais, dos heróis quase divinos em seu poder guerreiro às “pequenas crianças da Sexta Avenida”, os personagens tornarão as opções políticas visíveis e finalmente trarão uma solução política no coração do texto que nunca havia sido considerada antes. O que se constrói nas entrelinhas dessas diversas narrativas será historicamente, de fato, a saída para a crise – reconstruir a convivência em linhas éticas radicalmente novas, longe das posições iniciais do Ministro ou de Shinsei. A epopeia é dinâmica em profundidade, na medida em que é preciso o material petrificado pela *doxa* para colocá-lo novamente em movimento e fazer emergir o que nunca existiu: um rei responsável pelo seu povo – que a *Ilíada* inventa quando o mundo nunca o conheceu –, ou um sujeito que deve zelar pela ética do seu príncipe – num mundo japonês que parece negar aos sujeitos qualquer papel político³³.

Não há “clareza” ou “transparência” nisso, mas uma ferramenta intelectual que se baseia na contradição e ambiguidade, e funciona incansavelmente através de opostos e paralelos. Finalmente, pela sua própria densidade, alguns textos que chamamos épicos proporcionam um “trabalho” épico que consiste num longo choque de posições antagônicas, sem nunca privilegiar uma. A duração e gratuidade da narrativa de entretenimento permite a polifonia, uma vez que só ela permite não favorecer uma opção inicial, isto é, apenas ela dá a possibilidade de fazer emergir a voz desconhecida, a solução que ninguém conseguiu inventar.

33 Para uma demonstração sobre material moderno e contemporâneo, ver CAZALAS, Inès, tese *op. cit.* e, em outro registro, VINCLAIR, Pierre. **De l'épopée et du roman : essai d'énergétique comparée**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.

O gesto contra a dinâmica?

Estamos certamente muito longe do “gesto” épico e da teorização a que se refere. Até agora, por muito tempo acreditei que essa dinâmica era antitética ao gesto épico, um gesto na maioria das vezes “superconsciente” (F. Alix). Como diz Delphine Rumeau sobre *La Légende d’un peuple* de Fréchette: “tudo acontece como se a intensidade do gesto épico abafasse qualquer possibilidade [...] de tensão, de elucidação da complexidade” – e, portanto, de trabalho épico. O gesto épico de fato “cristaliza discursos, enquadra a história em uma coerência ideológica”, “petrifica a história e as representações coletivas dentro do poema”, ou seja, realiza a antítese da dinâmica épica cujo papel é desfazer as petrificações.

Podemos até acrescentar outro argumento aos de Delphine Rumeau³⁴: a situação pragmática da epopeia pós-colonial proíbe com mais frequência a polifonia essencial ao trabalho épico. A epopeia primária, seja ela uma longa narrativa ou uma epopeia dispersa, é elaborada *numa* dada comunidade – no sentido de uma “comunidade que já existe” – e permite-lhe elaborar a sua resposta à convulsão política. Mesmo que esteja nas garras da fragmentação, a França Ocidental era um reino unificado, nascido do Império de Carlos Magno – cuja unidade foi rapidamente transformada num mito. O Japão, por outro lado, foi um país centralizado durante quatro séculos antes do advento do feudalismo. Contar a *Canção de Rolando*, ou os contos de Hôgen e Heiji, é oferecer à comunidade *pré-existente* os meios para pensar de forma

34 Além da petrificação que parece inerente ao que tenho chamado de gesto épico, Rumeau cita a impossibilidade (mesmo para um Whitman que o faz seu projeto central) de “abraçar a diversidade”, de “assumir todos os papéis” da polifonia. O “eu” whitmaniano é de fato plural, mas não é mais do que uma ficção. A terceira armadilha – ou a terceira revelação da dificuldade de reter a dinâmica épica no gesto épico deliberado – é a tendência de cair no lado heroico-cômico, o mero “reverso das epopeias petrificadas”.

diferente, para avaliar opções que lhe dizem respeito como uma comunidade que deve – deveria – viver unida.

Césaire, retornando à sua terra natal, ou Sol Plaatje, confrontando-se com a versão puramente branca da história da África do Sul, estão em uma situação diferente – assim como muitos escritores épicos modernos, como Akhmatova ou Hikmet, escrevendo contra o poder. É uma questão de dar voz aos excluídos, não de visualizar e avaliar as opções governamentais ou mesmo as estratégias possíveis. Essa voz é tão inaudita quanto a voz política do futuro representada por Olivier, mulher de Masakiyo ou Heitor, mas o confronto é deslocado.

