

MOBILIDADES E TRÂNSITOS DIASPÓRICOS:
A IRONIA EM VESTES RECICLADAS

DIASPORIC MOBILITY AND TRANSITS:
IRONY IN RECYCLED GARMENTS

Maria Nazareth Soares Fonseca
PUC/MG

RESUMO:

O artigo relê textos literários produzidos por escritores angolanos para discutir estratégias em que a ironia e a paródia aparecem em arranjos novos e interessantes, produzindo sentidos inusitados e deslocamentos de visões e concepções mais antigas sobre esses recursos de produção textual. Vestidas com inusitadas roupagens, a ironia e a paródia, em vários arranjos literários, ganham novas possibilidades de acentuar as transgressões e de organizar insólitas construções, reveladoras de procedimentos híbridos e recicladores, muitos deles estudados por teóricos como Kobena Mercer, Stuart Hall, Jean Klucinskas e Walter Moser.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura angolana, ironia, paródia, estética da transgressão e da reciclagem

ABSTRACT:

This essay rereads literary texts written by Angolan writers in order to discuss strategies in which irony and parody emerge in new and interesting arrangements, producing unexpected meanings and dislocating older views and conceptions regarding the aforementioned textual resources. Dressed in unusual clothes, in several literary arrangements both irony and parody achieve a new potential by either accentuating transgressions or organizing unheard-of constructions. The textual patterns reveal the use of hybrid and recycling procedures, many addressed by theoreticians such as Kobena Mercer, Stuart Hall, Jean Klucinskas and Walter Moser.

KEYWORDS:

Angolan literature, irony, parody, transgression and recycling aesthetics

O mundo contemporâneo é fortemente marcado pela mobilidade, por trânsitos diversos de mercadorias, ideias e pessoas. Tal condição vem sendo discutida por teóricos como Néstor Canclini, Stuart Hall e outros que se detêm mais concretamente na investigação de produções artísticas e literárias que se montam a partir do aproveitamento de fragmentos e restos. Klucinskas e Moser (2007), por exemplo, ao discutirem diferentes formas artísticas marcadas por deslocamentos espaciais e temporais, destacam procedimentos estéticos que assumem a reciclagem como “um dos impulsos de maior transformação à cultura contemporânea” (KLUCINSKAS e MOSER, 2007, p. 29).

Retomando a observação de Walter Benjamin (1987), Klucinskas e Moser percebem estratégias nas quais a ironia e a paródia aparecem em novos e interessantes arranjos, produzindo inusitados sentidos que deslocam muitos daqueles entendidos apenas como desvio ou como negação. Vestida com inusitadas roupagens, a ironia, em vários arranjos atuais, ganha novas possibilidades de acentuar as transgressões e de construir insólitas construções que se mostram em “procedimentos recicladores”, como o *revival*, o *remake* ou mesmo em retomadas e reconversões que possibilitam ampliar o campo de significações de conceitos, como paródia, pastiche ou reescritura, para distendê-los em novas criações.

Por outro lado, a discussão do conceito de diáspora, visto como deslocamentos e trânsitos que também se efetivam no campo da linguagem¹, tem possibilitado uma investigação bastante produtiva sobre os processos de misturas e retomadas que se efetivam na criação literária, mostrando-se pertinente à retomada de textos produzidos por escritores africanos de língua portuguesa. É nesse sentido que este artigo pretende retomar o conceito de ironia, expondo-o à luz de teorias e reflexões sobre migrações culturais e discursivas, vestindo-o com roupagens recicladas, para demonstrar que o conceito possibilita repensar suas próprias estratégias e fortalecer os recursos que fazem dele um “elemento reciclador” e, por isso, pertinente à leitura que propomos. Para deixar mais clara a proposta, é pertinente que se faça uma breve passagem por tópicos acentuados por alguns teóricos, aqui retomados para explicitar o modo como a ironia se presta à leitura de transgressões que se produzem no âmbito da narrativa literária.

O escritor e crítico Kobena Mercer², autor de reflexões importantes sobre formas de expressão nas quais as misturas de culturas e de poéticas se fazem predominantes, considera o processo, a que denomina crioulização, uma força subversiva de tendência hibridizante que, atuando no nível da linguagem, desestabiliza e carnaliza a língua e as linguagens. Ao refletir sobre as transformações que os deslocamentos diaspóricos provocaram na língua inglesa, o teórico destaca os signos da crioulização e as alterações decorrentes de movimentos performativos nos códigos semântico, sintático e léxico desse idioma.

O processo apontado por Kobena Mercer é assumido por Stuart Hall (2003), quando reconhece ser a cultura caribenha “essencialmente impelida por uma ‘estética

diaspórica” e, por isso, “irremediavelmente impura” (HALL, 2003, p. 34). O teórico considera ser a impureza uma condição própria à construção dos signos da modernidade, porque se fortalece em momentos de luta cultural. A impureza é, portanto, marca das tensões que se efetivaram no processo de independência dos espaços colonizados e da pós-colonialidade, nos quais, como afirma o teórico, “as histórias imperiais continuam a ser vivamente retrabalhadas” (HALL, 2003, p. 34). A luta cultural traça-se por movimentos de revisão e de reapropriação e, distendendo a dicotomia modelo e cópia, instiga a composição de diferentes desenhos em que as misturas se acentuam e a impureza faz-se signo por excelência de identidades sempre em mutação. Por isso, na visão de Mercer e Hall, a impureza é “uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação” (HALL, 2003, p. 36).

