

## INDIVÍDUO E LINGUAGEM: DUPLA TRAVESSIA EM EL SUEÑO, DE DONATO NDONGO-BIDYOGO

Ana Claudia Rodrigues<sup>1</sup>

**Resumo:** Mediante uma reflexão sobre *El sueño*<sup>2</sup> (1973), de Donato Ndongo-Bidyogo, prima-se emergir, à luz da travessia de um africano que sai em busca de uma melhoria de vida, frente às dificuldades econômicas e sociais, rumo ao “paraíso” europeu, a travessia humana que transcende à história narrada, semelhante à própria travessia da linguagem no que concerne aos gêneros discursivos: tanto em um como em outro caso, o indivíduo e a linguagem permeiam transgressões de barreiras e de fronteiras em busca de novas formas. Assim, diante da inquietude e do impulso, que remetem sempre a uma busca em virtude da sensação de vazio existencial ou de incompletude da vida, e, concomitantemente, do inacabamento ou abertura de uma obra, *El sueño*, em seu duplo caráter, despertar-se-á para uma poética de leitura, à espera de uma pátria não só telúrica, mas infinita, a fim de se tornar não só abrigo do Ser, mas da linguagem, verdadeira morada do patrimônio literário.

**Palavras-chave:** Travessia. Fronteira. Transgressão. Linguagem.

## INDIVIDUAL AND LANGUAGE: DOUBLE CROSSING IN EL SUEÑO BY DONATO NDONGO-BIDYOGO

**Abstract:** The reflection about Donato Ndongo-Bidyogo's *El Sueño* (1973) highlights the human crossing that goes beyond narration in the light of the crossing of an African leaving in the quest for a better life fleeing economic and social hardships towards the european “paradise”, similarly to the very crossing of the language regarding discursive genders: in both cases, the individual and the language permeate the transgression of barriers and frontiers as they look for new shapes. Thus, in front of the disquietude and the impulse that always call back a quest to mind, due to the sensation of existential emptiness or incompleteness, and at the same time, the incompleteness or the openness of a work of art, *El Sueño*, in its double character, will awake to a poetry of the reading, to the waiting for a country which is not only telluric but endless, in order to become a shelter for the Being, as well as for the language, the very home of literary patrimony.

**Keywords:** Crossing. Frontier. Transgression. Language.

## INDIVIDUO Y LENGUAJE: DOBLETRAVESÍA EN EL SUEÑO, DE DONATO NDONGO-BIDYOGO

**Resumen:** Mediante una reflexión sobre *El Sueño*, de Donato Ndongo-Bidyogo, se intenta emerger, a la vista de la travesía de un africano que sale en busca de una mejora de vida, frente a las dificultades económicas y sociales, rumbo al “paraíso” europeo, la travesía humana que trasciende la historia narrada, semejante a la propia travesía del lenguaje en lo que respecta los géneros discursivos: tanto en uno como en otro caso, el individuo y el lenguaje traspasan barreras y fronteras en búsqueda de nuevas formas. Así, frente a la inquietud y al impulso que se refieren siempre a una búsqueda ocasionada por

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp (Araraquara-SP). E-mail: [anac\\_redacao@yahoo.com.br](mailto:anac_redacao@yahoo.com.br). ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0692-3928>

<sup>2</sup> Originalmente publicado em “Papers of Son Armadans”. Palma de Maiorca, nº CCXL, outubro de 1973.

la sensación de vacío existencial o de incompletitud de la vida y, al mismo tiempo, de non conclusión o de apertura de una obra, *El Sueño*, en su doble carácter, se despertará para una poética de lectura, a la espera de la patria no sólo telúrica sino también infinita, para convertirse no sólo en abrigo del Ser, sino también del lenguaje, verdadera morada del patrimonio literario.

**Palabras clave:** Travesía. Frontera. Transgresión. Lenguaje.

## Introdução

### Relato de si à luz de um tema universal

*El sueño* inicia-se frente a uma possibilidade autobiográfica, que culminará, ao longo do texto, numa mescla de gêneros, como, por exemplo, os relatos de vida em tom poético, a entrevista, a carta, mas não uma carta qualquer, mas de amor, aquele amor que permeia o imaginário da completude de felicidade depois que tudo se ajeitar “lá”, lugar da busca de uma estabilidade financeira e propulsora do enlace afetivo. Sob tais aspectos, deve-se ter em mente que não há a pretensão da ‘verdade’, ou de uma genealogia que culmine na coincidência entre autor e personagem-narrador em primeira pessoa do discurso, uma vez que “o autor, como elemento constitutivo da obra de arte, nunca coincide com a personagem [...] mas entre eles não há contraposição de princípios [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 151). E ainda, com a clareza de que “os valores biográficos são valores comuns na vida e na arte, isto é, podem determinar os atos práticos como objetivo das duas; são as formas e os valores da *estética da vida*” (BAKHTIN, 2003, p. 140, grifo do autor), seria importante salientar que *El sueño* e sua relação flutuante entre suas formas discursivas:

