

# MULEMBA

REVISTA CIENTÍFICA



57

A Presença do Cômico e/ou do Trágico nas  
Literaturas Africanas em Língua Portuguesa

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas  
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ  
Vol.1, nº 5, Dez 2011  
ISSN: 2176-381X

#### **EDITORES RESPONSÁVEIS**

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ  
Maria Geralda de Miranda - UNISUAM  
Maria Teresa Salgado - UFRJ

#### **CORRESPONDÊNCIA:**

Revista Mulemba  
Setor de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa  
Departamento de Letras Vernáculas - Faculdade de  
Letras -UFRJ  
Av. Horácio Macedo, 2151 - Cidade Universitária -  
Ilha do Fundão  
CEP: 21 941-590 – Rio de Janeiro, RJ  
E-mail: mulemba.literaturaaficana@gmail.com  
Projeto Gráfico: Marcelo Perim  
A Revista Mulemba é uma revista semestral,  
disponibilizada exclusivamente em meio eletrônico,  
podendo ser acessada pela URL:  
<http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/>

#### **Dados para Catalogação:**

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas  
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ.  
Rio de Janeiro: UFRJ, Vol. 1, nº 5, Dez de 2011.  
Semestral.  
Disponível em:  
<http://setorlitafrica.letas.ufrj.br/mulemba/>

Periódicos. 1. Literaturas Africanas de Língua  
Portuguesa: Divulgação da Cultura e das Letras  
Africanas ; Debate Crítico e Democrático  
ISSN 2176-381X

# SUMÁRIO

**1. Apresentação**

**4. O guerrilheiro angolano que antecipou Lyotard**

Jane Tutikian

**18. Mobilidades e trânsitos diaspóricos: a ironia em vestes recicladas**

Maria Nazareth Soares Fonseca

**35. João Melo: contos risíveis ou talvez não**

Lola Geraldine Xavier

**52. João Melo: humor e amor em tempos de cólera**

Robson Dutra

**67. Carnavalizar é preciso: uma leitura da paródia em *Quem me dera ser onda***

Maria Teresa Salgado

**79. O malandro, o mendigo, o ladrão e o papagaio: a quadrilha do humor**

Bruno Santoro

**92. Falar para curar, ouvir para aprender – *Niketche*: uma história de poligamia**

Eufrida Pereira da Silva

**108. Para tecer a manhã em risos úmidos e azuis**

Isabel Bellezia dos Santos Mallet

**124. Em Seria cômico se não fosse trágico – apontamentos sobre o "criado-mudo" de Pepetela**

Vanessa Ribeiro Teixeira

**136. Entre crimes, detetives e mistérios... (Pepetela e Mia Couto – riso, melancolia e o desvendamento da história pela ficção)**

Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco

**152. A ideologia da escrita: Pepetela, uma entrevista**

Carlos Liberato e Felipe Paiva

**OBSERVAÇÃO:** As ideias, conteúdos, imagens, informações, ideologias de cada artigo aqui publicado são todos da inteira responsabilidade de seus respectivos autores.

**Errata:**

Nas referências, nos rodapés das páginas de cada artigo, onde se lê N. 5,v. 1, dez. 2011, leia-se: Vol. 5, nº 1, dez.. 2011

## Apresentação

A quinta edição da revista *Mulemba* reúne ensaios que buscam discutir aspectos do cômico e do trágico presentes nas Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. A maior parte dos artigos aborda a ironia e o riso, havendo três artigos que focalizam também a melancolia e o desencanto. Nos dois enfoques, houve sempre um olhar bastante crítico. Consoante Linda Hutcheon (2000, p. 66)<sup>i</sup>, a ironia não é um simples tropo literário, porém um modo de elaboração textual, em que o discurso sai da esfera do verdadeiro e do falso e entra no reino do ditoso e do desditoso. É, em razão disso, que a ironia enseja “inferências, não só de significado, mas de atitude e julgamento”, na medida em que produz efeitos consequentes sobre sentimentos e pensamentos dos leitores. Também a melancolia, segundo Walter Benjamin (1984, pp.222-232)<sup>ii</sup>, é um modo de dizer o que estava reprimido.

Assim, para abrir este número, a partir das palavras de Hutcheon e Benjamin, encontra-se o ensaio **O guerrilheiro angolano que antecipou Lyotard**, da pesquisadora Jane Tutikian, da UFRGS, que analisa o riso como estratégia estético-ideológica nos contos do escritor angolano João Melo, no qual as formas do cômico servem para questionar as “verdades absolutas”, sejam elas sociais, políticas ou morais, e também as “verdades literárias”. A seguir, em **Mobilidades e trânsitos diaspóricos: a ironia em vestes recicladas**, a pesquisadora Maria Nazareth Soares Fonseca, da PUC de Minas Gerais, relê textos literários produzidos por escritores angolanos para discutir estratégias em que a ironia e a paródia aparecem em arranjos novos e reveladores de procedimentos híbridos e recicladores.

Lola Geraldine Xavier, da Universidade de Coimbra, em **João Melo: contos risíveis ou talvez não**, aborda o cômico e o trágico nos contos de João Melo. A pesquisadora mostra que, nos cinco livros de contos deste autor angolano, não se pode falar do cômico, mas antes do risível; nem do trágico, mas antes do trágico-risível. Robson Dutra, da UNIGRANRIO, também traz reflexões sobre a escrita deste escritor angolano, em **João Melo: humor e amor em tempos de cólera**. Ele analisa a utilização da ironia em algumas narrativas curtas do escritor, contudo privilegia, em sua leitura, *O homem que não tira o palito da boca*, mostrando que o riso, presente na escrita de Melo, faz refletir criticamente sobre a ficção, a literatura e a trajetória de Angola, país.

Salgado, da UFRJ, em **Carnavalizar é preciso: uma leitura da paródia em *Quem me dera ser onda***, do escritor angolano Manuel Rui, procura estabelecer diálogos desta obra com o romance *A revolução dos bichos*, do escritor inglês George Orwell. A pesquisadora explora os conceitos de carnavalização, paródia e de realismo grotesco para pensar criticamente a sociedade angolana na pós-independência. Em **O malandro, o mendigo, o ladrão e o papagaio: a quadrilha do humor**, Bruno Santoro, mestrando na UFRJ, compara o conto “Estória do ladrão e do papagaio”, do escritor angolano Luandino Vieira com o texto da peça *Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht. Santoro pontua que, num primeiro momento, ri-se fácil da situação das “presonagens-bandidos”, mas, à medida que a história se desenvolve, o divertimento cômico obtido culmina num riso que leva à reflexão.

Em **Falar para curar, ouvir para aprender – Niketche: uma história de poligamia**, de Paulina Chiziane, Eufrida Pereira da Silva, da Universidade de Massachusetts, analisa a oralidade como instrumento de aprendizagem no romance de Chiziane e mostra que as “conversas de mulheres” funcionam como instrumento pedagógico de aprendizagem e que a dança do *niketche* e a oralidade questionam a sociedade patriarcal moçambicana. Já Isabel Bellezia dos Santos Mallet, Mestre pela UFRJ, em **Para tecer a manhã em risos úmidos e azuis**, faz um estudo do romance *Bom dia camaradas*, de autoria de Ondjaki, escritor angolano, cuja leitura tem como fio condutor a investigação da relação entre o riso e o desejo. A autora trabalha com o conceito de humor, a partir de conceitos desenvolvidos por Pirandello e Freud, que sinalizam para o desejo de preservação de resquícios utópicos, reveladores de teimosia e rebeldia contra a ordem vigente.

Em **Seria cômico se não fosse trágico – apontamentos sobre o "criado-mudo" de Pepetela**, Vanessa Ribeiro Teixeira, da UFRJ, investiga, por intermédio da leitura do romance *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, de Pepetela, as funções da memória, do esquecimento e do humor, na releitura crítica e irônica de momentos significativos da história angolana. Também na linha de reler momentos históricos problemáticos, Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco, da UFRJ, em **Entre crimes, detetives e mistérios... (Pepetela e Mia Couto – riso, melancolia e o desvendamento da história pela ficção)**, aborda os enigmas e as lacunas da História angolana e moçambicana, a partir de romances de Pepetela e Mia Couto. Para seu estudo, a

pesquisadora adota o olhar melancólico benjaminiano como suporte para análise das alegóricas leituras, realizadas pelos escritores, em relação às sociedades moçambicana e angolana em tempos pós-coloniais e de globalização econômica.

Para fechar esta edição, Carlos Liberato e seu orientando, Felipe Paiva, ambos da Universidade Federal de Sergipe, nos brindam com uma entrevista com o escritor angolano Pepetela, cuja escrita é quase sempre forjada pelo viés da ironia e da melancolia benjaminiana. Em **A ideologia da escrita: Pepetela, uma entrevista**, os estudiosos nos revelam o pensamento do escritor acerca de variados temas, como: cultura, política, história, literatura, ideologia, revolução. Conceitos distintos e que podem parecer até inconciliáveis, mas que estão todos na pena de Artur Pestana dos Santos: Pepetela.

Por fim, vale dizer, a partir das discussões trazidas a essa edição da revista **Mulemba**, que o riso é transgressor, seja na concepção de Freud, Pirandello, Bakhtin, Hutcheon, etc, mas não gratuito, porque faz refletir sobre a condição humana e sobre as instituições criadas pelos homens. Textos que incorporam a ironia ou o humor em suas elaborações discursivas, como diria Bruno Santoro, podem ser um caminho viável na formação crítica de leitores, porque sua aceitação é mais rápida, e não impositiva, surgindo sempre de forma inusitada, improvável e reflexiva. Também o trágico e a melancolia – concebida esta no sentido de Walter Benjamin – são imensamente transgressores, na medida em que promovem “escritos indignados”, capazes de despertarem, nos que leem, ampla consciência crítico-social.

Desejamos a todos uma prazerosa e proveitosa leitura.

## A Comissão Editorial

---

<sup>i</sup> HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

<sup>ii</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.



## O GUERRILHEIRO ANGOLANO QUE ANTECIPOU LYOTARD

### THE ANGOLAN GUERRILLA WHO ANTICIPATED LYOTARD

Jane Tutikian

UFRGS

#### RESUMO:

Este artigo analisa o riso como estratégia estético-ideológica nos contos do escritor João Melo. Nos contos do escritor angolano, as formas do cômico servem para questionar as “verdades absolutas”, sejam elas sociais, políticas ou morais, e também as “verdades literárias”. Ao mesmo tempo, este artigo discute os conceitos de pós-colonialismo e de pós-modernidade.

#### PALAVRAS-CHAVE:

João Melo; conto; riso; pós-colonialismo; pós-modernidade.

#### ABSTRACT:

*This article examines the laughter as aesthetic-ideological strategy in stories written by John Melo. In the short stories of the Angolan writer, the laughter serves to question the "absolute truths", be they social, political or moral, and also the "literary truths". At the same time, this article discusses the concepts of postcolonialism and postmodernism.*

#### KEYWORDS:

João Melo; short story; laugh; postcolonialism; postmodernism

Muito se tem falado sobre o riso nos trabalhos acadêmicos – seja ironia, seja paródia, seja sátira – e não raramente, hoje, nesses trabalhos, o riso se vincula ao que se entende por uma literatura pós-moderna.

Sobre o riso, a distinção é tímida. O conceito de riso aparece envolvido com outros conceitos, como o humor, ironia, comédia, sátira, grotesco, resistindo, assim, a uma definição definitiva tanto na Filosofia quanto na Psicologia e na estética. Falemos, então, por enquanto, de formas do cômico. Mas a pós-modernidade também não é tão clara. Sobre ela se abrem discussões nas buscas de colocar em evidência, impressas no texto, suas características e, aqui, sem evocar Jameson e Huchteon, tomo emprestadas marcas simplificadas, reconhecidas pela portuguesa Maria Alzira Seixo (SEIXO, 1999, pp.91-100):



1. a obra retoma a história oficial e a relê ficcionalmente – estabelecendo a função dialógica bakhtiniana, como dois discursos em confronto; 2. evidencia a preocupação estética, inserindo-se na grande renovação da narrativa do séculoXX, que une tempo e espaço à condição humana e à renovação da linguagem; 3. estabelece um diálogo da literatura consigo mesma; 4. utiliza-se da ironia, da paródia, da colagem, seja transferindo o foco da narrativa para os excluídos, idealizando-os, seja pela intrusão do narrador.

Para início de conversa serve, mas sem que esqueçamos uma das mais geniais colocações de Fernando Pessoa (PESSOA, 1966, p. 106), ao tentar explicar a explicação para o fenômeno heteronímico: “como todas as classificações bem pensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa” (PESSOA, 1966, p. 106).

De fato, a falsidade se assenta, sempre, na incompletude da definição, até porque a questão não se esgota aí. Sempre alguém haveria de perguntar: mas e tomando-se a história da África e, aqui neste estudo, a das ex-colônias portuguesas, notadamente Angola, quando Inocência Mata afirma, não muito distante, na ABRAPLIP de Niterói, em 2005, que a descolonização não aconteceu para as ex-colônias? Se não se pode falar em pós-colonialismo, como nós, habitantes de um tempo de exaltação do *pós* podemos falar em pós-modernidade ou em literatura pós-moderna naqueles países? Aliás, o africanista Patrick Chabal (1998) chega a afirmar que é improvável que, para a massa de homens e mulheres comuns nas cidades e vilas africanas, a influência do pós-modernismo seja significativa.

Vejamos o que diz o africanista:

A pós-modernidade, enquanto tal, é irrelevante no terceiro mundo, esse conceito está enraizado na cultura e na sociologia ocidentais.

A verdade do argumento pós-moderno é que o mundo contemporâneo, e as identidades individuais são guiadas por cruzamentos culturais relativos. As mudanças nas tecnologias e a globalização criaram condições para que as sociedades experienciem progressivamente a influência da diversidade cultural. A força moral ou religiosa absoluta, coletiva, está em declínio e a criatividade de individualismos é vista como força para nutrir a realização artística e científica.

(...)

Mas é preciso ver que o pós-moderno também é contestado na literatura ocidental. E os fundamentos ora baseiam-se no seu relativismo, outros acreditam na sua necessidade para o estabelecimento do cânone.

