

## Estruturas de Sentimento e formação da literatura em Moçambique: a construção de uma hipótese

---

Por Eliane Veras Soares\*

### Do materialismo cultural e das estruturas de sentimento

O ponto de ônibus era em frente à catedral. Eu tinha ido ver o Mapa Mundi, com seus rios saindo do paraíso, e a biblioteca acorrentada. Um grupo de religiosos conseguiu entrar sem problemas, mas eu tive que esperar uma hora e bajular o sacristão antes de conseguir entrar e dar uma espiada nas correntes. Agora, do outro lado da rua, um cartaz no cinema anunciava o *Six-Five Special* e um desenho aminado das *Viagens de Gulliver*. O ônibus chegou, o motorista e a cobradora totalmente absortos um no outro. Saímos da cidade, passando pela ponte e seguimos em frente, passando pelo pomares e pastos e pelos campos com terra vermelha sob o arado. Adiante estavam as montanhas negras e começamos a subir, observando os campos escarpados chegando até os muros cinza, e mais além, as partes onde a urze, o torgo e os fetos ainda não tinham sido arrancados. A leste, ao longo do cume, estava a linha cinzenta dos castelos normandos; a oeste, a fortaleza formada pela encosta das montanhas. Então, enquanto continuávamos a subir o tipo da rocha foi mudando a nossos pés. Aqui, agora, havia calcário, e a marca das antigas fundições junto à escarpa. Os vales cultivados com suas casas brancas esparsas foram ficando para trás. Mais adiante estavam os vales estreitos: o laminador de aço, o gasômetro, os socalcos acinzentados, as bocas das minas. O ônibus parou e o motorista e a cobradora desceram, ainda absortos. Eles já tinham feito esse caminho tantas vezes, e percorrido todos seus estágios. Trata-se, de fato de uma viagem que, de um modo ou de outro, todos nós já fizemos (Williams citado em Cevasco, 2001: 43-44).

É com esse parágrafo de abertura do ensaio seminal de Raymond Williams, *Culture is Ordinary*, publicado em 1958, que Maria Elisa Cevasco inicia a análise do plano de trabalho aí esboçado pelo autor britânico, conhecido, entre outros atributos, como precursor dos Estudos Culturais e fundador da *New Left Review* (Cevasco, 2003 e 2004). A questão que Cevasco/Williams coloca é saber o que une todos aqueles pontos díspares presentes na narrativa, “o que une a catedral, o cinema, os campos arados, os castelos, o ferro trabalhado da escarpa, as fazendas, o moinho, o gasômetro, as minas” é

---

\* Universidade Federal de Pernambuco (Brasil). E-mail: [elianeveras1@gmail.com](mailto:elianeveras1@gmail.com). Uma versão preliminar deste trabalho, sob o título “Desafios à construção de um objeto de estudo sociológico a partir da literatura” foi apresentada no VIII Congresso Ibérico de Estudos Africanos, realizado em Madrid, 14 a 16 de junho de 2012. Este trabalho é resultado da pesquisa de Pós-doutorado realizada no Centro de Estudos Africanos do ISCTE-IUL, em Lisboa, no período de setembro de 2011 a agosto de 2012, com apoio de Bolsa Pós-Doutoral da CAPES-MEC.



justamente o fato de que na “história da palavra 'cultura', ela foi usada para designar todas essas coisas” (Cevasco, 2001: 45).

O plano de trabalho de Raymond Williams se apresenta como contestação da noção então dominante (e estreita) de cultura como alta cultura, ou cultura do espírito, separada da esfera da vida cotidiana, ao alcance exclusivamente de alguns poucos iluminados, que detêm por isso o poder de traduzi-la e transmiti-la aos menos favorecidos. Ao desarticular essa noção, outro conceito é apresentado, a ideia de cultura como ordinária, aquilo que é resultado da produção humana, do cotidiano e do vivido, cultura é experiência ordinária. A cultura como processo se dá em diversos níveis e pertence a todos. A oposição aqui é clara: cultura não é algo extraordinário, nem propriedade de um dado grupo ou classe social. Aspecto marcante da narrativa biográfica acima é que ela descreve a viagem do autor, que sai “da escola de Vila [no País de Gales] para Cambridge”, ao tempo em que apresenta, na aparente singeleza da narrativa que se desenrola em sucessivas paisagens, transformações no modo de conceber a palavra cultura e as condições de surgimento de um significado. Nas palavras bem empregadas de Maria Elisa Cevasco,