[...] conduz de modo inequívoco, ao horizonte da modernidade. Efetivamente, é no século XVIII, com a consolidação do capitalismo e da ordem burguesa, que começa a se afirmar a subjetividade moderna, por meio de uma constelação de formas de escrita autógrafa, que são as que estabelecem precisamente o cânone (confissões, autobiografias, diários íntimos, memórias, correspondências), e do surgimento do romance “realista”, definido justamente como *ficção*. O retorno a essas “fontes” do eu [...] e a sobrevivência nas formas contemporâneas (ARFUCH, 2010, p.27-28, grifo da autora).

Assim, “livre de qualquer responsabilidade no acontecimento único e singular da existência” (BAKHTIN, 2003, p. 146), aquela voz que se afirma anunciando os seus vinte e cinco anos mal completados começa por: “Soy joven, apenas se han cumplido los

veinticinco? Años de la circuncisión.” E recorda que, justamente, há vinte cinco anos, fora circuncisado numa aldeia, às margens do Casamance, cujas águas refletiam outras águas, o seu sangue e até mesmo as belas mulheres. Percebe-se, nesse ínterim, uma cadência de ritmo e rima poética da linguagem: “En esse río corrió mi sangre, em esse río aprendí a nadar. Aguas calientes, otras aguas, aguas como espejos, que reflejaban [...] los pejos erectos de las mozas del lugar.” Pertinente à passagem citada, vislumbra-se o tema do rio numa outra chave não de discordância, mas de confluência:

[...] já que somos [...] o rio de Heráclito, que disse que o homem de ontem não é o homem de hoje e o homem de hoje não será o de amanhã. Mudamos incessantemente e é possível afirmar que cada leitura de um livro, que cada releitura, cada recordação dessa leitura renovam o texto. Também o texto é o mutável rio de Heráclito (BORGES, 1999, p. 284).

Nota-se, acerca do excerto borgiano, a importância do “outro”, ou melhor, do leitor, que reaviva o texto a partir de sua respectiva leitura e de suas supostas referências estéticas e contextos históricos, a fim de que se possa aludir a novos sentidos nas novas e resistentes formas da linguagem, como, por exemplo, a prosa que se quer poesia, já que se as águas são outras para o poeta, de fato, o serão para a obra, e é importante se lembrar de que:

[...] a dificuldade de toda obra reside em sua novidade. Tiradas de suas funções habituais e reunidas numa ordem que não é a da conversa nem a do discurso, as palavras oferecem uma resistência irritante. Toda criação gera equívoco. O gozo poético não se dá sem superar certas dificuldades, análogas às da criação. A participação implica uma recriação; o leitor reproduz gestos e experiências do poeta. Por outro lado, quase todas as épocas de crise ou decadência social são férteis em grandes poetas [...] (PAZ, 2014, p. 51).

## **Desenvolvimento**

### **O Ritmo**

A valorização dos componentes poéticos em algumas passagens de *El sueño*, em detrimento da própria narrativa, cujo destino é, geralmente, chegar-se ao fim de uma história, é visualmente descrita, sobretudo, na versão original em espanhol, nos espaços em branco entre algumas palavras e na pontuação transgressora daquilo que se denomina

tradição ou convenção do estilo literário clássico. Assim, o exemplo que se segue é fecundo nesta forma de quebra de fronteiras em prol de uma escolha estética do autor: “[...] su dote. Doce vacas. Doce vacas que han sido mi perdición.” E sobre tais aspectos, é salutar inserir que: “Com efeito, já no Pré-Romantismo, aceita-se contra a rigidez das formas clássicas, que a prosa é suscetível de poesia” (VARELA, 2012, p. 53). E ainda, a mesma autora no subcapítulo “O <<poema em prosa>> de Aloysius Bertrand, de Baudelaire e de Rimbaud”:

“[...] a necessidade de manter os espaços (<<*les blancs*>>) do verso – de <<blanchir comme si le texte était de la poésie>>. E assim, cada estrofe-parágrafo forma um quadro delimitado, concentrando-se em torno dos elementos evocativos essenciais pela omissão dos elos de transição discursiva, o que leva Bertrand a compor, em vez de desenrolar linearmente as partes do seu poema”(VARELA, 2012, p. 58-59, grifo da autora).