Além disso, críticos do pós-modernismo apontam para a confusão existente entre a necessidade de compreender a multiplicidade dos acontecimentos culturais presentes na sociedade moderna e a necessidade de reter um sentido culturalmente significativa. Eles negam que as mudanças na quantidade de

percepções e valores referem também a perda da identidade cultural ou ao abandono de modelos culturais específicos. (CHABAL, 1998, p. 215)

É interessante, entretanto, observar que, se é uma tentativa de construção de resposta à pergunta possível – “Como falar em pós-modernidade...?” ou, especificamente, em “literatura pós-moderna?...” –, o próprio Chabal recorre a uma resposta bastante discutível. Ilustrada dentro da literatura, Chabal (1998) cita – como quase todos os outros estudiosos da pós-modernidade – os *Versos Satânicos* de Salman Rushdie como portadores da promessa e da ambiguidade da literatura pós-moderna, na medida em que combinam a arte do Ocidente e a inspiração da cultura não ocidental. Referindo-se aos africanos, Patrick Chabal recorre a Soyinka, que estabelece um diálogo com o Ocidente sem perder a essencialidade africana, seja na inspiração, seja na sensibilidade artística, mas refere-se, também aos contos de Mia Couto como instâncias do pós-modernismo na nova literatura da África.

De fato, não são apenas os contos (e crônicas) de Mia Couto que se colocam dentro dessa concepção do processo de transfiguração; suas narrativas longas também aí se inserem. Entretanto, a partir de tal premissa – a escrita pós-moderna como a combinação da inspiração da arte africana com a solução ocidental –, sempre vai restar uma questão outra: mas não é o que marca a literatura africana de língua portuguesa, de modo geral, esta combinação? Neste caso, a marca do sistema literário das ex-colônias, devido mesmo ao processo de conversão ideológica utilizado pelos portugueses, a superposição cultural, seria a pós-modernidade. Definitivamente, este mote para classificação não serve, até porque a pergunta permanece.

Há, entretanto, que se considerar a ponderação de Patrick Chabal (1998), quando percebe que a cultura pós-moderna ocidental pode ter (e inevitavelmente tem, penso eu) consequências na cultura não ocidental, uma vez que a revolução na informação tecnológica vai negociar a forma de ocidentalização cultural, que irá, ao mesmo tempo, atrair e ofender, mas, em qualquer caso, transformar. Por outro lado, qualquer noção de individual, como multicultural ou universal pode dificultar o entendimento do comportamento africano, como

entrar em contradição com a re-tradicionalização das sociedades africanas com noções de pós-modernidade.

Pois bem; parece-nos ser possível afirmar que as negociações estão se estabelecendo. Não por características comuns à literatura criada nos países de língua portuguesa, mas por singularidades dentro do sistema literário e, cá entre nós, seria inevitável. A contística de João Melo ilustra o que quero colocar.

*O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* (2006) abre com uma sátira, absolutamente inteligente, a este nosso tempo, na África; e o título da primeira estória é “Usurpador”, um usurpador de identidades dos mortos.

Vale a pena recorrer a Hutcheon (1989), agora, quando afirma que sátira é extramural, enquanto a paródia é intramural. Assim, a paródia consiste num recurso literário que joga com a transcontextualização de textos, enquanto a sátira, que não é uma técnica, é um gênero que se utiliza para criticar uma situação extra-literária.

A identidade ou os elementos identitários, que percorrem toda a obra de Melo, retornam enfaticamente no texto – absolutamente risível – “O pato revolucionário e o pato contra-revolucionário”. Aí, o povo angolano é desenhado pelo viés da sátira.

Os angolanos, além de gostarem de makas, de farrar até de manhã, de chegar tarde aos seus compromissos e de usar e abusar do humor, inclusive contra eles mesmos, também sempre foram pós-modernos avant la lettre. Iconoclastas, não levam nada demasiado a sério, chegando ao ponto de abandalhar – este termo pode ser pouco literário, mas, enfim, o que fazer, se o próprio escritor é angolano? – completamente as lições, os modelos e as regras que o mundo tem tentado, desde sempre, impor-lhes. A história contemporânea está cheia de exemplos que confirmam a profunda e multiforme irresponsabilidade dos angolanos. (MELO, 2006, p.33)

O narrador recorre à história para comprovar sua tese, obviamente que na contramão, desmistificando a história oficial desde a chegada do branco no continente e a escravidão, para atingir, astuciosamente, ao hoje: “Enfim, e mais recentemente, os angolanos foram autores de duas das mais prodigiosas operações de engenharia social conhecidas na história contemporânea: transformaram o socialismo marxista-leninista em socialismo esquemático e o capitalismo neoliberal em capitalismo mafioso.” E completa: “alguns autores chamam ao primeiro afro-estalinismo e o último capitalismo selvagem, mas isso são designações

ideológicas, sem qualquer serventia, com as quais a boa literatura pós-moderna não deve perder tempo” (MELO, 2006, p.35).

É uma estória construída sobre uma situação absurdamente cômica na colocação de pressupostos ideológicos entre um guerrilheiro angolano, do MPLA, e o camarada Chung Park Lee, da Coreia do Norte, onde o primeiro fora fazer um treinamento, e o mote da estória é: se um pato puser um ovo em cima da fronteira entre a Coreia do Norte e a Coreia do Sul, a quem pertence o ovo? A conclusão a que se chega – e aqui a identidade do angolano se mostra bem evidente –, depois de toda a discussão ideológica, é a de que pato não bota ovo.

No fundo, o riso é o riso do desfazimento. Até porque o narrador lá está para enfatizar e afrontar esse riso com questões evidenciadas na parte imersa do *iceberg* (e lembramos de Hemingway e sua tese sobre o conto). E, é verdade, às vezes, em Melo, nem tão imersa.

Esta estória aconteceu nos anos 60, em pleno apogeu de duas metanarrativas fundamentais que se tem digladiado nos últimos duzentos anos. Naquela altura, ninguém sabia o que eram metanarrativas, até porque, em nome das duas grandes ideologias da época – o liberalismo e o marxismo –, os homens enfrentavam-se fisicamente nos campos de batalha (...) os adversários não eram, obviamente, meros jogos de linguagem (MELO, 2006, p.40).

E sobre o seu personagem – ex-cêntrico, como quer Hutcheon (1991) – afirma: “(...) um desconhecido guerrilheiro angolano, que apenas hoje entra para a literatura mundial, antecipou Lyotard...” (MELO, 2006, p. 40). Quer dizer, nem a chamada pós-modernidade (ou, sobretudo a pós-modernidade) escapa a esse narrador sarcástico.

A identidade também está presente em *Filhos da Pátria* e trabalhada pelo cômico, como em “O efeito estufa”, onde conta com todas as transgressões formais possíveis – interrupções, explicações e digressões do narrador, o diálogo com o leitor, antecipações – a história do estilista negro Charles Dupret, o mais “acérrimo defensor da autenticidade angolana” (MELO, 2008, p.59).

As opções estético-epidérmicas do estilista foram consideradas uma lufada de ar fresco no amorfo panorama da moda local, o grito do Ipiranga dos jovens criadores autóctones e até mesmo uma autêntica revolução político-semiótica, digna não somente de figurar nas revistas especializadas de todo o mundo, mas também de ser estudada por Barthes e Umberto Eco, se acaso eles fossem capazes

de olhar um pouco para lá (ou melhor, para cá) do Mediterrâneo. (MELO, 2008, p.62)

Quando tudo parece sucesso, entretanto, o estilista se mostra, em casa, um ditador e, como tal, decreta que o bacalhau não mais fará parte da dieta da família. É o mote para que o autor possa discutir a identidade, a história, o colonialismo e Michel Jackson.

Interessante a construção de “O segredo”, utilizando-se de um fato curioso, também risível, – e o riso fica por conta da exploração que este narrador faz do fato mesmo: uma mulher que, em Haifa, na Colômbia, conseguiu esconder do marido, por vinte e cinco anos, que era completamente surda, denuncia – o que abre ao leitor possibilidades múltiplas de relação entre a denúncia e o fato de Haifa – o patrulhamento “da integridade patriótica da literatura nacional” (MELO, 2006, p.23) em Angola. José Mena Abrantes, por exemplo, foi acusado de não ser angolano ao escrever *A órfã do rei*. Trata-se dos “paladinos do fundamentalismo negro-kimbundo angolano” (MELO, 2006, p.79), esclarece em “Maria”: “(...) muitos deles, apesar da coloração da sua tez, com vestígios caucasianos não apenas nos nomes, mas até na sua própria origem familiar – não serei eu o primeiro a conspurcar a gloriosa literatura nacional com personagens espúrias, diretamente retiradas das aviltantes teorias defendidas por Gilberto Freire.”(MELO, 2006, p.24). Dirá ainda o narrador: “O mundo actual não é, pois, muito agradável, mas é aquele em que nos coube viver.”, dirá o narrador. (MELO, 2006, p.24)

A inquietação estética de Melo, acentuada neste narrador recorrente e marco da unidade das suas “estórias”, – contos e algumas muito próximas da crônica, mas, para quem não aceitar o já e quase institucionalizado dito de que é conto tudo o que o autor decidir que é conto, o amalgamento genológico contemporâneo responde – propicia, a par da sátira (e melhor diria se dissesse dentro da sátira), a intertextualidade e a auto-reflexibilidade em *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*, ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo, do ponto de vista da construção, com os contos de *Filhos da pátria* ou de *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir* (1999) e *O homem que não tira o palito da boca* (2009).

Sobre a intertextualidade, aqui ela aparece em forma parodística. Veja-se o caso de “A Beleza Americana” (título recolhido ao filme norte americano de 1999, dirigido por Sam

Mendes), em que D. Augusta chega aos EUA, trabalha com uma mexicana ilegal, com a qual a duras penas, aprendeu a comunicar-se em portunhol e a cuidar dos netos, quando estivessem em casa, mas se recusa a sair de casa ou a falar inglês. D. Augusta, inclusive, mandou embora a professora de inglês depois que esta passa a fazer algumas perguntas: se é angolana? Se, em Angola, vocês, pretos, casam com brancos? E, apesar do narrador deixar claro que D. Augusta era uma mulher pacata, simples anciã angolana, e que não sofria nenhum constrangimento ou influência ideológica antiamericana, D. Augusta não aceita essas perguntas e nessa noite teve uma longa conversa com o espírito de Toni Morrison, que a visitou enquanto dormia, ainda com a imagem e as perguntas de Miss Jennifer no subconsciente.

Ser branco é uma construção, uma invenção dos homens – “e ser preto também.”, começou “Toni Morrison por dizer-lhe didacticamente: “Quero dizer”, acrescentou, ‘as raças em si e as diferenças entre elas são resultado de uma invenção social.’” Dona Augusta não entendeu muito bem, mas sentiu que estava de acordo e, para ela, isso bastava (MELO, 2006, p.73).

A intertextualidade, tal como é utilizada, insere o texto e D. Augusta na contemporaneidade, sendo, portanto, também, agente de temporalidade, gerando traços de identificação entre o autor-narrador e o leitor.

Mas ela, a intertextualidade, vai ainda mais longe em “Shakespeare ataca de novo”: um Romeu e Julieta angolanos e contemporâneos, quando ninguém mais é bobo, e o casal amoroso que era jovem, moderno, viajado, (não só para o exterior, mas também para Angola, o que é mais decisivo do que muitos incautos imaginam), que tinha “conhecido outras culturas, outras pessoas e outras culturas” (MELO, 2008, p.131) casou-se e foi feliz para sempre.

A auto-reflexividade (sem querer, aqui, entrar na discussão, também atual, de que a auto-reflexibilidade é herança de outros tempos), também marcada pelo riso, volta-se, de forma sarcástica, para a pós-modernidade. Sobre “O pato revolucionário e o pato contra-revolucionário”, por exemplo, afirma, ironicamente, que não apenas o guerrilheiro angolano do MPLA antecipou Lyotard, como “Pela parte que me toca, estou firmemente convencido de que esta estória ainda acabará por entrar numa coleção de contos pós-modernos exemplares” (MELO, 2006, p.41).

Ou, em “O cão”, passa a responsabilidade – porque este narrador é profundamente desestabilizador – para o leitor. “São os leitores livres, portanto, se considerarem isso fulcral para uma narrativa pós-moderna que se preze” (MELO, 2006, p.88).

A grande experimentação fica por conta de “O canivete agora é branco” e de “Tio, mi dá só cem” a serem lidos de um só fôlego, ou “O império da velocidade”, em que o narrador constrói três hipóteses de futuro/fim de Luís Carlos, ou em “O criador e a criatura”, com seus fragmentos e flash backs, ou, ainda, em “Ngola Kiluanje”, em que as intervenções do narrador formam um texto paralelo.

Importam essas colocações, porque é por esse processo de desconstrução tradicional e de desordenamento da narrativa curta que, ao mesmo tempo em que suscita, no leitor, o estranhamento, suscita, também a identificação com o autor implicado e, conseqüentemente, esse leitor é tentado a responder a um chamamento ao jogo de participação e até de colaboração na atribuição de sentidos do texto, numa atitude de cumplicidade intrigada, o que é sempre sedutor, configurando, por parte deste narrador não confiável, o que Paul Ricoeur chama de “manobra de sedução” (RICOEUR, 1997, p.302). Evidentemente que esse desmantelamento do convencional não é gratuito. Se por um lado ele é a forma encontrada pelo autor-narrador (em algum momento personagem) para melhor representar a realidade vivida e imaginada, por outro, há a concepção de que, embora a narrativa seja curta, – e aqui (que fique claro e talvez eu já devesse ter dito isso antes!) eu tomo o que Ricoeur aplicou ao romance – “exercerá tanto melhor sua função de crítica social da moral convencional, eventualmente sua função de provocação e de insulto, quanto mais suspeito for o narrador” (RICOEUR, 1997, p.282).

Interessa, ainda, observar que o cômico, na medida mesmo em que cria uma realidade – que repete e refrata a própria realidade – fruto da sátira, da paródia e da ironia, que por si só são também ambíguas, na medida em que afirmam o que não querem dizer, ou afirmam o contrário do que querem dizer, coloca-se, portanto, como a utilização de uma linguagem pervertida a clamar por uma tomada de consciência crítica. É quando se promove a desmitificação e dessacralização de valores nacionais aparentemente estáveis, até porque há a negação de uma identidade fixa, “a identidade é cor de burro fugindo” (MELO, 2006, p.18). O narrador toma, aqui, o verso de Arlindo Barbeitos, que será epígrafe em *Fihos da*



*Pátria*, numa Luanda marcada pela corrupção (“Elevador”), pela violência e a miséria (“Tio, mi dá só cem”), num mundo marcado pela velocidade.