Por tal processo, é possível compreender os modos como a África vem sendo reinventada fora do continente e no seu interior, pois as misturas também ocorrem com as constantes releituras de significantes das culturas externas ao continente e das variantes locais, que se tornam também impuras, porque são constantemente visitadas por processos de “transplante, sincretização e diásporização”, cujos sentidos são também submetidos à reciclagem e à reinstalação em novos arranjos. Basta que se pense nos trânsitos de ritmos, instrumentos e novas linguagens musicais assumidos por músicos e cantores, no continente e fora dele.

As reflexões de Mercer sobre a dinâmica que se apropria dos códigos mestres das culturas dominantes, crioulizando-os, remete-nos ao pensamento de Édouard Glissant, da Martinica, e à sua obra mais conhecida, *Le discours antillais* (1981). Nessa obra, o teórico, retorna a movimentos que se efetivaram nas Antilhas francesas em diferentes momentos, nos longos séculos de colonização. Discutindo os sentidos do que ele considera como “poética do desvio”, nomeada pelo termo *detour*, Glissant alude a misturas e a um processo de escrita crioulizada, que se caracteriza a partir de uma diáspora sígnica, na qual o léxico e a sintaxe da língua francesa são transportados para o *créole*, em processos de desterritorialização e de reterritorialização³.

No espaço da teoria ou da escrita literária, Glissant intenta resgatar os elementos que constituem uma sintaxe da transgressão, propiciada pela infiltração da oralidade na escrita, pela simbiose de signos e tons que desterritorializam o francês, a

língua oficial do seu país. O resgate das modulações da voz, dos ruídos, dos murmúrios que caracterizam a língua utilizada pelos escravos, no sistema da *plantation* como forma de subverter a língua de domínio, configura o que Glissant denomina de *poétique forcée*, delineada por arranjos e estratégias que formalizam uma espécie de diáspora que se efetiva no terreno da língua e das linguagens. E, nesse sentido, o *créole* faz aflorar as contradições de um espaço cultural que tanto quer se perder na fusão com a nação francesa, quanto subverter a língua oficial dessa cultura para transformar-se em expressão mais adequada ao seu país (GLISSANT, 1981).

Parece-nos ser possível aproximar as considerações de Glissant e o seu conceito de “poética da relação” dos sentidos produzidos pela expressão “estética diaspórica”, cunhada por Kobena Mercer e assumida por Hall, já que todos eles caracterizam-se por trânsitos e transgressões que o contato com o outro pode incentivar. Glissant, ao cunhar o conceito de “poética da relação”, ressalta sua rejeição a processos identitários metaforicamente significados pela raiz pivotante, axial ou perpendicular. Ao adotar a imagem das raízes submarinas ou aquáticas para com elas pensar a identidade como um processo múltiplo, o teórico se afasta inclusive da proposta da Negritude de Aimé Césaire, Leopold Senghor e Leon Damas, porque percebe a construção das identidades e dos produtos legitimados por elas como redes ou rizomas que se montam a partir da relação com o Outro⁴. Assim, os desenhos rizomáticos, em Glissant, e as estéticas diaspóricas, como as percebem Mercer e Hall, permitiriam, também, pensar em um processo de escrita literária que conecta recursos e saberes vários, gêneros textuais diversos, em uma produção “impura”, porque desestabiliza a ordem da escrita convencional. Nesse processo, um trabalho intenso de absorção, transformação e disseminação fragiliza o centro, o eixo; logo é um tipo de escrita que não se deixa fixar em parâmetros rígidos e imutáveis. Embora Glissant não faça referência explícita à diáspora como um movimento desestabilizador, ele salienta os trânsitos, os deslocamentos e a errância como processos de transgressão, de retomada e ressignificação. É o mesmo teórico que defende ser o *créole* martiniquense uma demonstração dos trânsitos vários que ocorrem no uso da língua de comunicação do seu país, configurando movimentos que, efetivando-se na língua, no sistema linguístico, chegam à literatura. Mas haveria uma outra característica dessa produção que se tece por trânsitos vários que aqui interessa retomar.

Jean Klucinkas e Walter Moser⁵ propõem a releitura do conceito de estética à luz da noção de reciclagem, porque defendem o fato de a cultura ser, na época atual, recicladora por excelência. Os teóricos consideram que procedimentos recicladores como *o revival*, *o remake*, *o simpling* e outros característicos da produção cultural contemporânea são impuros, porque se montam a partir de restos, de sobras e de ressignificações do considerado pronto e/ou instalado. Ao considerarem o fato de vivermos sob o signo da reciclagem, os teóricos permitem-nos retomar as noções de releitura, retomada e renová-las. O conceito de reciclagem é visto como um procedimento estético que dialoga com as propostas de Kobena Mercer e Stuart Hall, porque, nesse procedimento, a impureza faz-se signo capital.