Fazer poema como se fosse música e fazer prosa como se fosse música e poema, como maneira de dilatar e expandir os gêneros literários na modernidade, ou na literatura do tempo presente, eis a possível discussão estética em *El sueño*, que, em busca de um ritmo, orchestra a própria história de uma cultura local e universal. O antagonismo é o ritmo binário entre a espera e a busca, entre a dificuldade material e o sonho da prosperidade, entre o trabalho gerador de bens de consumo e o cansaço por se estar sempre aquém das promessas de um mercado que anuncia produtos que promovem “identidades” descartáveis, portos inatingíveis e margens que se confundem entre o chegar “lá” e o chegar ao encontro de si mesmo. Em suma:

“[...] o ritmo é inseparável de nossa condição [...] é a manifestação mais simples, permanente, e antiga do fato decisivo que nos faz ser homens: ser temporais, ser mortais, e sempre lançados em direção a “algo”, ao “outro”: a morte, Deus, a amada, nossos semelhantes (PAZ, 2014, p. 67, grifo do autor).

E no seguimento rítmico da narrativa, o protagonista não tardou e teve que largar a aldeia, seguir em frente e trabalhar para os brancos, e assim diz: “Nosotros cultivábamos el arroz para el amo blanco. Nosotros cultivábamos un arroz que jamás catamos.” O que valia era escapar da miséria, e os anos se passaram, mas foi no dia que se apaixonou, que, de fato, pensou sobre sua identidade no valor de doze vacas – dote para a conquista da negra Traoré –, mas só tinha quatro delas, portanto, teria que trabalhar muito para que o seu sonho se realizasse. É interessante salientar que, nessa passagem, a persistência na

conquista das doze vacas, como a paga do amor de uma mulher, seria, talvez, o que Octavio Paz diz sobre o princípio de ‘outridade’:

O outro está sempre ausente. Ausente e presente. Há um vazio, uma fossa aos nossos pés. O homem vive descontrolado, angustiado, procurando esse outro que é ele mesmo. E nada pode trazê-lo de volta a si, exceto o salto-mortal: o amor [...] o amor nos suspende, nos arranca de nós mesmos e nos joga no estranho por excelência: outro corpo, outros olhos, outro ser. E é só nesse corpo que não é o nosso e nessa vida irremediavelmente alheia que podemos ser nós mesmos (2014, p. 141).

Acerca do excerto de Octavio Paz sobre a importância do “outro”, na forma de narrar o próprio “eu”, seria, talvez, pertinente um diálogo com Bakhtin (2003, p. 141) quando diz que: “Não sou eu, mas o outro, investido de afetuosa autoridade interior em mim, quem me guia, e eu não reduzo a meios (não é o mundo *dos outros* em mim, mas sou eu no mundo dos outros, familiarizado com ele)”. Entende-se, dessa maneira, claramente, quando se pensa no “escrevi só para mim e não quero que ninguém leia”, na verdade, deseja-se que aquela carta ou relato de “si”, ainda que escondidos à sete chaves, como se costuma dizer, ou, no fundo de uma gaveta, ou em forma de código, ainda assim, pensa-se no “outro”, na possibilidade de uma “revelação” ou reconhecimento aristotélico, pensa-se na sequente imagem daquele encontro entre a escrita e o “outro”. Até seria possível dramatizar a cena desse encontro fatídico numa imagem cinematográfica, caso se queira, sobretudo, quando se pensa que aquele “outro” encontrará os segredos brevemente, depois de muito tempo ou até depois da morte, sim, até depois da morte, pois dramatiza-se a vida no olhar do “outro”, inclusive diante da morte desse “eu” que insiste em conferir quem são esses “outros” afetivos, ou não, à luz de sua trajetória.

E desse amor por Traoré, o protagonista fixou-se na ideia das doze vacas, mas relembrou dos primos que fizeram riqueza em outros cantos, e quem sabe, seguisse o exemplo, logo faria fortuna. Como forma de relato, mas não descartando, até mesmo, uma possibilidade de entrevista daquele que ainda está “aqui” falando sobre aquele que está ou esteve “lá”: “Mi primo Tello había ido a Gambia a hacer fortuna, y volvió con veinte vacas y dos bueyes. El otro primo, Lamine, se había ido al país de los mandinga [...] atravesando el río Senegal, y había regresado con una cosa a la que llamaba bicicleta y que decía que valía más que todas las vacas del mundo.” É interessante salientar, a partir de tais aspectos, o que Arfuch (2010, p. 283), denomina “memória biográfica”. Ainda que a autora fale sobre relatos e entrevistas sobre a imigração argentina à Itália, não seria

diferente no debate presente, sobretudo, no que concerne à metodologia presente nos estudos da autora sobre a busca da identidade na ancoragem como viés de pertencimento:

Mas é o *pensamento da identidade* que se mobiliza em circunstância de radical transformação: pensa-se na identidade, sugere Bauman (1997, pp. 18-35), toda vez que não se está certo do lugar ao qual se pertence ou de como se situar diante da evidente diversidade de estilos e pautas de comportamento; e poderíamos acrescentar, toda vez que o vazio constitutivo do sujeito se torna particularmente ameaçador. É essa reelaboração que assume o caráter de uma crise, em que a “identidade” aparece ao mesmo tempo como escape da incerteza e como afirmação e acabamento. A viagem, o deslocamento, a busca de outras terras e, conseqüentemente, de outras vidas é um motivo mítico dessa afirmação (ARFUCH, 2010, p. 281-282, grifo da autora).