já começa assim esse ensaio programa: contestando em sua forma, como vai fazer a obra de Williams, as apropriações da cultura para um só uso, desmontando as oposições que paralisam os argumentos, demonstrando que a criatividade não é um processo excepcional mas a construção de toda uma sociedade, assim como a prosaica viagem de ônibus se revela uma construção teórica de um conceito de cultura que permita compreender não apenas os monumentos e artes, mas também que é o nosso próprio modo de vida que nos possibilita entendê-los (...)

De modo que

(...) a definição mais prosaica, de cultura como modo de vida, e, a mais elevada, de cultura como produtos artísticos, não representam alternativas excludentes: o valor de uma obra de arte individual reside na integração particular da experiência que sua forma plasma. Essa integração é uma seleção e uma resposta ao modo de vida coletivo sem o qual a arte não pode ser compreendida e nem mesmo chegar a existir, uma vez que seu material e seu significado vêm desse coletivo. A “definição” de cultura baseia-se nessa inter-relação (Cevasco, 2001: 48).

O desenvolvimento desse plano de trabalho, esboçado em *Culture is Ordinary*, levou Williams a propor um teoria materialista da cultura, o materialismo cultural, que começou a ser esboçado em *The Long Revolution*, nos primórdios da década de 1960. Aí a teoria da cultura é definida como “o estudo das relações entre os elementos de todo um modo de vida. A análise da cultura é a tentativa de descobrir a natureza dessa organização que é o complexo dessas relações” (Williams, citado em Cevasco, 2001: 51).

O contexto em que estas ideias tomaram corpo é relevante, dado ocorreu na “fratura” provocada pelos estudos de cultura na década de 1960. Os livros *Cultura e Sociedade, 1870-1950* (1958), de Raymond Williams, *The Uses of Literacy*, de Richard



Hoggart (1957) e *A formação da classe trabalhadora inglesa* (1963) de Edward P. Thompson são hoje considerados os fundadores do campo dos Estudos Culturais, que deu a marca do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, fundado em 1964 por Williams e por ele dirigido até 1968 (Cf. Cevalco, 2003: 21). Os Estudos Culturais se contrapõem, no contexto britânico, por exemplo, aos Estudos Literários, cultuadores e formuladores da tradição e do cânone literário. Talvez, no caso de Williams e do materialismo cultural, a melhor expressão não seja contraposição mas deslocamento, não apenas em relação aos estudos literários como também em relação ao marxismo (Cevalco, 2001 e 2003).

Este modo de conceber a cultura também traz implicações para a compreensão das artes e da literatura como expressão artística. As mudanças que se processavam nos 1960 colocavam na ordem do dia diversas lutas políticas pela transformação da sociedade ao mesmo tempo em que se assistia à expansão dos meios de comunicação de massas e da indústria cultural, a cultura plenamente ligada ao processo geral de produção da mercadoria. Uma das vertentes de investigação do Centro de Birmingham naquele contexto buscava “entender as possibilidades de agencia social nos movimentos das subculturas e transcender as polaridades do debate: ou é alta cultura e portanto elitista, ou é cultura de massa e portanto lixo cultural” (Cevalco, 2003:142). Por outro lado, a problematização da noção de popular passou a ocupar um lugar de relevância, levando a alguns transbordamentos. Em lugar de se perguntar sobre o potencial crítico presente nas subculturas, muitos estudos promoveram, na leitura de Maria Elisa Cevalco, a

celebração do 'popular' e da 'cultura de massas' como inerentemente subversivos, mascarando o fato de que, de forma cada vez mais intensa, a lógica mercantil dos meios de comunicação de massa molda a produção cultural e invade todos os enclaves da vida. Este é o momento do pós-moderno, quando, na definição do crítico cultural norte-americano Frederic Jameson, *a cultura se expande de forma perigosa por todo o domínio do social. De tal forma que tudo em nossa vida social – do valor econômico ao poder de Estado, das práticas a até mesmo a estrutura da vida psíquica – pode ser chamado de cultural em um sentido original e ainda não teorizado* (Cevalco, 2003, p. 142-3).<sup>1</sup>