Assim podem ser investigadas as alterações que se mostram em produções artísticas e literárias, montadas a partir da reapropriação e de mesclagens, e que, por sua própria condição, apontam para elementos característicos de trânsitos e deslocamentos. E, nesse sentido, o conceito de diáspora, como acentua Hall, pode ser pensado como expressão do *unheimlichkeit* heideggeriano que significa, literalmente, “não estamos em casa”, mas não impede que seja vivido, mesmo quando se está num mesmo lugar. Nesse sentido, a concepção binária, que caracteriza a noção de diáspora como oposição entre o dentro e o fora, fica desautorizada e passa a legitimar os deslocamentos de signos e sentidos, a apropriação de elementos das culturas dominantes, num processo de mistura, de mesclagem, de reciclagem enfim.

Todas as considerações feitas até aqui nos permitem repensar o modo como, em textos literários – e, neste momento, serão considerados apenas textos das literaturas africanas de língua portuguesa –, processos de misturas, mesclagens e reciclagem caracterizam diferentes formas de apreensão do mundo. Um desses processos está no uso de estratégias desconstrutoras de hierarquias que remetem à percepção de Bakhtin sobre o carnaval, mas também ao desmanche de oposições, como alto e baixo, nobre e popular e outras.

Um texto como a novela de Manuel Rui, *Quem me dera ser onda* (1991), indica-nos que processos de subversão podem ser lidos a partir da marcação de elementos contrários, das coisas invertidas, mas também requerem uma argúcia maior do leitor na constatação de que, no texto, exhibe-se a reciclagem de ideias e utopias, sempre desarticulando verdades concebidas como imutáveis. Constata-se, então, que a

novela de Manuel Rui pode ser lida na pauta da carnavalização ou da paródia, mas que também coloca a intenção irônica em outras vias mais complexas.

Não é por acaso que o porco levado clandestinamente para um edifício de apartamentos situa-se num lugar deslocado, entre o atravessamento das normas que proibiam a criação de suínos nas dependências do edifício (RUI, 2001, p. 20) e o desejo das crianças de salvar o animal da morte certa. É esse lugar sempre deslocado que permite perceber que a novela de Manuel Rui, recicla, pelo viés da ironia e da sátira, e com fortes traços da caricatura, o discurso da ordem que desenha, ainda que de forma invertida, os caminhos da nação imaginada. Assim, na narrativa, encenam-se várias ordens sempre em desconstrução: a da nova nação que se pauta por palavras de ordem como “camarada” e por expressões de empenho ao novo tempo, como “A luta continua” e “A Vitória é certa!”. Na releitura dessas expressões, encenada pelo texto, as palavras de ordem servem também de disfarces para encobrir a criação clandestina de um porco em um prédio residencial. E o porco, que recebe o sugestivo nome de “Carnaval da Vitória”, remete também à releitura de processos que, na superfície textual, parecem estar sendo legitimados. Porque precisa ser camuflado no apartamento, o porco recebe um tratamento soberbo que o autoriza a “pancar, dormir, ouvir música e fazer porcarias malcheirosas” (RUI, 1991, p. 23) e, ainda, a ser tratado como um burguês. Assim, o porco, que precisa ser engordado para dar mais carne e torresmos, passa de um espaço a outro, e sua camuflagem exige métodos e soluções que fazem com que os moradores do apartamento pratiquem uma transgressão, transformando o animal, que “estava a aburguesar-se” (RUI, 1991, p. 25), no avesso na utopia que defendem.

Manuel Rui, ao narrar uma estória, aparentemente despreziosa, retoma os significantes de uma utopia que precisa ainda ser acreditada e pelo viés da ironia, do burlesco e do grotesco, que se fazem mecanismo de um processo de retomada não somente de recursos próprios da paródia, mas também da reciclagem de ideias e utopias. O porco, por isso, assume diferentes feições que se mostram nos lugares ocupados por ele. Desde o delineado pela família que se desdobra para cuidar dele e para que ele não seja percebido pelos demais moradores do prédio até ao que faz do animal uma retomada, pelo avesso, dos ideais defendidos pelos que defendem a nova sociedade. De certa forma, a novela de Manuel Rui exhibe o outro lado da utopia que fortaleceu as demandas da luta pela liberdade, retomando alguns princípios que são transgredidos em nome de uma outra meta de caráter individual.