O mundo está submetido ao império da velocidade. A televisão reduz a realidade a trinta minutos de notícias, intercaladas por anúncios publicitários de sete em sete minutos. Bill Gates actualiza os seus softwares anualmente. Os processos de decisão, a qualquer nível – estatal, gerencial ou individual – estão cada vez mais breves. Os investidores querem ficar milionários da noite para o dia. Escritores consagrados escrevem romances cada vez menores, talvez com receio de serem considerados demasiado ambiciosos, enquanto os jovens querem fama e sucesso antes de publicarem qualquer livro. Os adolescentes comunicam-se por abreviaturas através da Internet. O Ocidente – que demorou duzentos anos a consolidar as suas democracias – quer que os africanos, os latino-americanos e os asiáticos se democratizem, privatizem completamente a economia e se deixem penetrar pelo FMI e o Banco Mundial em duzentos dias, sem camisinha, sem nada (MELO, 2006, p.53).

E eu reforço a ideia de sátira, implacável, indignada e divertida, denunciadora.

O narrador, então, se pergunta: “Será este, afinal, o dilema da literatura pós-moderna, ou seja, decidir se deve continuar a posicionar-se diante das grandiosas questões da humanidade ou então inquietar-se com múltiplos *faits divers* da existência quotidiana dos homens e mulheres que habitam nosso planeta?” (MELO, 2006, p.25).

É hora, então, de voltarmos ao início deste estudo. Que as marcas apontadas por Seixo estão no texto de Melo, é inquestionável. Mas que relação se pode estabelecer com o pós-colonialismo?

Margarida Calafate Ribeiro (RIBEIRO, 2004, pp. 1-3) diz que não há um pós-colonialismo, há pós-colonialismos. Para a autora, o colonialismo, como prática e sistema de estabelecimento de relação de poder político, terminou; entretanto, o imperialismo, como conceito de dominação econômica e, conseqüentemente, social e política, este sobreviveu sob novas formas.

Russell G. Hamilton pode ajudar a esclarecer a questão em um artigo intitulado “A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial” (1999). Neste artigo, Hamilton evoca Russell Jacoby e Appiah para mostrar as diferenças relativas ao entendimento do pós-colonialismo: para uns, refere-se a sociedades surgidas com a chegada dos colonizadores, para outros, ao período que se inicia com a independência. Para uns, o termo “colonial” refere-se apenas à América Latina, África e regiões da Ásia, para outros, abrange também Canadá, Nova

Zelândia e Austrália e EUA. Russell Hamilton, por sua vez, esclarece que pós-colonial (assim, com hífen) refere-se a uma época posterior ao período colonial, enquanto poscolonial inclui elementos do colonialismo ou rejeita as instituições por ele impostas.

Esta é uma das questões mais complexas em relação à situação africana. Se do ponto de vista temporal (histórico) reconhecer o pós-colonialismo é o maior respeito que se pode prestar àquelas nações, por outro, quando africanistas e africanos o negam, então, é preciso buscar suporte para a negação e, do meu ponto de vista, vai além do econômico, não está vinculada unicamente à condição dos países no pós-independência, está na relação com o Ocidente e a visão de si próprio. E, aí, concordo com Chabal (1998), quando entende que, embora, ostensivamente, o conceito pós-colonial tenha se tornado uma palavra chave para afirmar nossa parte como sociedade multicultural e multirracial, sua importância é atualmente mais profunda, porque envolve o legado do nosso passado – europeu – colonial.

Russell Hamilton, dialogando com Appiah, sintetiza o pensamento deste, ressaltando que, em se falando de estética, o pós-modernismo é uma espécie de vanguarda; o pós-colonialismo, não. O primeiro traz consigo toda uma carga política e sócio-ideológica. Isso nos faz pensar em Jameson (2011) que, ao mesmo tempo em que decreta a inseparabilidade, diferencia pós-modernismo de globalização, porque esta diz respeito à estrutura econômica, enquanto o segundo diz respeito a uma revolução cultural; em outras palavras, o primeiro é a face cultural da segunda.

Mas Hamilton, trazendo Appiah, vai mais além e fornece os alicerces teóricos que queremos demonstrar: “os pós-colonialistas encaram o passado enquanto caminham para o futuro. (...) o passado colonial está sempre presente e palpável” (HAMILTON, 2009, p.17). Assim, continua Hamilton, “re-escrever e remitificar o passado é estratégia estético-ideológica (...) é componente do neo-tradicionalismo que caracteriza aspectos importantes da condição pós-colonial” (HAMILTON, 2009, p.18).

Ora, me parece óbvio que João Melo não reescreve o passado para remitificá-lo, mas para desmistificá-lo. O próprio autor entende que o riso que tira da contemporaneidade angolana, na abordagem do humor e da ironia, aliados a um certo espírito sarcástico,

pretende simplesmente aprender a relativizar as coisas, e o sarcasmo é útil para isso, para desmistificar certas verdades supostamente absolutas e desconstruir alguns mitos.

A história é recorrente em seus contos. Em *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não* (2000), por exemplo, João Melo resgata passagens e personagens da história recente de Angola, como em “O Esquadrão Marreco”, que retrata o “Período dos Búlgaros e do Peixe Frito” (MELO, 2000, p.37), época de escassez e grande dificuldade na economia do país nos anos 1980 devido à segunda guerra colonial. As distopias trazidas pela revolução e o afastamento dos dirigentes políticos dos ideais comunais da independência são denunciados em seus contos. A corrupção, o tráfico de influências, o carreirismo e o enriquecimento ilícito são trazidos à ficção, colocando a nu a nova burguesia angolana, tratada com ironia em “Uma estória canina” e “O rabo do chefe”.

O que João Melo faz, aqui, é revelar um panorama caótico do país, de uma sociedade entregue às regras neoliberais do mundo globalizado e suas consequências desastrosas.

Na verdade, neste contexto, o riso é a estratégia estético-ideológica que utiliza. Com ele, desmascara o que Chabal (1997) chamou de africanização da política, em que a noção generalizada de que a herança colonial e os meandros da descolonização foram decisivos para a formação da política pós-colonial: o poder neopatrimonial com sua política da reciprocidade, aliás, tão bem representado em *Filhos da pátria*, quanto em *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não*.

Quer dizer, Melo está entre aqueles escritores, os “pós-modernistas, que carregam o passado nas costas, mas fixam os olhos no futuro” (HAMILTON, 2009, p.17); diríamos, contudo, que tem os olhos fixos no presente, – dentro da nova temporalidade mesmo da pós-modernidade – os que garimpam no presente, à luz de olhos críticos, mesmo porque a pós-modernidade coloca a predominância do espaço sobre o tempo, criando a possibilidade de uma construção em que o riso se desfaça para possibilitar um refazimento de aceitação da diversidade, onde pode, sim, residir uma borda de essencialidade e a esperança. Pode, então, viver a pós-modernidade...?

Mal resisto à tentação de trazer Nietzsche para a discussão, no sentido de alertar para o fato de que, segundo o filósofo, as mudanças de paradigmas são frequentemente

vistas primeiramente nas artes, muito antes do que no resto da cultura. Nesse sentido, a arte pode desempenhar um papel importante na concretização de mudanças. Mas não vamos convocar o filósofo, vamos continuar na linha inicial de raciocínio:

1. Pode, se ficar claro, que a noção de global ou de escala mundial não teria sido possível na modernidade, no imperialismo (o antigo imperialismo, não o de hoje, quer dizer, o de domínio territorial e não o econômico), no tempo de metrópole e da colônia; só se tornaria possível depois da descolonização.

2. E, se for entendido que toda a referência à pós-modernidade deve estar ligada à referência da centralidade da economia pós-moderna, que pode ser caracterizada com o predomínio do capital sobre a produção. E, se dentro dessa premissa pudermos entender a crise da modernidade, dentro da perspectiva de Chabal (1997), ou seja, a ausência de uma clara divisão entre “público” e “privado”, quando a própria ajuda externa é mais um instrumento para a elite garantir recursos financeiros, que podem ser utilizados novamente para reforçar a elite política da influência através patrimonialismo, com a corrupção e os benefícios da dependência continuada. Um país com grande produção de petróleo em território explorado por empresas estrangeiras, que encontraram uma elite submissa pronta a se submeter às vontades do capital internacional em troca de vantagens pessoais, desconsiderando o que é importante para a nação e até a soberania da mesma. Nesse sentido, o desenvolvimento africano não coincide com as noções ocidentais; diz respeito a estratégias de curto prazo, preferindo a utilização de recursos de fora, ao invés de atividades produtivas ao lado de uma economia que cresce na informalidade.

Assim em *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não*:

Mais um dia em Luanda. O lixo deitado ontem à tarde pelos chamados pacatos cidadãos amanheceu incólume. As putas tiveram uma jornada infrutífera e já foram dormir há algumas horas, com vontade de se matarem ou de se casarem com um gringo. Os farristas voltam para casa, alguns deles por simples inércia, outros por autêntico milagre. Os ladrões, pelo menos os, digamos assim, artesanais, acabaram de proceder à avaliação do pecúlio arrecadado em mais uma noite de labuta e preparam-se para o merecido repouso. Os doutores e os ministros, ocupadíssimos como sempre, ainda dormem o sono dos justos, pelo menos por enquanto. As mulheres começam a ocupar os seus postos: as bancas dos mercados, as esquinas, as ruas, praças e avenidas da cidade, vendendo seus produtos, dos tradicionais aos globalizados. É por isso, com certeza, que alguns dizem que Luanda agora não passa de um grande bazar. O que resta da tradicional

pequena burguesia luandense deve roer as unhas de raiva com isso, mas que tenho eu a ver com ela? (MELO, 2000. pp. 61-62)

Este é o país entregue ao funcionamento neoliberal do mundo globalizado, do mundo capitalista globalizado, ou seja, com a diluição do projeto socialista – por exigência, segundo Chabal, do Banco Mundial (CHABAL, 1998, p. 217), e a implantação de outro projeto político-social. Melo revela em seus contos as consequências de um modelo neoliberal, que, afinal, não condiz com a real situação do país.

3. Pode, se entendida, a pós-modernidade, como uma revolução cultural que vem para instaurar a relativização de valores absolutos éticos e estéticos, na mesma medida em que proporciona – pela própria relativização – uma diversidade de valores que constituem um repertório de opções ao indivíduo e, sobretudo, vem instaurar amplas negociações, ao colocar em situação de confronto diferentes valores culturais e sociais, ao estabelecer relações entre concepções distintas ou, mais do que isso, contraditórias. Negociações capazes de levar ao rearranjo do aparentemente estável e imutável para a percepção de um outro estar no mundo e, aí, a linguagem do riso

(...) é um recurso deliberado para discutir, questionar, ridicularizar e desconstruir os mitos que existem em qualquer sociedade (...) para que a própria sociedade reflita sobre si própria. Portanto, eu diria a ironia em suas diversas facetas serve para questionar uma série de verdades absolutas. Não só verdades sociais, políticas, morais, mas também verdades literárias.” (CERATTI, 2008, *site*)

Assim, se conseguirmos fechar o entendimento de que as negociações estão postas – e que a chamada literatura pós-moderna pode ser um exemplo disso –, é necessário lembrar que as negociações têm por princípio a bilateralidade. Ou seja, o caminho não pode continuar sendo um caminho de mão única. A literatura da África (ou outras) e a literatura do Ocidente fazem parte da criação literária universal e a criação literária universal pode e fala a todos nós, os humanos, independente de quem sejamos ou de onde estejamos.

#### REFERÊNCIAS:

CERATTI, Mariana. Em entrevista ao *Correio Braziliense*, João Melo fala de literatura, de política e de sonhos, 2008. Disponível em: [www.portugaldigital.com.br/noticia.kmf?cod=7897176](http://www.portugaldigital.com.br/noticia.kmf?cod=7897176). Acesso em 05/05/2011.

CHABAL, Patrick. "Violence, Politics and Rationality in Contemporary Africa", 1997. Disponível em [www.unibas-ethno.ch/redakteure/.../ChabLect.pd...](http://www.unibas-ethno.ch/redakteure/.../ChabLect.pd...) Acesso em 12/03/2010.

CHABAL, Patrick. "What is Africa? Interpretations of post-colonialism and identity". In: *Pós-colonialismo e identidade nacional*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

HAMILTON, Russel. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. *Via Atlântica*. São Paulo: USP, v.3 dez. 1999. pp.12-22.

HUTCHEON, Linda. "Uma teoria da paródia: Ensinaamentos das formas de arte no século XX". *A theory of parody*. Trad. PÉREZ, Teresa Louro. Lisboa: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo: História, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. Fredric Jameson e o pós-moderno. *Zero hora*. Porto Alegre, 24 mai 2011, p. 32.

MELO, João. *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*. Lisboa: Caminho, 1999.

\_\_\_\_\_. *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não*. Lisboa: Caminho, 2000.

\_\_\_\_\_. *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*. Lisboa: Caminho, 2006.

\_\_\_\_\_. *Filhos da pátria*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *O homem que não tira o palito da boca*. Lisboa: Caminho, 2009

PESSOA, Fernando. *Páginas íntimas e de autointerpretação* (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1966.

RIBEIRO, Margarida Calafate. "Pós-Colonialismos nos países de Língua oficial Portuguesa", 2004. Disponível em [www.ces.uc.pt/.../programasposcolonialismoeminario/](http://www.ces.uc.pt/.../programasposcolonialismoeminario/) Acesso em 05/05/2011.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo III). São Paulo: Papyrus, 1997.

RISO, Ricardo. "João Melo: críticas ácidas à sociedade angolana contemporânea em 'The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não'", 2008. Disponível em <http://ricardoriso.blogspot.com/2008/05/joo-melo-crticas-cidas-sociedade.html> Acesso em 05/05/2011.

SEIXO, Maria Alzira *et alii*. *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

**Texto recebido em 21 de novembro de 2011 e aprovado em 03 de dezembro de 2011.**

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 linguagem<sup>1</sup>, 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 Mercer<sup>2</sup>, 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 reterritorialização<sup>3</sup>.

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 Outro<sup>4</sup>. 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 Moser<sup>5</sup> 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 sanitarista 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 muchachala<sup>6</sup>!” (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:

<sup>1</sup> - 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.

<sup>2</sup> - 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).

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

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

<sup>5</sup> - 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.

<sup>6</sup> - 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.**

## JOÃO MELO: CONTOS RISÍVEIS OU TALVEZ NÃO JOÃO MELO: *RISIBLE SHORT STORIES OR MAYBE NOT*

**Lola Gerales Xavier**

Universidade de Coimbra

### RESUMO:

Este artigo visa abordar o cômico e o trágico nos contos de João Melo. Veremos que nos cinco livros de contos deste autor angolano não podemos falar de cômico, mas antes de risível; nem de trágico, mas antes de *trágico-risível*.