Em todos os casos temos um texto agonístico, mas o *agon* é *interno* à epopeia primária (é intelectual), enquanto que é *externo* no caso do texto pós-colonial (que, neste caso, é um instrumento de luta social). A epopeia primária confronta vozes divergentes e contraditórias dentro da narrativa, a fim de inventar uma nova. O texto épico pós-colonial – ou epopeia moderna em geral – tem de confrontar o mundo estruturado pelos colonizadores, face ao qual deve emergir outra visão do mundo: a voz subalterna contra a voz dominante. A polifonia parece impensável quando se trata de lutar para existir diante de uma dominação sangrenta. Nesse contexto, o próprio papel do trabalho épico pareceu-me não ter lugar. No momento do confronto contra o colonizador, e enquanto for um texto de combate, não se estão avaliando opções que são todas possíveis e defensáveis, que é a essência da epopeia refundadora primária. A análise de Tina Harpin de *Spirales* de Frankétienne mostra isso claramente. O objetivo é a libertação da fala – essa é a luta épica de *Spirales*, que mostra uma “situação bloqueada, [...] de terror e de guerra impedida”. Trata-se, graças a essa palavra, graças à “voz [...] mestre da ação”, e portanto sem ambiguidade, de “reunificar a comunidade” (p. 48) e restabelecer um Bem claramente definido desde o início. O gesto épico é o meio para “a refundação de uma comunidade viva e

harmoniosa”. Enquanto não houver uma comunidade mínima, o trabalho épico parece não ter sentido.

Uma dinâmica no coração da epopeia pós-colonial

Os trabalhos aqui apresentados, no entanto, mostram, pelo contrário, uma abundância e uma profunda dinâmica nas obras e nos textos que estudam. Antes de os analisarmos em detalhe, podemos mencionar dois conceitos que talvez sejam o enquadramento para pensarmos neles.

Um delas é o conceito de “epopeia dispersa”. As narrativas épicas que poderiam ser transcritas na Sibéria ou na Índia, hoje ou no século XIX, são cada uma em si monológicas, mas funcionam em *conjunto* para fornecer à comunidade o trabalho épico que lhe permitirá pensar sobre a novidade política³⁵. Da mesma forma, num quadro pós-colonial, os textos podem responder uns aos outros, como veremos, para constituir essa problematização da realidade.

O outro é um par de conceitos antitéticos, descrito por Inès Cazalas em sua tese, e ao qual já aludimos: a epopeia petrificada *versus* a contra-epopeia³⁶. Dizer que a recuperação pós-colonial da epopeia é acompanhada pela desconstrução do gênero tal como foi transmitida é dizer que ela funciona para escapar da epopeia petrificada. O gesto e a dinâmica convergem na medida em que a desconstrução é sentida como indispensável. O resultado é então, na maioria das vezes, destruir a aparência de epopeia (sem mais invocação à Musa, sem mais versos nobres), recuperar o acesso à dinâmica épica, “mover” a performance e assim problematizar a realidade ao invés de exaltá-la. O horizonte é a criação do que Inès Cazalas chama de “contra-epopeias”. As que

35 Ver GOYET, Florence, LAMBERT, Jean-Luc, e STÉPANOFF, Charles. *Épopée et millénarisme*, op. cit.

36 CAZALAS, Inès, tese op. cit.

ela descreve são romances, de autores que recusaram precisamente o gesto épico; esse é o caso mais comum no mundo moderno, em que as dinâmicas épicas são geralmente procuradas em outros gêneros que não a epopeia. Mas o uso/desconstrução da epopeia do colonizador também o pode permitir; isto é, creio, o que o livro que acabamos de ler mostra.

Os estudos aqui apresentados mostram uma gama muito ampla de possibilidades dessa dinâmica épica, no próprio gesto épico – veremos isso primeiro – ou em outros gêneros.

Epopeias dinâmicas

O exemplo de Baraka pode ser relacionado muito diretamente com a epopeia de refundação “dispersa”, embora em um nível completamente diferente, quase metacrítico. A escolha do gênero épico para escrever *Wise Why’s Y’s* é, de fato, uma daquelas possibilidades que o pensamento obscuro normalmente “ensaia” na epopeia. Pelo texto de sua grande maturidade, elaborado ao longo de uma década, Baraka renuncia aos tipos de trabalho e de ação que lhe pareceram, por sua vez, os meios de falar pelo povo dos ex-escravos. Depois da magia que foi arrancar a palavra branca, depois da ação distante de toda literatura, a epopeia é proposta, enquanto tal, como uma palavra herdada de África. Claro que estamos na ‘meta’ e na metáfora: não é uma questão de um modo de governo oposto aos outros. Ainda não. Mas já se trata de estratégia e visão a longo prazo para a comunidade, para além do gesto, mas através dele. É esse gesto que é responsável por criar uma situação política sobre a qual a comunidade possa pensar no seu futuro e decidir; escolher a epopeia é um gesto contra outros gêneros e outros tipos de ação. É o meio de fundar a comunidade, de realizar esse lugar de política no qual as escolhas serão possíveis, e o discurso musical que Baraka mantém ali é *outra* forma de pensamento e ação, inédita.