Como uma poética de transgressão, encenam-se, no livro *Quem me dera ser onda*, formas impuras e híbridas que rasuram as aparentes dicotomias entre o alto e o baixo, entre a ordem e a desordem. Ainda que as transgressões não se registrem de forma contundente, no nível da língua, são retomados e reciclados, na novela, os significantes de uma utopia de integridade, de honestidade e, sobretudo, de fidelidade aos ditames de uma ordem na qual a alegoria de povo circulava como um estandarte. De algum modo, a história transgride os discursos que descreviam a futura nação com os ardores de uma utopia, projeção de um lugar simbólico no qual o povo angolano encontraria, enfim, a sua verdadeira casa, seu lugar de morada. A novela pode ser lida, então, com os tropos do carnaval bakhtiniano, mas também os desloca. Dessa maneira, o porco representa igualmente a ultrapassagem momentânea da penúria do “peixefritismo” e do “fungismo” para a fartura da carne que a engorda do animal assegurava: “estás-te a aburguesar mas vais ver o que te espera” (RUI, 1991, p. 26).

Para os meninos Zeca e Ruca, o porco, já considerado um membro da família, motiva o empenho feito por eles para desmanchar os planos do Pai Diogo, enjoado de “engolir o peixe” diário, característico do período de exceção em que vivia o país. Assim, o porco ocupa, como no carnaval, o lugar do rei – basta que se considerem as regalias que lhe são asseguradas –, mas também o lugar dos que estavam “marcados para morrer”, que tanto remete ao burguês, que o porco representa, mas também à utopia da igualdade de que o animal destoa por sua própria condição. Se considerarmos que o porco também remete a privilégios próprios de uma classe que está sendo despojada de poder, percebem-se os diferentes lugares que o porco, metaforicamente, ajuda a construir. Ocupando um lugar sempre ambíguo, o animal encena, paradoxalmente, os pólos entre o desprezo – porque se assemelha ao burguês, porque emporcalha o apartamento com suas fezes malcheirosas – e o fascínio, já que é a garantia de fartura, de abundância, em momento de magras possibilidades de um cardápio mais suculento. As estratégias de reciclagem transitam pela história desse porco, permitindo que se percebam, no texto, diferentes releituras do projeto de construção de uma nação do povo e para povo. É pelo recurso da paródia e do carnaval que o discurso da nação é subvertido por aquele que defende a engorda do porco e o bem-estar coletivo, limitando-se ao partilhamento da saborosa carne do porco com os integrantes da comissão de moradores e alguns “camaradas” que habitavam o mesmo prédio.

O nome dado ao porco, “Carnaval da Vitória” é, como já acentuado, sintomático para a eficácia do plano posto em prática pela família. Simbolicamente, o nome do animal remete à comemoração e à festa e, ao mesmo tempo, à imolação de uma vítima sacrificável. E, ao lidar com uma mistura de significados, a novela mostra-se como um magistral arranjo de desconstrução e de reciclagem de material extraído da própria história do país e das lutas desempenhadas para a conquista da liberdade. Nessa direção, pode-se pensar que o nome “Carnaval” tanto se refere à data em que o porco deveria ser sacrificado –“É no carnaval que gente mata e come” (RUI, 1991, p. 11) –, quanto recolhe traços da liberdade conquistada. E, ao ser modificado para “Carnaval da Vitória”, após a vitória conseguida pelos meninos Zeca e Ruca, que ludibriam o fiscal sobre a presença do porco no apartamento, ganha outros significados que reforçam a intenção de desconstruir sentidos legitimados pelo discurso de construção da nação. “Carnaval” alude, ao mesmo tempo, à festa e ao sacrifício, e “da Vitória” não faz alusão a nenhuma efeméride notável e, sim, ao fato de os miúdos mostrarem-se capazes de torcerem as evidências de que havia um porco engordando no apartamento. A farsa montada pelos miúdos por pouco não faz do fiscal um ladrão que deveria ser punido pelos moradores do prédio. Ao ser ouvido o grito de “Agarrem o gatuno” (...), “ecoaram gritos de outros miúdos num passa-palavra de agitação” (RUI, 1991, p. 16), o que faz o fiscal ter de fugir do prédio. Desse modo, o nome do porco transita por pólos distintos, mas embaralhados com a intenção clara de se permitir que vários lugares e discursos culturais, sociais e ideológicos sejam retomados na pauta da transgressão e da reciclagem. E é com essa estratégia que se afirma, na novela, uma característica própria da chamada estética da reciclagem e, por extensão, das “estéticas diaspóricas” que, conforme pensamos, podem se mostrar fora do contexto das migrações externas, já que indicariam, também, processos de trânsitos que se dão internamente na cultura.

Uma prova de que na novela *Quem me dera ser onda* são reciclados os discursos da utopia e os propósitos empenhados na construção da nova nação angolana é o fato de as crianças serem desenhadas como a encarnação do novo homem, do homem almejado pelas lutas de libertação em África. Ainda que a novela se estruture com a pena forte da ironia e até da caricatura, as crianças desempenham papéis que se relacionam ao empenho de construir uma nação pautada em princípios de honestidade, lealdade e justiça. A luta dos dois miúdos Ruca e Zeca, para salvar Carnaval da Vitória do destino que o esperava, nos faz reencontrar, na obra de

Manuel Rui, as crianças que estão em vários contos de Luandino Vieira e em outros de Boaventura Cardoso. A compaixão pelo destino do porco os leva a não somente a cuidarem do bem estar do animal, mas também a articularem ações que poderiam libertá-lo da morte certa. É na composição das muitas estratégias organizadas pelos miúdos para salvar o porco da morte, que se encenam outros sentidos que podem ser interpretados como marcas da utopia que amparou as lutas pela liberdade em África.

