

'The world was only a dream I dreamt' ou a (in)capacidade de deslocar a margem - Nathaniel Mackey como representante do pós-colonialismo: "Song of the Andoumbolou: 44"

Elsa Escobar

Resumo

O presente trabalho visa verificar em que medida o poema "Song of the Andoumbolou: 44", de cariz marcadamente anti-hegemónico, testemunha a experiência pós-colonial norte-americana, uma experiência que se pauta pela desterritorialização do povo africano e que marcou a literatura norte-americana, nomeadamente a poesia de Nathaniel Mackey. Para além de se pretender avaliar a pertinência do poema "Song of the Andoumbolou: 44" enquanto testemunha da experiência pós-colonial norte-americana, intentar-se-á verificar em que medida a poesia de Mackey se constitui como anti-hegemónica, quer ao desafiar a poesia masculina WASP no atinente à temática, quer pelo modelo agonístico de linguagem utilizado e pela relação que as palavras estabelecem com o cenário onde são dispostas, isto é, pela forma como são colocadas no papel, o que implica leituras que desafiam quem lê a rever o seu esquema mental, as suas ideias pré-concebidas.

Palavras-chave: L=A=N=G=U=A=G=E, Poesia, Literatura Afro-Americana

Abstract

This paper aims at analysing how the anti-hegemonic poem "Song of the Andoumbolou: 44" witnesses the American post-colonial experience, an experience which is marked by the deterritorializing of the African people and has influenced American literature, namely Nathaniel Mackey's poetry. Besides aiming at evaluating the relevance of "Song of the Andoumbolou: 44" as a witness of the post-colonial experience, this work tries to better understand how Mackey's poetry proves itself anti-hegemonic both by challenging the themes usually dealt with by WASP masculine poetry and by making use of an agonistic model of language, as well as by the relationship established between the words and the scenery where they appear, i.e., the way they are placed on the paper, which challenges the reader to review their mental scheme, their pre-conceived ideas.

Keywords: L=A=N=G=U=A=G=E, Poetry, Afro-American Literature

Como observa Geoffrey Hughes, a linguagem é uma das qualidades basilares que definem o ser humano enquanto ser individual e ser coletivo: rodeia-nos, molda a nossa forma de pensar e sentir, desde a infância até à morte (Hughes, 1988: 1), pelo que não será certamente exagerado afirmar que todas as formas de controlo social são exercidas através do uso desta. É através da linguagem que se mobilizam pessoas

passivas a participar nas mais variadas lutas ou se convencem as mais sensatas a cometer atos impensáveis.

A linguagem é o instrumento que permite ao ser humano situar-se no mundo e conferir sentidos à realidade que este vivencia. Vergílio Ferreira, romancista e ensaísta português, afirmou um dia que “Uma língua é o lugar donde se vê o Mundo e em que se traçam os limites do nosso pensar e sentir” (Ferreira, 1999: 83-4), ou seja, é a teia onde cada pessoa se desloca, sendo esta tão maior quanto o domínio que essa mesma pessoa tiver da sua língua materna ou de todas as outras que conhecer. Todavia, nem sempre a deslocação na teia se revela fácil. Momentos há em que, mesmo dominando uma língua, a teia enreda o falante. Disso nos dá conta David Melnick (apud Chakroborty, 2008: 16), ao falar dos textos L=A=N=G=U=A=G=E que, segundo ele, conferem ao leitor a sensação de aranha presa na sua própria teia. A esta questão não se manteve alheia Suman Chakroborty, que declara: “O sentimento de asfixia causado pela (in)compreensão de um poema e a dor que o coração sofre são as sensualidades expressas de um leitor apaixonado cuja mente é anestesiada pelas projeções desorientadas da poesia do poeta em forma de poema” (Chakroborty, 2008: 16). Ler um poema de Nathaniel Mackey e enveredar pela tarefa de o tentar interpretar é, indubitavelmente, passível de provocar os sintomas anteriormente descritos.

Poeta afro-americano, Mackey situa-se, em termos de produção artística, algures entre o afro-americano vernacular e a poética apelidada de “forma aberta” (open form), não sendo nunca tarefa fácil associá-lo a uma tradição literária específica porque, como observa Megan Simpson, a sua poesia é ‘difícil’ (Simpson, 2003: 36).

“SongoftheAndoumboulou: 44”, o poema que constitui aqui objeto de análise, é parte de SongoftheAndoumboulou, um conjunto de poemas que Simpson define como um “poema sequencial contínuo”¹ (Simpson, 2003: 36) e que conta já com mais de quarenta secções numeradas.

O título desta série de poemas deriva de uma canção fúnebre do povo Dogon da África Ocidental, que evoca, de acordo com a sua complexa cosmologia, uma forma anterior e imperfeita de um ser humano. Mackey foi beber inspiração não tanto à

¹ “ongoingsequence poem”

história narrada pela canção, mas sobretudo aos sons ásperos e irritantes (“raspy”) que testemunhou ao ouvi-la pela primeira vez.

Segundo Simpson, Mackey emula esse som irritante, esse grosar, através de diversos recursos formais e estilísticos, nomeadamente jogos de palavras, margens desiguais, espaçamento irregular, utilização de elipses e repetição, bem como a través da utilização fragmentos enigmáticos de narrativa (Simpson, 2003: 36 – 37).

Não será preciso mais do que uma primeira leitura para descobrir, em “SongoftheAndoumbolou: 44”, muitas das características anteriormente enunciadas.

