

UC Merced

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World

Title

Existências e resistências em Água, uma novela rural do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0zm6x5ww>

Journal

TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 10(2)

ISSN

2154-1353

Authors

de Souza, Irisvaldo Laurindo
Nascimento dos Santos, Daiana

Publication Date

2023

DOI

10.5070/T410261300

Copyright Information

Copyright 2023 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed

Existências e resistências em *Água, uma novela rural* do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho¹

IRISVALDO LAURINDO DE SOUZA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

DAIANA NASCIMENTO DOS SANTOS
UNIVERSIDAD DE PLAYA ANCHA

Resumo

Este artigo analisa a representação das águas e do sujeito coletivo em *Água, uma novela rural* do escritor moçambicano João Paulo Borges Coelho. Observamos primeiramente a trama de linguagem do romance, seus procedimentos de enunciação e de representação. Inferimos que a água é o elemento-chave, a personagem principal em torno do qual gravitam os demais personagens que enformam a comunidade. Em seguida examinamos a novela à luz do paradigma epistemológico da colonialidade. Concluimos que em suas temporalidades cruzadas remanesce a subalternidade do sujeito, em particular do feminino, oprimido por hierarquias redivivas; e também que em sua existência acossada por urgências este sujeito delinea-se na obra como condenado da terra, sem futuro à vista, sem perspectivas de emancipação. Analisamos ainda o romance como discurso que engendra resistência estética ao dar visibilidade ao anônimo e ao arquitetar dissensos que reclamam uma nova partilha do sensível. Esta investigação bibliográfica fundamenta-se em estudos literários e sociológicos, estéticos e filosóficos, pós-coloniais e decoloniais.

Palavras-chave: água, romance africano, João Paulo Borges Coelho, literatura de resistência, Jacques Rancière

Introdução

A reinvenção da existência na modernidade tardia tem como necessário ponto de partida a reinvenção do próprio sujeito histórico. Clivado em uma miríade de identidades instáveis e movediças que lhe servem mais de escudo contra a alteridade e menos para delinear sua própria singularidade (Hall 13-33), identidades em sua maioria subalternas e subsumidas em estruturas hierárquicas autóctones e alógenas, o sujeito pós-moderno, se assim ainda se pode chamá-lo, está à deriva no mar encapelado do neoliberalismo. Submisso, portanto, a um novo capitalismo que degrada o caráter humano em profundidade, extraindo-lhe o senso e o sentido de comunidade. O que permite ao vencedor, ao levar tudo, justificar-se por mérito, com vaidade e sem responsabilidade ou culpa pelos excluídos (Sennet 111-35).

Esta nova ordem, contudo, não é tão nova assim. Como assinala Benjamin Abdala Junior, “o sentido da colonialidade [ainda] foi o que determinou [na contemporaneidade] a divisão do

trabalho mundial” (17). Deste modo, eles/nós, norte/sul, rico/pobre, centro/periferia, moderno/arcaico, branco/preto são, dentre outras, assimetrias e polarizações que continuam a modular a existência de indivíduos e comunidades no século XXI. Em outras palavras, se o ciclo da descolonização encerrou-se na segunda metade do século XX, o tempo e a vida presentes ainda fluem, ao sul, sob o paradigma da colonialidade. Estado de coisas caracterizado, em síntese, pela sutil permanência de velhas hierarquias e representações na vida social das antigas colônias, agora nações independentes, porém ainda submissas à hegemonia econômica, tecnológica e ideológica das antigas metrópoles, ao norte. Superar este *zeitgeist*, reinventá-lo, demanda a constituição de redes discursivas contra-hegemônicas. Redes que fomentem a descolonização do imaginário e desatrelem as margens enquanto lugares de cultura. E que sobretudo as constituam efetivamente— a ou seja, para além de um multiculturalismo de matriz liberal que tolera a diferença para mantê-la sob controle—como lugares autônomos de enunciação (*loci enuntiationis*) e não mais como sublocações subalternas do centro (Abdala Junior 24).

No processo de reinvenção do sujeito—ele também uma construção discursiva, como sublinha Stuart Hall (110)—a tessitura de novas malhas de discurso ocupa, portanto, lugar central. E isso demanda a constituição não apenas de outros saberes científicos (*episteme*) ao largo do etnocentrismo, mas também de uma estética que dê vazão às inquietações imanentes e transcendentais dos que experienciam o tempo nas margens, fomentando-lhes a emancipação. Em África, como assinala Achille Mbembe, são três as instâncias de expressão dessas inquietações: “a religião, a literatura e a música (sendo que esta última engloba a dança e o teatro). É através destas disciplinas que se manifesta, em toda a sua clareza, o discurso africano acerca do homem em sofrimento, confrontado consigo mesmo e com o seu demônio e obrigado a criar o novo” (180).

No âmbito da literatura, estabelecer o continente como *locus enuntiationis* emancipado, portanto não sublocado, constitui o corolário da ficção africana contemporânea. E é por ter em vista este horizonte mais amplo, como assinala Monique Nomo Ngamba (2), que a escrita literária em África alimenta-se em alto grau da vida social e da história do continente, privilegiando os temas da colonização e da pós-colonização. O campo de exploração e criação ficcional, portanto, é o da metaficção historiográfica. Nele, por paradigma estético, os autores tomam distância do romance burguês centrado no drama individual do herói problemático.

Ou seja, “na literatura africana não há lugar para o lirismo ou a exaltação do indivíduo. O artista representa a comunidade . . . se interessa mais pelos valores comunitários suscetíveis de reforçar a coesão do grupo, e repugna ações individuais que considera egoístas”, argumenta Nomo Ngamba. (18)²

Neste trabalho investigamos essas e outras linhas de força no romance *Água, uma novela*

rural,³ o décimo primeiro livro do escritor e historiador moçambicano João Paulo Borges Coelho, conhecido nos círculos literários como JPBC.⁴ Seguindo, por assim dizer, a linha d'água que cerze o enredo da obra observamos como esta enforma um discurso estético—ancorado principalmente nos tropos da metáfora, da metonímia, da ironia e da alegoria—sobre a existência do homem africano contemporâneo em âmbito supranacional ou afropolitano, como propõe Mbembe (178-84). Refletimos sobre a representação literária das difíceis condições materiais de sua existência na temporalidade vigente, sobre o aparato simbólico que lhe dá suporte em sua dramática, por vezes trágica, experiência do tempo e do espaço, bem como sobre as práticas e hierarquias que ainda o manietam e retardam a sua “passagem do estado de coisa ao estado de sujeito” (22), uma vez que a colonização que o escravizou e desumanizou é, em tese, um ciclo historicamente encerrado. Por fim, também perscrutamos *Água* enquanto discurso de resistência—fabulatório, emancipatório e impregnado de devir—que clama por uma nova partilha do sensível num mundo que reinventou, sob o paradigma da colonialidade, a desigualdade dos seres, dos saberes e dos poderes (Rancière, 15-26, Maldonado-Torres 42).