A preocupação dos miúdos é bem diferente, como já visto, da que incentivava o pai a se preocupar com o porco. Para Pai Diogo, cuidar bem do porco significava a garantia de um cardápio mais rico, mesmo em época de escassez. Os miúdos, no entanto, se afeiçoam ao porco, sentiam-no como membro da família, animal de guarda que mereceu ser personagem da redação feita pelos miúdos na escola. O comportamento das crianças com o animal mostra-se, assim, bem diferente do interesse do Pai, que só vê o animal como fuga à refeição da época de “economia forçada” que caracteriza o “contexto angolano do período do logo após a independência” (MACEDO, 2008, p. 156).

E é ainda como remissão à utopia que o conto se encerra. O apelo à esperança, que se manifesta na frase que finaliza o texto: “Quem me dera ser onda”, dita por Ruca, ao repetir a frase do amigo Beto, legitima essa interpretação. A liberdade, metaforicamente construída na referência às ondas do mar, remete à utopia da fraternidade defendida pelos meninos, vistos como os valentes pioneiros, como símbolo do novo tempo e do “homem novo” da sociedade em construção. Os adultos, metonimizadas na figura do Pai Diogo, se encarregam de dar à utopia um outro sentido que, se não abole inteiramente o valor do coletivo demonstrado na intenção do dono da casa de compartilhar a carne de porco com os moradores do prédio, faz com que esse amor se justifique por outros valores. Mostram-se, assim, pela via da reciclagem, valores postos em transgressão, fortalecidos pela intenção irônica com que o escritor ativa seu olhar crítico, frente às mudanças e descompassos da nova sociedade angolana.

Uma outra novela, *Mestre Tamoda* (1984), do angolano Uahenga Xitu, expõe trânsitos espaciais, de lugares e entre linguagens, que colocam em xeque a percepção do recurso da ironia apenas como um tropo que se acentua em um jogo de contrários. Embora concorde com Lélia Parreira Duarte, quando apresenta a ironia como “uma volta da seta semântica em que a palavra passa a ter outro conteúdo/significado diferente do conteúdo/significado primitivo” (DUARTE, 2006, p.21), interessa-nos

discutir o recurso, a partir das alterações que ele pode acentuar, quando considerado no campo das “estéticas diaspóricas” e dos sentidos ampliados que assume a partir do conceito de reciclagem.

Alguns detalhes da vida rural e das aldeias que Uanhenga Xitu conheceu no desempenho da profissão de enfermeiro sanitaria podem nos ajudar a compreender as tensões que os deslocamentos explorados pelo escritor registram. Na novela, a personagem Tamoda assume diferentes máscaras que ampliam as possibilidades de entendimento sobre as excentricidades através das quais a personagem se mostra no texto. Vestido com “calções e camisas bem brancas, meias altas e capacete também da mesma cor do fato, sapatos à praia com lixa” (XITU, 1984, p. 8), Tamoda é montado com peças que recuperam estereótipos e clichês, ao mesmo tempo em que acentuam a transgressão a esses mecanismos. Em sua vestimenta, expõem-se traços de vários trânsitos e o recurso da ironia, que está sempre presente em sua caracterização, não se assenta em sentidos fixos. A personagem transita por vários espaços, lugares e falares, e é a partir desses trânsitos que se mostra sempre deslocada. Se os trajés e o comportamento excêntrico da personagem podem ser registrados na pauta da ironia e da comicidade, os trânsitos entre a sanzala e a cidade e dessa à sanzala permitem transformações significativas. Ao mesmo tempo em que a caracterização da personagem expõe para o leitor marcas de um perverso processo de assimilação característico de encontros culturais marcados por fortes barreiras ao contato, o texto reelabora marcas desse processo, reciclando-as sempre, produzindo efeitos diversos.

O apelo à ironia permite que se tome a extravagância da personagem como uma estratégia necessária à desmontagem de uma situação que é mostrada, em traços rápidos e jocosos sobre o processo de aprendizagem, numa sociedade marcada por arranjos e negociações que caracterizam os contatos possíveis entre brancos e não brancos.

Salvato Trigo (1982), ao analisar a novela, ressalta a ambivalência da escrita de Uanhenga Xitu, tomando-a como um empenho em retratar a realidade de seu povo. Salienta que o escritor “é um dos maiores africanizadores da literatura angolana” (TRIGO, 1982, p.12). O termo “africanizador” ressalta a importância da novela como leitura de um contexto cultural marcado por grandes tensões e por trânsitos intensos entre espaços e por diferentes imaginários. Assim, a trajetória do Mestre Tamoda ressalta situações em que a escrita se estrutura a partir de diferentes processos e negociações. O recurso da ironia, tão clara na pintura da personagem, mostra-se

claramente como um processo reciclador de dados culturais e históricos que se exibem na cena do texto.