Um primeiro olhar é suficiente para denunciar de imediato um dos aspetos mais marcantes do poema, característico da poesia L=A=N=G=U=A=G=E: a disposição gráfica do poema na página. Desenvolvendo-se ao longo de oito páginas, “SongoftheAndoumbolou: 44” apresenta margens irregulares e um espaçamento irregular entre os versos, havendo, por vezes, uma quebra, marcada por um ponto, entre um verso e outro, ou uma mudança abrupta de uma página para outra. Para além disso, a distribuição do número de versos ao longo das oito páginas também se faz de forma irregular, quer em termos de número, quer no atinente à posição que ocupam na própria página. Se, nas duas páginas iniciais, o poema centrado ocupa o espaço convencional da página de cima a baixo, na terceira, por exemplo, encontram-se apenas seis versos, alguns constituídos somente por uma palavra, a ocupar parte da metade superior da mesma. Já na quarta página, os versos surgem já a meio do espaço que a constitui, encimados por uma curta linha, repetindo-se este esquema de distribuição nas quinta, sétima e oitava páginas. Na sexta página, os versos começam na parte superior da mesma, sendo antecipados por um ponto ligeiramente deslocado para o lado esquerdo. Assiste-se, portanto, a uma desterritorialização nítida do poema, o que determina a exploração de uma lógica espacial convencionalizada como sendo aquela a ser respeitada e, logo, o desafiar imediato do esquema mental que, por norma, prevalece e que é o de iniciar o texto sempre na parte superior da página, não ultrapassar as margens e colocar a pontuação sempre no fim das frases/versos.

Esta representação gráfica da quebra no poema, o gaguejar, isto é, as quebras, as repetições, implícitas nos pontos que surgem na página fora do alinhamento do verso ou da palavra, bem como a linha apresentada antes de alguns trechos do poema,

parecem assinalar simultaneamente um corte e uma continuidade, tal como sublinha Brent Hayes Edwards (1994: 572).

A estes pontos e traços poder-se-ão também associar silêncios e, como atesta Edward Mallot, os silêncios são pausas ricas que geram possibilidades para a próxima nota (2004: 150). A ilustrar esta afirmação, Mallot cita John Miller Chernoff que argumenta que os ritmos bem construídos na música Africana contêm “ausências” deliberadas, de modo a promover uma “presença” mais coletiva (Mallot, 2004: 150).

O início de “SongoftheAndoumbolou: 44 parece dar resposta ao apelo de Marinetti, pai do Movimento Futurista, que ansiava, como observa MarjoriePerloff (2003: xxvi), pela destruição da sintaxe, pelas palavras em liberdade e por uma nova poesia sonora e visual, pois nele é possível verificar, desde logo, uma tensão permanente entre a sintaxe e a unidade de sentido que é o verso.

A destruição da sintaxe é notória, por exemplo, em “a bar westepedup/ to, ordered”, em que se afasta a preposição “to” da forma verbal “steppedup”, retirando, dessa maneira, o sentido lógico à unidade sintática e oferecendo-lhe sentidos outros, numa diferenciação da linguagem poética da linguagem comum, que resulta em muito, segundo Perloff, da “emancipação da palavra e do som verbal” (2003:xxv).

De acordo com EzraPound, toda a disposição tipográfica visa facilitar a entoação do leitor (apudPerloff, 2003: 183). Todavia, se é esse o objetivo, o efeito que essa colocação tem sobre a leitura do conteúdo em si é exatamente o contrário, pois, como exposto anteriormente, os poemas de Mackey são de difícil interpretação, o que decorre do facto de assentarem num modelo agonista, o que equivale a dizer que há sempre dois sentidos presentes: um que é conhecido e um outro que oferece resistência. A este modelo agonista da linguagem está, certamente, subjacente o recusar de imagens facilmente reconhecíveis, ou seja, a procura da liberdade, do distanciamento dos poetas brancos a partir dos quais se instituíram os cânones: “dos mortos, i.e., de todos esses cavalheiros que viveram antes de nós” (apudPerloff, 2003: 22).

Acresce referir que o facto de a escrita de Mackey ser nitidamente musical dificilmente contribui para uma leitura fácil, pois, como observa Peter O’Leary, os seus versos contêm derrapagens e pausas, anagramas e padrões de vogais densos, simultaneamente eloquentes e desorientadores (1994: 518). Ao corresponder ao

formulado por Olson, que considerava que “UMA PERCEÇÃO DEVE IMEDIATA E DIRETAMENTE CONDUZIR A OUTRA PERCEÇÃO... continuar, continuar em movimento, manter a velocidade” (Olson, 1967), o verso livre de que Mackey faz uso elimina a hipótese de “existência de ocorrência métrica ou rima consistente, pois isso far-nos-ia parar, ainda que temporariamente” (Perloff, 2003: 23). Assim, o ritmo ascendente iâmbico e anapéstico de “SongoftheAndouboulou: 44”, relacionado com o som dos Dogon, ao mesmo tempo que destrói a unidade sintática, conduz a percepções diversas que, sendo suscetíveis de convidar à leitura, tornam o poema quase impenetrável para o comum leitor, habituado a uma escrita que segue quase sempre os mesmos padrões.

Contudo, é necessário, como aconselha Perloff, transcender os limites da nossa observação comum (2003: 129). E, para tal, é preciso abandonar esse espaço tranquilo, onde se situa o já muito visto e interpretado, para ir ao encontro de novas formas como as que “SongoftheAndouboulou: 44” oferece e usufruir da experiência estética daí advinda, para que seja possível produzir uma expansão da consciência. Assim, muito embora a maioria dos leitores possa encarar a obscuridade de Mackey como uma contrariedade comum à poesia experimental, que constitui uma dificuldade intencional e universal que assusta o leitor casual, cada leitor e cada leitora, desde o principiante ao verdadeiro conhecedor, deve contatar o saber que Mackey investiga na sua escrita.