### **Relatos orais ou a entrevista**

E se a partir da viagem do “outro” se propusesse um relato oral em forma de entrevista, talvez, ainda para aquele que ficou, a travessia se tornaria mítica frente à ilusão daquilo que se desconhece, mas se poderia falar, se poderia narrar, semelhante às narrativas heroicas, acerca do sucesso da travessia. Os primos (Tello e Lamine) são retratados em “tons heroicos, seja pela distância histórica, pela epopeia de sobrevivência” (ARFUCH, 2010, p. 286), ou como se alude ao caso presente, pela coragem da migração africana em busca do “paraíso”, que se estende não só no próprio lugar de origem, mas pela Europa com promessas de melhorias. E não diferente, no âmbito que transcende à cena local, mas em qualquer outro lugar do mundo, “já que “a viagem – desde a antiguidade, metáfora da vida, tal como a reinscreve o cronotopo bakhtiniano – já é consubstancial à identidade” (ARFUCH, 2010, p. 287).

Portanto, se a visão mítica diante daqueles que partiram antes, provoca um aguçamento de deslocamento, ainda mais para aquele que tem um amor que deva ser conquistado com muito trabalho, análogo à compra de doze vacas, é compreensível, nesse ínterim da narração, a persistência em sair da miséria, não para comprar uma bicicleta, uma vez que “Cómo se puede comparar una bicicleta a una vaca?”, mas para comprar vacas. E mais uma vez os espaços em branco entre as palavras se fazem presentes no momento da indignação de uma bicicleta valer mais que uma vaca, e, tudo isso, na forma rítmica de um tempo que não é cronológico, mas “um arquétipo. Passado sempre suscetível de ser hoje, o mito é uma realidade flutuante, sempre disposta a encarnar-se e voltar a ser” (PAZ, 2014, p. 70). O leitor, por intermédio de uma poética

de leitura, revive esse ritmo que não é só do poeta, mas também é seu, “e se faz presente no momento em que os lábios de alguém repetem suas frases rítmicas [...] e sua função consiste em re-criar o tempo” (PAZ, 2014, p. 71). Vacas, bicicletas, na verdade, não importam tanto em si, já que o que se fala aqui é sobre desejo:

O desejo aspira sempre a suprimir as distâncias, como se vê no desejo por excelência: o impulso amoroso. A imagem é a ponte que o desejo constrói entre o homem e a realidade. O mundo do “oxalá” é o mundo da imagem por comparação de semelhanças e o seu principal papel é a palavra “como”: isto é como aquilo. Mas há outra metáfora que suprime o “como” e diz: isto é aquilo. Nela o desejo entra em ação: não compara e nem mostra semelhanças, mas revela – e mais: provoca – a identidade última de *objetos* que nos pareciam irredutíveis (PAZ, 2014, p. 73, grifo nosso).

E esses “objetos”, e essas vacas são tão difíceis de se conseguir. Traoré, talvez, não iria esperá-lo e o trocaria, facilmente, por outro com mais oferendas. E ele diz: “Yo soy muy pobre, qué le voy a hacer, y el mismo día que fui a entregarle la quinta vaca me devolvió las otras cuatro! Y tuve que pagarle las hierbas que habían comido las cuatro vacas!” Nota-se que não lhe bastou conseguir a quinta vaca, e ainda, teve que receber de volta as outras quatro, além de pagar pelo capim que elas comeram. E mais uma vez, na forma da escolha estética, as pausas entre as palavras determinando que “as linguagens oscilam entre a prosa e o poema, o ritmo e o discurso (PAZ, 2014, p. 79).

Assim, sonho de conquista desfeito, ele seguiu em frente. Chegou a trabalhar em algumas plantações de amendoim em Mandinga, embora, preferisse os arrozais, e, além do mais, na cidade, o assunto não era mais “vaca” e sim “bicicleta”. Precisava “evoluir”. Mas não tardou muito, e teve que retornar às margens do Casamance, em virtude da morte de sua mãe. Lá, as coisas se embaralharam, já que tudo voltou ao princípio de que o valor de um homem era medido pela quantidade de vacas oferecidas a uma mulher. E entre a bicicleta, símbolo de progresso, e as vacas, tradição enraizada nos costumes de um povo, emigrou mais uma vez.