Considerações sobre a trama de linguagem

Escrito em 144 breves capítulos, *Água* é enunciado por múltiplas vozes. A narração alterna-se entre a primeira e a terceira pessoa. No primeiro caso extrema-se até o monólogo interior. No segundo exerce a soberania absoluta do narrador onisciente, mas sem deixar de sondar as subjetividades, o que faz por meio do discurso indireto livre—dupla estratégia de enunciação que, em última análise, demarca distância de uma estética puramente naturalista. O espaço da narrativa é uma aldeia no interior de Moçambique que enfrenta seca prolongada. Impactada, a fisiografia da região aos poucos se deteriora; do rio, antes caudaloso, vê-se apenas o leito; a cada sopro de vento, um véu de poeira; as fontes d'água paulatinamente desaparecem. A estiagem precariza os meios de subsistência de pastores de gado, agricultores e lavadeiras de roupa. Induz a violência nas relações interpessoais. Fragiliza os acordos políticos que regem a comunidade. E esta, cada vez mais empobrecida, sem meios próprios de abastecer-se, torna-se cada vez mais dependente de ajuda externa. Antecipamos, porém, que se a falta d'água é o ponto de partida da narrativa, o excesso será o marco de chegada.

A trama de linguagem de *Água* é multiforme, complexa. O jogo polifônico e dialógico da enunciação composto por um grande coro de vozes constitui, por assim dizer, apenas a sua primeira camada. Para, além disso, abundam os jogos semânticos na escrita ficcional de JPBC. Um deles, a sílaba duplicada nos nomes de praticamente todos os personagens—Maara, Heera, Laama, Caana, Laago, Waasser, Praado, Gaato etc.—ao modo das tribos somalis. Nomes que, ademais,

derivam direta ou indiretamente do vocábulo água, segundo o próprio autor (Rodrigues). Há também ocorrências intertextuais na novela. Por exemplo: Laago, semeador de intrigas e feitor de trapanças, tanto no nome como na atitude sociopata remete ao Iago da tragédia *Othelo, o mouro de Veneza*, de William Shakespeare. Não estamos diante, porém, de um intertexto explícito, mas implícito—ou silencioso, como prefere Cláudio Guillén (322), para quem “o intertexto silencioso problematiza a leitura, complicando-a, solicitando a intervenção do leitor, obrigando-o a escolher, a decidir”.⁵ Uma segunda alusão intertextual que observamos na novela, não tão silenciosa quanto à primeira, é a da subida de homens e animais para o topo da montanha, no tempo das águas grandes, em busca de abrigo e salvação. O diálogo com o texto bíblico, no caso com a lenda da arca de Noé e por extensão com a lenda babilônica da enchente de Gilgamesh, é explícito:

A pequena coluna dos mais expostos, por viverem nas margens do rio, é afinal aquela que primeiro vai chegar lá acima, *subindo a montanha com a hidra a roer-lhe os calcanhares mas no geral escapando às suas lambidelas ... são também os que se agarram a paus que navegam desvairados numa perigosa direcção, como se algures houvesse um ralo que os sugasse ...*

– além dos cães também as vacas, mais lentas, mesmo assim o souberam antes dos humanos e se puseram a salvo mugindo muito (os olhos de uma brancura extrema), e até cobras, lebres, facoceros, lagartos, gazelas, chegaram à encosta saltando, ondulando e rastejando, procurando *escapar à lambidela irada da hidra ...* e eis que os vemos agora nesta *simulação de juízo final, neste ensaio de derradeiro ajuste de contas ...* (Coelho 349-52, grifos nossos).

No fragmento acima, particularmente nos destaques grifados, observamos também a modulação irônica da enunciação de *Água*. E se tal figura de linguagem é recorrente na novela moçambicana não há de ser por acaso. Segundo Nomo Ngamba (4), a ironia é um dos recursos tropológicos mais frequentes na ficção pós-colonial africana. Na narrativa de JPBC, além de oportunizar a oralidade que a permeia, ganha ainda mais relevância ao associar-se à prosopopeia, para a animização/antropofomização de elementos da natureza, especialmente da água, e à onomatopeia, para a representação de sons naturais e artificiais que vão do canto agourento dos pássaros ao toque dos telefones celulares, bem como ao rufar dos tambores na noite austral: “Tu tikitu tu, tikitu, tikitu tu!” (Coelho 115).

Água constitui-se como narrativa ficcional oscilando entre dois modelos de representação que se amalgamam e se fundem em sua malha textual e discursiva. O primeiro é o do realismo mimético, característico da metaficção historiográfica, operado, sobretudo pela mimese e centrado no referente. O segundo é o do chamado realismo anímico que, por sua vez, abre espaço para a

alegoria expandindo o campo de significação da narrativa para além de sua trama interna. O campo de exploração do último já é o do insólito que emana de tradições religiosas africanas ancoradas no animismo e no fetichismo. Uma estética cujas matrizes são o mito e a mágica, na qual a noção de sobrenatural está ausente, mas que tantas vezes é confundida com a do realismo mágico, fantástico ou maravilhoso da tradição ocidental. Porém,

A proposta da estética animista é a proposta do texto pós-colonial advindo do mundo africano, explicar a *realia* pela *religio*, com forte conotação política ... Em África, certos fenômenos considerados mesmo absurdos, incomuns ou impossíveis às demais civilizações, são comuns e fazem parte intrínseca de uma percepção do real, de uma realidade *animista* . . . No mundo religioso africano, homens são deuses, deuses são homens, objetos são vivos, humanos viram animais, e as fontes que contêm todas essas assertivas estão nos mais variados mitos, contos, rezas, lendas e oraturas das populações negras africanas. (Paradiso 271-74, grifos do autor)

Voltando ao primeiro modelo de representação, o do realismo mimético, inferimos que o mais metaforizado de todos os referentes da trama romanesca em análise é a própria água. Sua falta ou excesso empresta significados aos desígnios do tempo, às mutações do espaço, à vontade dos deuses, à agência dos sujeitos, às efusões e intermitências do desejo, além de pautar o debate permanente entre os velhos áugures Ryo e Laama, e ainda constituir moeda de troca de produtos, serviços e afetos entre os membros da comunidade, nas esferas pública e privada.