A propósito do manifesto publicado por Cendrars, em 1913, para anunciar a publicação da sua própria *La Prose duTranssibérien*, e em que este escreve:

Eu não sou poeta. Eu sou libertino. Eu não tenho qualquer método de trabalho. Eu tenho um sexo... E se escrevo, é talvez por necessidade, por higiene, como se come, como se respira, como se canta...

A literatura faz parte da vida. Não é qualquer coisa “à parte”. Não escrevo por profissão. Viver não é uma profissão... (...)

Amo as lendas, os dialetos, as falhas da linguagem, os romances policiais, a carne das raparigas, o sol, a Torre, os apaches, os negros bons (...)

Eis o que queria dizer : tenho a febre. (apudPerloff, 2003: 9 – 10)

Perloff observa que este autor se demarca aqui de todas as “escolas” poéticas, fazendo eco da doutrina Futurista que prega serem a vida e a arte inseparáveis, advogando que a poesia requer violência e energia, sendo portanto “uma espécie de ‘febre’ na qual a

vida da cidade moderna se funde com o Outro exótico, o mundo fantasia dos Apaches e os ‘negros bons’” (Perloff, 2003:10).

Dessa espécie de “febre” inteira-nos a poesia de Nathaniel Mackey, que, sendo exemplificativa da relação problemática entre forma e conteúdo, mistura e funde mundos vários. Assim, como concebe Andrew Mossin, trabalhos como “SongoftheAndoumboulou” asseguram-nos pelo menos uma entrada parcial numa variedade de conhecimentos culturais, incluindo o Islão, a África Ocidental e o Caribe. Por outro lado, a inteligibilidade emocional dos poemas é continuamente esbatida pelas estratégias formais que evitam qualquer acesso fácil ou imediato ao seu significado e referencialidade (1994: 543).

“SongoftheAndoumbolou: 44” é representativo do modo como a poesia de Mackey repercute esse multiculturalismo de que fala Mossin. Nele é possível encontrar uma mescla heterogénea de motivos culturais que convergem para a representação de mundos opostos: o ocidental e o oriental; o terreno e o sagrado, pois como o reconhece o próprio Mackey, a sua poesia é um espaço onde se recuperam perdas históricas específicas, recapituladas sistematicamente e tecidas em camadas várias de história auto ficcional, mitográfica e social que marcam a sua poesia como “sinais” de um passado afro-caribenho e afro-americano reconhecível e partilhado (apudMossin, 1994: 545).

São precisamente esses “sinais” de um passado afro-americano que interessa agora procurar e desvendar, para que se logre verificar em que medida Nathaniel Mackey pode ser considerado representante do pós-colonialismo.

Lance-se, de novo, o olhar sobre o relato inicial, proferido pela voz de um dos, tal como designados por Mathew A. Lavery, “viajantes pré-Dogon e pré-humanos Andoumboulou” de Nathaniel Mackey:

Wherever we were it was a tavern
we were in, a bar we stepped up
to, ordered... Stood in front of
the jukebox, bartender at our backs,

rapture

Sabendo de antemão que a escrita “Language”, de que Mackey é herdeiro, possibilita diversos níveis de leitura e diferentes modos de aceder ao seu conteúdo, as perspectivas de interpretação deste pequeno excerto são, por certo, múltiplas, não obstante saber-se que “o corpo, ou o livro/texto, é o ponto de partida, frequentemente falível, na nossa demanda pela “sabedoria” (Lavery, 2011).

Partindo de uma leitura fiel à unidade sintática mais familiar ao esquema mental que, por norma, rege quem lê, ler-se-á, “Whereverwewereitwas a tavern/ wewere in,” o que oferece a possibilidade de ver em, cada espaço ocupado ou visitado por estes viajantes, uma taberna, como se eles transformassem cada espaço numa taberna, com tudo o que isso implica: comer, beber, conviver. Ou talvez não, pois há sempre a possibilidade de, com base na origem etimológica da palavra “taberna”², entender que o espaço por eles ocupado é, na realidade, um local de trabalho.

Caso se opte por seguir o ritmo estipulado pelas quebras gráficas introduzidas pelo poeta, poder-se-á ler os dois primeiros versos com um sentido diferente, significando “wewere in” não que estivessem sempre numa taberna, mas que tinham conseguido entrar nela. Surge, então, a possibilidade de ler, “wewere in, a bar westepedup,” a poder ser traduzido como “estávamos lá dentro, um bar a que ascendemos,” isto é, em que tinham conseguido entrar. Isto pode também suscitar uma outra interpretação da palavra “bar” e permitir ver nela a “barra de um porto”, ou seja, o local de acesso a terra, eventualmente, a uma nova terra.

Revedo, mais uma vez, o esquema de leitura, sugere-se a hipótese de um novo segmento: “westepedup/ to,” o que suscita nova dúvida sobre o que é dito. Afinal, o verbo “step up” significa, aqui, “melhorar”, “ascender” ou “avançar”?

Parece subjazer aqui uma dicotomia, provocada pelo uso das preposições “in” e “to”, que se prende com a dupla possibilidade de estar já num determinado espaço ou de se estar apenas ainda a caminhar para ele. Como se, efetivamente, a viagem estivesse sempre ligada à taberna ou se estivesse a falar de momentos marcadamente diferentes na linha temporal.

“[O]rdered” é a palavra que se segue e que, tal como “steppedup” ou “bar”, permite constatar aqui uma das mais marcantes características da poesia de Mackey: o

2 A palavra deriva do latim taberna e do grego ταβέρνα/taverna, cujo significado original era oficina.

jogo com as palavras. Considerando que o local onde os viajantes se encontram é uma taberna, na aceção mais ordinária da palavra, poder-se-á considerar que o verbo não mais significa do que “pedir” algo para comer ou beber. Porém, de um outro nível de leitura, partindo de “a bar westepedup/to/ordered” como uma unidade sintática, assoma a hipótese de ler que a taberna onde estavam não fora um lugar eleito por eles, mas sim um espaço para onde foram obrigados a ir.