O gesto épico pode até ir mais longe; Walcott é um bom exemplo. A primeira ‘decisão’, o primeiro julgamento a ser feito, para as pessoas que foram colonizadas, é provavelmente a definição da relação com o ex-colonizador. Plunkett e *Quiet Achilles*³⁷, mas também todas as outras personagens juntas – na sua oposição umas às outras – começam por reinventar a ligação com a herança colonial, um passo necessário para reinventar a ligação consigo mesmo e com ação. Ter a própria epopeia como objeto de reflexão dentro de uma epopeia não é acreditar que a literatura tem a literatura como seu único fim, mas darem-se os meios para pensar este patrimônio imperial por excelência, da maneira mais econômica possível. E Imbert mostra de passagem o questionamento de Walcott sobre o discurso de uma “África predefinida como o lugar da selvajaria”, rejeitada tão profundamente como o discurso colonial. A epopeia permite aqui, como nas epopeias clássicas, jogar diante dos olhos do leitor as posições antagônicas – e até mesmo dar origem a uma nova. Essas possibilidades são profundamente políticas: o questionamento do patrimônio, mas também, com a mesma força, a recusa do patrimônio, está no centro do problema pós-colonial.

A intertextualidade está no centro de outro exemplo de dinâmica épica. Embora duvidando da possibilidade dessa dinâmica no gesto épico, como já dissemos, Delphine Rumeau postula, no entanto, que o confronto com o corpus épico do Velho Continente é um meio de problematizar e pensar no novo caminho americano. A emulação a Virgílio, alterando os padrões, permite que surja a especificidade do novo continente. A epopeia dos vencidos, a epopeia daqueles que – imitando as *Geórgicas* – não têm medo de afirmar a superioridade do trabalho com a terra em relação ao trabalho bélico, a nova *Eneida* canta “homens notáveis pela sua piedade”, em que a mudança para o plural é uma tentativa de ir além do herói guerreiro individual e de pensar numa

37 N. T. **Quiet** (“quieto”) é o adjetivo “homérico” de Aquiles em Walcott.

nova ordem ética. Delphine Rumeau reúne-se aqui aos resultados de Aude Plagnard na sua grande tese sobre a epopeia ibérica do século XVII. É através do gesto épico de imitação que Ercilla e Corte-Real nos permitem pensar sobre a profunda convulsão ética e política da conquista da América. Mais precisamente, é jogando os dois modelos de Virgílio e Lucano um contra o outro que eles reintroduzem o problema em uma empresa aparentemente simples de imitação³⁸.

Mudhi não apenas confronta a epopeia *bôer* com uma versão negra da história. Mathilde Rogez mostra que, ao fazer pleno uso de um dispositivo textual polifônico no sentido formal (sobreposição de línguas, tipos de discurso, provérbios e citações), Plaatje finalmente consegue introduzir e trabalhar com contradição. Esse é o efeito da ambivalência das figuras heroicas, mas também da referência a “cânonos múltiplos” e o contraponto dos provérbios Sestwana. Todos esses meios permitem construir uma polifonia que não é apenas formal. Tina Harpin, ao refletir sobre os *Spirales* de Frankétienne – textos cujo status ela analisa nos limites da epopeia –, deixa claro que esse dispositivo narrativo não implica necessariamente a polifonia bakhtiniana. Se o dispositivo complexo aqui é responsável por instalar a polifonia formal e assim passar do “eu” para o “nós”, e recuperar a palavra como ação na luta pela constituição na comunidade, e não pode haver dúvida, como já dissemos, de vozes que têm igual valor.

Finalmente, o corpus tratado neste volume fornece um exemplo de dispersão épica na sua forma mais pura, no confronto entre Glissant e Walcott, *Ormerod versus Omeros*, conforme analisado por Cécile Chapon. Aqui temos resposta e tensão, contradição e questionamento.

38 Ver PLAGNARD, Aude. **Une épopée ibérique. Autour des œuvres d'Alonso de Ercilla et de Jérónimo Corte-Real (1569–1589)**. Tese de Doutorado, Université Paris-Sorbonne, 2015, e o seu artigo “Entre l’Arioste et le Tasse: la fabrique d’un modèle épique luso-espagnol dans le dernier tiers du seizième siècle” na *Recueil Ouvert* do Projet Épopée, <http://ouvrir-litt-arts.u-grenoble3.fr/revues/projet-epopee/228>.

Batalhas dos Santos contra a Guerra dos Brigandes, o interior contra o mar – *O Bosque* contra o Caribe evocativo do Mar Egeu –, heroína contra herói: os textos confrontam voz contra voz. A comunidade, dessa vez, vê o aparecimento das ferramentas da epopeia mais clássica, que constroem uma polifonia política e poderosamente dinâmica. De passagem, Cécile Chapon destacou a obra épica de Glissant, no que é, sobretudo, um romance, em que “Glissant inventa as ferramentas ficcionais para pensar a globalização, através das andanças dos seus personagens, da multiplicação do espaço-tempo e da insistência nos espaços arquipelágicos”. Isso requer o trabalho prévio de constituição da comunidade e, como nas epopeias primárias, a duração, a longa duração da palavra épica.