### PALAVRAS-CHAVE:

João Melo, contos, trágico-risível, ironia, parairônico

### ABSTRACT:

*This article aims at broaching the comic and tragic aspects of João Melo's short stories. It will be shown that, in the five books of short stories written by the Angolan writer, we can't find anything comic, but risible; nor anything tragic, but tragic-risible.*

### KEYWORDS:

João Melo, short stories, *tragic-risible*, irony, *paraironic*

É verdade que as palavras são simbólicas e, uma vez lançadas ao ar, passam a pertencer não apenas ao seu autor, mas principalmente aos seus receptores.

(MELO, 2006, p. 67)

### 1. João Melo, contista

Como afirma Linda Hutcheon, a pós-modernidade é cheia de paradoxos (HUTCHEON, 1996, p.110). Assim se compreende que, em obras de autores contemporâneos, se salte do trágico para o cômico e vice-versa. Se é verdade que *homo ludens*, *homo ridens*, a verdade é que não se chegou ainda a um consenso sobre a diferença entre o humor, o cômico, o riso, por exemplo, ou entre esses e a ironia, a sátira, o sarcasmo e a paródia. Há, por exemplo, autores como Philippe Hamon (1996, p.46) que consideram o cômico como um campo que engloba o riso, a ironia e o sorriso. Na verdade, e porque na generalidade das obras contemporâneas assistimos, sobretudo, ao uso da ironia, por vezes combinada com um ou mais destes processos discursivos, temos vindo a defender a terminologia de **parairônico** (XAVIER, 2007) para designar os processos discursivos que, de algum modo, se entrecruzam com a ironia.

Neste artigo, abordaremos o risível e o trágico em João Melo. Temos alguma dificuldade em falar de cômico em João Melo, pois subscrevemos a opinião dos autores que defendem que o cômico, ao contrário da ironia, por exemplo, não se baseia na linguagem. De fato, ao contrário da ironia, que não pode existir sem recurso à linguagem verbal, o cômico pode acontecer sem palavras, através de esgares faciais, por exemplo.

É frequente colocar-se em parceria o humor com o “cômico”, não havendo, porém, consenso em relação às suas diferenças. Se uns consideram o humor como uma categoria do cômico, outros há que, pelo contrário, inserem o cômico no humor. Verifica-se, contudo, alguma anuência no que diz respeito à ligação do cômico e do humor ao riso e da ironia ao sorriso. Assim, o cômico e o humor estariam associados ao divertimento e a ironia ao questionamento.

A associação do humor com o cômico não pode ser, também, considerada inequívoca, pois o humor cria uma tensão que é alheia ao cômico. Assim, o receptor do humor, depois de esboçar um sorriso, é levado a refletir sobre o que o fez sorrir/ rir, ao contrário do cômico em que o riso é gratuito.

Por outro lado, o cômico e o humorista querem ser sempre compreendidos. O cômico não existe nas coisas; ele é antes a visão que se tem das coisas; logo, é o resultado de uma perspectiva subjetiva sobre a realidade. O cômico, o humor, o *mot d'esprit/wit* são considerados por Freud (1977) como variedades do risível. Assim, o risível consiste numa atividade psíquica visando a obtenção do prazer. Porém, o risível pode ou não ser cômico, não é obrigatoriamente cômico. O risível em João Melo, não é cômico, como veremos, pois não nos faz rir; antes, nos faz esboçar um sorriso.

Em João Melo, encontramos também o oposto do risível, na exposição do trágico da natureza humana na sua condição social. Essa mistura e alternância de estilo permitir-nos-á falar do trágico-risível em João Melo, nas suas narrativas, em que o sorriso (sobretudo) não exclui a profundidade dramática.

João Melo, conhecido poeta e contista angolano será, pois, aqui, alvo de atenção no que diz respeito à sua prosa. Abordaremos os seus contos escritos entre 1998 e 2009. Ao longo destes anos, publicou cinco livros de prosa, no total de setenta contos. São eles: *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir* (1998); *Filhos da pátria* (2001); *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não* (2004); *O dia em que o Pato Donald*

comeu pela primeira vez a Margarida (2006) e *O homem que não tira o palito da boca* (2009).

Os contos inscritos nestas coletâneas são de dimensão diferente. Assim, temos gradativamente dos mais pequenos para os mais extensos: *The serial killer* e *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*, *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*. Os contos mais longos encontrámo-los em *Filhos da pátria* e *O homem que não tira o palito da boca*. Desses livros, apenas *Filhos da pátria* tem um título genérico; todos os outros têm por título um dos contos da antologia. Em *The serial killer* e *O homem que não tira o palito da boca*, os contos epônimos abrem o livro; em *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*, o conto epônimo ocupa sensivelmente o meio do livro, e, em *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*, o conto epônimo ocupa a sétima posição em dez contos.

As temáticas dos contos giram em torno da Angola contemporânea, mais especificamente da forma de vida da burguesia endinheirada angolana. As personagens mais conservadoras não conseguem olhar para a realidade envolvente sem asco, como o velho Zacarias, em *O homem que não tira o palito da boca*, constatando que “O pior é a degradação moral. Não há mais princípios. Não há valores. É um vale tudo” (MELO, 2009, p. 27). Essa observação de Zacarias é, no entanto, uma observação da realidade que se revela tragicamente irônica. A sua observação sobre a realidade mostra que ela está mais próxima de si do que imaginaria: a rapariga espalhafatosa que vê sair do Touareg é, afinal, a sua filha, o que leva o narrador a interrogar os leitores: “Digam-me os leitores: como reagiriam se estivessem no lugar do mais-velho Zacarias?” (MELO, 2009, p. 28). De fato, o desfecho em aberto é marca de alguns contos, passando para o leitor a responsabilidade de concluir a estória. Esta relação com o leitor é frequentemente instigada pelo narrador.

Através das narrativas breves, o autor dá-nos a conhecer a história recente de Angola. O conto “Um angolano especial”, por exemplo, sintetiza o que foram os avanços e recuos na guerra civil pós-independência.

Também a desconstrução como técnica de observação está presente na generalidade dos contos. Essa desconstrução passa sobretudo pelo olhar irônico lançado sobre a realidade caluanda; mas, em algumas narrativas, acaba por ser universal, por se

debruçar sobre as características humanas: “Essa posição é mais um exemplo de que os seres humanos são intrinsecamente contraditórios (...)” (MELO, 2009, p. 150).

A crítica à corrupção, tema central do conto “O falso corrupto”, expõe ironicamente personagens como Mário Alberto Alves da Costa de “O ex-português”. É um tema recorrente ao longo dos seus livros, porque, como refere o narrador de “O falso corrupto”, uma das “verdades universais mais irrefutáveis é que a corrupção grassa livre e impunemente em Angola” (MELO, 2009, p. 134). No entanto, a ironia irrompe do fato de “apesar da existência da corrupção no país ser uma autêntica unanimidade nacional e internacional, ninguém conhece nenhum corrupto angolano” (MELO, 2009, p. 137).

Vejamos, pois, a seguir, a que níveis do parairônico e do trágico se inscreve a narrativa meliana.

## 2. O trágico

Como acabamos de constatar pelos exemplos acima, as temáticas dos contos de João Melo são apresentadas sob a forma irônica e trágico-irônica.

Podemos afirmar que todo o trágico reside no "estar suspenso"; é o resultado de um conflito, é tentativa de reconciliação de dois pólos opostos. O fundamento último e radical do trágico é o estabelecimento da ordem positiva do real. Nesse sentido, o trágico deriva de um **não-estar**, da tentativa de o Homem se encontrar. É o reconhecimento de que a resposta para a "medida do Homem" lhe é transcendente que acarreta o trágico.

Todo o ser humano vive o drama da sua trágica condição imperfeita. Porém, o angolano retratado por João Melo, o angolano novo-rico, parece esquecer/desconhecer esta realidade; daí que o final de alguns contos seja, por vezes, trágico. Trágico, porque aparentemente imutável. O trágico apresentado é sobretudo o do Ser explorado e o do balançar das certezas humanas. Ao narrador, cabe a tarefa da desconstrução do trágico da existência, apresentado pelas tensões de contrários.

O narrador meliano evoca, por exemplo, a tragédia do genocídio humano, em *Filhos da pátria*, como a infinita “capacidade de humilhação dos seres humanos” (MELO, 2001, p. 16). A interrogação é repetida logo no início do primeiro conto de

*Filhos da pátria*, “O elevador”: “Até onde é capaz de ir a capacidade de humilhação do ser humano?” (MELO, 2001, p.13). Essa interrogação é repetida na última parte do conto, agora em itálico, acompanhando o crescendo de angústia da personagem Pedro Sanga, que representa o angolano honesto, mas que cai em tentação e se deixa corromper por um ex-companheiro de luta, todavia, tornado em novo-rico.

Essa vida difícil é retratada em “Tio, me dá só cem”. O tema da fome está presente nesse segundo conto de *Filhos da pátria*. A personagem representa os deslocados/refugiados da guerra para Luanda. Mais uma vez, o conto abre de forma dramática: “Tio, mi dá só cem, só cem mesmo pra comprar um pão, tô então com fome, inda não comi nada desde antesdntem” (MELO, 2001, p.31). O drama da existência humana acentua-se através do contraste entre a miséria do narrador-personagem e o riso do seu interlocutor, bem como através da linguagem coloquial, na enumeração gradativa: “estás a rir tio, num ri então, tu não sabes que tem comida de refugiado, de deslocado, de roto, de desgraçado, lhe procuramos todas as noites nos contentores” (MELO, 2001, p. 31). O riso trágico, da consciência da humilhação da condição humana, de que já falava o narrador de “O elevador”, está patente nesse conto de forma explícita: “esses filhos da puta [ratos, cães e gatos] estão-nos a fazer concorrência desleal, eu ri só, muito embora que não sei o que é desleal mas ri só, porque nesse dia também não tinha comido” (MELO, 2001, p. 32). O trágico reverte-se aqui na animalização, no colocar o Homem no mesmo patamar dos animais vadios, como um “bicho desgraçado” (MELO, 2001, p. 33).

Esse conto, “Tio me dá só cem”, aborda também os dramas da história de Angola durante o período da guerra civil após a independência, extrapolando a estória para o interior do país. O narrador, para se desculpar da sua condição, do fato de ter matado um homem, evoca as suas vivências no interior, um mundo de “só fome e silêncio” (MELO, 2001, p. 38):

ouvi a voz da minha mãe, os gritos da minha mãe, o desespero todo da minha mãe quando os homens lhe violaram, um, dois, três, quatro, cinco, seis, depois lhe espetaram a baioneta na cona, lhe puseram gasolina e lhe incendiaram com fogo, eu e o meu irmão mais velho estávamos escondidos no capim atrás da casa, vimos tudo, queríamos socorrer a nossa mãe mas fugimos, fugimos, fugimos (...) (MELO, 2001, p. 37).

A dramaticidade aumenta em crescendo como um grito, pelas repetições, pela enumeração, pela impotência sentida pelo narrador e pelo irmão. No final do conto, do

geral passa-se para o particular: a angústia do narrador-personagem é a da fome, mas também das saudades das suas irmãs e do seu primeiro encontro amoroso. O próprio título do livro, *Filhos da pátria*, é trágico-irônico: Filhos da pátria têm vidas miseráveis ou condutas pouco dignas ou recomendáveis. Nesse sentido, em “O localizador”, o narrador autodiegético demarca-se da realidade que descreve: “Os autores pós-modernos que me perdoem, mas sinceramente não vejo nenhuma beleza na miséria” (MELO, 2009, p. 77).

O trágico da vida dos luandenses é ainda descrito em “Natasha”, de *Filhos da pátria*, na apresentação de um cenário miserável: “uma quantidade enorme de mulheres, jovens e crianças (...) igualmente carregando na cabeça ou empurrando bidons de água de diversos tamanhos, formatos e cores (...) formando uma espécie de rosa-dos-ventos fantasmagórica” (MELO, 2001, p. 44). Uma realidade distinta da que tinha sido apresentada a Natasha, levando o companheiro dela, confrontado com a diferença entre o postal que apresentara e o país que esperava a jovem russa, a desabafar: “dorei a pílula (...) queria que eu lhe dissesse que Angola é uma merda?” (MELO, 2001, p. 52).

Natasha encontra-se assim dramaticamente reduzida à sua condição de mulher e pobre num país estrangeiro. O trágico da condição da mulher é uma das temáticas presente nos contos. Veja-se o caso da jovem prostituta de quinze anos de “O feto” (tirei vírgula) que, fugida da guerra e vinda do mato, tem de recorrer à prostituição para sobrevivência sua e da família, desembaraçando-se de uma gravidez, do feto, no lixo, após passar por um aborto clandestino e doloroso.

Se os inocentes, em João Melo, são vítimas estranguladas pelo meio social, também os prevaricadores são muitas vezes, no final, castigados. É o caso do fim trágico e exemplar que é dado à personagens como o D. Juan de “O cão” (*O homem que não tira o palito da boca*) a quem é diagnosticado um cancro da próstata.

Em *O homem que não tira o palito da boca*, a presença de um narrador onipresente de primeira pessoa que relata os fatos, acontecidos consigo ou sobretudo com outras personagens que conhece ou de que teve conhecimento, é a característica que perpassa as narrativas, uniformizando-as. A exceção vai para o conto “Amor em tempo de cólera”, título inspirado em Gabriel García Márquez. Trata-se também do conto mais dramático e emotivo dessa obra, o conto que estrategicamente ocupa sensivelmente o centro do livro. É o único conto em que o narrador, ao mudar de



perspetiva para um narrador de terceira pessoa, apenas observador e descritor dos fatos, deixa de usar o parairônico como recurso narrativo. Essa narrativa, ao quebrar o ciclo irônico dos contos anteriores, vem chamar a atenção para um país construído sobre a falta de esperança que a guerra de 27 anos provocou. É finalmente uma estória sobre o amor no meio de narrativas em que as relações amorosas se revestem de interesses, infidelidades e traições. A forma trágica como termina “Amor em tempo de cólera”, com o suicídio de Ventura Chiteculo e família, coloca a ênfase na falta de esperança de um país no tempo de guerra, no adjetivo que termina o conto: “Os quatro tiros foram secos, mas o último (...) pareceu-lhes, além disso, particularmente desesperado” (MELO, 2009, p. 95).

Também a generalidade dos contos de *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*, cujos títulos são criadores de expectativas, remetem-nos para o universo pessimista das relações humanas, do trágico da condição humana. Esta consciência mostra-a (tirei vírgula) o narrador (tirei vírgula) logo no início do conto “O criador e a criatura”: “todos já sabem como esta história vai terminar” (MELO, 1991, p. 53).