Chegou a Dakar, e vez ou outra, preocupava-se com o que diriam dele, lá nas margens de Casamance, se, caso contrário, não conseguisse pagar o dote, agora, não mais de Traoré, mas o de Dikate, supostamente, seu mais novo amor. As grandes cidades, bem maiores que o seu lugar de origem, sempre vinham mencionadas por intermédio das sábias palavras de seu avó Diallo, sobretudo, dos conselhos: “El abuelo Diallo siempre

me había prevenido contra ellas. Cuando emigré a Dakar, que era como ir al cielo o al infierno.” Mesmo na tentativa de se inserir na vida moderna, portanto, ambígua frente às novidades encantadoras fomentadas pelo trabalho descomunal, e , muitas vezes, ilusório pra consegui-las, ele não se esquecia da tradição, reverenciada, como já dito, pela figura do avó. É interessante frisar que as forças opostas do progresso (céu e inferno), conforme apregoava o avó, podem ser vistas da seguinte maneira, maneira tal, que insinua tantas outras ambivalências:

Em suma, o “salto mortal”, a experiência da “outra margem” implica uma mudança de natureza: é um morrer e um nascer. Mas a outra margem está em nós mesmos. Sem nos mover, quietos, somos arrastados, impulsionados por um grande vento que nos expulsa para fora de nós. Ele nos joga para fora e, ao mesmo tempo, nos empurra para dentro de nós (PAZ, 2014, p. 129).

E desse jogo entre aqueles que lhe eram tradição e o novo que se constituía nos meandros de suas andanças rumo ao “progresso”, a necessidade do ‘salto’, assim como apregoa Octavio Paz, não raro, confunde-se com outros tipos de movimento: a ideia do progresso técnico é a de seguir sempre em frente em busca do novo, da novidade, da possibilidade da realização do sonho ao lado da mulher supostamente amada, mas no fundo, tudo isso seria uma busca de si mesmo, mas travestido de outros “eus”, de outros nomes: Traoré e agora, Dikate, e sobre Dikate, “me apremiaba cada día más la negríssima Dikate. E desse jogo ritmado entre a tradição na figura do avó e a aquisição mais recente que era Dikate, é seguro dizer:

[...] a consciência do possível narrador e o contexto axiológico do narrador organizam o ato, o pensamento e o sentimento em que estes estão incorporados em seus valores ao mundo dos outros [...] Não sou eu, mas o outro, investido de afetuosa autoridade interior em mim, quem me guia [...] Ao narrar sobre minha vida, cujas personagens são os outros para mim, passo a passo, eu me entrelaço em sua estrutura formal da vida (não sou o herói da minha vida mas tomo parte nela), coloco-me na condição de personagem, abranjo a mim mesmo com minha narração; as formas de recepção axiológica dos outros se transferem para mim onde sou solidário com eles. É assim que o narrador se torna personagem (BAKHTIN, 2003, p. 141).

## **A carta**

Personagem de sua própria história, de acordo com os preceitos bakhtinianos, aquele narrador, sem muita caracterização, sobretudo, sem o nome, é o protagonista de



uma história de fragmentos e recordações, de uma determinada fase de sua vida, aquela movida pelo desejo, pela mulher, já que “a mulher nos exalta, nos faz sair de nós [...] salto de energia, disparo e expansão do ser [...] Experiência da unidade e identidade final do ser” (PAZ, 2014, p. 142). E desse impulso pela conquista do mundo para assim poder efetivar a conquista de Dikate, o narrador busca a Europa, e no tom biográfico de uma carta, não uma carta qualquer, mas ao seu grande amor, diz: “Nunca podrás hacerde uma idea, por mucho que quieras , de lo grande, de lo luminosa, de lo... qué se yo? Que es Barcelona.”

Assim, cada vez mais, as doze vacas e a bicicleta ficavam para trás, e, à medida que a sua conquista alçava voos maiores, maiores se tornavam a afetividade e a promessa com relação ao receptor daquela suposta carta: Dikate. E a Dikate, o narrador queria não só informar, mas trazê-la, feito uma fatia daquilo que pertencia ao lado de “lá”, o de “lá” ancestral em oposição ao de “cá”, o lugar da oportunidade e de pertencimento. A identidade flutuava entre o pertencimento e a conquista, a ambiguidade, por excelência, do fenômeno da travessia do indivíduo em busca de sua outridade.