Para me ater aos fins deste artigo, - e de certo modo inserindo uma interrupção na narrativa- encaminho agora a reflexão sobre a literatura dentro do referencial teórico do materialismo cultural colando o foco na noção de estruturas de sentimento. Para o materialismo cultural, tal como Williams o define, “os bens culturais são resultado de meios também eles materiais de produção (indo desde a linguagem como consciência prática aos meios eletrônicos de comunicação), que caracterizam relações sociais complexas envolvendo instituições, convenções e formas. Definir cultura é pronunciar-se sobre o significado de um modo de vida” (Cevalco, 2003: 23). Williams irá realizar uma crítica ao marxismo situando-se dentro do campo marxista. Assim, sua crítica à dualidade presente no marxismo entre o subjetivo e social, ataca a concepção segundo a qual o social seria redutível a formas fixas. Esse modo de compreender o social, levaria

---

<sup>1</sup> A citação de Frederic Jameson foi retirada de *O pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1996, p. 74.



as análises da cultura e da sociedade a se voltarem aos produtos acabados, deixando de lado os processos vivos da experiência do presente. Embora reconheça que esta crítica está presente no próprio Marx, o desafio no campo da análise cultural e da arte em particular é “encontrar outros termos para a experiência inegável do presente”, diz Williams, “ não só o presente temporal, a realização deste instante, mas o presente específico de ser, o inalienavelmente físico, dentro do que podemos realmente discernir e reconhecer instituições, formações, posições conhecidas, mas nem sempre como produtos fixos (...)” (Williams, 1979: 130).

Sua preocupação é pois apreender um tipo de consciência prática, uma experiência que escapa às formas fixas existentes. Para exemplificar o raciocínio, observa que a língua, ainda que tenha continuidades, nunca é a mesma quando falada por gerações distintas. As mudanças tendem a ser articuladas em um certo estilo que se compõe com um conjunto mais amplo de transformações de tal forma que “tipos semelhantes de modificações podem ser observados nas maneiras, roupas, construções e outras formas semelhantes de vida social”. Com esse exemplo, o autor aproxima o leitor daquilo que nomeia como estrutura de sentimento: “uma qualidade particular da experiência social e das relações sociais, historicamente diferente de outras qualidades particulares, que dá o senso de uma geração ou de um período” (Williams, 1979: 133). Dois aspectos merecem ser destacados nessa definição: o reconhecimento de que tais experiências tem um caráter social e o fato de que são experiências pré-emergentes, elas estão acontecendo, não tomaram forma fixa, não se institucionalizaram, mesmo assim, e isso é o mais importante, exercem influência (cf. SOARES, 2011). Trata-se de uma

consciência prática de um tipo presente, uma continuidade viva e inter-relacionada. Estamos então definindo esses elementos como uma *estrutura*: como uma série, com relações internas específicas, ao mesmo tempo engrenadas e em tensão. Não obstante, estamos também definindo uma experiência social que está ainda *em processo*, com frequência ainda não reconhecida como social, mas como privada, idiossincrática, e mesmo isoladora, mas que na análise (e raramente de outro modo) tem suas características emergentes, relacionadoras e dominantes, e na verdade suas hierarquias específicas. Essas são, com frequência, mais reconhecíveis numa fase posterior, quando foram (como ocorre muitas vezes) formalizadas, classificadas e em muitos casos incorporadas às instituições e formações "(Williams, 1979: 134).