Como acabamos de ver, este trágico é mais intenso quando se centra nas relações amorosas. O conto, com o título homônimo da obra, “Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir”, apresenta um narrador homodiegético que, casado, se rebela contra a monogamia. Nesse contexto, Sartre e Beauvoir são citados a título de exemplo de forma nitidamente desfocada e irônica para justificar a poligamia pretendida: “calmamente, procurando aparentar a mais estrita imparcialidade, contava-te a história do Jean-Paul Sartre e da Simone de Beauvoir, que viviam em apartamentos separados e foram muito felizes” (MELO, 1991, p. 85). Note-se, porém, que o fato de estes escritores franceses viverem separados não era (necessariamente) sinônimo de infidelidade, pelo contrário, teria havido exclusividade e o outro representava algo de insubstituível e prioritário. Digamos que a liberdade da relação de Sartre e de Beauvoir é estrutural e intrínseca, enquanto a liberdade pretendida pelas personagens dos contos é leviana, inconsequente e deturpada, pois vivem vidas monótonas, rotineiras, sem esperança, sem a verdadeira sensação do novo. Só aparentemente enfrentam as regras sociais, seguem os seus instintos mais básicos e o caminho mais fácil e natural – o adultério – e, por isso, também mais generalizado. O casamento é, desta forma,

percecionado enquanto instituição castradora das vontades humanas, enquanto obrigação e, deste modo, não gerador de prazer, diálogo ou alegria.

As relações de adultério são, pois, outra das temáticas melianas. Em “Natasha”, as condições difíceis de sobrevivência a que se sujeita, sem perceber se é por amor, um amor que escraviza, no sentido que aniquila a personalidade e leva a aceitar passivamente as condições oferecidas pelo marido, traduzem-se numa vivência de poucos recursos econômicos, mentiras e poligamia. Esta “acomodação” da personagem é desconstruída pelo marido no seu diálogo, intercalado com o da mulher, com o narrador: “talvez ela seja feliz e não tenha consciência disso... Na verdade o que muita gente não sabe – ou finge não saber – é que a felicidade não tem um formato *standard*” (MELO, 2001, p. 58). Mas pouco depois o narrador descreve a forma como Natasha vive e parecem ficar poucas dúvidas de que o narrador desconstrói a autodesculpabilização de Adão: “a casa era um autêntico monumento à degradação!... Cá fora, duas crianças mulatinhas, uma mais escura do que a outra, brincavam na lama com algo que, no passado, deveriam ter sido brinquedos” (MELO, 2001, p. 59). É um cenário que o narrador descreve de “miserável, dantesco e aterrador” (MELO, 2001, p. 59). A pergunta que se coloca então é: pode haver felicidade em tais condições de vivência humana, que são as condições de vivência de muitos milhões de angolanos? O trágico intensifica-se se pensarmos que as personagens se acomodam e como acabam por conhecer apenas essa realidade de dificuldades, acabam por ser “felizes”, até porque o que muitas vezes prova a infelicidade é o sentimento de insatisfação, resultado do pensar sobre a vida.

Quando falamos do trágico, falamos necessariamente da noção de felicidade. O tema da felicidade volta a aparecer em “O homem que nasceu para sofrer”. Como refere o narrador, trata-se de uma palavra “das mais gelatinosas e traiçoeiras” (MELO, 2001, p. 76). O narrador continua a esclarecer:

a felicidade como estado geral, abstracto, imutável e eterno não existe; a felicidade manifesta-se por intermédio de algumas aparições ao longo da vida de cada ser humano, pelo que é preciso muita atenção para capturá-las e saboreá-las; em regra os que se dizem infelizes são simplesmente desatentos, pois de tanto esperarem pela felicidade global, nunca estão preparados para agarrar pelo pescoço as manifestações de felicidade particular com que se cruzam antes de irem desta para pior (MELO, 2001, p. 78).

Note-se a forma como o narrador desconstrói sutilmente um aforismo popular no final da citação, criando assim a tensão entre o trágico e a ironia. O trágico da condição humana reside aqui, reside na insatisfação e ansiedade, na vivência de um tempo que não é o presente. Reside também nos desencontros.

Mas a felicidade é possível se estivermos atentos. Aliás, o homem que não tira o palito da boca é afinal o protótipo/caricatura da felicidade (cf. MELO, 2009, p. 17). Também a estória do amor socialmente condenado, entre Luvualu Francisco Helena e Inês Faria, de etnias diferentes, em “Shakespeare ataca de novo” (*Filhos da pátria*), mostra que a felicidade é possível. Ao contrário do que o título do conto fazia prever, as personagens “casaram-se e foram muitos felizes” (MELO, 2001, p. 125), mostrando que a cultura étnica do grupo inicial de pertença não é um espartilho, nem impeditivo da construção de uma cultura resultante da combinação de várias, na edificação do que poderá ser a angolanidade.

### 3. O risível

No extremo oposto ao trágico encontramos o cômico. Associado ao cômico está o riso. O riso, de fato, tem sido sempre relacionado com o cômico. Lembremos o estudo de Bergson (1991), em que se salta de um momento para o outro, do cômico para o riso, não fazendo a distinção entre ambos. Por conseguinte, caracteriza-se o cômico/riso como sendo pertença de tudo aquilo que, “propriamente **humano**”, é pertença da insensibilidade (o riso). Enquanto fenômeno social (o cômico), dirige-se à inteligência (cf. BERGSON, 1991, pp. 14-17). Esse aspeto do riso enquanto “gesto social” é enfatizado por Bergson, que o coloca na relação entre a arte e a vida, com características estéticas. Bergson tenta, ainda assim, distinguir riso de cômico, enfatizando, uma vez mais, o sentido e alcance sociais do riso, enquanto meio de correção social, em oposição com uma certa “inadaptação particular da pessoa à sociedade” (BERGSON, 1991, p. 87), que o cômico evidenciará.

Em João Melo, e como um narrador-personagem de *Filhos da pátria* refere, o riso é sempre “um bom recurso para desdramatizar as situações” (MELO, 2001, p. 109). Mas o que encontramos neste autor angolano é sobretudo o risível, que faz o leitor

esboçar um sorriso e não uma gargalhada. Esse sorriso consegue-se, por exemplo, através dos nomes escolhidos para as personagens.

O homem de Natasha, no conto epônimo, chama-se Adão Kipungo José. Este nome, só por si, já nos faz sorrir pela intertextualidade que convoca, mas também pela atuação confiante da personagem. Orgulha-se de, por exemplo, ter conseguido cativar uma russa, levando-a consigo para Angola, para as condições difíceis, baseado na justificação da virilidade africana: “Na cama, nós, homens, só não prometemos aquilo que por acaso não nos passa pela cabeça!...” (MELO, 2001, p. 51).

Os nomes das personagens, quando a serviço do risível, funcionam muitas vezes por contraste, como provocação. Veja-se o caso da forma como começa o conto “O efeito estufa”, de *Filhos da Pátria*: “Charles Dupret” (MELO, 2001, p. 61). Não se trata de uma frase, apenas de um nome, um nome afrancesado que joga por antinomia com os ideais da personagem: “acérrimo defensor da autenticidade angolana” (MELO, 2001, p. 61). O narrador insiste nessa ideia, com um olhar irônico sobre a personagem, visível nas exclamações usadas, por exemplo, na sua caracterização: “um preto genuíno sem qualquer pigmento a mais ou a menos! Um verdadeiro autóctone angolano!” (MELO, 2001, p. 61-62).

O leitor de João Melo não pode deixar de ir esboçando um sorriso ao longo da leitura dos contos. É, pois, um sorriso, e não um riso gratuito, provocado por um discurso parairônico que conduz a uma reflexão sobre as condições sociais e humanas da Angola contemporânea.

#### **4. O trágico-risível**

O trágico em João Melo não é, igualmente, gratuito nem fortuito. Aparece normalmente combinado com a ironia e ou o risível na exploração das contradições do ser humano. Uma dessas contradições resulta da ascensão econômica que transforma as personagens. Veja-se o exemplo de Soares Manuel João, do conto “O elevador” (*Filhos da Pátria*), que chega a ministro e, na prática, atua de forma diametralmente oposta aos preceitos que defendeu durante a luta de libertação. Como escreve o narrador homodiegético, através do seu colega de luta, Pedro Sanga:

Entretanto, se o narrador não quiser ser acusado de naïfe, tem de explicar que os fatos que tanto perturbam Pedro Sanga, ainda hoje, dentro do elevador onde ele se encontra, constituem tão-somente uma espécie de arqueologia do que estava para suceder a partir dos anos 90, na nossa terra bem amada, quando o socialismo esquemático foi implacavelmente substituído pelo capitalismo mafioso (expressões que são escritas sem aspas para não lhes retirar a credibilidade, uma vez que, acreditem ou não, correspondem a dois exemplos efectivos e concretos da famosa criatividade dos angolanos) (MELO, 2001, p. 22).

A condição humana dos espíritos menores é visível através dos comentários que o narrador de “O efeito estufa” faz do protagonista. É uma condição trágica, porque a relação entre a imagem que tem de si e a realidade estão desencontradas:

É só olhar à volta que você encontrará uma data de Charles Dupret’s pretensamente poderosos na sua arrogância, mas terrivelmente patéticos todos eles... Também não o acusarei, obviamente, de antes de pirar ter sido um grande filho da puta, pois confesso que não cheguei a conhecer a mãe dele, pelo que não tenho nada contra nem a favor (MELO, 2001, p. 63).

Essa segunda parte da citação leva-nos já a esboçar um sorriso, pelo jogo de palavras e conceitos que o narrador estabelece. O trágico nunca anda, assim, afastado do risível e dos jogos de palavras em João Melo. O jogo de palavras que pode ser extrapolado para o título da obra: filhos da pátria não serão afinal um “filhos da puta”? Se tivermos em consideração a conduta das personagens que representam os novos-ricos a resposta parece ser afirmativa.

No início do conto “O homem que nasceu para sofrer”, predispõe-se o leitor para um desfecho nefasto para o protagonista: “Esta é a última viagem que José Carlos Lucas faz, mas ele ainda não o sabe” (MELO, 2001, p. 73). Apesar de a estória começar *in media(s) res*, o leitor não percebe logo o motivo da frustração da personagem. A construção da narrativa é em torno da vida azarada do protagonista, que faz o leitor esboçar um sorriso com a catadupa de falhanços do protagonista. O *climax* destes falhanços verifica-se quase no final da narrativa, em que se retoma o início. A angústia da personagem devia-se ao fato de “os diamantes que José Carlos Lucas engolira, para fugir à fiscalização da polícia, tinham-se evaporado pela pia abaixo” (MELO, 2001, p. 92) do avião, na sua ida à WC. Sem dinheiro, chegado a Lisboa, desesperado com mais um fracasso, decide suicidar-se a partir da Ponte 25 de Abril. Mas até este suicídio é um fracasso, na medida em que não ocorre no seu rio natal, mas no Tejo. A sua viagem fora em vão e contribuíra para uma morte igualmente falhada, porque longe das suas raízes.

No conto “O cortejo” (*Filhos da pátria*), a descrição de um cortejo de casamento é o pretexto para mais uma crítica social, para a descrição do contraste entre ricos e pobres em Luanda. Os cavalos, perante umas crianças “sujas, rotas e descalças (...) a imagem nítida do futuro de Angola, caso os homens não se decidam a dar-lhes a mão” (MELO, 2001, p. 132), tomam as rédeas do seu percurso e guiam os noivos, personagens de um casamento de ostentação, representantes de uma elite insensível, pelos musseques de Luanda. A viagem, uma verdadeira descida de Dante aos infernos, fá-los cruzarem-se “com as piores imagens de degradação e miséria que é possível conceber, às quais os homens e mulheres só se adaptam devido à incrível capacidade de sofrimento e aviltamento do ser humano” (MELO, 2001, p. 138). O narrador tem aqui, pois, um discurso ideológico de alerta e, nesse sentido, o discurso meliano não pode restringir-se ao risível. O sucesso da mensagem resulta da combinação entre o trágico da condição humana e o risível provocado pelo desconforto do jovem casal de noivos num ambiente que não é o seu, mas que é o da maioria da sua cidade, que os cidadãos da sua condição tentam ignorar.

Muitas das situações narrativas descritas pelos narradores melianos são, pois, trágicas. No entanto, os processos discursivos usados baseiam-se no risível. É a reflexão, fruto do sorriso, provocada pelo narrador no leitor, que faz desvendar os dramas humanos e sociais que enformam estas estórias. O discurso do narrador permite camuflar o verdadeiro âmago dos contos melianos: por detrás de uma aparência risível escondem-se vivências dramáticas.

## 5. A ironia

Como já referimos, as reflexões do narrador são não raras vezes irônicas. Esta é uma forma discursiva de criticar a realidade extraliterária que serve de inspiração à ficção. Veja-se o caso da passagem em “O pato revolucionário e o pato contra-revolucionário”:

os angolanos foram os autores de duas das mais prodigiosas operações de engenharia social conhecidas na história contemporânea: transformaram o socialismo marxista-leninista em socialismo esquemático e o capitalismo neoliberal em capitalismo mafioso. (MELO, 2006, p. 35)

Esta preocupação social é um *leitmotiv* dos seus contos.

A ironia crítica em relação à evolução histórico-política do país é, pois, uma constante nos seus contos, como em “O esquadrão marreco”, de “*The serial killer*”: “O nosso querido país, como se sabe, tem uma história muito rica e diversificada, eu diria mesmo (...) *sui generis*” (MELO, 2004, p. 37), adjetivando ironicamente Angola de “terra fantástica” (MELO, 2004, p. 71). Essa ironia é repetida, por exemplo, em *Filhos da pátria*: “(...) este fantástico país chamado Angola, a terra do futuro...” (MELO, 2001, p.14). Verificamos por essas citações que enquanto o riso do cômico é espontâneo, contínuo e fugaz, o sorriso da ironia é interrompido pela reflexão, logo, é mais permanente do que o riso.

Em *O Homem que não tira o palito da boca*, a esperança num país democrático e igualitário (tirei vírgula) reveste a forma da ironia (tirei vírgula) pela descrição das personagens principais, suas atuações e pensamentos. São majoritariamente personagens com dinheiro que enriqueceram à custa de esquemas e/ou de corrupção.

Toda a construção do conto “Efeito de estufa” é em torno da ironia. A arrogância do protagonista, um estilista de renome, cujo discurso nacionalista não se coaduna com a inspiração não autóctone das suas criações, é desconstruída pelo narrador que se intromete na narrativa. Ao longo do conto, o narrador coloca a tônica no ridículo dos discursos ultranacionalistas da personagem.

Os títulos dos contos apresentam-se de forma irônica, por vezes, como em “O marido exemplar ou uma questão de metáforas”, cuja mulher, no final, é surpreendida, ao descobrir que o homem com quem estava casada havia mais de duas décadas tinha uma segunda mulher e um outro filho.