Tendo por base o facto de Nathaniel Mackey ser um poeta afro-americano, afigura-se possível lobrigar, nestes primeiros versos de “SongoftheAndoumbolou: 44”, indícios da sua experiência enquanto negro e norte-americano.

Em “Other: fromNoun to Verb”, Mackey refuta o rótulo redutor de ‘escritor afro-americano’, no alcance mais comum da expressão, ao declarar que os escritores negros são, por norma, lidos racialmente. Isto é, o seu trabalho é analisado essencialmente ao nível do conteúdo, como resposta ao racismo, como representativo da ‘experiência negra.’ Segundo Mackey, o facto de os autores negros experimentarem e inovarem ao nível da forma e do conteúdo tende a ser ignorado, pois a capacidade de influenciar o curso do meio, de mudar o meio, implica uma ordem permitida apenas aos brancos, no que concerne à escrita (Mackey, 1993: 284-85).

Não obstante a recusa supra mencionada e o facto de a sua produção literária confluir características tão diversas que se torna impossível categorizá-lo, não se pode ignorar que Mackey é efetivamente um escritor negro. Logo, não será de estranhar que ele beba inspiração de fontes culturais negras e que, na sua poesia, se encontrem frequentemente referências à história do seu povo. Como ilustra Chris Funkhouser, “a postura rebelde de Mackey é subtil, porém perpassa o seu trabalho uma voz que chama a atenção para o descontentamento e o desassossego, mobilizando uma consciência erudita e atual das desigualdades e das injustiças culturais” (Funkhouser, 1994).

“[T]o, ordered...Stood in frontof/ the jukebox, bartenderatourbacks,/ rapture”, não se revelam mais parcos na oferta de possibilidades de leitura. “Stood in frontof” pode bem referir-se ao cumprimento de uma ordem dada por alguém para que eles ficassem parados em frente à “taberna”, isto assumindo que o pronome “nós” é referente aos escravos negros que chegavam aos Estados Unidos. Mas pode também

significar tão-somente que os viajantes Andouboulou estavam parados em frente à “jukebox”, a escolher ou a ouvir música.

E o que depreender de “bartenderatourbacks”? Significa isto que o empregado estava à espera para os servir? Que os chateava? Que os ignorava? Ou que se limitava a observá-los de perto, numa nítida atitude de desconfiança? Numa perspetiva pós-colonialista, as duas últimas hipóteses afiguram-se, indubitavelmente, mais credíveis.

Um dos maiores problemas que sempre acometeram os afro-americanos manifesta-se na falta de liberdade para expressar a sua identidade, o que o torna invisível aos olhos dos outros ou faz com que o vejam não como indivíduo mas como uma classe. Na aclamada obra de Ralph Ellison, *Invisible Man*, o narrador declara ser invisível apenas porque os outros se recusam a vê-lo (1965:7). Partindo destes pressupostos, não será de refutar a suposição de que “bartenderatourbacks” pode querer dizer apenas que o empregado os ignorava.

Quanto à última hipótese de interpretação deste trecho, esta prende-se com os estereótipos que, ao longo da história, se foram criando sobre o Negro e que o caracterizam sempre de forma negativa. A ele se associa frequentemente uma propensão para a criminalidade, daí que pareça pertinente ler “atourbacks” como uma atitude de vigilância.

Esta temática de alguém “at [their] backs” é recuperada mais à frente no poema, numa referência a um bispo britânico que formou missionários: “theRightReverend Frank atourbacksblowing “One for John,” endlesslytakenone step/beyond,/bluegnostic/ loop,” e onde talvez se possa descortinar uma tentativa permanente de, mais do que os vigiar, de os doutrinar, formatando-os em conformidade com a corrente hegemónica branca.

De regresso à primeira parte do poema, verifica-se que o quinto verso se resume a uma palavra: “rapture”. Todavia, esta é prenhe de significado. Ligeiramente deslocada do alinhamento dos versos anteriores, também ela concorre para uma interpretação ambígua do poema.

Onde se situa esse “êxtase”, esse “entusiasmo”? Quem o sente?

Uma leitura hipotética parte do seguinte segmento: “the jukebox, bartenderatourbacks,/ rapture,” que pode corresponder ao enumerar de tudo o que estava além do seu alcance, todo o “êxtase”, toda a ‘festa’, enfim, tudo o que era

suscetível de ser agradável acontecia nas suas costas. Talvez se possa entender aqui que o afro-americano é sistematicamente excluído da vida económica, social, política e cultural do seu país.

Porém, também se pode fazer sentido da presença deste nome em função do verso que se segue e assim tem-se “rapture/ whatbeforewethoughtruin”, surgindo, desta análise, uma visão mais positiva: aquilo que antes parecera destruição é, afinal, venturoso, logo ainda resta alguma esperança.

“Rapture” é a primeira palavra no poema a ocupar sozinha uma linha e a destacar-se, no espaço, das que a precedem e das que de imediato se lhe pospõem. A ela seguem-se “summer”, “be”, “past”, “wasted”, “it”, “belated” e “more”, o que suscita um plano de leitura para além dos restantes versos. Não será possível inferir que estão aqui presentes dois espaços temporais diferentes? Se “rapture”, “summer” e “be” forem lidos como formando um único verso, acredita-se ser possível ver nele a expressão de um tempo presente, de alegria e enlevo, por oposição a um passado desperdiçado, que provocou um maior atraso, e que está subjacente à leitura de “past”, “wasted”, “it”, “belated”, “more” como formando uma unidade sintática.