Vários mecanismos de transgressão, no texto, acentuam a importância dada ao corpo e a detalhes do vestuário da personagem, a seu modo jocoso de andar e à maneira como esses atributos são exibidos pela personagem. São teatrais os gestos de Tamoda, quando tira da mala, na aldeia em que nasceu, os comprovantes de sua transformação e o atestado dos conhecimentos adquiridos com a intenção de exibí-los aos que o foram saudar. Bicalho (2002) interpreta esta atitude teatral como um significativo da transformação de Tamoda por via da escrita e dos deslocamentos que essa apropriação efetiva. É importante ressaltar que, na cena, a personagem já se mostra significada por vários trânsitos de que a inusitada coletânea de livros tirados, teatralmente da mala, é importante testemunho. Os dicionários, alguns já reduzidos a folhas soltas, os livros de leis e os manuais de escrita amorosa e de correspondência militar (XITU, 1984, p. 6) são os bens de que a personagem dispõe para demonstrar que era outra pessoa, diferente dos habitantes da Sanzala. Ao se valer das palavras tomadas aos dicionários, cujos significados o “Mestre” não se preocupa em decorar, já que sua intenção é impressionar os moradores da Sanzala com termos que eles ouvem, talvez, pela primeira vez.

Quando um aluno mais atrevido ousava pedir-lhe alguma explicação, o “Mestre” não tinha dificuldade alguma em dar-lhe explicação sobre o que era solicitado. Por isso, a personagem não vê problema em afirmar que “o feminino de muchacho é muchachala⁶!” (XITU, 1984, p.9), embora, foneticamente, a palavra pudesse ser entendida como outra, em quimbundo, que se referia a regiões do corpo que o pudor evitava nomear em público. Não é por acaso que a palavra provoca a irritação dos mais-velhos e faz das donzelinhas “muchachalas” objeto de troça entre os jovens (FONSECA, 2007, pp. 119-120).

A personagem também desloca o lugar ocupado em muitas culturas africanas pelo *griot*, pelos mestres da arte da palavra, por aqueles tipos de contadores que, “possuindo inteligência e talento excepcionais”, de diferentes tradições, são os transmissores da história que deve ser guardada (SANTO, 2000, p. 33). Também neste caso, é possível considerar o processo de reciclagem aludido por Klucinskas e Moser (2007) e com ele acentuar os significados ambivalentes construídos pelas

narrativas. Na verdade, o espaço tradicional da contação de histórias, na novela, mostra-se transgredido pela imposição de um saber que desloca os rituais da contação e também os da escrita. Em novos arranjos, as peripécias da personagem são registradas em sua ambivalência. Assim, ao acentuar as extravagâncias do “Mestre” em momentos em que os habitantes da sanzala se reuniam para comer castanhas e contar histórias, o texto acentua as alterações decorrentes das misturas entre rituais da oralidade e saberes registrados pela escrita. E, na cena, a força subversiva das misturas remete à impureza construída, “como carga e perda” (HALL, 2003, p. 34), razão mesma dos processos marcados por inusitadas combinações. Por isso, embora as estórias não se apropriem das palavras que o Mestre e os seus discípulos usavam à revelia, ao falar delas, a escrita é intencionalmente atravessada pelo uso de estratégias que privilegiam as ambiguidades, recurso hábil para explicitar as tensões que envolvem situações, valores e tradições. É através de estratégias narrativas que valorizam as ambivalências, que o texto indica sua intenção de não fazer de Tamoda um “bode expiatório”, mas de percebê-lo como significante de processos de “luta, revisão e de apropriação” (HALL, 2003, p. 34), característicos de culturas híbridas, impuras.

Por isso, o ato de Tamoda valorizar o que está escrito e registrado em dicionário acaba por deslocar a importância da escrita e por levá-la a conviver, ainda que em tensão, com os usos da oralidade. Nesse processo, embora o grosso dicionário, o *ndunda*, pudesse comprovar a importância do registro em letra dos acontecimentos, também aponta para sua insuficiência em ambientes culturais que se valem de outras tradições. Registra-se, por isso, um processo de estranhamento que faz com que o Mestre Tamoda se mostre também como vítima dos ensinamentos que defende. Seus atos marcam-se por trânsitos vários que passam pela (des)valorização da escrita, ironicamente acentuada nos atos de Tamoda de distribuir “folhas soltas do dicionário para serem decoradas pelos miúdos” (XITU, 1984, p. 8) ou de insistir no aprendizado de lições que iam sendo gravadas “nas ardósias e nas capas do caderno do vocabulário” (XITU, 1984, p. 7), sem se preocupar em seguir criteriosamente uma norma. Por essas estratégias, fica sempre acentuado o lugar incômodo ocupado por ele, mesmo quando louvado pelo entusiasmo das crianças que o apupam: “- Lungula, Tamoda! Lungula, Tamoda!...” (XITU, 1984, p. 8).