Ainda a água não saiu dos camiões e já toda a gente fala nela, naquilo que irá fazer com a parte que lhe couber. Divida-se a água em partes e cada uma delas é imensa como um todo, inteira, capaz de alimentar qualquer aspiração. A hidra não tem cabeça nem mãos, apenas um perverso plano, um afã de alisar a orografia humana das necessidades e dos desejos. Matará a sede a muitos, lavará a capulana que tem a velha Caana (com o retrato do Presidente), limpará os olhos da vizinha das micaias para que esta possa ver melhor aquilo que os outros fazem. E também, quem sabe!, saciará a ira que Praado traz dentro do peito. Ainda ninguém viu esta água e ela já serve para tanta coisa. (Coelho 171)

A água figura, deste modo, não apenas como o principal referente da trama de JPBC, mas também, no plano dos caracteres, como protagonista da novela. Na enunciação coletiva do romance não se ouvem somente as vozes do narrador e dos personagens cujos pensamentos e ações constituem as linhas de força do enredo. Na falta inicial ou na abundância final ouve-se a própria voz da água, ou melhor, seu rumor memorial e presencial, telúrico e cósmico, mítico e anímico a reverberar entre as latitudes da imanência e as altitudes da transcendência. Rumor que

no primeiro caso remete aos tugúrios do inconsciente e, no segundo, aos augúrios de uma religiosidade anímica e fetichista, conforme assinalamos anteriormente, em que a palavra, chave de acesso ao mundo invisível, habita o sagrado (Nomo Ngamba 16). No próprio ritual de abertura da assembleia política da comunidade, logo após o rufar dos tambores,

chegam as sagradas águas dentro de específicas panelas, minúsculos ossos e conchas de origem distante, cinzas várias, cada qual com seu nome e seu propósito, espalhando-as o sopro das murmuradas rezas dos dois velhos que são, neste momento, os requerentes e os donos das palavras. (Coelho 115)

Enquanto operação de linguagem e de pensamento a tessitura de *Água* flui, por assim dizer, na contracorrente da tradição ocidental, que em sua matriz aristotélica toma a potência física dos elementos como desprovida de *logos*, porque provida tão somente de *energeia* que se manifesta como força cega e inumana (Aristóteles 15-37). Por seu turno, JPBC ontologiza a água em sua narrativa pela via da animização e da personificação metafóricas, ou seja, subjetivando-a, representando-a como ente provido de desejos e desígnios, de pulsões de vida e de morte. Em sua vocação para a vida, a água empresta significado ao bem, ao belo e ao desejável, como os tempos verdes de fartura e bem-estar que remanescem na memória dos velhos, como o corpo úmido e fértil de Maara aspirado por aldeões e forasteiros, como a razão primeira de felicidade e bonança do camponês que cultiva a horta e pastoreia o gado para subsistir. Todavia, em seu pendor para a morte a água figura como signo de destruição, animizada como hidra malévola, calculista e assassina.

Sem remorso de ter apagado desta forma tanta coisa, tanta história, tanta obra feita que será necessário refazer, parte a água em busca de outros lugares, fá-lo sem deixar de ficar pois a hidra é una, a hidra não se divide, existe aqui e além toda inteira, em cada bocado ela é inteira, é tudo água . . . eis que a água chega de rompante com fome de tudo . . . A hidra é poesia maldita, ubíqua praga, está aqui e já não está, o seu olho já virou as costas interessado em outros lugares embora a cauda ainda fustigue, ainda cumpra nas traseiras a sua malévola função, estragando tanta coisa, um resto de feijão que secava, umas sacas de milho miúdo, e ei-la também na varanda onde põe outro tanto a boiar . . . A hidra não desiste enquanto não cumprir o seu desígnio. (Coelho 331-43)

Na arquitetura da novela há um momento decisivo e disruptivo que cinde a narrativa ao meio, isto é, em um antes e um depois que vão da falta ao excesso de água em seu espaço-tempo. Mas antes de sondar a ampla significação deste instante figural e de suas consequências devemos investigar também um campo mais vasto e difuso – o da cena histórica de um continente ainda subsumido no paradigma da colonialidade.

Os “demônios” da noite pós-colonial ou a colonialidade como paradigma de temporalidade

A temporalidade vigente em *Água* é de urgências. Primeiramente, a de obter o líquido essencial onde ele já não existe, como se tivesse evaporado no éter ou escorrido pelas frinchas do solo árido. Em segundo lugar, a premência de livrar-se de sua fúria quando, súbita e inexplicavelmente, jorra por carreiros e bermas, desce ladeiras, engolfa machambas e edifícios, afoga seres vivos e inanimados, preenche vales e depressões terrestres, ameaça escalar montanhas. Entre um *lied* de Schubert e outro, copo de uísque com gelo a tilintar à mão, o alemão Waasser, engenheiro construtor de pontes e prospectador de lençóis freáticos na aldeia austral, monologa que a vida miúda das gentes – da qual ele se sabe à parte por privilégios de raça, classe e nacionalidade—é assim mesmo: “Quem tem urgências vive agarrado ao presente, não ao futuro!” (Coelho 290).

Inferimos que na comunidade rural de *Água*, representação metonímica do continente africano, o tempo-espaço figura deste modo—estático e cristalizado num presente premido de urgências. O passado, este sim, ainda refluí pelos talvegues da memória. A ordem do dia, porém, é sobreviver. Quanto ao futuro, ofuscado pelas premências do presente, esse nem sequer se põe à vista. Nas palavras do iracundo Praado, um pastor de gado afeito ao confronto, “há muito que se acabou o futuro, nada do que vem aí me interessa: só surpresas, malditas surpresas!” (Coelho 104). E assim o destino dos aldeões reduz-se, de sol a sol, a uma rotina de miúdos e previsíveis afazeres. Como especula o próprio narrador,

o destino é um conjunto de obrigações, e chegou a esta mulher [*Maara*] a obrigação de buscar água, de apanhar lenha, de acarinhar plantas pequenas e decepar cruelmente as grandes sempre que conseguisse vê-las vingadas; enfim, de assoprar fogueiras, com isso assoprando também o futuro para longe. (Coelho 33)

Mas por que, afinal, o sol do futuro, fogueira ardente do amanhã, mantém-se ao largo e ao longe em *Água*? Para dizê-lo ao modo de Mbembe (15-30), que por sua vez dialoga abertamente com o Frantz Fanon de *Os condenados da terra*, porque é a própria noite pós-colonial que ainda vige no espaço-tempo da novela, sem amanhecer. A narrativa de JPBC bosqueja este breu profundo, insuperado e contrafeito ao novo. Nele, “íncubos e demônios” gestados ainda na colonização remanescem ativos e dominantes. Em outras palavras, a colonialidade emerge como paradigma de uma temporalidade em que, apesar da descolonização formal, a hegemonia do norte sobre o sul ainda se mantém; os excluídos—como os camponeses da novela—são relegados a guetos que se enformam como redutos de perdedores do capitalismo; a epistemologia e a estética eurocêntricas mantêm-se “universais e superiores”; as intempéries climáticas—como as secas e as enchentes que

assolam a aldeia moçambicana—são vistas como questões regionais e não sistêmicas, ou seja, como decorrentes de mudanças climáticas globais; e a subalternidade do sujeito grassa na vida social, tanto mais se este for mulher (Spivak 85), pobre e negra como Maara, Heera e Caana, as principais representações do feminino em *Água*. Este, em síntese, o estado das coisas na obra de JPBC, o de colonialidade, astuto “demônio” capaz de reinventar híbrida e sutilmente o estatuto colonial, modernizando-o para usufruto e benefício do polo ainda dominante neste início de século XXI.