A epopeia fora da epopeia

Uma segunda direção é explorada pelos trabalhos aqui apresentados. A dinâmica épica, presente em todos os momentos e em todos os lugares, não se limita ao épico como gênero. O que vimos até agora é, pelo contrário, a dificuldade de fazer coincidir gesto épico e dinâmica épica – porque o gesto, como dissemos, refere-se menos a textos considerados para seu próprio bem do que a uma teoria de epopeia que construiu um objeto petrificado. No mundo pós-colonial como em qualquer outro, as dinâmicas épicas florescem em todos os gêneros, desde que o texto seja polifônico, político e ainda assim desvinculado de qualquer intenção de reflexão conceitual³⁹.

O artigo de Pierre Soubias, ao comparar Kourouma e Sembène, mostra essa oposição de uma forma impressionante. Enquanto faz

39 A justificativa para esta afirmação está além do âmbito deste artigo. Eu me permito remeter a outro, publicado na *Recueil Ouvert* do Projet Épopée: <http://ouvroir-litt-arts.u-grenoble3.fr/revues/projet-epopee/165>.

a filiação com a epopeia aparente, Kourouma se propõe a desconstruí-la em *Les Soleils des Indépendances*, sem se permitir tratá-la ou formatá-la como uma epopeia reivindicada (como um gesto), ou funcionar como uma dinâmica. Sembène Ousmane, por outro lado, em um texto que mantém distância do gesto épico, vai trabalhar os opostos e as contradições e dar destaque ao trabalho épico. O essencial é a problematização da percepção da realidade – o que torna possível escapar ao conhecimento pronto e às soluções políticas ou éticas. Essa problematização passa, como sempre na epopeia refundadora, por uma verdadeira polifonia, no sentido de Bakhtin (pluralidade de vozes contraditórias, nenhuma das quais é rejeitada) e não apenas como uma característica narratológica. Esse é o papel do sistema de caráter “particularmente rico e estruturado” em *Les Bouts de Bois de Dieu*. Nenhum personagem, nem mesmo Bakayoko, é um “herói indiscutível”, e Sembène dá amplo espaço a todos aqueles que se lhe opõem, incluindo Daouada, o “traidor”, o desertor. Isso porque o romance não procura escrever a história do sonho de uma independência romântica, mas sim “permitir aos seus leitores, diante de escolhas dolorosas, compreender os desafios da transição histórica que estão vivendo”. O que é fundamentalmente épico aqui é apresentar o momento histórico como um ‘debate’, ‘no qual a verdade não está em jogo’. Os heróis são “admiráveis, mas de forma alguma unívocos ou totalmente exemplares”; o texto recusa-se a ser simples e a ter uma estrutura “ascendente” [Madelénat]. Pelo contrário, o leitor é confrontado com um mundo “onde não faltam batalhas indecisas, fracassos e hesitações, no qual todas as palavras têm o seu lugar, mesmo as mais ‘conservadoras’”. Como resultado, “suas relações modelam notavelmente estes novos tempos”. Num romance que se recusa a ser uma “epopeia imitativa”, que recusa tanto as referências como o estilo épico, Sembène redescobre assim a própria dinâmica da epopeia refundadora, aquela que nos permite deixar para trás as representações anteriores que o ouvinte ou o leitor traz consigo.

Inês Cazalas mostra a dinâmica épica que se desenrola nos contos contemporâneos. Mais uma vez, a complexidade e as contradições desempenham um papel central. Cazalas mostra que as possibilidades narrativas desta “estética plural” conduzem a um poderoso re-movimento⁴⁰. Assim, Mia Couto vê em Guimarães Rosa uma língua “em estado de transe”, que ele compara às cerimônias mágicas e religiosas que conheceu, em que uma espécie de “embriaguez [...] autorizou que outras línguas tomassem posse desta língua”. O dispositivo narrativo resultante permite “escapar da racionalidade dos códigos da escrita como um único sistema de pensamento” – e da petrificação. É o próprio papel da ficção que assume o sobrenatural, porque é então uma modalidade de escrita da história que desafia e contraria o racionalismo ocidental. Isto está no centro da epopeia e do seu trabalho através da narrativa.

Todos os gêneros podem ser trabalhados por essa dinâmica épica. O volume dá um exemplo extremo ao mostrar que o próprio ensaio é capaz de ser transformado pela problemática pós-colonial para se tornar o lugar da obra épica. Florian Alix mostra que Glissant, Césaire, Chamoiseau e Fanon não só mobilizam a epopeia à margem da sua reflexão conceitual (para a “refletir” e depois a desconstruir – como vimos em outros lugares), como também constroem um dispositivo intermediário entre o ensaio e a epopeia, o que lhes permite apoiar o raciocínio conceitual sobre o não conceitual⁴¹. Esse é o papel, em particular, da introdução de personagens que trazem o ensaio para o mundo da narrativa – com a espessura, as mudanças de ponto de vista e as contradições que ela torna possível⁴². Temos então um dispositivo

40 I. Cazalas propõe uma redefinição pragmática e repolitizante do termo.

41 “Conceitos [esperados no gênero do ensaio] estão presentes, mas coexistem e reforçam um pensamento sem conceito [característico do épico, e que é construído na narrativa]”.