Esta ironia não pode desprender-se de intuítos críticos. Veja-se a crítica à imprensa que continua no início de “O localizador”, conto construído todo em torno da ironia:

A minha vida mudou completamente por causa de uma notícia. (...) Essa notícia, claro, saiu na imprensa lusitana. Onde mais seria possível encontrar informações fidedignas, actualizadas, imparciais e justas sobre Angola senão na imprensa portuguesa?

(MELO, 2009, p. 75)

Os adjetivos em catadupa enfatizam o propósito irônico do narrador, expondo ao ridículo a imprensa portuguesa pela falta de rigor. Por outro lado, é a imprensa que denuncia e por isso incomoda, em “O meu primeiro milhão de dólares” (*O homem que não tira o palito da boca*).



A ironia é, pois, um recurso discursivo a serviço da crítica da mundividência angolana, por exemplo, em “O falso corrupto”: “afinal, e apesar da existência da corrupção no país ser uma autêntica unanimidade nacional e internacional, ninguém conhece nenhum corrupto angolano” (MELO, 2009, p. 137). Mas enquanto narrador pós-moderno, como se assume o narrador meliano, a crítica *globaliza-se*. O narrador tece também considerações contra outras realidades e nacionalidades: “Os americanos invadem escolas e cometem chacinas. Como se vê, soluções radicais, *absolutely*, por isso são eles, presentemente, os senhores do mundo” (MELO, 2009, p. 121).

Ao falar da prosa de João Melo não podemos deixar de falar de ironia. É a ironia que contribui para o feito risível. Por sua vez, é este efeito que leva o leitor a esboçar um sorriso e a refletir sobre a condição não apenas angolana, mas humana, descrita por um narrador pós-moderno.

## 6. O narrador pós-moderno

Do que vimos de escrever, impõe-se a questão: qual o papel do narrador na manipulação das narrativas, na criação de um estilo trágico-risível?

As marcas pós-modernas dos contos são perceptíveis pelo à-vontade de um narrador que controla as narrativas a seu bel prazer, através de um estilo coloquial, por vezes vernáculo e sem tabus de linguagem, no intuito de alcançar a verosimilhança. É um narrador manipulador dos fatos, consciente da sua condição privilegiada como se lê em *O homem que não tira o palito da boca*: “Mas isso digo eu, protegido pela minha condição de narrador” (MELO, 2009, p. 147). Ao longo das narrativas, o narrador vai assumindo a sua postura de observação “multidisciplinar, pós-moderna e, sobretudo, pós-colonial” (MELO, 2009, p. 147). É uma consciência algo paródica, quer pelas referências diretas, quer pela intertextualidade que se estabelece: “Ou então fugir constantemente de um lugar para outro, até descobrir o verdadeiro entre-lugar, que simplesmente não existe” (MELO, 2009, p. 31).

É um narrador que reflete de forma metaliterária a cada momento da estória. É pragmático e nem sempre faz questão de criar **suspense**, avisando logo no início de “O meu primeiro milhão de dólares”, levando o leitor a sorrir: “Se pensam que esta estória ainda vai acabar mal para mim, estão redondamente enganados. Felizmente, o narrador

sou eu” (MELO, 2009, p. 163). É um narrador que, por vezes, deixa as personagens intrometerem-se na estória e elas próprias tornarem-se narradoras, por breves momentos. Comenta, igualmente, sem pudor, a realidade que o cerca, veja-se o exemplo da crítica irônica à vertente bélica dos americanos, patente logo nos títulos dos contos e/ou nos nomes escolhidos para as personagens, em “American way of life” e em “Madinusa”, de *O homem que não tira o palito da boca*. Nesta obra, acentua-se a autorreflexão a propósito da escrita pós-moderna, mas também pós-colonial: “a minha observação multidisciplinar, pós-moderna e, sobretudo, pós-colonial” (MELO, 2009, p. 17). Neste sentido, é um narrador que se autoapresenta ora como “narrador-autor”, ora como “narrador-personagem”, em “Ngola Kiluanje”, de *Filhos da pátria*.

O narrador meliano autodefine-se como um narrador que prefere “a prosa rápida e rasteira aos floreios ou aos eufemismos bem-intencionados” (MELO, 2001, p. 65). Por outro lado, essa autodefinição nem sempre corresponde ao que encontramos nos contos: um narrador que se intromete na narração e tece longas efabulações/deambulações, justificando a linguagem algumas vezes vernácula. O narrador de “O usurpador”, de *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*, alerta logo para este fato: “espero que nenhum tradicionalista perca tempo a ler as minhas estórias” (MELO, 2006, p. 11). Este é, pois, um narrador informado e formado nas técnicas pós-modernas: “Já tive a oportunidade de ler algures, começar uma narrativa pelo fim é considerada uma técnica pós-moderna” (MELO, 2006, p. 11).

Também o narrador de *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* apresenta o seu programa de escrita, na generalidade dos contos, como pós-moderno: “Pela parte que me toca, estou firmemente convencido de que esta estória ainda acabará por entrar numa coleção de contos pós-modernos exemplares” (MELO, 2006, p. 41). E sobre qual o melhor desfecho para o conto, o narrador de “O império da velocidade” hesita:

(...) por qual dele, afinal, devo optar, para não defraudar os leitores? Não sei. Peço-vos, aliás, que não voltem a fazer-me essa pergunta, pois também eu faço questão de ser pós-moderno. Por isso, já estou com pressa de redigir o próximo conto.

(MELO, 2006, p. 62)

Em *O dia em que o Pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*, a técnica da desconstrução é usada logo no conto epônimo. O acontecimento para o qual remete o conto (e o livro) nunca acontecerá, pois o narrador autodiegético, quando

finalmente cativa o amor da sua infância, não consegue consumir o ato. Por um lado, como se o que o motivasse fosse a luta e não ganhá-la; por outro, a imagem que tinha feito da amada prendia-se com a infância e as fantasias que fizera perder no longo tempo de espera. A forma como o conto está construído e a relevância que lhe é dado, até pelo fato de fazer título de livro, defrauda as expectativas iniciais do leitor. Um leitor que é constantemente manipulado por um narrador camaleão. Um narrador ora personagem ora “narrador-autor”.

## **7. Em jeito de síntese**

*Ridendo castigat mores*, este parece ser o preceito seguido por João Melo nos seus contos, através de uma metanarrativa, de um discurso que se vira para si mesmo, questionando a forma como se está a produzir uma narrativa.

A propensão para o parairônico, em João Melo, justifica-se também pelo contexto que aborda nos seus livros. A forma adequa-se, pois, ao conteúdo. Assim, através de um trágico poético, ao serviço de uma ideologia, quase pedagogia, leva-se o leitor a refletir.

O risível, por sua vez, é o traço que liga o cômico ao humor. Deste modo, poderíamos, como Pierre Schoentjes (SCHOENTJES, 1993, p. 75), considerar o cômico e o humor como géneros do risível. A distinção mais evidente entre esses e a ironia passa pela linguagem. Podemos concluir que o sorriso da ironia é dinâmico e opõe-se ao riso estático do humor e do cômico. A ironia é dialética, o humor e o cômico confinam-se a si próprios.

Em João Melo, o triunfo cômico e o fracasso trágico neutralizam-se. É nesse sentido que podemos falar no trágico-risível meliano, enformado pela ironia que exprime sempre um julgamento crítico e moral. A ironia associa-se, assim, ao risível e ao trágico da imperfeição humana contribuindo para a maior riqueza de significados do texto meliano.

Efetivamente, a prosa de João Melo rasga a realidade angolana de forma acutilante através da ironia, jogando-a no trágico-risível. João Melo consegue esta abordagem da realidade extraliterária através dos seus narradores pós-modernos. São narradores que se apoderam da narrativa abertamente, que manipulam os fatos através

dos seus comentários, observações, opiniões. São narradores que tecem comentários metaliterários.

Sintetizando, muitos dos contos de João Melo primam pela autorreflexividade, pela construção de uma ilusão ficcional e a sua posterior desconstrução, geralmente feita através de um narrador, ou por um conjunto de vozes narrativas, que revela os seus pensamentos e pontos de vista. Daqui resulta que a visão narrada é pessoal, logo subjetiva e limitada. A autorreflexividade com que se revestem alguns dos seus contos, como marca de pós-modernidade, aproxima o narrador do leitor.

O risível em João Melo não é cômico, como vimos. Não é cômico, porque instiga o leitor à reflexão, característica que está afastada do riso rápido e inconsequente do cômico. Assim, o subtítulo e *outros contos risíveis ou talvez não*, do livro *The serial killer*, poderia ser o subtítulo de todos esses livros de João Melo, pois o que na aparência pode parecer risível, se soubermos ler a ironia com que a condição humana é exposta, chegaremos à conclusão de que o risível é apenas a forma com que se apresenta/enforma o trágico humano.

#### REFERÊNCIAS:

- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Lisboa: Relógio de Água, 1991.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire*. Paris: Hachette, 1996.
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism – history, theory, fiction*. London/New York: Routledge, 1996.
- MELO, João. *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*. Lisboa: Caminho, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Filhos da pátria*. Lisboa: Caminho, 2001.
- \_\_\_\_\_. *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não*. Lisboa: Caminho, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O dia em que o pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*. Lisboa: Caminho, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O homem que não tira o palito da boca*. Lisboa: Caminho, 2009.
- SCHOENTJES, Pierre. *Recherche de l'ironie et ironie de la recherche*. Gent : Rijksuniversiteit, 1993.
- XAVIER, Lola Geraldes. *O discurso da ironia em literaturas de língua portuguesa*. Lisboa: Imbondeiro, 2007.

**Texto recebido em 18/10/2011 e aprovado em 14/12/2011.**

## JOÃO MELO: HUMOR E AMOR EM TEMPOS DE CÓLERA

### JOÃO MELO: HUMOR AND LOVE IN THE TIME OF CHOLERA

**Robson Dutra**  
UNIGRANRIO

#### RESUMO:

Este texto tem como objetivo analisar a utilização da ironia em alguns contos de João Melo, mais especificamente em *O homem que não tira o palito da boca* (2009). A partir de temáticas recorrentes nesse autor, como a eleição de espaços periféricos de Luanda, a abordagem de questões de literatura e de estética e considerações sobre erotismo e relações afetivas, constataremos como ele utiliza o riso para refletir criticamente sobre a ficção, a literatura e a trajetória de Angola, seu país natal.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Ironia, periferia, erotismo, história, ficção

#### ABSTRACT:

*The aim of this text is to think about the use of irony in the narratives of João Melo, especially in O homem que não tira o palito da boca (2009). From the recurring themes of this author – such as the option for peripheral spaces of Luanda, the broaching of literary and aesthetic issues and some considerations on eroticism and the relationship between man and woman – we will observe how he critically reflects upon fiction, literature and the trajectory of Angola, his home country.*

#### KEYWORDS:

*Irony, periphery, eroticism, history, fiction*

A literatura, através do comprometimento com a construção identitária de uma nação e dos indivíduos que a constituem, adquire, em países africanos, traços de um processo de descolonização empreendido de diversas maneiras. Neles, a utilização sistemática de estratégias discursivas a contrapelo do cânone europeu vem assinalando um percurso que abrange a (re)leitura do imaginário popular destes países, sobretudo nas últimas décadas.

A literatura “engajada”, de acordo com Jean-Paul Sartre (1993), caracteriza-se por traços fundamentais, como a escolha ética, a referência, a responsabilidade, a premência ao tempo presente e aos interesses sociais e políticos de sua época, revelando um escritor preocupado com o sentido político de seu fazer literário, bem como a abrangência obtida por sua escrita. Ao qualificar a linguagem como um prolongamento dos sentidos humanos, Sartre questiona a finalidade da escrita para, em seguida, afirmar que ela serve para desvendar o mundo, de modo que um escritor é engajado quando

trata de tornar mais lúcida e integral essa autoconsciência, isto é, “quando faz o engajamento passar para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido” (SARTRE, 1993, pp. 61- 62).

Um texto literário notadamente articulado em torno de questões sociais tem sido produzido em Angola desde meados do século XX, através da pena de Luandino Vieira, Arnaldo Santos, Pepetela, Manuel Rui, João Melo e Ondjaki, entre outros. Tais escritores não deixam de refletir sobre a pós-modernidade e suas implicações no âmbito das culturas africanas, de modo que esses textos são construídos numa perspectiva convexa que não deixa de lado a mundividência angolana, tomando-a como referência no diálogo com outras literaturas e culturas dentro e fora da África.

Essa tem sido a premissa da escrita de João Melo, nomeadamente através de contos que, aproximando-se bastante da crônica de costumes, refletem constantemente sob o cotidiano expresso em *loci* enunciativos como a cidade de Luanda, seus bairros periféricos, bem como o *modus vivendi* de seus habitantes. Essa escrita híbrida oscila entre a literatura e uma curiosidade jornalística decorrente da formação profissional, política e da visão pessoal do escritor, por intermédio de uma linguagem bem-humorada e coloquial que o aproxima de seus leitores e da realidade urbana da capital de seu país.

Considerado por Inocência Mata “uma das vozes inovadoras do panorama literário angolano” (MATA, 1999, p. 2), Melo é membro fundador da União dos Escritores Angolanos (UEA), aliando sua escrita a um criterioso trabalho de linguagem a partir da reelaboração verbal, por intermédio de dimensões político-sociais inerentes ao cotidiano angolano. O próprio Melo, em diversas entrevistas concedidas no Brasil e em Portugal, distingue temas de sua predileção: inquirir a arte poética, a literatura, seu processo de construção, bem como sua função na sociedade.

Articulando-se, portanto, a partir desse eixo, o painel humano delineado por suas personagens é composto pela “gente da terra”, isso é, por angolanos que, oprimidos pelas forças sociais resultantes de situações extremas como a guerra, foram expulsos para as cidades, ocupando zonas periféricas e dando origem a imensos bairros novos compostos por casas de lata, os chamados *musseques*. É nessas zonas que se aloja uma nova massa de “deslocados”, representantes das diversas etnias que integram o todo da nação. Desse modo, vivendo à margem do sistema enquanto buscam novas formas de sobrevivência, tornam-se personagens privilegiadas das narrativas de Melo, fazendo vir

à tona, através do hibridismo resultante da prosa de ensaio e a prosa literária, uma profunda indagação sobre o presente e o futuro angolano a partir de forças de deslocamento situadas no passado.