Foi assim que, desde os tempos explicitamente coloniais, o etnocentrismo procurou estabelecer a inteligibilidade e, principalmente, a legitimidade necessárias às práticas de dominação, justamente porque inferiorizavam tanto em discursos científicos quanto leigos, os espaços, povos e culturas das colônias e apontavam a sua necessidade de evolução em amplos sentidos, a partir da interação com exploradores, justificando sua dominação. Hoje ... esses hábitos persistem nos olhares, práticas e representações que permitem a continuidade da dominação, mesmo que de forma sutil, naturalizada. Essa mesma inclinação também ocorre no interior das nações europeias e nos EUA, onde há numerosas comunidades marginalizadas como as dos irlandeses, ciganos, negros, latino-americanos, muçulmanos; logo, os habitantes das periferias. Enfim, os “diferentes”. (Abdala Junior 17)

Ainda que mediada por estratégias de linguagem, já discutidas na primeira parte deste trabalho, para a ficcionalização da cena histórica – projeto literário maior de JPBC— uma gama de signos e indícios de colonialidade permeia a narrativa de *Água*. Em sua rapinagem, ou pilhagem, como Edward W. Said (157) classifica o *modus operandi* dos impérios ocidentais, o milhafre do colonialismo—o português, no caso de Moçambique—rasgou feridas profundas na terra, nas relações sociais e na própria subjetividade do sujeito africano. Feridas jamais cicatrizadas (Kilomba 33-45), tão somente anestesiadas no ambulatório da colonialidade vigente, com sua hierarquia malsã, da qual abundam exemplos na novela: a fortaleza de pedra remanescente da colonização onde vive o estrangeiro Waasser, enquanto os autóctones habitam casebres; o armazém do português onde, entre contas e lucros, o europeu a muitos ainda engana e mata de fome; os veículos com tração 4 x 4 dos poucos que podem tê-los e pilotá-los, enquanto os aldeões trafegam a pé nas bermas; o maquinário, a tecnologia e o *know-how* postos a serviço da comunidade pelo poder público, controlado por um regime político autocrático e populista, como de praxe em África, importados para uma terra seca não apenas de água, mas também de soluções próprias. Dependese, ainda e sempre, do comunitarismo internacional, com seus aportes de recursos e saberes dos quais as elites locais tiram o máximo proveito (Abdala Junior 15-26, Mbembe 195-200). Ademais,

adquirir conhecimento e formação técnico-científica ainda é privilégio de poucos, como Ervio, que estudou meteorologia no exterior entrando, deste modo, para o pequeno círculo de vencedores que ousaram deixar a aldeia para trás. E enquanto os velhos, anacrônicos em sua mastigação de tabaco e em sua leitura empírica das letras da vida, insistem em ouvir a voz da natureza e decifrar os sinais do tempo e dos elementos—em especial os da água—os novos se comunicam por meio de telefones celulares estridentes e onipresentes e de computadores conectados à internet—um cruzamento disjuntivo de temporalidades recorrente entre aqueles que experienciam o tempo nas margens (Bhabha 19-46, 227-73).

É dentro desses quadrantes que o coletivo africano representado na novela enforma-se, no âmbito da colonialidade, enquanto comunidade de condenados da terra. Condição subalterna que se reproduzindo geração após geração, ainda que com variantes, domestica-lhes a subjetividade e subtrai-lhes a possibilidade de criar novas formas de vida, como assinala Nelson Maldonado-Torres:

Os condenados não podem assumir a posição de produtores de conhecimento, e a eles é dito que não possuem objetividade. Do mesmo modo, os condenados são representados em formas que os fazem se rejeitar e, enquanto mantidos abaixo das dinâmicas usais de acumulação e exploração, podem apenas aspirar ascender na estrutura de poder pelos modos de assimilação que nunca são inteiramente exitosos. A colonialidade do poder, ser e saber objetiva manter os condenados em seus lugares, fixos, como se eles estivessem no inferno. Esse é o inferno em relação ao qual o céu e a salvação do civilizado são concebidos e sobre os quais ele está acoplado. (Maldonado Torres 44)

Subalternizados na nova ordem mundial, haverá rota de fuga do “inferno da colonialidade” e de escape aos seus “demônios”, ao menos no plano ficcional de *Água*, para estes condenados da terra? Discorreremos sobre isso, ao falarmos de resistência e devir, na terceira parte deste trabalho. Por enquanto sublinhamos que nesta representação do africano enquanto subalterno e condenado dá-se visibilidade ao longo da narrativa, mas especialmente ao final, àquele que Gayatri C. Spivak (110-65) define como o mais obscuro de todos os sujeitos na sociedade pós-colonial—o sujeito feminino subsumido em hierarquias tão velhas quanto resilientes, por um lado, e exposto às potências diabólicas da modernidade, por outro. De acordo com a autora,

Entre o patriarcado e o imperialismo, a constituição do sujeito e a formação do objeto, a figura da mulher desaparece, não em um vazio imaculado, mas em um violento arremesso que é a figuração deslocada da ‘mulher do Terceiro Mundo’, encurralada entre a tradição e a modernização. (Spivak 157)

É à mulher, portanto, que os resilientes e diligentes “demônios da colonialidade”—alguns já nomeados anteriormente, outros a seguir—mais oprimem, silenciando-a e invisibilizando-a sob as hierarquias redivivas da tradição, da propriedade e do patriarcado.

A personagem da jovem e atraente Maara é um primeiro e bom exemplo desta assertiva em *Água*. Lavadeira de roupa, mãe solteira humilde e jovial, arrimo de uma família só de mulheres que inclui a própria mãe e a filha pequena, ela é permanentemente espreitada e encurralada pelo “demônio da masculinidade agressiva” do namorado (Ervio), que em seu ciúme a toma por propriedade particular, do pretendente que a deseja a distância e aproxima-se franqueando-lhe água em plena escassez (Waasser), mas sobretudo do violento e ressentido Laago que tenta, sem sucesso, estuprá-la. Após defender-se do predador sexual com suas próprias forças, “Maara levanta-se, cambaleando, mas depressa se recompõe e se põe a correr pelo escuro caminho como uma gazela que viveu aqui a sua vida e, portanto sabe bem por onde pisa” (Coelho 99). Ora, como bem observa Nelson Maldonado-Torres (36-41), também é práxis da colonialidade recriar as hierarquias de gênero típicas do domínio colonial, nas quais os corpos, seja por desejo, seja por aversão, emergem supersexualizados e rebaixados a padrões subontológicos. Em outras palavras, Maara não é, para Laago, um ser pleno, uma alteridade a ser alcançada dialogicamente, mas um corpo a ser possuído a qualquer custo.