É por essa razão que, do ponto de vista metodológico, uma 'estrutura de sentimento' pode ser considerada uma “hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, uma geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência” (Williams, 1979:134). Essa hipótese, acrescenta Williams, tem relevância especial para a arte e para a literatura.

As estruturas de sentimento podem ser definidas como experiências sociais *em solução*, distintas de outras formações semânticas sociais que foram *precipitadas* e existem de forma mais evidente e imediata. Nem toda arte, porém, se relaciona com uma estrutura contemporânea de sentimentos. As formações efetivas da maior parte da arte presente se relacionam com formações sociais já manifestas,



dominantes ou residuais, sendo principalmente com as formações emergentes (embora com frequência na forma de modificações ou perturbações nas velhas formas) que a estrutura de sentimento, *como solução*, se relaciona (Williams, 1979: 134).

O que importa reter dessa definição é que se trata de uma “questão aberta”, não há aqui determinismos. Uma vez que esta “qualidade particular”, essa estrutura de sentimento, está em relação com “outras marcas históricas especificadoras de instituições, formações e crenças mutáveis, e além destas, [relaciona-se com] as também mutáveis relações sociais e econômicas entre e dentro das classes”, o que leva a análise a um série de questões específicas, não previsíveis. Ressalta Williams que “a consequência metodológica dessa definição, porém, é que as modificações qualitativas específicas não são consideradas como epifenômenos das instituições, formações e crenças modificadas, ou simplesmente, evidências secundárias de novas relações econômicas entre e dentro das classes” (Williams, 1979: 133) e que ao mesmo tempo são, como já mencionei acima, tratadas como *experiência social* e não como características incidentais da sociedade, como uma performance. São estas modificações que distinguem uma dada consciência prática, estruturas de sentimento.

A noção é composta por termos aparentemente antagônicos (sentimento e estrutura) que precisam ser explicitados. “Sentimento” é escolhido pelo autor para distinguir dos conceitos já formalizados de visão de mundo e ideologia, dado que, afirma Williams, “estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente (...) Falamos de elementos característicos do impulso, contenção e tom; elementos especificamente afetivos da consciência e das relações, e não de sentimento em contraposição a pensamento, mas de pensamento tal como é sentido e de sentimento tal como é pensado” (Williams, 1979: 134). E por que são estruturas? Porque os elementos se constituem como uma série, com relações internas específicas e em tensão, tais estruturas apresentam-se como processo em formação, com suas “características emergentes” e suas “hierarquias específicas” são, como remarca Williams, reconhecíveis quando formalizadas, “mas já a essa altura o caso é diferente: uma nova estrutura de sentimento já terá começado a se formar, no verdadeiro presente social” (Williams, 1979:134-135). De tal modo que a ideia de estrutura não se dissocia da noção de processo.

Do ponto de vista das artes, em geral, e da literatura, em particular, Williams defende a ideia de que é nelas que residem certos elementos que “não são cobertos por outros sistemas formais” e que são eles a verdadeira fonte das categorias especializadoras do “estético”, das “artes” e da “literatura imaginativa”. De modo que metodologicamente, nas análises, será necessário “reconhecer (e saudar) a especificidade desses elementos – sentimentos específicos, ritmos específicos – e ainda assim encontrar maneiras de reconhecer seus tipos específicos de socialidade” (Williams, 1979: 135). Esse é o ponto que a meu ver interessa a uma sociologia da literatura. Peço licença para trazer mais um citação do autor que a meu ver sintetiza a relevância da noção de estrutura de sentimento para uma análise sociológica da literatura.

A ideia de uma estrutura de sentimento pode estar especificamente relacionada com a evidência de formas e convenções – figuras semânticas – que, na arte e



literatura, estão com frequência entre os primeiros indícios de que essa nova estrutura se está formando (...) Esta é uma maneira de definir formas e convenções na arte e na literatura como elementos inalienáveis do processo material social – não pela derivação de outras formas e pré-formas sociais, mas como formação social de um tipo específico que pode, por sua vez, ser considerada como a articulação (com frequência, a única articulação plenamente existente) de estruturas de sentimento que, como processos vivos, são experimentados de forma muito mais ampla (Williams, 1979: 135-6).