E de Barcelona, a travessia levou-o à imagem de Paris, e, de modo análogo e paralelo, a possibilidade da ambiguidade da forma de escrita, à abertura ao receptor ou ao leitor participar desse ritmo da busca do progresso embalado pela linguagem à sua semelhança, que ora segue em frente atrás da história, e ora para , olha e pensa, semelhante ao ritmo da vida e de seus respectivos intervalos em prol das memórias, lembranças e nostalgias. Como exemplo extrai-se: “Yo no quiero contarte más. Pensando em las excelentes de Paris, había llegado a olvidar las vacas. Que és nuestro poblado comparado com el mundo enterro? Que son doce vacas, si nada vale la pena después de todo?”

Nota-se que, a partir do excerto citado, envolto na ilusão de plenitude quando chegar “lá”, a Paris dos sonhos, ou melhor, ao maior sonho, maior até que o local de origem, há também o uso da primeira pessoa do discurso no plural, evidenciada por “nuestro”, e, talvez, a partir daí, enxergar uma possibilidade bastante coerente de que sua história era também a do “outro” ou de “um outro jogo, o próprio jogo da linguagem e não da “verdade”, ou o mito do “eu” frente ao pluralismo de vozes de um discurso até mesmo biográfico. Mas não há dúvida de que este “nuestro” é menos por dúvida do que por pessoa a se somar a quem se fala: é a iminência do salto do poeta, do autor, da personagem e da linguagem rumo à integralidade da voz ou das vozes do discurso ou o quase “lá” depois da travessia.

## O amor e o valor heroico

Assim, a ideia de Paris ligada ao progresso de conquista da mulher amada se estendia a tantos “outros”: “Nos llevaron em tren hasta la frontera. Allí nos dijo el mandinga que alguien se haría cargo de nosotros y que no nos abandonaría hasta pisar tierras francesas. El corazón me saltaba de gozo. Todas las miserias se resolverían unas horas después. Quizá, se encontraba trabajo, podría llamaros pronto a ti, a tuas padres a nuestros Hermanos...” É salutar ressaltar nessa passagem, cujo marco é o ápice do gozo chegar ao sonho de Paris, tornar-se herói dessa façanha, e mais, acalantar os “outros afetivos” sob suas asas protetoras, o seguinte excerto:

*O amor é o segundo elemento dos valores biográficos do primeiro tipo. A sede de ser amado, a tomada de consciência, a visão e a enformação de si mesmo na possível consciência amorosa do outro, [a aspiração] de fazer do amor almejado do outro a força motriz e organizadora de minha vida em toda uma série de seus momentos também constituem um crescimento no clima da consciência amorosa do outro. Enquanto os valores heroicos determinam os momentos fundamentais e os acontecimentos da vida privado-social, privado-cultural e privado-histórico (a *gesta*) e seu propósito volitivo basilar, o amor determina a carga emocional e a tensão desta mesma vida (BAKHTIN, 2003, p. 144, grifos do autor).*

## O tempo circular

E o ritmo da vida, sob a pulsão da narrativa do “eu”, sempre em busca de uma “outridade”, de repente, em forma de surpresa, feito um atalho ou uma vereda sedutora do olhar, que, ao invés de fazer a história seguir em frente, retorna-a, faz um círculo, e isso ocorre, justamente, naquele final da história de *El sueño*, quando se poderia já chegar ao desfecho, aquela voz, lá do início, anunciando os seus vinte e cinco anos, às margens do rio Casamance, diz estar com a água até o pescoço, mas isso passou despercebido, a fim de que se pudesse ser retomado neste final de história, formando-se um tempo cíclico: o rio que o batizou, trouxe-lhe a lembrança de outras águas, e nesse caso, a água de alguma travessia clandestina, que o deixara “com el agua hasta el cuello” que iria engoli-lo, e, portanto, não era fácil chegar à outra margem.

Em outra passagem, ele teria dito que “ y hemos llegado ao río.No sé cómo se llama, ni donde estoy. Imagino que debe ser la frontera franco-española.

Amanecia.”Seria, talvez, esta travessia que o colocara com água até o pescoço, mas que na forma da escolha estética do autor, só fora retomada bem mais tarde. Seria como se o primeiro parágrafo fosse interrompido por alguma reminiscência, e só fosse retomado no final, justamente, nos últimos parágrafos. Isso faz lembrar as formas literárias:

A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiral, zigzagueante, mas sempre para a frente e com uma meta precisa. Daí que os arquétipos da prosa sejam o discurso e o relato, a especulação e a história. O poema, pelo contrário, se oferece como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo autossuficiente cujo final é também um princípio que volta, se repete e se recria. E essa constante repetição-recriação não passa de ritmo, maré que vai e vem, sobe e desce (PAZ, 2014, p. 75).