As denúncias e críticas enunciadas centram-se nos momentos em que a situação desses deslocados os obriga a práticas marginais na emergente sociedade capitalista, a fim de garantirem a sobrevivência. Tais temáticas são explicitadas em contos contidos em obras como *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir* (1999), *Filhos da pátria* (2001), *The serial killer e outros contos risíveis ou talvez não* (2004), *O Dia em que o pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida* (2006) e *O Homem que não tira o palito da boca* (2009), narrativas que atuam como exemplos de uma historicidade que permeia diversos tempos históricos que, por sua vez, representam uma faceta do produto periférico das relações instituídas no país nas últimas décadas.

Como elemento subjacente a elas, o tema da miséria é associado ao *musseque*, de modo que a enunciação revela algumas das incoerências e contrastes políticos do atual sistema e a segregação resultante da passagem de uma economia razoavelmente planejada para o capitalismo neoliberal e os drásticos efeitos causados no país. Ademais, a recuperação do contexto periférico relaciona-se com outras obras relevantes da literatura angolana, mais especificamente a denominada “prosa do *musseque*”, cujas imagens, temas e personagens demonstram a opção de seus autores em focalizar os excluídos do círculo privilegiado da sociedade e das produções culturais. João Melo reformula e atualiza essa abordagem estética iniciada nos anos 50, época em que os textos centrados na periferia passaram a referenciar o universo do colonizado, já nessa época um excluído na periferia de Luanda. Nessa literatura, os limites do asfalto, as representações da natureza dentro da periferia, as relações sociais em Luanda com o universo do *musseque* e o sofrimento alegorizado por múltiplas formas de violência refletem diversos tipos de violência e de injustiça social, como as perseguições da PIDE – a polícia política salazarista –, num momento em que a própria nação angolana se configurava através da utopia que resultou na Independência.

Dessa maneira, o posicionamento literário através desse *locus* enunciativo nos remete à representação e à discussão dos valores dos excluídos, através, por exemplo, da resistência ao colonizador referenciada por Luandino Vieira, Arnaldo Santos, Jofre Rocha, Manuel Rui, Jorge Macedo, Antonio Cardoso, Pepetela entre outros. Nelas, as



imagens da periferia luandense e as situações revividas recuperam o espaço das areias como o da luta pela vida e no qual a morte é ameaça constante. Esse tipo de narrativa desconstrói a visão da literatura do colonizador, revelando a escolha política de reconstruir a faceta do povo através de uma outra espacialidade e cultura encenadas através dos excluídos de uma sociedade ainda colonial.

Com efeito, tendo em mente o pensamento crítico de Pires Laranjeira de que o discurso literário traz em si o discurso social, “a narrativa impunha-se como tessitura de vozes de um coro desafinado, alegoria do ruído comunicacional de fundo entre homens pretensamente dominantes e mulheres desesperada e orgulhosamente revoltadas” (LARANJEIRA, 2005, p. 196). Desse modo, tanto os escritores citados quanto João Melo exemplificam essa situação ao apresentarem não apenas homens, mas também personagens femininas, simultaneamente vítimas e vingadoras, como centro de narrativas enunciadas por um narrador que não poupa críticas ao comportamento masculino e ao todo social.

Elemento principal desta crítica, a ironia – tropo que João Melo maneja com maestria – propõe uma reconfiguração da sociedade através de uma crítica acirrada aos desvios políticos e ao clima de degradação social nos tempos encenados, tendo em vista uma função pedagógica que faz com que Melo a utilize como forma eficaz de conscientização dos rumos trilhados por seu país. Assim, de acordo com Muecke,

a ironia tem basicamente uma função corretiva. É como um giroscópio que mantém a vida num curso equilibrado ou reto, restaurando o equilíbrio quando a vida está sendo levada muito a sério ou, como mostram algumas tragédias, não está sendo levada a sério o bastante, estabilizando o instável, mas também desestabilizando o excessivamente estável.

(MUECKE, 1995, p. 19)

A ironia torna-se, então, uma voz que expressa um ponto de vista insustentável, que difere da voz do enunciador ao subverter o que é e o que não é assumido por este. Semelhantemente, para Maingueneau (MAINGUENEAU, 1997, p. 77), a diegese assume palavras, mas não necessariamente o ponto de vista do que elas representam no contexto, tornando-a, assim, portadora de novos sentidos. João Melo lança mão desta ambiguidade estrutural para produzir significados simultaneamente distintos, já que a utiliza como veículo de questionamento da História.

Outra característica relevante da ironia e do riso que dela resulta é o nível de sutileza que requer um destinatário hábil em desvendá-los, assim como de uma enunciação que se permita fugir às normas de coerência impostas pela argumentação. Pode-se, portanto, afirmar que a ironia requer, do produtor do texto e do seu destinatário, uma competência discursiva para compreendê-la ou resgatá-la e, assim, captar os sentidos subjacentes da narrativa.

Esse pressuposto foi assumido por Freud ao definir esse tropo como uma representação pelo contrário, tendo em vista que

a ironia só pode ser empregada quando a outra pessoa está preparada para escutar o oposto, de modo que não pode deixar de sentir uma inclinação a contradizer. Em consequência dessa condição, a ironia se expõe facilmente ao risco de ser mal-entendida. Proporciona à pessoa que a utiliza a vantagem de capacitar-se prontamente a evitar dificuldades de expressão direta, por exemplo, no caso das invectivas. Isso produz prazer cômico no ouvinte, provavelmente porque excita nele uma contraditória despesa de energia, reconhecida como desnecessária. (FREUD, s.d., *site*)

Sendo assim, para que o efeito irônico se realize, torna-se necessária a decodificação que faz com que o leitor atue como co-produtor de significação do texto, instaurando-se como interlocutor.

São essas as razões por que Melo usa a ironia através de uma dimensão ideológica, social, cultural e histórica, que também se associa à subjetividade autoral. O texto irônico serve, assim, a uma maior conscientização político-social, ao esclarecimento e desmonte de discursos hegemônicos, do mesmo modo que ratifica e instaura conceitos, descrevendo, em termos valorizantes, uma realidade posta em xeque e desvalorizada.

Ademais, como característica inerente ao homem, o riso pode relacionar-se com o modo como ele organiza e se inscreve em seu universo. Daí resulta a função social e educadora a que nos referimos anteriormente. Como afirma Schopenhauer (SCHOPENHAUER, 1991, p. 80), a comédia ridiculariza pela sátira a transgressão e o desrespeito às normas sociais, posto que serve a um poder estabelecido que reafirma a crítica social através da ironia. A função ideológica do riso torna-se útil aos questionamentos da sociedade, a partir de onde se pode constatar a falência de seus valores e a busca por sua reabilitação. Tal representatividade – a que se pode também

chamar “conveniência” – é denominada “riso cômico significativo” (BAUDELAIRE, 1991, p. 37), desvelando sua dupla base: a da arte e a da idéia moral.

Outra relação a ser considerada é aquela que se estabelece entre riso e morte. Ao se valer dela, o escritor cômico se reveste de traços “fúnebres”, já que, tendo sempre em mente a morte – embora com a técnica do distanciamento que a apresenta como novidade –, ele se revela capaz de provocar um riso inquieto, inquietante e ambíguo, além de indicar o ceticismo que resulta dessa antevisão de fim. Ao questionar deliberadamente o caos e a morte, permite-se o fugaz consolo que o projeta para um outro momento improvável e perdido num futuro incerto que pode vir a ser alterado por uma maior percepção do presente que se enuncia. Pode-se também, em outro nível e servindo como elemento atenuante, expor apenas o Outro e não mais o eu.

Em última instância, ironizar é dizer algo de forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas que estabelecem um contraste entre o real e o aparente que pode ser encontrado na mentira, na hipocrisia, nos sofismas, nos equívocos. O que irá diferenciá-los é o fato de o ironista não querer ser acreditado, mas entendido como tal, de modo que o que não está explícito pretende-se entendido e não sonogado.

Por essa razão, a crítica aos costumes se faz presente na obra de João Melo a partir dos próprios títulos, como *Filhos da Pátria* e a duplicidade de sentido aí contida, *The serial killer e outros poemas risíveis ou não* e *O dia em que o pato Donald comeu pela primeira vez a Margarida*. Em *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*, a ironia demanda a participação ativa do leitor para sua decodificação, uma vez que João Melo cria um horizonte de expectativas, surgido através dos diversos planos que se coadunam com uma tendência pós-moderna e anticolonial. Uma vez que é impossível encontrar-se Sartre e de Beauvoir na sociedade angolana, o que se revela a partir do título é o existencialismo e a reflexão inerentes a essas personagens através da (re)construção de uma memória literária, filosófica e cultural que se viabiliza ironicamente na impossibilidade de pensar tais escritores em um contexto africano. Por outro lado, ao constatarmos a importância dessas personagens na história e na filosofia, tendo em mente o pensamento de Pires Laranjeira a que nos referimos anteriormente, temos um questionamento eficaz tanto da condição feminina quanto da de outros excluídos da história e do próprio *status quo* angolano.

Sendo assim, é a partir de histórias individuais que Melo alcança a noção de identidade nacional, considerando a nação como um sistema de representação cultural produtora de sentidos, como “comunidade imaginada” a partir de uma discursividade que organiza as ações e concepções do indivíduo acerca de si, a partir de narrativas e memórias que conectam experiências individuais a um destino nacional preexistente. Nesse processo, o escritor leva em consideração as origens, a continuidade, a tradição e a intemporalidade, visto que “os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história” (HALL, 2005, p. 53).

Ao partir do *musseque* luandense para a um discurso irônico sobre a angolanidade, João Melo demonstra sua opção por uma pátria multicultural para a qual concorrem os habitantes da periferia, os brancos, os descendentes das diversas etnias nacionais e os estrangeiros que formam uma pluralidade cultural que se apresenta como característica do todo nacional. É a partir daí que o escritor atribui uma identidade plural à nova nação organizada em torno das diversas etnias, das mestiçagens e da presença de uma cultura eurocêntrica que, quotidianamente, se funde aos valores locais. Nesse sentido, sua escrita viabiliza uma identidade nacional a partir da mestiçagem ou da “crioulização” que representa Angola por meio de diversas etnias, da função que cada uma das personagens ocupa na sociedade e na mobilidade entre as diversas classes sociais no pós-independência (GLISSANT, 2005, pp. 13-30).

No que se refere ao seu último livro, *O homem que não tira o palito da boca* (2009), vemos como a ironia é fundamental para que essas premissas se estabeleçam ao longo de seus quinze contos. Tema comum a quase todos, o narrador não faz distinção entre os bairros, apresentando Luanda como um grande *musseque*, embora “sua pequena burguesia a queira um outro Dubai” (p. 31), mas onde um adolescente defeca “em pleno corredor de um prédio com uma espécie de beatitude no olhar” (p. 51). Como uma “selva metafórica” (p. 64), a cidade é infestada por “palancas de carne e osso e outros atributos que utilizam de forma despudorada a fim de manterem os patrocinadores irresistivelmente atraídos, babando como cachorrinhos, presos dentro do círculo que teciam à sua volta, como aranhas carnívoras” (p. 71). Tal Luanda é também habitada por tubarões que, de posse das “melhores terras, diamantes, comunicação e petróleo, ficam com tudo, não deixam nada para ninguém” (p. 49), como por outras personagens de “um tempo de insegurança geral” em que “o único antídoto para combater o medo

parece ser a necessidade de sucesso a qualquer custo” ou a fuga constante “de um lugar para o outro até descobrirem o verdadeiro entre-lugar, que simplesmente não existe” (p. 31).

Assim, no primeiro conto, cujo título também é “O homem que não tira o palito da boca”, João Melo reflete sobre a função social da literatura e o faz através da introdução de uma nova personagem, ou seja, desse homem e de seus costumes, visto que a personagem jamais integrara qualquer texto literário:

O advérbio “jamais” é aqui utilizado na sua expressão absolutamente literal, sem a menor ambigüidade, ou seja, não se ocultam por detrás do mesmo quaisquer outros sentidos, senão aquele que resulta, imediata e necessariamente, da justaposição dos seis sinais convencionados que o compõem: j+a+m+a+i+s. O que significa que o homem que não tira o palito da boca jamais foi identificado em nenhum relato produzido pela humanidade desde os primórdios, seja como personagem central, seja como personagem secundária, acessória ou até mesmo convencional, fruto, talvez, de alguma distração do narrador ou da má-fé do autor (hipótese que é muito mais frequente do que os leitores imaginam) (MELO, 2009, p. 11).

Ao introduzir a nova personagem, resultado de uma “ciclópica” pesquisa que o fez mergulhar na “prolixa e injustamente desconhecida literatura oral dos povos hoje chamados periféricos” (MELO, 2009, p. 12), o autor acaba por operar novos sentidos que atrelam a literatura à reflexão que faz sobre seu povo e sua cultura, sem, entretanto, deixar de, ironicamente, referir-se a uma emérita professora que alega que “a literatura não pode rebaixar-se a ser uma mera e simples transcrição da realidade” (MELO, 2009, p. 21). Ao referir-se ao palito e sua “utilidade”, o narrador afirma a indiferença desse homem à “cara de nojo que lhe fazemos quando ele nos surge pela frente com aquele rele objeto pendurado nos lábios, seja ao centro da boca, como um troféu pornográfico, seja em qualquer um dos seus cantos ridículos, como um resquício perturbador e, por isso, ainda por classificar” (MELO, 2009, p. 17). Ao ignorar as reações desencadeadas pelo uso do palito, esse homem nomeadamente feliz reage com igual diferença aos questionamentos direcionados ao sistema literário e social ainda considerados à margem dos cânones eurocêtricos. Semelhantemente, o palito serve de alegoria à oposição a toda sorte de conteúdos nacionais que integram os textos de Melo e de outros escritores ainda considerados periféricos que se manifestam na alusão a cidades, bairros, paisagens em geral, além de fatos históricos e relações etno-culturais que compõem a

identidade de um país. Dessa maneira, o escritor renova constantemente a ideia de nação como algo reimaginado e sua função na composição deste cenário. Tal concepção vai ao encontro do que afirma Benjamin Abdala Júnior: “quando hoje imaginamos relações entre literatura e nacionalidade, impõe-se-nos como necessário um horizonte figurado como o sonho a se traduzir em projeto, ou seja, relações latentes em nossa situação histórica, expressas pela literatura” (ABDALA JR., 2003, p. 136), bem como, acrescentamos, a uma nova percepção desses elementos por vias, como por exemplo, as da ironia.

Por isso, o riso que dela resulta atua como marca de um estilo particular, construído de forma explícita para que um leitor pouco especializado seja capaz de percebê-lo, assim como seus sentidos subjacentes. Para além disso, a utilização de termos vulgares corrobora a linguagem subversiva e representativa do universo marginal, atuando como uma escrita parafrástica da linguagem dos excluídos postos em cena nos textos de Melo, como em “Porra”, o segundo conto do livro.