### **“O que os escritores fazem melhor que os sociólogos quando falam sobre *África*?”**

Esta é uma pergunta provocadora para a qual respostas diversas já foram formuladas. O ponto do meu argumento é de que a sociologia deve se beneficiar da literatura, constituir uma prática em que “ficção”, “imaginação”, “criação” sejam efetivamente incorporadas à análise sociológica. Em outro lugar (Soares, 2014), apresentei uma reflexão, partindo da crítica elaborada por Melucci a respeito do conhecimento científico. Para Melucci, o conhecimento científico deve ser compreendido como *uma* forma de conhecimento, mas não como *o* conhecimento por excelência. Nesta acepção, afirmo, a literatura também poderia ser concebida como uma forma de conhecimento da realidade, ainda que este não seja o seu papel ou a sua função. Tentarei a seguir fazer um breve exercício analítico para responder à questão sobre a importância da literatura como forma de conhecimento e ao desafio de usar, para esta a elaboração desta resposta, a noção de estruturas de sentimento proposta por Raymond Williams, aplicando-a à literatura moçambicana.

As literaturas africanas, mais do que as latino-americanas, trazem em sua origem a marca do colonial. O colonialismo no continente africano tem como marco histórico a Conferência de Berlim, realizada em 1885. A partir deste momento ficou definida a partilha do território africano entre as nações europeias. Quando a América Latina já havia sido tomada, no início do século 19, pelo fervor libertário bolivariano, e as literaturas nacionais se constituíam como signo de afirmação de uma identidade própria (ainda que fortemente informada pelos valores “eurocêtricos” ou “universais”), o continente africano mergulhava em um processo de dominação colonialista que - a despeito do fato de ter assumido formas diversas como a perspectiva assimilacionista, adotada pela França; o *indirect rule*, adotado pela Inglaterra; ou ainda um modelo misto, adotado por Portugal, só para citar alguns exemplos – marcou profundamente as formações nacionais que passaram a se configurar a partir daí e que se tornaram os marcos territoriais e políticos dos processos de libertação. No caso das colônias portuguesas, tais processos tomaram a forma de luta anticolonial, notadamente na Guiné Bissau, Angola e Moçambique. Nestes países e também em Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, o idioma português prevaleceu como língua oficial após as independências (efetivadas apenas na década de 1970, após longo período de luta de libertação), a despeito das diversas línguas faladas naqueles distintos territórios. Assim, a literatura que se formará terá a marca do colonial na adoção da língua do colonizador (como aconteceu também na América Latina), mas terá sobretudo a marca do anti-colonial em sua expressão política alimentada pela “negritude” - como “ideologia” e como “utopia” - e pelo nacionalismo.

Fátima Mendonça (2008) analisa a passagem da “imaginação colonial” para a “imaginação nacional” na literatura moçambicana como um processo que durou cerca



de 100 anos, comportando “paradigmas que em geral orientam, desde o princípio do século XX, a produção escrita nos países africanos submetidos à colonização europeia”, agrupados em três conteúdos fundamentais (Mendonça, 2008:22). De modo muito resumido estes paradigmas corresponderiam, na visão da autora, a:

- Ser Africano e Ser Europeu – período protonacionalista, anos 1920-1930, dualidade e prevalência dos valores europeus.

- Ser Africano *versus* Ser Europeu – período negritundista, pan-racialista, formador de um “contradiscurso”, a partir dos anos 1940.

- Ser Nacional *versus* Ser Universal – período de tendências várias que se desenvolvem no pós-independência (1975) em que o “percurso temático (...) se orienta no sentido da transformação na natureza do diálogo com o passado colonial” (Mendonça, 2008:22).

A seguir farei o exercício analítico proposto neste artigo.