Há mais representações do feminino a considerar em *Água*. Dentre elas, a mãe de Maara, Caana, a filha Floor, a vizinha sem nome que espreita a vida alheia detrás das micaias, a amiga de infância Heera e as anônimas aldeãs da comunidade em seu labor cotidiano pela sobrevivência da prole. “Algumas com crianças amarradas ao corpo por pardas capulanas, pequenas orquídeas silvestres penduradas, ávidas dos sucos que ainda houver nos troncos ressequidos” (Coelho 32). Entretanto, além de Maara, voltemos também o olhar para Heera. Pequeníssima, magra e miserável, ela se submete aos caprichos e à violência de Laago—ele outra vez, o herdeiro intertextual dos malfeitos do Iago shakespeareano—num comércio em que oferta sexo, encenando o ato como se fosse Maara, em troca de água para beber e cozinhar.

Heera fecha os olhos, deixa-se abraçar. Há tempos que se habituou a ter dois nomes. É este, afinal, o preço da lata d’água que ganhou. A recompensa, além da água, está também na distância maior a que agora fica a solidão . . . Passado um pouco Laago assoma à porta do casebre. Inspira fundo, olha em volta. Segue com o olhar os múltiplos carreiros, filiformes tatuagens na pele das colinas. Por um deles, ao longe, irá Maara, a verdadeira, com o inevitável cesto à cabeça (ela passa sempre a esta hora). Cerra os dentes. Odeia essa mulher de maneira redobrada. (Coelho 209-10)

Não por acaso, decerto, Heera terá função-chave na solução da trama de *Água*, como veremos adiante. Seu corpo frágil, invisibilizado na comunidade, sem voz na assembleia política, rebaixado à nulidade ontológica pela opressão masculina, transfigurar-se-á como repositório dos desígnios do tempo, quiçá dos deuses, e das novas vontades dos elementos. De suas entranhas nascerá o novo, embora sob o signo da catástrofe. Para dizê-lo nos termos de Jacques Rancière, o corpo de Heera será o palco do “momento qualquer” que constitui a mais emblemática cena dissensual e disruptiva da novela. Mas antes de debruçarmo-nos sobre este aparecer (*apparaître*) decisivo precisamos sondar outra figuração relevante da narrativa em análise. Dentre tantos “demônios” que voejam na noite pós-colonial africana—o das desiguais relações norte-sul, o do eurocentrismo epistêmico e estético, o da guetização dos excluídos, o da violência como *ethos* etc.—o da subalternidade do sujeito, em particular do sujeito feminino, figura na novela como íncubo, ou seja, como pesadelo que assedia a mulher africana tornando-lhe ainda mais excruciante e dolorosa a experiência do tempo. Uma representação que JPBC tece em diálogo aberto com a religiosidade anímica e fetichista que constitui umas das fontes primordiais do discurso africano sobre a condição humana, conforme assinalado anteriormente.

Parte para um estranho mundo de mulheres adormecidas, todas elas com a cor que a terra tem: a mãe, a pequena Floor, a anunciadora Heera, a vizinha das micaias, a mãe da criança que caiu no buraco e se pergunta como andar ela; até a si própria [Maara] se vê adormecida numa planície muito plana e amarela, disposta de lado, os joelhos junto do queixo como se a aspereza do mundo a levasse a desejar regressar ao começo, regressar mesmo até antes dele. Enquanto se acolhe e aconchega, sente chegar das sombras um íncubo de feições indistintas e feroz vontade, determinado a cobrir as mulheres todas da aldeia. Não consegue ver-lhe a cara mas percebe-o forte, habituado à satisfação de todos os caprichos. De relance, consegue ver-lhe o brilho do olhar, claro como o gelo. E uma meticulosidade assustadora: uma a uma, levanta as capulanas que tapam os olhos adormecidos, indecisos por onde começar a saciar-se. Detém-se junto a Heera, que dorme. Encara-a. Desesperada, Maara quer avisar a amiga mas prende-se-lhe a voz. O íncubo nota o gesto e vira-se para ela, indicando estar próxima a sua vez. Maara quer debater-se e resistir mas tem os gestos presos. Invade-a então uma inesperada serenidade, como se sobre a planície amarela se espalhasse uma onda fresca e verdejante. Vem sentir!, ouve, sem estar certa de quem fala. (Coelho 272)

Estarão Maara e todas as mulheres sob o jugo do íncubo da colonialidade condenadas sem remissão de pena? A comunidade resistirá e subsistirá a esse e a outros “demônios” que campeiam

na noite pós-colonial? Haverá rotas alternativas para a emancipação? Há meios de o sujeito reinventar criativamente a própria existência nas margens, reinventando-se também? Enquanto discurso estético sobre a temporalidade vigente, o que *Água* nos diz sobre resistir e devir?

Resistir para repartilhar o sensível e reinventar a existência

O Regime Estético das Artes teorizado por Jacques Rancière, vigente na modernidade, tem entre seus fundamentos a implosão do paradigma mimético de representação, a incorporação do anônimo como *tópos* e o cruzamento de temporalidades heterogêneas nas representações artísticas. No primeiro caso supera o referente como objeto de discurso, e adentra cada vez mais o território do inconsciente. No segundo eleva a vida ordinária dos anônimos e oprimidos a programa literário. No terceiro e último embaralha as cartografias do tempo e, em sua própria vigência, convive com os regimes anteriores, sem anulá-los (Rancière, *A partilha* 27-44).⁶

Para Rancière a arte dos tempos modernos é essencialmente disruptiva. Se desde a Antiguidade as manifestações artísticas se prestavam a autenticar o *status quo*, a partir do século XVIII adotaram como *ethos* o questionamento das hierarquias, das posições e dos lugares de visibilidade do sujeito na comunidade humana. Deste modo, a revisão da partilha do sensível, ou seja, da experimentação estética—e política—do mundo, estabeleceu-se como programa artístico. De uma arte conformista de legitimação para uma arte insurgente de resistência, um longo percurso vem sendo traçado da Revolução Francesa ao presente (Rancière, *A partilha* 15-26, *O inconsciente* 17-41). Entretanto, o próprio paradigma de resistência da era das revoluções e das guerras de libertação colonial—a saber, o de uma arte instrumentalizada pelos movimentos políticos—apresenta sinais de exaustão e demanda, decerto, revisão epistemológica na modernidade tardia.⁷

Extrapolando os objetivos deste trabalho aprofundar a discussão do paradigma de resistência no pensamento contemporâneo e particularmente na teoria de Rancière. Detemo-nos a assinalar que o conceito abriga-se na definição de dissenso que o filósofo elabora num diapasão onde a experiência estética, que não é exclusiva da arte, também toca a política, já que ambas assentam *sobre* e alimentam-se *do* mundo sensível. O dissenso “não é simplesmente o conflito de interesses e de valores entre grupos, mas, mais profundamente, a possibilidade de opor um mundo comum a outro” (Rancière, *Política da arte* 57). Sumariamente, o dissenso consigna resistência a uma ordem dada em vista de uma ordem desejada, utópica. A arte insurgente, portanto, é aquela que fabula novos possíveis para o sujeito subalterno ao açular e contrapor-se àquilo que Rancière também define como a partilha consensual e policial do sensível imposta pelas hierarquias da tradição, da propriedade e do patriarcado, dentre outras (Rancière, *Ordem policial* 81-90).