Tal leitura permite patentear um pouco da história dos afro-americanos. O seu passado enquanto vítimas de segregação social atrasou-os, pois não lhes permitia ter acesso à cultura do país em que viviam nem tão-pouco manter viva a cultura dos seus ancestrais, enquanto o presente se desvela mais auspicioso, uma vez que a sua cultura tem vindo a conquistar espaço dentro da corrente hegemónica, o que porventura pode ser confirmado nos versos seguintes.

Em “Whateverwe rode itwas a record”, as palavras induzem, novamente, leituras várias. O verbo “ride”, por exemplo, utilizado, por norma, no sentido de “cavalgar” ou “andar/conduzir”, pode também equivaler a “dominar” ou ainda, em termos musicais, a “improvisar livremente” (como se faz no jazz). Quanto a “record”, este pode ser um “registo”, um “recorde” ou um “disco”.

Esta multiplicidade de significados conduz, inevitavelmente, a deduções diversas. Assim, ler “qualquer coisa que conduzíssemos era um recorde,” pode denotar um certo orgulho, isto é, significar que tudo o que eles faziam era uma conquista. E talvez se possa verificar aqui mais uma alusão à história dos afro-americanos, que têm de

fazer conquistas permanentes para conseguirem inscrever o seu povo na história do país onde vivem e ao qual pertencem.

Por outro lado, talvez seja plausível interpretar este verso como estando relacionado com a música, e pensar que “tudo o que eles improvisavam livremente se transformava num disco”. Não se acredita, no entanto, que esta interpretação exclua a possibilidade de se descortinar, nessa afirmação, indícios de uma literatura pós-colonial, uma vez que é sobejamente reconhecido que o jazz tem raízes na cultura popular e na criatividade das comunidades negras que, no dealbar do século XX, viviam na região de Nova Orleães, tendo-se desenvolvido a partir da mistura de várias tradições musicais, em particular a afro-americana. É o próprio Mackey que afirma, em “SoundandSentiment, SoundandSymbol,” que “nota-se que é de música negra que estou a falar, uma música cuja ‘crítica do nosso conceito da realidade’ é notoriamente uma crítica da realidade social, uma crítica da disposição social na qual, devido ao racismo, somos privados da comunidade e afinidade, separados” (1993: 234).

Qualquer uma destas hipóteses de interpretação parece suscetível de corroborar a ideia, expressa anteriormente, de que, em termos culturais, o presente se revela mais promissor, pois ambas exprimem uma ideia de sucesso.

A leitura de “Whateverwe rode itwas a record/wespun,” como uma sequência lógica, poderá confirmar a interpretação que conduz à questão musical, pois “spun” pode corresponder a “tocávamos”. A confirmar esse pressuposto, surge o resto do verso: “wespun, wiltingstringsaddressing.”

Todavia, o verso subsequente principia com um pronome pessoal com função de complemento direto, o que compele quem lê a repensar a leitura anterior e a ponderar a hipótese de formular uma outra sequência sintática: “wilingstringsaddressing/us as welooked out fromShard.” Isto é suscetível de dar origem a uma nova interpretação, pois, de repente, já não são eles quem toca as velhas e cansadas cordas, são elas que tocam para eles, como se autónomas fossem.

E como interpretar o termo ‘Shard’? O facto de estar escrito com letra maiúscula e de poder ser associado à palavra que introduz o verso seguinte, pode indiciar tratar-se de um nome próprio, “Shard Café”, restringindo assim todas as tabernas, onde os viajantes poderiam estar, a uma taberna específica. Uma taberna que é tão-somente o país onde eles vivem, os Estados Unidos, construído a partir de fragmentos (povos

diferentes) ou de vidas fragmentadas (as dos escravos ou dos imigrantes, por exemplo).

“Shard”, não obstante a letra maiúscula inicial, pode efetivamente traduzir-se como “fragmento”, o que pode indiciar aqui uma visão fragmentada, incapaz de abarcar o todo, ou, então, como “crosta”, o que equivaleria a pensar-se numa visão protegida e, conseqüentemente, apenas parcial. Parece possível, também aqui, confirmar uma leitura de cunho pós-colonialista, pois essa visão ‘fragmentada’ ou ‘protegida’ pode corresponder à única a que os negros tinham acesso.

A corroborar a hipótese acima aventada, acrescenta-se “low-lying mist obscuring/summer,” a revelar que o que veem quando olham para fora é obscurecido por uma neblina que paira baixa, uma neblina que também obscurece o verão que, num outro plano de leitura, como foi anteriormente alvitado, poderia corresponder a um tempo presente de encanto. Um presente melhor, com maior participação dos negros na vida económica, política, social e, sobretudo, cultural norte-americana, mas que, todavia, continua a ser obscurecido por um racismo latente.

Mas, mais uma vez, o poema apresenta, ante quem o lê, uma bifurcação, com “summer” a poder ser lido a formar uma unidade sintática com “LoneCoast,” do verso posterior: “summer,/ LoneCoast”, oferecendo assim novas coordenadas relativamente ao tempo e ao espaço em que as coisas acontecem, o que, atendendo à informação que se segue, pode significar um retrocesso no tempo, um olhar sobre a história passada.

O poema prossegue com “Every arrival outrun,” uma chegada que não é esclarecida, não se sabe quem chega, nem exatamente aonde chega. Sabe-se apenas que é ultrapassada. Mas também se desconhece o que a ultrapassa. Com base na linha de interpretação que se tem vindo a seguir, impõe-se deduzir que cada chegada não mais é do que a chegada de um barco negreiro, ultrapassado pela chegada de outro que se lhe segue.