42 Assim, na obra de Chamoiseau, o personagem fictício do “velho guerreiro”, “uma figura de sabedoria mas também uma memória dos movimentos de luta anti-colonial”, “lança uma luz diferente na jornada do ensaísta”; de igual modo, na obra de Glissant, o “jovem homem fantasmagórico” (F. Alix).

polifônico tanto do ponto de vista formal (a rede de citações na obra de Césaire, a “biblioteca sentimental” de Chamoiseau, os casos clínicos de Fanon, etc.) quanto do ponto de vista intelectual. O ensaio torna-se dinâmico ao abrir-se à mudança e à perspectiva da narrativa e das suas personagens. F. Alix conclui que essa dinâmica permite evitar a armadilha da petrificação a que o ensaio pode levar, “tornando impossível qualquer uso petrificante do texto através da sua leitura guiada”. Em relação à problemática que aqui tentamos elaborar, poderíamos dizer que os desvios através do ensaio nos permitem superar as contradições do gesto épico.

Descrevendo as modalidades da epopeia em contexto pós-colonial, estes artigos refletem “sobre os limites e paradoxos do épico e da epopeia”, como T. Harpin o coloca em relação a Frankétienne.

Os novos povos podem reivindicar a epopeia, porque é simultaneamente um sinal da grandeza cultural que foi esmagada pela cultura colonial, e um símbolo da cultura imperialista dos colonizadores, do porte que tinha sobre almas e imaginações. Quem conseguir agarrá-lo pode, em troca, libertar-se desse domínio. Mas esse gesto está repleto de perigos, e a epopeia pós-colonial nunca deixa de lutar para evitar a formatação que poderia levá-la ao aprisionamento.

Ao lado desse ‘gesto épico’, a epopeia como uma dinâmica é poderosa no mundo pós-colonial. Seja em textos que afirmam ser epopeias (mas que a desconstrução transformou), seja, de uma forma mais usual para o mundo moderno, em textos que não afirmam ser épicos (romances ou mesmo ensaios), o mundo pós-colonial redescobre a poderosa ferramenta da epopeia refundadora, que consiste em confiar à narrativa a elucidação de uma situação de grande crise política.

A epopeia pós-colonial toma assim o seu lugar na história do gênero. O gesto épico já permitiu muitas vezes uma afirmação de igualdade (para Dante ou para o Renascimento) ou uma libertação (contra

o classicismo). Os textos épicos pós-coloniais se integram à produção pós-moderna em sua escrita e sua desconfiança da Grande Narrativa. Estão também em consonância com toda a epopeia “moderna”: personagens humildes e oprimidos, recusa de simplificação, de linearidade, de afirmação dogmática e de exaltação dos valores existentes. Além disso, o fato é que a epopeia como um todo se atualiza na epopeia pós-colonial: esses traços são os mesmos que podem ser identificados na análise das grandes epopeias chamadas canônicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Sobre a epopeia

ARISTOTE. **Poétique** (IV^e siècle avant J.-C.). Trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.

BAKHTINE, Mikhaïl. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 1978 [1975].

BERTHO, Elara; PLAGNARD, Aude. Épopées et guerres coloniales: histoires connectées. Présentation (2018), **Le Recueil ouvert**, <http://ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/292-epopees-et-guerres-coloniales-histoires-connectees-presentation>.

BIARDEAU, Madeleine. **Le Mahâbhârata: un récit fondateur du brahmanisme et son interprétation**. Paris: Seuil, 1995.

BOUTET, Dominique. **La Chanson de geste : forme et signification d'une écriture du Moyen-Âge**. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

BOUTET, Dominique; ESMEIN-SARRAZIN, Camille (dir.). **Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques**. Paris: PUPS, 2006.

CAMARA, Laye. **Le Maître de la parole**. Paris: Plon, 1978.

CASAJUS, Dominique. **Quelques jours de la vie d'Homère**. Paris: Seuil, 2010.

CHAREST, Nelson; LAMBERT, Vincent (dir.). **L'Épopée hors d'elle-même**, Actes du colloque Voix épiques et fortune de l'épopée québécoise, 14-15 mai 2009, Ottawa, Université d'Ottawa, @analyses, IX, 3, automne 2014, <http://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/index>.

CAZALAS, Inès. **Contre-épopées généalogiques. Fictions nationales et familiales dans les romans de Thomas Bernhard, Claude Simon, Juan Benet et António Lobo Antunes.** Thèse de doctorat sous la direction de Pascal Dethurens: Université de Strasbourg, 2011 (à paraître chez Classiques Garnier).