É em sua vocação para a insurgência e a resistência que a teoria estético-política de Rancière

– um filósofo europeu anticolonialista ao modo de Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida, dentre outros (Roudinesco 118-38) —avizinha-se da epistemologia decolonial e da crítica endógena desta ao colonialismo, à colonialidade e à necropolítica (Marques, Biondi, e Sá Martino 93). Ora, assinala Maldonado-Torres, “a decolonialidade ... tem a ver com a emergência do condenado como pensador, criador e ativista e com a formação de comunidades que se juntem à luta pela descolonização como um projeto inacabado” (46). E é deste ponto de intersecção entre duas epistemologias distintas, porém convergentes, que retomaremos a seguir a análise literária de *Água*.

Em seus empreendimentos teóricos, Rancière, partindo da ideia de “circunstância qualquer” no texto ficcional formulada por Erich Auerbach, desenvolveu também um conceito de cena para a observação, interpretação e análise de momentos singulares em obras de arte, arranjos políticos e construções de pensamento (Rancière, *As margens* 131-41).

A noção de “cena” assegura inicialmente uma função que podemos apontar como epistemológica, ainda que não seja de forma alguma o termo que utilizo. Trabalhar com a cena é recusar toda uma lógica da evolução, do longo prazo, da explicação por um conjunto de condições históricas ou do reenvio a uma realidade escondida atrás das aparências. Assim, a escolha da cena é a escolha de uma singularidade, com a ideia de que um processo se compreende sempre a partir do aprofundamento do que está em jogo nessa singularidade, mais do que a partir de um enunciado infinito de condições. No conceito de cena há certa ideia da temporalidade descontínua, a escolha de certo modo de racionalidade: pensamos que na espessura de um acontecimento singular podemos ler o conjunto dos vínculos que definem uma singularidade política, artística ou teórica. (Rancière, *O método* 77-78)

Na terminologia de Rancière cena é o “momento qualquer” que implode as relações temporais, espaciais e hierárquicas do tecido sensível, provendo-lhes novos arranjos. Momento disruptivo e dissensual que engendra, ou melhor, que articula, potencializa e dissemina resistência estética no aparato discursivo da obra. Não se trata necessariamente de um ápice, de um grande momento. Na verdade, “ele pode ocorrer a todo instante para qualquer circunstância insignificante. Mas é também sempre o momento decisivo, o momento de oscilação que se mantém na exata fronteira entre o nada e o tudo” (Rancière, *As margens* 139). Em *Água* são profusas essas cenas dissensuais, porém uma em particular enfeixa os múltiplos planos da novela, rearticulando-os e redirecionando a própria narrativa para rumos imprevistos.

Ouvindo um som que ora lhe parece um gemido ora uma gargalhada – de qualquer

modo um som urgente – Maara precipita-se para dentro do casebre ...

“Heera!”, chama Maara.

Heera não lhe responde ...

Só depois desobre o vulto de Heera em cima dos farrapos de uma esteira. Arfando sempre. Rindo e gemendo.

“Depressa!”, grita Maara para as outras mulheres. “Ajudem aqui!”

As mulheres entram, e é nessa altura que de dentro de Heera se solta uma água como se ela fosse uma fonte. Uma água que cresce e molha os pés de Maara, se espalha para fora do casebre e escorre pela encosta em direção ao vale. Sucessivas ondas que submergem os casulos das borboletas, espalhados ao acaso pelo chão. (Coelho 303-04)

Esta cena de transmutação anímica no capítulo 124 de *Água*, impregnada de mito e magia, grávida de possibilidades alegóricas, constitui mais que um acontecimento ínfimo ou pontual do enredo. Isso se evidencia já na primeira oração do capítulo seguinte, o 125: “Segundo os aparelhos, a primeira onda de cheia atingiu a aldeia às três horas e doze minutos da madrugada” (Coelho 305). Ou seja, antes da cena vigorava a seca na aldeia. Depois, a enchente. Entre a falta e o excesso, conforme assinalamos anteriormente, a água é o fio condutor da existência e da experiência do sujeito no espaço-tempo da novela, núcleo do tecido sensível partilhado desigualmente pela comunidade rural. A transmutação do corpo de Heera como fonte d’água rompe a ordem precária ainda vigente, e entroniza uma outra ordem, ou melhor, instaura o caos. Porque doravante, no exercício pleno de sua pulsão de morte, a hidra maligna encurrala, afoga, destrói e mata tudo à sua frente em uma verdadeira “simulação do juízo final” (Coelho 351).

A liquefação das entranhas de Heera a ponto de transbordar e provocar um dilúvio na aldeia constitui uma singularidade que implode o enredo de *Água*, estilhaçando-o. Um desmedido momento que passa ao largo da peripécia romanesca submissa à causalidade dos fatos. Pelo contrário, uma cena dissensual que rompe a sucessão lógica, a previsibilidade e a linearidade dos acontecimentos. E que em seu tratamento do tempo—o próprio cerne da política da ficção (Rancière, *As margens* 133)—repartilha-o subvertendo as hierarquias dos que o compartilham, entrecruza passado e presente, ecoando-os, reverberando-os, expandindo-os em círculos para trás e para diante, pois não se trata de fato isolado no enredo, e põe a realidade em devir. Um momento decisivo que em sua teatralidade subverte a explicação dos acontecimentos, reposiciona os corpos, fissura a razão e a lógica, propõe outra partilha do sensível.

Haveria ainda muitos e múltiplos aspectos a considerar no que diz respeito a este “momento decisivo” de *Água*. Elegemos dois para dar foco. O primeiro é o de seu protagonismo

por Heera. Lembremos que das representações do feminino na novela ela é a que está submetida à maior opressão, invisibilidade e silenciamento na comunidade. Ao contrário de Maara, Heera parece ter perdido, em sua submissão resoluto, a autodeterminação, o próprio instinto de defesa. Raquítica e miserável, vítima de violência física e psíquica, permuta sexo por latas d'água com Laago. É quase uma fantasmagoria, uma sombra humana na noite pós-colonial povoada por “demônios” que acoçam a coletividade, como já observamos anteriormente, mas sobretudo as mulheres. Porém a cena de dissenso constituída por JPBC em sua narrativa, como foi dito, subverte essa ordem hierárquica. Transpõe Heera da obscuridade para a ribalta, da imobilidade para a ação. E cumpre assim, de acordo com Rancière, o programa matricial do Regime Estético das Artes de dar visibilidade ao anônimo.