É preciso ressaltar que sua estratégia para conquistar os meninos tem resultado muito positivo exatamente, porque ela fragiliza o processo de escrita,

desarticula suas normas. Essas transgressões acabam por aproximar o Mestre dos contadores (e cantadores) e assegura a admiração da criança que adora o jeito do “sô-psor” que subverte, mesmo sem o querer, lugares marcados pela escola e pelo tipo de ensino adotado por ela. Tamoda, diferente da professora, imprime às lições que dá uma forma mais prazerosa de aprendizagem e, de certa forma, um jeito debochado de usar a escrita. E, ao fazer da aprendizagem uma atividade lúdica, Tamoda recupera elementos da transmissão oral de histórias e lendas que formam, nas aldeias, as novas gerações. As estratégias utilizadas pelo Mestre acentuam pontos em que significados divergentes se produzem em tensão. Tamoda encanta as crianças e as mocinhas, utiliza um linguajar que o afasta dos mais-velhos e, ao mesmo tempo, assume um jeito de ensinar que se marca por atitudes mais prazerosas, que dão lugar à descontração. Embora vaidoso e loquaz, sua relação com as crianças é sempre muito próxima, o que o torna diferente da professora da escola, sempre pronta a usar a palmatória e outras formas de repressão.

É importante que se ressaltem ainda elementos do processo de “carga e perda” que os gestos e atitudes de Tamoda acentuam, em relação aos ensinamentos legitimados pela professora da escola colonial. O Mestre acredita nas mudanças a serem introduzidas na sanzala, pela aprendizagem da escrita e dos saberes que os dicionários e os “romances velhos” trazidos da cidade poderiam incentivar. Ele também acredita ser preciso utilizar a língua portuguesa para se impor no âmbito de um sistema que desvaloriza a expressão oral. Por isso, Tamoda se aproxima e se afasta da professora da sanzala, pois ambos defendam a aprendizagem e o uso da língua portuguesa, embora se valham de estratégias muito diferenciadas. Conforme ressaltado em outro momento, (XITU, 1984, pp. 113 - 127), a professora segue o modelo proposto pela máquina colonial, imprimindo ao que ensina o rigor da obediência e castigando, com a “vara e a palmatória” (XITU, 1984, p. 13), as transgressões dos alunos. Tamoda está mais interessado em seguir seu “método” instintivo, ressaltado pelo espetáculo proporcionado por sua figura e pelas palavras que inventa, dando asas à imaginação.

As duas personagens transitam pelos espaços dos assimilados, embora legitimem diferentes “lugares”. A professora tem como função reafirmar as diretrizes do processo de dominação, razão por que castiga os alunos por usarem as “palavras do português do Tamoda”, não permitidas dentro da escola e “nem lá fora” (XITU, 1984, p. 14). O método intuitivo do Mestre abala um lugar que, na sociedade colonial,

sempre foi ocupado pelos iguais a ela, pelos que se submetiam às ordens do colonizador para alcançar um espaço de maior visibilidade. Parecendo seguir esse processo, Tamoda nele instala a dispersão e legitima processos que o fragilizam. Assim, o recurso da ironia precisa ser visto na capacidade que tem de instaurar as rasuras e as ambiguidades e de se mostrar como um mecanismo reciclador de normas e hábitos, de valores e comportamentos, vistos sempre em dispersão.

Em virtude de seu comportamento transgressor, Tamoda ressalta as tensões que se mostram nos intervalos, em espaços que se situam entre os costumes da cidade e os do espaço rural e entre os ensinamentos da tradição e os defendidos pela professora da escola. Em seus trânsitos, construídos por misturas entre galhofa, caricatura, mas também pela crença na importância do papel que desempenha, Tamoda é uma força subversiva, particularmente porque legitima uma expressão hibridizante, que se mostra na língua usada e na linguagem visual, que vai construindo com o modo de vestir e com o andar gingado, os quais incentivam os apupos e a gritaria dos petizes (XITU, 1984, p. 8).

Desse modo, os costumes implantados pelo mestre caricato agridem tanto a tradição – por isso os mais-velhos o denunciam à Administração –, quanto às normas legitimadas pelos encarregados de manter a ordem. Pode-se dizer que a atitude irreverente do Mestre desestabiliza espaços e poderes, desarticulando certos signos e rearticulando seu significado simbólico, como acentua Kobena Mercer (1994).