CHAUVIN, Cédric. **Référence épique et modernité.** Paris: Honoré Champion, 2012.

DERIVE, Jean (dir.). **L'Épopée. Unité et diversité d'un genre.** Paris: Karthala, 2002.

DIAGNE, Mamoussé. **Critique de la raison orale.** Paris: Khartala, 2005.

DUPONT, Florence. **L'Invention de la littérature : de l'ivresse grecque au livre latin.** Paris: La Découverte, 1994.

DUPONT, Florence. **Homère et Dallas.** Paris: Éditions Kimé, 2005.

DUSSOL, Vincent (dir.). **Elle s'étend, l'épopée. Relecture et ouverture du corpus épique.** Bruxelles; New-York, P.I.E.: Peter Lang, 2012.

DUMÉZIL, Georges. **Mythe et épopée.** Paris: Gallimard, 1968, 1971, 1973.

ÉTIEMBLE, René. **Essais de littérature (vraiment) générale.** Paris: Gallimard, 1974.

FRANTZ, Pierre (dir.). **L'Épique : fins et confins.** Besançon: Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000.

FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Ève (dir.). **Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général.** Paris: Classiques Garnier, 2012.

Foley, John Miles. **Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic.** Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Foley, John Miles. **Homer's traditional art.** Philadelphia: Pennsylvania University Press, 1999.

FOWLER, Alastair. **Kinds of literature.** Oxford: Oxford University Press, 1982.

FOWLER, Alastair. **Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes.** Oxford: Oxford University Press, 1982.

GLISSANT, Édouard. **Le Discours antillais.** Paris: Seuil, 1981.

GLISSANT, Édouard. **Faulkner, Mississippi.** Paris: Stock, 1996.

GLISSANT, Édouard. **L'Intention poétique.** Paris: Gallimard, 1997.

GOYET, Florence. **Penser sans concepts. Fonctions de l'épopée guerrière** (Iliade, Chanson de Roland, Hôgen et Heiji monogatari). Paris : Honoré Champion, 2006.

GOYET, Florence. **L'Épopée.** <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/goyet.html> ; L'épopée refondatrice : extension et déplacement du concept d'épopée. <http://>

ouvroir-litt-arts.univ-grenoble-alpes.fr/revues/projet-epopee/165-le-travail-epique-definition-de-l-epopee-refondatrice.

GOYET, Florence; LAMBERT, Jean-Luc; STÉPANOFF, Charles (dir.). **Épopée et millénarisme : transformations et innovations, Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines** [En ligne], 45 | 2014, <http://emscat.revues.org/2265>.

GRAZIOSI, Barbara; GREENWOOD, Emily (dir.). **Homer in the Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon**. Oxford: Oxford University Press, Classical Presences, 2007.

KALLENBORG, Craig. **The Other Virgil, “Pessimistic” Readings of the Aeneid in Early Modern Culture**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

KATZ, Marilyn A.. **Penelope’s renown: meaning and indeterminacy in the Odyssey**. Princeton (N.J.): Princeton university press, 1991.

KESTELOOT, Lilyan; DIENG, Bassirou. **Les Épopées d’Afrique noire**. Karthala et Unesco, 2009.

KRAUSS, Charlotte; URBAN, Urs. **Das wiedergefundene Epos. Inhalte, Formen und Funktionen epischen Erzählens vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute [L’épopée retrouvée. Contenu, formes et fonctions du récit épique depuis le début du XXe siècle]**. Berlin: Lit., 2013.

KRAUSS, Charlotte; THOMAS, Mohnike (dir.). **Auf der Suche nach dem verlorenen Epos. Ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts [A la recherche de l’épopée perdue. Un genre populaire de la littérature européenne du XIXe siècle]**. Berlin: Lit, 2011.

LABARTHE, Judith (dir.). **Formes modernes de l’épique. Nouvelles approches**. Bruxelles: Peter Lang, 2004.

LE BRUN, Claire. Les chansons de geste: la tentation de l’uchronie au Moyen Âge. **Imagine** 14, 1982, p. 44–49.

MADELÉNAT, Daniel. **L’Épopée**. Paris: PUF, 1986.

Ménier, Bruno. **Renaissance de l’épopée : la poésie épique en France de 1572 à 1623**. Genève: Droz, 2004.

NEIVA, Saulo (dir.). **Déclins et confins de l’épopée au XIX^e siècle**. Tübingen: Gunter Narr, 2008.

NEIVA, Saulo (dir.). **Désirs & Débris d’épopée au XX^e siècle**. Bern: Berlin, Peter Lang, 2009.

PIOFFET, Marie-Christine. **La Tentation de l’épopée dans les Relations des Jésuites**. Québec: Septentrion, 1997.