### “Pensamento tal como é sentido e sentimento tal como é pensado”

Na primeira parte deste artigo tentei apresentar o modo como o materialismo cultural de Raymond Williams propõe a noção de estrutura de sentimento como um artifício propício à interpretação da relação indissolúvel entre literatura e sociedade, sentimento e estrutura. Sua aplicação à pesquisa requer o mergulho nas estruturas sociais, ao mesmo tempo em que, para se chegar até elas, faz-se necessário percorrer as trilhas e pistas deixadas pela própria literatura. Selecionei para o exercício analítico, aqui proposto, uma poesia icônica de Rui de Noronha (1909-1943), poeta identificado com o primeiro momento da literatura moçambicana, *Surge et Ambula*. Esta classificação é sempre problemática. Francisco Noa considera que só podemos falar de uma literatura moçambicana propriamente dita a partir da geração de Noêmia de Souza, José Craveirinha, Orlando Mendes, Virgílio de Lemos, Rui Nogar, Rui Knopfli, Aníbal Aleluia, entre outros. Será com esta geração, surgida nos anos 1940, que se poderá perceber a literatura como um “sistema, isto é, já com um corpo de autores, de obras que circulam, conjunto de leitores, e uma crítica que, de certo modo, já se começa a consolidar” (Noa, 2014). Assim Rui de Noronha seria, na visão de Noa, um precursor desta literatura africana. Nosso exercício consiste em indicar elementos de uma emergência *estrutura de sentimento dualista* que comporta o africano e o europeu em permanente desequilíbrio, a partir da análise do poema *Surge et Ambula*.

Segundo Fátima Mendonça a primeira fase de formação da literatura moçambicana, correspondente à fase “protonacionalista”, típica dos discursos jornalísticos das décadas de 1920 e 1930 e da poesia de Rui de Noronha, se caracterizaria pela posição ambígua de “Ser Africano e Ser Europeu”. Os intelectuais e literatos desta geração<sup>2</sup> partilhavam uma estrutura de sentimento alimentada simultaneamente por um ideário de defesa da cidadania para todos, clamando pelo sentimento de justiça, mas ainda não haviam assumido e incorporado efetivamente uma contraposição ao regime colonial em cores locais. O poema *Surge et Ambula* de Rui de Noronha<sup>3</sup> marca esta ambiguidade

<sup>2</sup> Entre eles os irmãos jornalistas João Albasini e José Albasini, editores dos jornais “O Africano” (1908-1918) e “O Brado Africano” (1918-1917).

<sup>3</sup> Disponível em <http://allpoetry.com/poem/8624151-Surge-et-Ambula-by-Antonio-Rui-de-Noronha>, acessado em 03 de março de 2014.



em “ser europeu” e “ser africano” e, ao mesmo tempo, se tornou um marco na formação da literatura moçambicana. O poema (e também o poeta) , ao mesmo tempo que incita o continente africano a despertar e caminhar, o caminho proposto é o do progresso nos moldes do colonizador. Eis o poema:

### Surge et Ambula

Dormes! e o mundo marcha, ó pátria do mistério.  
Dormes! e o mundo rola, o mundo vai seguindo...  
O progresso caminha ao alro de um hemisfério  
E tu dormes no outro sono o sono do teu infindo...

A selva faz de ti sinistro eremitério,  
onde sozinha, à noite, a fera anda rugindo...  
Lança-te o Tempo ao rosto estranho vituério  
E tu, ao Tempo alheia, ó África, dormindo...

Desperta. Já no alto adejam corvos  
Ansiosos de cair e de beber aos sorvos  
Teu sangue ainda quente, em carne sonâmbula...

Desperta. O teu dormir já foi mais que terreno...  
Ouve a Voz do teu Progresso, este outro Nazareno  
Que a mão te estende e diz-te: - África, surge et ambula!

Quando o Poeta "sacode" esse mundo e lhe  
grita que desperte é ainda porque:

...no alto adejam corvos  
Ansiosos de cair e de beber em sorvos  
Teu sangue ainda quente, em carne sonâmbula.