E ainda, aproximando-se cada vez mais do final, ele diz: “Com el corazón engogido, conscientes de nuestra clandestinidad, íbamos remando [...] El agua helada, amor. Estoy congelado [...] De repente, me desperté. Ella dormía junto a mí [...] la desperté. Necesitaba estar seguro de que yo no había muerto [...] y sólo entonces. Yo volvía a la vida.” Esse finalzinho fecha o círculo do rio, o mesmo rio do início, que o colocara com água até o pescoço, e o que o quase congelara, em sua travessia clandestina, pelo menos, na confirmação da carta comprovada pelo vocativo “amor”, do “el agua helada, amor”, mas nada disso seria possível, não fosse sua memória sobre um rio ancestral, aquele de sua cidadezinha pequena, aquele, no qual fora circuncidado, aquele que o colocara mais próximo das lembranças do avó, em suma, de suas raízes e tradições.

O zigzague do rio na estrutura da narrativa segue paralelo ao círculo da poesia que se encarna na figura de um rio, e que de suas ondas, ora suaves, ora abruptas, extraem-se os espaços em branco entre as palavras, justificados pela mão que segura a caneta ou o lápis, mas que corre, dificulta a escrita do padrão corrente, posto o balançar da água agitar as mãos e improvisar rasuras, rabiscos, e só depois, o poeta retomar a escrita, no momento da calmaria. Quem já não tentou escrever estando num carro em movimento e só pela urgência da escrita, aquela que não pode esperar, arriscaria a rasura para não perder aquele momento poético, aquele lampejo acerca de dois rios que se misturam entre dois tempos – o da ancestralidade e o da clandestinidade –, para no fim, desaguar em um sonho?

*El sueño* seria o relato de vida de um sonho, aquele sonho enquanto se dorme ou aquele que se sonha enquanto se dorme porque não se para de sonhar enquanto se está acordado? Feito uma resistência diante de um momento histórico, ou, até mesmo de uma

circunstância bastante pessoal, ou, tanto em um como em outro caso, um andar na contramão de uma rotina que se instaura insistentemente, e, asfixiante, justamente por ter se tornado natural, eis, assim, o grande mal, e também outra possibilidade do *El suenõ*. Octavio Paz diz acerca do sonho enquanto possibilidade por outros meios:

“Quando sonhamos que sonhamos” – diz Novalis –, “está próximo o despertar.” Whitman nunca teve consciência de que sonhava e sempre se achou um poeta realista. E foi, mas só enquanto a realidade que cantou não era algo dado, e sim uma substância atravessada de lado a lado pelo futuro. A América se sonha em Whitman porque ela mesma era sonho, criação pura. Antes e depois de Whitman tivemos outros sonhos poéticos. Todos eles – quer o sonhador se chame Poe ou Darío, Melville ou Dickinson – são antes tentativas de escapar ao pesadelo americano (2014, p. 308).

E sobre Traoré e as doze vacas, ou Dikate e o sonho de levá-la à Europa? Onde elas ficam quando o narrador desperta de um sonho, que, muito provável, anunciava a sua morte com “el agua hasta el cuello”? Quem era aquela que é despertada por ele, a fim de que ela o desperte, revelando-lhe que tudo não passava de um sonho ruim? E, de fato, só depois dele perceber que era um sonho, justamente por ter acordado ao lado daquela mulher, se podia dizer finalmente: “Era necesario que fuera entonces y sólo. Yo volvía a la vida.” Mais uma vez, o espaço em branco entre as palavras, que nesse caso, talvez, possa dizer que o narrador ainda estivesse naquele barco, cujas águas o deixaram atolado até o pescoço, mas agora era no sonho, pois despertou e viu tantos outros dormindo, sobretudo, aquela que garantia que a travessia ainda fosse segura e passível de realização; talvez uma companheira de viagem, ou até mesmo aquele “outro” que achamos que é provisório até tudo se acertar, mas, na verdade, presencia todo histórico de uma vida, e, geralmente, torna-se parte integral dessa mesma vida. É difícil afirmar, mas é certo que o seu despertar se deu na presença do “outro”, da “outridade” que tanto Octavio Paz apregoa como a analogia da travessia até a outra margem. Atingir a outra margem é ir de encontro ao “outro”, que no fundo, seria ele próprio. Sim, a identidade se dá no “outro”, no mosaico ancestral, mítico e cultural, no “outro” e no “mesmo” .