PERROT-CORPET, Danièle; TOMICHE, Anne. **Storytelling et contre-narration en littérature au prisme du genre et du fait colonial, xx-xxi^e siècles**. Bern: Peter Lang, 2018.

PHILLIPS, Christopher N.. **Epic in American Culture**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2012.

PLAGNARD, Aude. **Une épopée ibérique. Autour des œuvres d'Alonso de Ercilla et de Jerónimo Corte-Real (1569-1589)**. Thèse de Doctorat. Université Paris-Sorbonne, 2015.

Quint, David, **Epic and Empire, politic and generic form from Virgil to Milton**. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Rumeau, Delphine (dir.). **Permanence de la poésie épique au XX^e siècle (Akhmatova, Hikmet, Neruda, Césaire)**. Paris: PUF, 2009.

RUMEAU, Delphine. **Chants du Nouveau Monde (Whitman, Neruda, Glissant)**. Paris: Classiques Garnier, 2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Qu'est-ce qu'un genre littéraire?** Paris: Seuil, 1989.

SHIELDS, John C.. **The American Aeneas. Classical Origins of the American Self**. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2001.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopéia brasileira: teoria, crítica e percurso**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

VINCLAIR, Pierre. **De l'épopée et du roman : essai d'énergétique comparée**. Presses Universitaires de Rennes, 2015.

WHITTIER-FERGUSON, John. Ezra Pound, T.S. Eliot, and the modern epic. In: BATES, Catherine (dir.). **The Cambridge Companion to the Epic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 211-233.

ZUMTHOR, Paul. **La Poésie et la voix dans la civilisation médiévale, Essais et conférences**. Préface d'Yves Bonnefoy. Paris: PUF, 1984.

Sobre o nacional, o pós-colonial, o transatlântico e o mundial

AMSELLE, Jean-Louis, **L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes**, 2008.

ANDERSON, Benedict. **L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme** (*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983). Trad. Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: La Découverte Poche, 2006.

- ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (dir.). **The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures**. Londres: Routledge, 1989.
- BOUCHARD, Gérard. **Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde, Essai d'histoire comparée**. Montréal: Boréal, 2000.
- BERTRAND, Romain. **L'Histoire à parts égales : récits d'une rencontre Orient-Occident, XVI^e-XVII^e siècles**. Paris: Seuil, 2011.
- BOEHMER, Elleke. **Colonial and Post-colonial Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- BOIDIN, Capucine. Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français. **Cahiers des Amériques latines**, 62, 2009, p. 129-140.
- BOIDIN, Capucine. L'Atlantique noir entre nord et sud. In: AGUDELO, Carlos; BOIDIN, Capucine; SANSONE, Livio (coord.). **Autour de l'Atlantique noir. Une polyphonie de perspectives**. Paris: Éditions de l'IHEAL, coll. Travaux et mémoires, 2009.
- BOUCHERON, Patrick. **Inventer le monde. Une histoire globale du XV^e siècle**. Paris: La Documentation Française, 2012.
- BRACKE, Wouter; NELLIS, Jan; DE MAYER, Jan (dir.). **Renovatio, inventio, absentia imperii, From the Rome Empire to Contemporary Imperialism**. Turnhout: Brepols, 2018.
- BRIDET, Guillaume. Les trois Saïd. In: Collectif Write Back (dir.). **Postcolonial Studies: modes d'emploi**. Lyon: PUL, 2013, p. 115-133.
- BUELL, Lawrence. American Literary Emergence as a Postcolonial Phenomenon. **American Literary History**, n° 4, 1992, p. 411-442.
- BURBANK, Jane; COOPER, Frederik. **Empires in World History. Power and the Politics of Difference**, Princeton, 2010; **Empires: de la Chine ancienne à nos jours**, Payot, 2011.
- CASANOVA, Pascale. **Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires**. Paris: Raisons d'agir, 2011.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discours sur le colonialisme** (1955). Paris: Présence Africaine, 2004.
- CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
- Chamoiseau, Patrick. **Écrire en pays dominé** (1997). Paris: Gallimard, coll. Folio, 2002.
- Clavaron, Yves, Moura, Jean-Marc. **Histoire des lettres transatlantiques. Les relations littéraires entre Afrique et Amérique**. Bécherel: Les Perséides, 2017.