Os textos dos escritores angolanos Manuel Rui e Uanhenga Xitu, aqui retomados com a ajuda de conceitos cunhados por importantes teóricos que procuram entender a lógica cultural posta pelos deslocamentos diaspóricos de fragmentos de culturas e linguagens, possibilitam novos modos de compreender as transgressões que encenam. E os conceitos de “estéticas diaspóricas”, de Kobena Mercer e Stuart Hall, e de “reciclagem cultural”, defendidos por Jean Klucinkas e Walter Moser, permitem a retomada desses textos e sua interpretação a partir das estratégias de desestabilização que neles se encenam. Essas estratégias possibilitam considerar procedimentos literários que remetem a novos olhares teóricos que valorizam as “cadeias descontínuas de conexões” (HALL, 2003, p. 38) que se afirmam nos textos. Esse procedimento se organiza como um processo de reciclagem que ressalta, nos objetos retomados, a sua dimensão crítica e a desconstrução do instalado. Se não se pode esquecer que retomada e desconstrução são também estratégias de instalação de novos poderes, é possível assegurar que tais processos podem incentivar leituras e

análises que, desarticulando certezas e convicções, colocam-se no lugar provisório característico de toda reflexão.

NOTAS:

¹ - A tese de Prisca Agustoni de Almeida Pereira, *O atlântico em movimento: travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea em Língua Portuguesa*, defendida na PUC/MG, é uma interessante proposta de releitura de arranjos diaspóricos encenados pela poesia de autores brasileiros e angolanos.

² - Kobena Mercer trabalha com artes visuais da diáspora negra e foi professor de História da Arte e de Estudos da Diáspora da Universidade de Middlesex, em Londres. Tem lecionado na New York University e na Universidade da Califórnia, em Santa Cruz. Seu primeiro livro, *Welcome to the jungle* (1994) é uma importante investigação sobre arte, cinema e fotografia. São de sua autoria: *Out there* (1990) e *Theorizing diáspora* (2003).

³ - Os termos remetem ao pensamento de Deleuze e Guattari exposto no livro *Kafka, por uma literatura menor* (1975).

⁴ - Ver GLISSANT, Edouard. *L'errance, l'exil*. In: *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.

⁵ - Consultar: KLUCISNSKAS, Jean; MOSER, Walter. “A estética à prova da reciclagem cultural”, na Revista *Scripta* da PUC/MG. Belo Horizonte, v. 11, n. 20: 17- 42, 1º sem. 2007.

⁶ - Segundo o texto, o termo “muchachala”, porque tem som próximo de “muxaxala”, poderia ser entendido com os sentidos que a palavra tem em quimbundo: “sulco nadegueiro ou via retal” (XITU, 1984, p. 9).

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo; Brasília: Hucitec: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BICALHO, Solange de Oliveira. *Uanhenga Xitu: voz, letra e exclusão*. Belo Horizonte: PUC/MG, 2005. (Dissertação de Mestrado – inédita).

_____. “Lembranças e memorações”. In: MELO, Dario de; SANTOS, Jacques dos. *O homem da Quijinga*. Luanda: Edições Chá de Caxinde; Prefácio – Edição de Livros e Revistas Ltda. 2003, pp. 129 - 139.

CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa, 2004.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio: Imago, 1975.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Ed. da PUC/MG, 2006.

ESPÍRITO SANTO, Carlos. *Tipologias do conto maravilhoso africano*. Lisboa: Cooperação, 2000.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Mestre Tamoda: artimanhas discursivas e contrapontos linguageiros.” In: MELO, Dario de; SANTOS, Jacques dos. *O homem da Quijinga*. Luanda: Edições Chá de Caxinde; Prefácio – Edição de Livros e Revistas Ltda. 2003, pp. 113 - 127.

GLISSANT, Edouard. *Le discours antillais*. Paris: Seuil, 1981

_____. *L'errance, l'exil*. In: *Poétique de la relation*. Paris: Gallimard, 1990.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende [et alii]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

KLUCISNSKAS, Jean; MOSER, Walter. "A estética à prova da reciclagem cultural", na Revista *Scripta* da PUC/MG. Belo Horizonte, v. 11, n. 20: 17- 42, 1º sem. 2007.

MACEDO, Tânia. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo; Luanda: Editora da UNESP; Nzila, 2008.

MERCER, Kobena. "Welcome to the jungle: identity and diversity in postmodern politics." In: *Welcome to the jungle: new positions in black cultural studies*. London: Routledge, 1994, pp. 259-285.

PEREIRA, Prisca Agustoni de Almeida. *O Atlântico em movimento: travessia, trânsito e transferência de signos entre África e Brasil na poesia contemporânea em língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC/Minas, 2007. (Tese de doutorado inédita).

RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*. Lisboa: Cotovia, 1991.

RUSSELL, Hamilton. *Literatura africana: literatura necessária*. Lisboa: Edições 70, 1983.v. I.

SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. "Uanhenga Xitu e o 'feitiço' de contar..." In: MELO, Dario de;

SANTOS, Jacques dos. *O homem da Quijinga*. Luanda: Edições Chá de Caxinde; Prefácio – Edição de Livros e Revistas Ltda. 2003, pp. 81- 89.

TRIGO, Salvato. *Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, 1982.

XITU, Uanhenga. *Mestre Tamoda & Kahitu*. São Paulo: Ática, 1984.

Texto recebido em 13 de outubro de 2011 e aprovado em 14 de novembro de 2011.