Mas também “outrun/ by the imagewehadofit,” porque há uma incapacidade de ver as coisas como elas realmente aconteceram, o que decorre do facto de o “nós” não as ter efetivamente vivido e ter tido conhecimento delas somente pelo que foi sendo transmitido de geração em geração. Conseqüentemente, não lhes resta senão

imaginar, permitindo que as imagens criadas se sobreponham àquilo que realmente aconteceu.

Contudo, a imagem que eles tinham dessa chegada, talvez por ser demasiado dolorosa, implorava que o espaço para onde haviam sido trazidos se revelasse o espaço onde eles prefeririam estar: “therebenowherewe’drather/be...” Um apelo que pode simbolizar a necessidade de adaptação a este espaço que é agora deles e onde se mantêm unidos. Unidos por uma “Vibratingstring” – o aspeto cultural da música é aqui retomado: ela mantém-nos unidos e, concomitantemente, “reféns”. Reféns, possivelmente, de um passado que não podem ignorar, pois continua vivo numa sociedade que, tendo sido alicerçada na desigualdade, ainda não conseguiu erradicar todas as formas de discriminação de que padece.

Eles continuam a tocar, com energia, com “nubswatbeforewere/fingers.” Os dedos gastos, não mais do que protuberâncias, continuam a fazer as cordas vibrar e o tambor soar. Um tambor subjugado, mas que continua a troar.

Os dedos, que já não passam de protuberâncias, bem como o tambor subjugado, podem querer significar o cansaço e o desgaste provocados por uma luta incessante em prol da igualdade e da conquista de direitos, numa sociedade que os afro-americanos ajudaram a construir, mas que sempre lhes nega o seu quinhão. Todavia, o facto de continuarem a tocar com força e energia, como indiciado pelos verbos “pluck” e “pound”, revela que a luta prossegue.

even so, a subdued drum pounding
past
words, words’ amanuensis... Packed up,
departed, booked... “Cold water
and dirt,” a voice we heard sang,
wasted

Que importância poderá a palavra “past” assumir neste contexto? Três leituras parecem oferecer-se como possíveis. Uma possibilidade é vê-la como o “passado” que é mantido vivo pelo toque ribombante do tambor, ou seja, pela luta constante dos afro-americanos que recusam deixar-se assimilar completamente pela cultura hegemónica, mantendo viva a cultura do seu povo. Outra seria vislumbrar aqui

um “passado” esmagado por uma cultura que conseguiu impor-se como canónica. E a terceira hipótese passaria por traduzir “past” não como “passado”, mas como “sem”. O que permitiria perceber que o tambor ruge e se impõe sem proferir palavras.

Talvez seja pertinente referir, a este propósito, que os tambores assumem uma grande importância nas tradições musicais africanas, desempenhando funções rituais e sociais e exprimindo, muitas vezes, a identidade profunda de uma linguagem falada.

As palavras falham, o discurso do tambor é desprovido delas e não há registo escrito de outras palavras porque, como se lê no poema, “words’ amanuensis... Packedup/ departed, booked...”. Sabendo-se que os povos africanos, em geral, se pautam pela tradição oral, pode entender-se uma certa ironia nestas palavras. Quem poderia ser o amanuense? Talvez um branco, que não está ali para registar a história deles, porque está “reservado”, provavelmente para registar a história dos brancos, porque essa é aquela que sempre encontra o caminho para os livros, levando a crer que as sociedades orais não possuem história e a, conseqüentemente, torná-las mais vulneráveis, como registam Ashcroft, Griffith e Tiffins (1989), à intrusão da literacia controlada pelo poder imperial.

Há, contudo, um livro que lhes diz respeito a eles, afro-americanos, “theOldBook/ anocult, acousticbook”, um livro de sons valioso, “Black/ jewel, blackjaw”. Novamente aqui a ideia da música como aspeto importante da cultura afro-americana é fulcral à sua imposição dentro de uma cultura dominante que tenta esmagá-la. A música é uma joia negra, porque valiosa em termos culturais, e é uma mandíbula negra, porque serve simultaneamente para atacar a cultura que os oprime e defender a sua própria cultura.

Não obstante esse valor que lhe é inerente, a música é triste: “Blue,/belated/ horn”, talvez por narrar a história sofrida do povo que a canta, e é:

Heuristic straw... So simple a
song and so sanguine, centrifugal
how it
grew, gouged-out side of a mud house,

ou seja, derivada da experiência de um povo, afastada do centro, nascida da margem, em África, com possibilidade de crescer: “more/ thancouldascendagain”, mas que se

afunda (“sunk”), porque é “colidida”, “esfolada” e “esfolada”, e o povo que a cria e canta é silenciado e domado, como se de animais se tratasse: “Roughed/ we’dheardwe’dbe, rougheditturned/ out/ wewere, hornsheldhigh, headsback,/ eyes/ tight, Struff promenade,/ struck”.

Esta constatação de terem sido domados encerra a primeira parte do poema, que parece reportar-se sempre ao espaço dos Estados Unidos e à história e à cultura do povo afro-americano. A separá-la da parte seguinte, um ponto a meio da página. O gaguejo recorrentemente evocado quando se fala da poesia de Mackey, a expressar aqui a força perdida, talvez pelo facto de, na perspetiva expressa por Isabel Caldeira, terem sido transportados para um espaço totalmente desconhecido, onde lhes foi inclusive

vedada a possibilidade de comunicar em pé de igualdade com o «outro», que assim mais facilmente os colonizou, impondo-lhes os seus padrões de vida e a sua cultura como os únicos válidos, mas negando-lhes, num constante processo de castração, a possibilidade de os atingir (1980: 159),

mantendo-os assim dominados e silenciados.