- COMBE, Dominique. Le texte postcolonial n'existe pas. *Théorie postcoloniale, études francophones et critique génétique*. **Genesis** 33, 2011, p. 15–28.
- COQUIO, Catherine (dir.). **Retours du colonial**. Nantes: Librairie l'Atalante, 2008.
- CROWLEY, Peter; HIDDLESTON, Jane (dir.). **Postcolonial Poetics: Genre and Form**. Liverpool: Liverpool University Press, 2011.
- DELUERMOZ, Quentin; SINGARAVÉLOU, Pierre. **Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus**. Paris: Seuil, 2016.
- DESROCHES, Vincent (dir.). Is Quebec postcolonial?, **Québec studies**, 35, Spring/Summer 2003.
- DEVISSE, Jean. Les Africains, la mer et les historiens. **Cahiers d'études africaines**, vol. XXIX, 115–116, 1989, p. 397–418.
- ECKEL, Leslie; ELLIOTT, Clare (dir.). **The Edinburgh Companion to Atlantic Literary Studies**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- FANON, Frantz. **Les Damnés de la terre** (1961). Paris: La Découverte, coll. Poche, 2006.
- GILROY, Paul. **L'Atlantique noir. Modernité et double conscience** (*The Black Atlantic*, 1993). Trad. J.–P. Henquel. Paris: Kargo, 2003.
- GILROY, Paul. **Small Acts: Thoughts on the Politics of Black Cultures**. Londres: Serpent's Tail, 1993.
- GILROY, Paul. **Postcolonial Melancholia**. New York: Columbia University Press, 2004.
- GLISSANT, Édouard. **Le Discours antillais**. Paris: Seuil, 1981.
- GLISSANT, Édouard. **Traité du Tout-Monde, Poétique IV**. Paris: Gallimard, 1997.
- JOUBERT, Claire. Le "postcolonial" à la différence des langues : culture, politique et enjeu de monde. In: JOUBERT, Claire (dir.). **Le Postcolonial comparé**. Presses Universitaires de Vincennes, 2014.
- LABORIE, Jean-Claude; MOURA, Jean-Marc; PARIZET, Sylvie (dir.). **Vers une histoire littéraire transatlantique**. Paris: Classiques Garnier, 2018.
- MANNING, Susan; TAYLOR, Andrew (éd.). **Transatlantic Literary Studies. A Reader**. Édimbourg: Edinburgh University Press, 2007.
- MAXWELL, D. E. S.. Landscape and Theme. In: PRESS, John (dir.). **Commonwealth Literature: Unity and Diversity in a Common Culture**. Londres: Heinemann, 1965, p. 82–89.

- MBEMBE, Achille. Necropolitics. **Public Culture**, vol. 15, n°1, 2003, p. 11–40.
- MBEMBE, Achille. **De la postcolonie. Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine**. Paris: Karthala, 2005 [2000].
- MBEMBE, Achille. **Politiques de l’inimitié**. Paris: La Découverte, 2016.
- MCDONALD, Christie; SULEIMAN, Susan Rubin. **French Global. Une nouvelle perspective sur l’histoire littéraire** (2010). Paris: Classiques Garnier, 2015, p. 13.
- MIGNOLO, Walter. **The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options (Latin America Otherwise)** (1995). Durham: Duke University Press, 2011.
- MORAÑA, Mabel; DUSSEL, Enrique; JAUREGUI, Carlos A. (dir.). **Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate**. Durham: Duke University Press, 2008.
- MOSS, Laura (dir.). **Is Canada Postcolonial? Unsettling Canadian Literature**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2003.
- MOURA, Jean–Marc. **Littératures francophones et théorie postcoloniale**. Paris: PUF, Quadrige, 1999, p. 11.
- MOURA, Jean–Marc; PORRA, Véronique (dir.). **L’Atlantique littéraire : perspectives théoriques sur un espace transatlantique**. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2015.
- NESBITT, Nick. Imaginaire créateur et autonomie postcoloniale. **Rue Descartes**, n°36, 2002/2, p. 65–72.
- QUIJANO, Aníbal. Race” et colonialité du pouvoir. **Mouvements** 51, 2007, p. 111–118.
- Richards, Donna Marimba. The African Aesthetic and National Consciousness. In: WELSH–ASANTE, Kariamu (dir.). **The African Aesthetic: Keeper of the Traditions**. Westport, Connecticut e Londres: Greenwood Publishing Group, 1994.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Can the Subaltern speak?. In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (dir.). **Marxism and the Interpretation of Culture**. Urbana Champaign, Chicago, Springfield: U. of Illinois Press, 1988, p. 271–315.
- SUBRAHMANYAM, Sanjay. **Explorations in Connected History. From the Tagus to the Ganges**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- SUCHET, Myriam. **L’Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues**. Paris: Classiques Garnier, 2014.
- THIESSE, Anne–Marie. **La Création des identités nationales. Europe, XVIII^e–XX^e siècles**. Paris: Seuil, 1999.

TORRES-SAILLANT, Silvio. **Caribbean Poetics: toward an Aesthetic of West Indian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

VETTORATO, Cyril. **Poésie moderne et oralité dans les Amériques noires. Diaspora de voix**. Paris: Classiques Garnier, 2017.

YOUNG, Robert J.C.. **Postcolonialism. An Historical Introduction**. Oxford: Blackwell, 2001.

Catherine Mazauric

Cécile Chapon

Christophe Imbert

Cyril Vettorato

Delphine Rumeau

Florence Goyet

Florian Alix

Inès Cazalas

Mathilde Rogez

Pierre Soubias

Sylvie Kande

Tina Harpin

Yolaine Parisot