Evidentemente, a disrupção que potencializa o papel de Heera em *Água*, abrindo espaço talvez para a reconstrução de sua subjetividade e de sua identidade subalterna, não diz respeito a um indivíduo, mas a um coletivo. No caso, ao coletivo feminino. Esta, aliás, é a perspectiva emancipadora da decolonialidade—epistemologia com a qual o pensamento de Rancière articula-se em alto grau, conforme dissemos—que põe o sujeito individual em segundo plano. Ao contrário do programa neoliberal centrado no indivíduo e na satisfação de seus desejos, o que prevalece na decolonialidade é o sentido de comunidade, com a necessária observância de recortes de sexo e gênero. Pregnante de alteridade, o que a cena dissensual de *Água* tem a dizer ou a reforçar, alegoricamente, é que a reinvenção do sujeito na modernidade tardia passa necessária e obrigatoriamente pela emancipação feminina. Sem a qual, a exemplo do que ainda se observa no âmbito da colonialidade, o futuro permanecerá no vácuo.

O segundo aspecto a considerar na cena dissensual em análise é o da fabulação. E esta é uma espécie de desmonte das narrativas que legitimam as hierarquias (Marques, Biondi, e Sá Martino 101). Fabula-se na ficção, mas também na fotografia, no cinema, nas artes cênicas e visuais, para implodir aquilo que ele chama de máquina de explicação das coisas. Fabular, portanto, é produzir discursos contra-hegemônicos. Instaurar novos lugares de enunciação. Desmistificar a ideia de que a realidade, uma vez dada, é unívoca e insuperável. Em sua insurgência, o “momento qualquer” promove o devaneio fabulador que permite ao subalterno, ao “qualquer um”, entrar em cena, aparecer, dizer e acontecer. Desierarquizante, a fabulação reconfigura os tempos e os espaços. Induz a reconstrução das subjetividades. Afronta a ficção dominante.

A ficção dominante é essa distribuição do mundo que diz: essa é a realidade e ela é incontornável. E essa ficção da necessidade vem junto com uma ficção da desigualdade das inteligências, uma ficção que afirma que há pessoas que podem ter controle sobre o que acontece e pessoas que não podem. Desse modo,

empurram-se, com intensidade cada vez maior, as pessoas para as margens. O trabalho ficcional dissensual é aquele que consiste em afirmar que essa realidade não é a realidade, mas que há várias maneiras de construir a realidade. (Rancière, *O trabalho* 66)

Ao sair das margens, da zona do não-ser, e infringir a ordem consensual e “policial”⁸ da colonialidade, Heera e todo o coletivo feminino que nela subjazem também rompem com a ficção dominante. Conquistam lugar e visibilidade não apenas na *estória* narrada, mas também na *história* experienciada como sujeito. Ademais, “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (Rancière, *A partilha* 58). E a fabulação criadora, decerto, erige pontes dialógicas entre a historicidade e a ficcionalidade, com particular desenvoltura e propriedade quando a obra de arte literária, a exemplo de *Água*, insere-se no campo da metaficção historiográfica.

Insurgente, dissensual, conforme já assinalado, a fabulação engendra resistência no trabalho ficcional. É o que podemos observar, em *Água*, na transmutação de Heera. A significação mais ampla, aberta e alegórica de sua perturbadora performance é a da premência de uma outra partilha do sensível para a reinvenção criativa e igualitária da existência. Uma nova partilha da água, da terra e de seus frutos, dos lugares dos corpos e de enunciação dos falantes, dos saberes e dos poderes, dos compromissos e dos afetos. Desta maneira, o “momento qualquer” que põe Heera no centro dos acontecimentos, seu *apparître* figural, constitui não apenas um gesto estético, mas também político. Porque antecipa no âmbito da arte uma nova ordem para as coisas do mundo, e oferta-a como ficção do possível para a política, instância onde os negócios humanos adquirem concretude (Rancière, *A partilha* 52-69). Portanto, como pensavam Gilles Deleuze e Félix Guattari (202-03), com os quais Rancière dialoga neste e em outros temas sem grandes dissonâncias, a fabulação criadora é o próprio laboratório do devir.

Todavia, apesar de sua gravidez de futuro, *Água* não alcança o amanhã em seu plano narrativo. Para usar um oximoro, a novela conclui-se inconclusivamente à beira do nada. Ou melhor, diante de um *espaço-tempo-água* em que “é só olhar em volta e ver que tudo é mar” (Coelho 370). O que resta aos sobreviventes da enchente abrigados na montanha, como no tempo da seca, é esperar por ajuda externa. Além disso, cabe a eles—e aos leitores—reconhecerem o poder e a rebeldia que emanam da hidra, tal como mencionado por Coelho nas primeiras páginas do romance. Os auxílios chegarão pelas vias de sempre, trafegando pelas velhas rotas comunitaristas norte-sul e mantendo as hierarquias de hábito na partilha do sensível. Soluções próprias à vista—não. Progressos na reinvenção e emancipação do sujeito—poucos. Porque a comunidade ainda não se assenhorou de seu próprio destino. Também porque, ao fim e ao cabo, o paradigma vigente

em África, como de resto ao sul, ainda é o da colonialidade. E assim a grande noite austral povoada de “demônios” ainda transcorre distante da aurora.

O sangue derramado na descolonização e ainda em derramamento na colonialidade remanescente, infere Mbembe, não produziu vida, liberdade, alteridade e comunidade em África. Este é um projeto utópico que demanda resistência e insurreição política e epistêmica, estética e ontológica do sujeito africano e que ainda poderia estar por vir. A arte, em especial a arte literária, já o fabula criativamente, como observamos em *Água*. A política é que ainda não. Um projeto de futuro cujo ponto de partida, para o autor, há de ser uma “greve moral” que

Começa com uma sublevação das relações mentais que submetem o indivíduo a uma tradição convertida em lei e necessidade e o seu objetivo consiste em quebrar as forças mortas que limitam as capacidades de vida ... A missão actualmente consiste em inscrever a ideia da greve moral nos actos culturais susceptíveis de preparar o terreno para práticas políticas directas, sem as quais o futuro não se abrirá. A invenção de um imaginário alternativo de vida, do poder e da cidade exige a reactualização das solidariedades transversais que se estendem além das filiações clânicas e étnicas; a mobilização dessas jazidas religiosas que são as espiritualidades da libertação; a consolidação e a transnacionalização da sociedade civil; uma renovação do militantismo jurídico; o desenvolvimento de uma capacidade de pululação, designadamente em direcção às diásporas; uma ideia da vida e das artes que constituiria o fundamento do pensamento democrático. (Mbembe 193-94)

Considerações finais

Este artigo proporcionou-nos a possibilidade de refletir sobre a representação do sujeito africano, em âmbito coletivo, em uma obra da literatura contemporânea de Moçambique—*Água, uma novela rural*, de autoria do escritor e historiador João Paulo Borges Coelho. Tendo em vista que todo texto literário constitui um complexo de valores e sentidos, optamos por clivar a investigação em três momentos distintos, porém complementares.

No primeiro momento sondamos a trama de linguagem do romance para aferir seus regimes de representação e estratégias de enunciação. Uma das conclusões a que chegamos foi que o elemento água, metaforizado de forma personificadora ao longo da obra, figura como a personagem principal da trama, que também traz as marcas da polifonia e do dialogismo porque narrada por múltiplas vozes em distintos registros de discurso.