Na segunda parte do poema, testemunha-se um deslocar no espaço. De um multiculturalismo acentuado, as referências culturais encontradas, doravante no poema, são inúmeras.

Os viajantes Andoumboulou de Mackey já não se encontram em solo americano, deslocaram-se para África.

Junto do povo Badawi³, eles confessam: “A vastcrystalwe/ stoodinsidelooking out of, looked in/ to seewhatwas to come,” o que consubstancia um outro momento em que olhavam através de um “caco”, revelando, assim, que também aqui estão deslocados, não participando efetivamente da realidade que os rodeia.

“A vastcrystalwe,” poderá isto querer significar que eles eram o próprio cristal transparente, de onde se percebiam os acontecimentos, de onde partia o conhecimento? A leitura sequencial oferece uma outra possibilidade de interpretação que adquire um sentido mais pertinente no âmbito do pós-colonial, isto é, permite interpretar este excerto do poema como se eles estivessem dentro de uma bola de cristal e observassem a realidade a partir desse ponto, não participando nela. Mas ao

³ Beduíno, em árabe.

mesmo tempo que observam a realidade, estando fora dela, é nessa mesma realidade que buscam as respostas para o futuro. Vítimas da Diáspora africana que, no poema, é também ilustrada por uma “suposta falta de precisão verbal,” (apud Mallot, 2004: 145) eles já não são membros da cultura que é sua ancestral, no entanto, é nela que buscam a sua verdadeira identidade.

Se na taberna olhavam para fora através de um estilhaço de vidro, agora fazem-no a partir de uma bola de cristal, nunca conseguindo uma visão verdadeiramente clara da realidade, da sociedade onde estão, porque a visão é sempre intermediada por aspetos que eles não dominam, porque nunca são realmente parte dela. Sofrem sempre da dupla consciência que refere W.E.B Du Bois e que é a de serem americanos, mas negros, nos Estados Unidos, e, no caso específico de África, serem negros, mas americanos. A este propósito, Paul Hoover louva a opção consciente de Mackey “jogar um tipo de visão cultural contra o outro, resultando numa consciência intensificada não só da identidade, mas também do poder da arte sincrética. A dupla consciência torna-se uma ‘segunda visão’, uma virtude de imaginação panorâmica” (Hoover, 1994: 746-47).

Se os Estados Unidos não os integram completamente, o espaço que os abriga agora também não se revela verdadeiramente hospitaleiro: “Calloustheplacewe came to next,” pelo que, também aqui, o viajante não encontra o seu espaço, limitando-se a fingir:

Congress’s debut... Everyone was
laughing, everyone except me but I
faked it, filled in as best as I could...

In the

outer reaches feasting on fruit nowhere to
be found in the world we knew...

Estes frutos que o viajante menciona podem ser frutos no verdadeiro sentido da palavra e ele querer apenas dizer que se alimentavam agora de frutos exóticos não existentes no seu mundo, nos EUA. Ou podem referir-se a tudo o que está fora do seu alcance, nomeadamente a liberdade de que os beduínos usufruem ao deslocar-se permanentemente de um ponto para outro.

Mas se esta voz que narra a história, enquanto representante do negro norte-americano, não goza da liberdade de movimento dos beduínos, enquanto viajante Andoumboulou, rapidamente prossegue viagem.

Na terceira parte do poema, introduzida por uma linha contínua, a significar talvez um gaguejo mais pronunciado, o viajante encontra-se agora numa região montanhosa: “A region of hills we came to next,” uma região que se imagina, pela referência a “Albert’s principality” ou à “Portuguese guitar,” mais próxima da Europa e sugere um jogo de impérios – o português e o britânico. Um espaço que parece ser considerado acolhedor: “had we been/ able, moved on into Albert’s principality”, porque livre da guitarra portuguesa, livre do som de uma guitarra que evoca um passado de colonialismo e escravatura. Referindo-se àquilo a que Lavery chama “uma tendência afásica de se abrir para referências culturais díspares” (2011), Andrew Mossin observa que “a narrativa é imediatamente problematizada, na medida em que o sujeito narrador emerge em versos hesitantes e gaguejantes de detalhes imagéticos de uma cena discretamente apresentada” (1994: 548).

No entanto, o livro que os guiava foi soprado em direção ao céu, desaparecendo mais uma vez. Era um livro intitulado *Parallactic Hinge*, substituto provavelmente do “Livro Antigo,” mencionado anteriormente, sendo este o tal: “It”. O livro que eles teriam sido se tivessem tido oportunidade, oportunidade de, eventualmente, mudarem o principado de Alberto, espaço que parece ser entendido como de maior liberdade ou, talvez, igualdade.

Assiste-se a uma nova quebra no poema e a quarta parte surge, também ela, encimada por um traço contínuo. De regresso a África, os lugares que os viajantes visitam sucedem-se.

De novo com os beduínos, tão cedo quanto nomeiam o seu novo “ool-yako” ou música jazz, são abalados e deslocados, muito possivelmente porque a música jazz não é a ‘sua’ música, o que pode querer sugerir que a localização cultural de um povo não é totalmente aleatória ou subjetiva, como refere J. Edward Mallot: “No entanto, seja qual for a ordem existente nesta ‘matriz’ que se torna aparente para o narrador e para os seus companheiros, esta parece facilitada pelo ato de ouvir música de uma cultura enquanto se viaja através da geografia física de outra” (2004: 142). Assim, neste contexto em que aspetos de culturas diferentes entram em contacto, como acrescenta

Mallot, a própria identidade tem de ser moldada a partir de um processo recíproco semelhante que passa pela construção e pela desconstrução pessoais e culturais (2004: 142).