A dualidade entre o “Ser Africano” e o “Ser Europeu” não poderia ser mais explícita. “Dormes! E o mundo marcha, ó pátria do mistério”... O primeiro verso já plasma toda a tensão presente no poema: a pátria dorme, enquanto o mundo marcha. A pátria é mistério, é mística, é alienada da marcha mundial. Marcha que, adiante se verá, é a marcha do progresso, inevitável e desejável. As imagens utilizadas para caracterizar a pátria têm ressonância no imaginário europeu sobre o continente africano: “mistério”, “sono”, “selva”, “sinistro eremitério”, “noite” remetem às noções do imaginário iluminista que classifica, distingue e opõe civilização e barbárie (*selvagem*), luz e sombra, dia e noite, esclarecimento (conhecimento) e mistério, religião e magia ... O “sono” requer o despertar, só esta ação pode levar à consciência, que não surge necessariamente como autoconsciência, mas como consciência do outro, daquilo que “o mundo”, “o Tempo” representam: “a Voz do teu Progresso”. Este Progresso se iguala ao salvador, o “Nazareno” que, em sua bondade, “estende a mão” e assevera: “África, surge et ambula”, ponto de exclamação! O poeta assume a posição daquele que é o



portador da consciência que se descobre dupla. A consciência de si é mediada pelas categorias do outro, mas também pela denúncia

“já no alto adejam corvos  
ansiosos de cair e de beber em sorvos  
eu sangue ainda quente, em carne sonâmbula”.

Mas, mesmo no momento da denúncia da ação alheia, a dualidade persiste, pois os corvos só podem perpetrar a carnificina pela não ação da vítima que permanece “sonâmbula”, sem ouvir a voz do “Tempo”, plasmada em um passado remoto, perdido e misterioso. A consciência do poeta africano, que grita, é uma consciência europeizada, legitimadora de um “Progresso” incapaz, ainda, de se perceber como produtor de barbáries.

Como afirma Noa (2014), a forma soneto, que é uma a forma ocidental por excelência, configura um discurso de denúncia da exploração mas ao mesmo tempo de aceitação tácita da superioridade/ legitimidade daquele “Tempo”, chamado “Progresso”, para o qual África deve despertar, a partir do grito do poeta. O poeta, portador da (cons)ciência, o demiurgo do real, dividido entre “Ser Africano” e “Ser Europeu”.

Esta estrutura de sentimento dualista é o que marcaria este momento de articulação de uma insatisfação (e denúncia) com as injustiças perpetradas pelo colonialismo que são vistas, ao mesmo tempo, analisadas e incorporadas (sentidas e pensadas) pelo viés do “ser africano” que sente e pensa com as categorias do “ser europeu”. Cabe indagar para as fases/formações subseqüentes da literatura moçambicana em que medida tais características foram negadas, transformadas e/ ou superadas.



### Referências bibliográficas

CEVASCO, Maria Elisa B.P. S. (2001); *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra.

------(2003); *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo.

------(2004); Dois Críticos Literários. In: Benjamin Abdala Junior. (Org.). *Margens da Literatura*. São Paulo: Boitempo, v. 1, pp. 135-158.

MELUCCI, Alberto (2005); *Por uma sociologia reflexiva: pesquisa qualitativa e cultura*. Petrópolis: Editora Vozes.

MENDONÇA, Fátima (2008); Literaturas emergentes, identidades e cânone. In Margarida Calafate Ribeiro e Maira Paula Meneses (Orgs.). *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Edições Afrontamento, pp. 19-33.

NOA, Francisco (2014); *Surge et ambula: (des)construção da literatura moçambicana* (Entrevista concedida a Eliane Veras Soares e Remo Mutzenberg). *Estudos de Sociologia*, n. 20, v. 2, jul.-dez (no prelo).

SOARES, Eliane Veras (2011); Literatura e estruturas de sentimento: fluxos entre Brasil e África. *Sociedade e Estado*, núm. 26, mai.- ago., pp. 95-112.

------(2014); “Embora lidando com literatura, você está fazendo sociologia”. *Civitas*, núm. 14, jan.-abr.. pp. 81-92.

WILLIAMS, Raymond (1979); *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar.