## Considerações finais

No canto XIV *da Odisseia*, Ulisses, com o poder dos deuses, chega à Ítaca sob o disfarce de um velho, a fim de sondar o terreno e averiguar quem era ainda de confiança. Desse modo, toda vez que conversava, por exemplo, com o fiel Eumeu (o porcariço), aquele que pranteava a ausência do querido amo Ulisses, apresentava-se como um “outro”, mas na verdade, sendo ele mesmo (o grande Ulisses). Dessa transição entre o “ele” e o “outro”, percebe-se o espaço da subjetividade contemporânea no fato de quem, realmente, responsabiliza-se por essa outra voz ou essa outridade. É evidente que desde Homero, a questão de “eu” sendo o “outro” permeia a construção da narrativa, mas a subjetividade contemporânea quebrou fronteiras antes consagradas, tirando qualquer garantia de que uma voz em primeira pessoa poderia ser muito bem uma em terceira e que tudo não passaria de uma escolha estética, e o seu comprometimento seria mais com a linguagem do que com a ‘verdade’, mais com a ficção do que com a História.

Mas essas narrativas contemporâneas com a marca do “eu” também querem reafirmar o autor, o autor coincidindo com o protagonista, com o narrador, com a personagem bakhtiniana, que vê no “outro” a sua fabulação de vida. Apostando numa poética de leitura, cuja potência esteja no inacabamento de uma obra estética, e assim, a recepção, sempre atenta a novos sentidos, poderia compreender que:

Entre esses gêneros canônicos (a biografia, a autobiografia, o diário íntimo, as memórias, as correspondências, os relatos de vida), a entrevista conquistou um lugar privilegiado [...] a iluminação súbita da vivência, o trabalho esforçado da memória, a evocação feliz, o tropeço, o desvario” (ARFUCH, 2010, p. 343).

*El sueño* reflete toda uma riqueza de possibilidades das narrativas de “si”, e isso é bem contextualizado no espaço biográfico contemporâneo de Leonor Arfuch, mas é evidente que tais aspectos devam ser considerados à luz de uma dupla travessia, não só a da linguagem mediada por sua mescla de gêneros discursivos, sob o olhar dialógico bakhtiniano, mas a travessia da busca intrínseca do indivíduo, uma alegoria, metafísica da busca de si mesmo, da busca do sentido mediante uma obra inacabada e sempre renovada pelas águas do rio de Heráclitos, semelhante à “travessia do herói que se forma ao se arriscar na viagem perigosa e provar-se na luta diante da ameaça da morte” (ARIGUCCI, 1987, p. 232). E ainda mais, *El sueño*, como sonho de um poeta, de um

poeta-autor ,como metáfora de uma memória de todos, é o despertar, à semelhança de Poe, Darío, Melville e Dickinson, como bem disse Octavio Paz , para uma resistência ou perseverança diante de uma realidade que também ultrapassa a busca abstrata e é literal, sobretudo, nesse ínterim, acerca da História da África e o seu respectivo impulso à migração.

Em “Deshaciendo cadenas: la emergencia de borrar la carimba en el imaginario contemporáneo”, Diana Nascimento dos Santos, sobre a configuração histórica da África, encerra o seu ensaio com uma espécie de máxima: “la puerta del no retorno” , ou, o despertar do pesadelo do racismo e da desigualdade na África mediante uma conscientização por meio de uma revisitação da história e daí extrair aquilo que jamais devesse retornar. Se Octavio Paz cita poetas universais em suas circunstâncias históricas, e nelas e por elas, estes mesmos poetas resistiam com a palavra, com a poesia e com sua arte a persistência da banalização do mal enquanto repetição do mesmo, aqui, nessa reflexão acerca de *El sueño*, pode-se assegurar que Donato Ndongo-Bidyogo também é resistência, na qual uma sociedade possa se reconhecer, a fim de que possa compreender que “la puerta del no retorno” só é possível com a travessia genuína, com o salto à outra margem, com o despertar frente às ideologias, e, evidentemente, com o reconhecimento do “outro”, tanto no discurso quanto no convívio humano e afetivo, uma vez que:

A “outridade” está no próprio homem. Por essa perspectiva de morte e ressurreição permanente, de unidade, que se transforma em “outridade” para se recompor numa nova unidade, talvez seja possível penetrar no enigma da “outra voz” (PAZ, 2014, p. 183).

## Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

ARRIGUCCI, Jr., Davi. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas**: A poesia. In, Sete Noites. São Paulo: Globo, 1999, Vol. 3, 284.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

NASCIMENTO DOS SANTOS, Daiana. **Deshaciendo cadenas: la emergencia de borrar la carimba em el imaginário contemporâneo**. Revista Iberoamericana, Vol. LXXXIV, Núm. 264, Julio-Septiembre (2018): 668.

VARELA, Ângela. **Configurações do poema em prosa: de “notas marginais” de Eça ao livro do desassossego de Pessoa**. Portugal: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012.

**Submetido em outubro de 2019.**  
**Aprovado em dezembro de 2019.**