Num momento seguinte, os viajantes encontram-se já na Etiópia e é noite, para logo de seguida, estarem na Rodésia. De particular interesse para a análise que aqui se faz, parece ser o facto de o primeiro verso deste quarto segmento do poema abrir com a palavra “Others,” pois o outro é, por norma, aquele que fica na margem, o que é contra-hegemónico; no entanto, aqui o “Outro” é possivelmente o que ocupa o centro, por oposição a quem está a contar a história a partir da margem.

A viagem leva-nos de novo à Etiópia, a nordeste do Lago Tana, o maior do país, muitas noites volvidas desde o início da viagem: “Itwasnightnumber 1002,” sob as estrelas, rodeados de espantalhos. As coordenadas espaciais e temporais são exatas, mas os viajantes continuam a sentir-se deslocados:

make-believe bell I shook,
pretending, sitting in... Strangers
we were called
sojourners, named
in Amharic, marked

Este, tal como os espaços anteriores, também não é o lugar deles. Aqui, tal como os escravos levados para a América, também eles são marcados e nomeados.

Novamente uma mudança brusca de espaço.

E os viajantes estão já em Khartoum, capital do Sudão, onde tomam parte num ritual noturno, em que todos participam num círculo, “shirts/andtrousersfilled/withstraw,” e que é a representação dos Andoumboulou. Porém, poderá também significar que não passam de espantalhos, figuras estáticas, que não participam do espaço nem da cultura.

De novo a impossibilidade de abarcar a totalidade do que se passa, a consciência da perda provocada pela diáspora, uma dimensão que nunca é totalmente apropriável, e que condiciona a leitura do poema, pois haverá sempre algo de incompleto nela, haverá sempre aspetos impossíveis de abarcar.

Torna-se, por conseguinte, evidente que Mackey evita ser apropriado e assimilado pela cultura hegemónica, muito embora seja a ela que o “viajante” retorna:

...The world was only a dream I

dreamt at a stoplight in San Francisco,

Radio

Valencia justuptheblock,

me alive

again

Afinal fora apenas um sonho. Como elucida Mark Scroggins, os narradores deste poema acordam uma e outra vez, não de sonhos para a realidade, mas de sonhos para sonhos, de uma ordem de linguagem para outra (apud Mallot, 2004: 161). Eles acordam de um registo para outro registo, registos estes que podem ser espirituais ou históricos, mas que estão sempre “incorporados nas ordens do discurso culturalmente estruturadas.” E embora possam denotar o desejo de acordar do pesadelo que é a história, “os seus despertares repetidos constituem o reiterar do emaranhamento total do eu na rede de traços culturais que a compõem” (apud Mallot, 2004: 162).

Referências Bibliográficas

- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen. (1989), *The Empire Writes Back*. London e New York: Routledge.
- Caldeira, Maria Isabel (1980), “‘All coloured peoplesing’: do Estereótipo à Identidade”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 4/5, 157-184.
- Chakroborty, Suman (2008), “Meaning, Unmeaning & the Poetics of L=A=N=G=U=A=G=E”, *IRWLE*, 4 (1), 16-17.
- Edwards, Brent Hayes (1994), “Notes on Poetics Regarding Mackey’s Song”, *Callaloo*, 23(2), 572-591.
- Ellison, Ralph (1965), *Invisible Man*. London e New York: Penguin Books.
- Ferreira, Vergílio (1999), “A Voz do Mar”, *Espaço do Invisível*. Lisboa: Bertrand. 83-84.
- Funkhouser, Chris (1994), “Location and Dis - ghosts: Nathaniel Mackey's Recent Work”, EPC Electronic Poetry Center. Consultado a 13.10.2010, em <http://wings.buffalo.edu/epc/authors/mackey/review1>.
- Hoover, Paul (1994), “Pair of Figures of Eshu: Doubling of Consciousness in the Work of Kerry James Marshall and Nathaniel Mackey”, *Callaloo*, 23 (2), 728-748.
- Hughes, Geoffrey (1988), *Words in Time – A Social History of the English Vocabulary*. Oxford e Cambridge: Basil Blackwell.

- Lavery, Matthew A. (2004), "The ontogeny and phylogeny of Mackey's song of the Andoumboulou", *African American Review*, 38 (4), 683-694. Versão eletrônica, consultada a 31/01/2011, em http://findarticles.com/p/articles/mi_m2838/is_4_38/ai_n13807743/pg_2/?tag=content;col1.
- Mackey, Nathaniel (1993), "Other – from Noun to Verb", *Discrepant Engagement: Dissonance, Cross-Culturality and Experimental Writing*. New York: CUP. 265-291.
- Mallot, J. Edward (2004), "Sacrificial Limbs, Lambs, lambs, and I Ams: Nathaniel Mackey's Mythology of Loss", *Contemporary Literature*, 45 (1), 135-164.
- Mossin, Andrew (1994), "Unveiling Expectancy – Nathaniel Mackey, Robertt Duncan and the Formation of Discrepant Subjectivity", *Callaloo*, 23(2), 538-562.
- O'Leary, Peter (1994), "Deep Trouble/Deep Teble - Nathaniel Mackey's Gnostic Rasp", *Callaloo*, 23(2), 516-537.
- Olson, Charles (1967), "Projective Verse", *Selected Writings*. New York: New York Directions Books. 15-26.
- Perloff, Marjorie (2003), *The Futurist Moment*. Chicago e London: The University of Chicago Press. [orig. 1986].
- Simpson, Megan, (2003), "Trickster Poetics: Multiculturalism and Collectivity in Nathaniel Mackey's 'Song of the Andoumbolou'", *Melus, Speech and Silence: Ethnic Women Writers*, 28(4), 35-54.