O segundo momento foi dedicado a observar vigência do paradigma epistemológico da colonialidade no espaço-tempo da obra. Embora mediados por recursos de ficcionalização da cena

histórica, observamos que *Água*, enquanto metaficção historiográfica acumula indícios deste estado de coisas. Dentre eles, a subalternidade a que o sujeito permanece submetido, em particular o sujeito feminino, na noite pós-colonial—a temporalidade em curso—que ainda não chegou ao fim, segundo a crítica de Achille Mbembe.

Por fim, no terceiro momento acionamos o filósofo contemporâneo Jacques Rancière para contribuir com a discussão. Com base em sua teoria estético-política, que dialoga com os paradigmas decoloniais, sondamos as significações de *Água*, adentrando o vasto e aberto território da alegoria, para inferir o grau de insurgência e resistência do discurso estético da obra. Valendo-nos do “método da cena” desenvolvido por Rancière, “decupamos” um “momento qualquer” do enredo. Momento este que, ao trazer o anônimo e oprimido para o centro da narrativa ficcional, fabula criativamente novos possíveis. E, assim procedendo, resiste às hierarquias abrindo caminho para (re)partilhar o sensível, reconstruir historicamente e reinventar ontologicamente o sujeito.

Notas

¹ Este artigo está ligado ao projeto “Crise humanitária e migração no recente romance da África e América Latina” do Fondecyt de Iniciación en Investigación 2020, Folio 11200367 e ao “Laboratorio Océanos y catástrofes”.

² No original em espanhol (Nomo Ngamba 18), lê-se: “en la literatura africana no hay sitio para el lirismo o la exaltación personal. El artista representa a la comunidad ... se interesa más por los valores comunitarios susceptibles de reforzar la cohesión del grupo, e repugna acciones individuales que considera egoístas” (tradução nossa).

³ Tendo em vista o título relativamente extenso da obra, referir-nos-emos ao romance doravante apenas como *Água*.

⁴ Doravante também citaremos o autor apenas deste modo, ou seja, pelas iniciais de seu nome.

⁵ No original em espanhol (Guillén 322), lê-se: “el intertexto silencioso problematiza la lectura, complicándola, solicitando la intervención del lector, a quien se obliga a elegir, a decidir ...” (tradução nossa).

⁶ Rancière (*A partilha* 27-44) divide em três regimes das artes ao longo da história. O *regime ético* remonta à censura das imagens por Platão. O *regime representativo* está relacionado à noção de representação ou de mimesis em Aristóteles. O *regime estético* rompe com o anterior, funda a autonomia da arte, traça uma separação entre o antigo e o moderno, e vige, conforme dissemos, na modernidade.

⁷ A investigação teórica do paradigma de resistência na modernidade tardia, a partir do pensamento estético-político de Jacques Rancière, constitui o objeto da pesquisa de doutoramento do primeiro autor desde artigo, no PPGL/UFPA, no período 2021-2025.

⁸ O que Jacques Rancière (*Ordem policial* 81-90) define como *ordem policial* é o aparato governamental e burocrático que prescreve normas de conduta e dita interdições ao sujeito.

Bibliografia

- Abdala Júnior, B. “Reflexões comunitárias e administração das diferenças”. *Signótica*, vol. 29, n° 1, junho de 2017, p. Port.15-26/Eng. 27, doi:10.5216/sig.v29i1.44864.
- Aristóteles. *Metafísica*. Traduzido por Giovanni Reali. Loyola, 2002.
- Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Traduzido por Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. UFMG, 2019.
- Coelho, João Paulo Borges. *Água, uma novela rural*. Caminho, 2016.
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *O que é a filosofia?* Traduzido por Bento Prado Jr. Editora 34, 2010.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Crítica, 1985.
- Hall, Stuart. “Quem precisa de identidade?” Traduzido por Tomaz Tadeu Silva. *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais*. Vozes, 2014. 103-33.
- Kilomba, Grada. *Memórias da plantação: Episódios do racismo cotidiano*. Traduzido por Jess Oliveira. Cobogó, 2019.
- Maldonado-Torres, Nelson. “Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas”. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Autêntica, 2020. 27-53.
- Marques, Ângela; Biondi, Angie; e Sá Martino, Luis Mauro. “Figuras da insurgência na obra de Jacques Rancière: O desmedido momento da fabulação e da coexistência nas cenas de dissenso”. *Imagens da resistência: Dimensões estéticas e políticas*. EDUFBA, 2021. 87-118.
- Mbembe, Achille. *Sair da grande noite: Ensaio sobre a África descolonizada*. Traduzido por Narrativa Traçada. Mulemba; Pedagogo, 2013.
- Nomo Ngamba, Monique. “La narrativa negroafricana postcolonial en lenguas europeas y su crítica”. *Revista Tonos Digital*, núm. 12, dezembro de 2006, [s.p.]. Web 20 dez. 2022.
- Paradiso, Silvio Ruiz. “Religiosidade Na Literatura Africana: A estética do Realismo Animista”. *Estação Literária*, vol. 13, dezembro de 2014, p. 268-81, Doi:10.5433/el.2014v13.e27067
- Rancière, Jacques. *As margens da ficção*. Traduzido por Fernando Scheibe. Editora 34, 2017.
- . *A partilha do sensível: estética e política*. Traduzido por Mônica Costa Netto. EXO experimental org.; Editora 34, 2009a.
- . “Nossa ordem policial: o que pode ser dito, visto e feito”. Traduzido por Giselly Brasil. *Urdimento — Revista de Estudos em Artes Cênicas* 15.1: 81-90. 2010.
- . *O método da cena*. Traduzido por Ângela Marques. Quixote DO, 2021.
- . *O inconsciente estético*. Traduzido por Mônica Costa Netto. Ed. 34, 2009b.
- . *O trabalho das imagens: Conversações com Andrea Soto Calderón*. Traduzido por Ângela Marques. Chão da Feira, 2021.
- . “Política da arte”. RANCIÈRE, Jacques. Traduzido por Mônica Costa Netto. *Urdimento — Revista de Estudo em Artes Cênicas* vol. 15, no.1 (2010): 45-59.
- Rodrigues, António. “Entrevista com João Paulo Borges Coelho”. Portal Rede Angola [Luanda, Angola] , 25 Jul. 2016: s.p. Web 20 dez. 2022.
- Roudinesco, Elisabeth. *O eu soberano: Ensaio sobre as derivas identitárias*. Traduzido por Eliana Aguiar. Zahar, 2022.
- Said, Edward W. *Cultura e imperialismo*. Traduzido por Denise Bottman Companhia das Letras, 2011.
- Sennet, Richard. *A corrosão do caráter: O desaparecimento das virtudes com o novo capitalismo*. Traduzido por Marcos Santarrita. BestBolso, 2012.
- Spivak, Gayatri Charakvorty. *Pode o subalterno falar?* Traduzido por Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Editora UFMG, 2010.