Nele, há o relato do percurso do mais-velho Zacarias e a imprecisão recorrente aos absurdos presenciados numa Angola contemporânea. Através da polifonia, temos um narrador que cede a palavra a outros enunciadores, comentando ironicamente que “ser narrador não é fácil. Somos malvistas por toda a gente” que acredita que temos alguma coisa a ver como o autor, quando este, regra geral, “não passa de um pobre coitado” (p. 22). Assim, através de múltiplos relatos, lê-se o percurso dessa personagem ao longo da trajetória de Angola, como sua prisão pela PIDE por apoiar o movimento revolucionário, o desaparecimento do filho durante a guerra, a independência, a morte da mulher, a expulsão da filha de casa por adequar-se a valores concomitantes com novos discursos que, paradoxalmente, escondiam “as mesmas máscaras de sempre, o que lhe dava uma vontade insuportável de soltar os seus célebres porras” (p. 26).

Por isso, a afirmativa que abre o conto, de que um país em que um *Touareg* é carro de amante não é um país, é concomitante ao momento em que Zacarias assiste de sua varanda, na periferia de Luanda, à prostituta “cafusa, esguia e de tissagem ruiva, boca de romã, óculos escuros, vestido colado no corpo e sapatos altos e finos” desembarcar do “jipe verde-garrafa lustroso como espelho” (p. 21). A constatação é seguida do espanto com que a personagem reconhece nela a filha, aparentemente “bem-sucedida”, bater à porta de casa, anos após haver sido expulsa (p. 28).

Explicitam-se assim as maneiras pelas quais ironia e humor marcam a intenção desses narradores em lidar com incertezas e indecisões da Luanda contemporânea, através de estratégias que expõem as convenções sociais e as infrações morais com o intuito de enfatizar a perplexidade que circunda a narrativa e o *locus* enunciador. Pela ironia, podemos associar o radical do nome da filha, “Violante” (p. 28), a uma série de violações ocorridas no seio da nação e que resultam no desconforto pós-moderno. Desse modo, como acentua Pires Laranjeira (1999), os contos de João Melo têm final imprevisto, envolto, nesse caso, numa ironia benevolente que traz consigo um caráter impiedoso e a lição trágica da vida, formulada em atmosfera de choque e surpresas.

Tal imprevisão também acontece em “Madinusa”, cujo eixo também está nas relações entre homem e mulher, nesse caso, entre uma brasileira e um norte-americano no nordeste brasileiro – uma nova representação do *musseque* – durante a Segunda Guerra Mundial. Nele, o leitor é exposto à lógica dos relacionamentos atuais, em que o amor é banalizado, visto que o que se busca é tão somente a satisfação de uma necessidade material ou sexual imediata:

Madinusa era uma dessas conseqüências deliberadamente ignoradas a que, por outras palavras, eu acabei de me referir. Resultado de um ardente, mas fugaz momento de lazer – dizer “foda” poderia ser mal acolhido... – entre Maria Aparecida, brasileira, nordestina, mulata, dona de umas ancas perfeitas, seios volumosos, bunda levemente empinada, mas sem exagero, olhos claros e boca insinuante, sempre pintada de vermelho, prostituta, em suma, e Peter Simpson, negro americano, magro, baixo, mecânico da Força Aérea dos *United States of America*, (MELO, 2009, p. 55)

após uma relação “que demorou apenas dois minutos e meio, num sofá localizado nos fundos da buate onde ela trabalhava”, antes de ser enviado às Ilhas Fidji (verificar como está no texto do JM) em nova missão civilizatória (p. 55).

A filha, cujo nome é uma corruptela da expressão *Made in USA* que norteia relações de poder desse país com o restante do mundo, nasce com a cor achocolatado-escuro, o que tornava ainda mais inusitados os dois olhos verdes e o cabelo liso com que tinha nascido, atijando, por sua vez, o desejo sexual dos homens de sua cidade. Por isso, o corpo esbelto da personagem torna-se expressão concreta dos “benefícios” que a política internacional dos EUA desempenha no mundo, numa compensação irônica de perdas como “a destruição da velha Mesopotâmia, a tortura dos soldados iraquianos em



Abu Ghraib, os voos secretos da CIA sobre a Europa ou a manutenção da prisão em Guantánamo” (p. 58). Imbuído dessa certeza, o próprio presidente George W. Bush – metáfora da presunção e do desconhecido do Outro – decide, após intensa investigação, visitar a pequena localidade onde vive a moça de dezesseis anos e convidá-la a visitar a capital de seu país de modo a revelar o sucesso do “Plano Estratégico para Salvar a Imagem do Império (SPSII, em inglês)” (p. 58), como se pode ler no diálogo: – “*Ei, man! Introduziu ele. – Ustede sabe onde posso encontrar uma menina chamada Madinusa? A CIA garantiu-me que ela mora aqui, na Ilha da Páscoa...*” (p. 57).

Por fim, descoberta a moça, Bush é surpreendido pelo alvoroço causado pelo riso de Madinusa e o choro de gratidão da mãe que, agarrada a um velho crucifixo, agradece o favor concedido após anos de intensas preces. No entanto, voltando às premissas de Pires Laranjeira, o final não é revelado e o conto termina com a sugestão do narrador para que o leitor interaja com a enunciação, que, mais uma vez, não prescinde da ironia:

Se estivéssemos diante de uma peça de “literatura interativa” (seja lá o que isso for), os leitores poderiam escolher que destino dar a Madinusa, simplesmente respondendo a um inquérito de opinião. Contudo, isto não é novela da Globo, mas um livro de contos sérios, profundos e responsáveis. Por essa razão, e para ser credível, esta história só pode terminar de uma maneira. Adivinhem. (p. 62)

O conto exacerba como na contemporaneidade as relações sustentam-se debilmente, durando apenas o instante do encontro erótico e sempre em troca de prazeres efêmeros e compensações materiais. Assim, o erotismo pode ser considerado como uma forma de carnavalizar e reivindicar os pressupostos sociais cristalizados, sem ódio ou rancor, visto que a exploração dos meandros por onde ele se revela torna-se uma estratégia que percorre outros caminhos mais ajustados ao tema desses contos e à exploração de tendências típicas da globalização.

Numa breve consideração ao tema, vemos que, em *O erotismo*, Georges Bataille (1997) analisa aspectos fundamentais da natureza humana, descrevendo o limite entre o natural e o social, o humano e o não-humano. De igual modo, afirma que há uma relação entre morte e erotismo calcada em ideias opostas de continuidade e descontinuidade que fizeram com que este filósofo determinasse três formas de

erotismo existentes no homem: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Nelas, o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, em descontinuidade pelos revezes de seu tempo, por um sentimento de continuidade profunda com o universo. Para tanto, Bataille mapeia o erótico na religião e na filosofia, relacionando o sexo tanto com a vida quanto com a morte. Para ele, a reprodução sexual leva a uma nova espécie de passagem da descontinuidade à continuidade, já que o espermatozóide e o óvulo são, em estado elementar, seres descontínuos que se unem, estabelecendo-se entre si uma continuidade que leva à formação de um novo ser a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. Por isso, Bataille considera o erotismo como uma experiência que permite ir além de si mesmo a fim de superar a descontinuidade e finitude que condenam o ser humano (BATAILLE, 1987, p. 61).

No que se refere ao conto em questão, com o intuito de dar conta dessa descontinuidade, a linguagem utilizada se apropria mais uma vez de termos vulgares para explicitar a violência inerente ao ato sexual, expressando com isso uma enunciação que expõe a crueza do desejo e não a sua idealização. Tal escolha, paradoxalmente, associa-se ao fato de, neste e nos demais contos, o narrador utilizar um vocabulário rebuscado, valer-se de expressões estrangeiras e também de termos das línguas nacionais angolanas. Tais recursos podem também ser interpretados como uma rasura na língua portuguesa, trazendo à tona uma tendência da chamada “literatura de combate”, vertente importante que se aliou aos movimentos de conscientização do povo angolano no período anterior à independência de Angola.

Estes procedimentos também são percebidos em “O meu primeiro milhão de dólares”, conto que encerra a obra, cujo protagonista é um dos tubarões descritos anteriormente, visto que sua fortuna resulta da corrupção do “socialismo esquemático”.

Com efeito, a narrativa é construída a partir de ditados populares, como “a inveja é uma merda” (p. 163), “vivendo e aprendendo” (p. 164), “ponho a mão na massa” (p. 164), “o poder é para ser exercido” (p. 165), “o segredo é a alma do negócio” (p. 169), “matar a cobra e mostrar o pau” (p. 170), entre outras expressões usadas pela personagem principal que servem para ratificar o lugar comum, sem aprofundar qualquer ato de consciência ou reflexão. O eixo narrativo é construído em torno dos atos dessa personagem sem nome, um angolano que, entre gastos com “catorzinhas” e prostitutas brasileiras, relaxa da tensão causada pela inveja alheia e da monotonia de seu

casamento, amealhando através de recursos escusos o primeiro milhão que “espera multiplicar muitas vezes” (p. 171).

Ao longo da narrativa, João Melo mais uma vez nos conduz ao processo de busca da continuidade desencadeada pelo erotismo ao expor o esvaziamento das relações amorosas característico do processo de “liquefação” das estruturas e instituições sociais. Mostra-nos também como um passado não muito remoto, “sólido” e regido por laços estáveis e estruturas sociais verticalizadas, cedeu vez a uma modernidade “líquida” em que as estruturas e os laços sociais não persistem. Sendo assim, a ironia nesse conto não se expressa apenas no fato de a narrativa em primeira pessoa não aprofundar qualquer ato reflexivo da personagem, mas, sobretudo, ao evidenciar o *nonsense* de seus atos ao não entender, por exemplo, o alvoroço causado pela comemoração do primeiro milhão:

Não foi nenhuma farra (...) foi apenas um jantarzinho para cem pessoas, alguns familiares, os mais amigos mais chegados e, claro, os meus sócios libaneses que me proporcionaram esse resultado (...). Permanecemos exatamente meia-hora à porta da nossa casa recebendo os convidados com aquele sorriso tipo mola de roupa (aquele sorriso esticado que parece mais um esgar, como se as extremidades do lábio estivessem seguras por molas de prender a roupa). Também contratamos uma dúzia de garçons, todos de calça preta, camisa e luvas brancas e laço igualmente preto. A cereja acima do bolo foi a surpresa que reservamos a todos os convidados à saída; uma garrafa de champagne (champagne mesmo e não esse espumante sul-africano de laço vermelho) individualizada com o nome de cada um e, no rótulo, uma fotografia minha e outra da minha mulher. (MELO, 2009, pp. 171-172)

Sendo assim, o conto reforça a superficialidade das relações, a efemeridade e a fluidez que conduzem a personagem à busca do prazer acima de tudo, contrastando, por exemplo, com a utopia de uma Angola livre e mais igualitária que caracterizou o passado não muito remoto a que nos referimos acima.

Tal premência é apontada por João Melo no conto “Amor em tempos de cólera”, com o qual concluímos nossa reflexão.

Tendo como cenário o interior do país durante esse tal passado, a narrativa focaliza os diversos movimentos migratórios causados pela guerra civil e o percurso de Ventura Chiteculo, um ex-militar; de Verônica, sua mulher e dos dois filhos do casal, juntamente com outros deslocados “polícias, militares, civis, em especial jovens acusados de desconhecerem as tradições culturais da região” (p. 86), “rumo ao litoral”

(p. 88). “Líder do grupo, Chiteculo vai à frente, vendo, todavia, sua família distanciar-se, vencida pelo cansaço e insensatez de uma guerra que não compreendia” (p. 91). Dividida entre o dever e o cuidado com os que amava, a personagem abriga a família numa gruta, nomeando seu primo, Adão Tchandja, novo líder da caravana:

O primo ainda tentou protestar, mas Ventura Chiteculo não deixou. Era uma ordem e, como o camarada Tchandja sabia perfeitamente, entre eles, militares, ordens não se discutiam. De igual modo, todos sabiam que, em matéria de amor, as razões são profundamente inexplicáveis. Ainda por cima em tempo de cólera. O grupo já se tinha afastado dois ou três quilômetros, quando se ouviram, primeiro, três tiros e, após um intervalo aparentemente eterno, um quarto e último disparo. Os quatro tiros foram secos, mas o último – segundo disseram eles quando chegaram ao ponto de encontro, onde já estavam os outros fugitivos – pareceu-lhes, além disso, particularmente desesperado. (MELO, 2009, pp. 93-94)

Dessa maneira, vemos como a ironia acutilante une-se à morte e ao trágico, revelando os traços fúnebres a que nos referimos. Através dessa junção, João Melo interroga o caos e a morte, apontando, pedagogicamente, para uma reflexão mais profunda e atenta da realidade, ainda que o tempo de enunciação do conto retome um passado recente da história. É a partir desse questionamento e da proposta de compensação da cólera pelo amor, que o presente se capacitará a nortear o futuro e fazer com que, por meio de um erotismo fecundante e revitalizador, o ser humano alcance sua integralidade.

Ao valer-se da ironia e dos diversos sentidos expressos pelo riso, a escrita de João Melo torna-se transgressora e desestabiliza discursos hegemônicos, indo além das expectativas do leitor ao expor aspectos desse erotismo positivo. De igual modo, inova ao propor um relacionamento entre letra e sociedade que incita seus leitores a buscarem espaços de tensão na literatura.

É através desse processo que seus textos revelam os caminhos pelos quais a linguagem se torna a ferramenta de construção que confere às suas narrativas uma singularidade que as legitima como arte.

## REFERÊNCIAS:

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. “Globalização e identidade: a bacia cultural ibero-afro-americana em perspectiva”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (Orgs). *Literaturas em movimento: hibridismo cultural e exercício crítico*. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. “Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas”. In: *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imaginário;Edusp, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, s.d.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LARANJEIRA, Pires. “Para uma sociocrítica da narrativa de João Melo: a violência das relações afectivas, sociais entre homens e mulheres”. In: MELO, João. *Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir*. Lisboa: Caminho, 1999.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. São Paulo: Pontes, 1997.

MATA, Inocência. “Imitação de Sartre & Simone de Beauvoir ou imitação de amores e encontros narrativos”. In: *Via Atlântica*: Revista do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da USP. São Paulo, n. 3, dez. 1999.

MUECKE, D. C. *A ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

SCHOPENHAUER, A. “*La risa*”. In: STEPANENKO, Pedro (seleção, prólogo e notas). *Schopenhauer em sus páginas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

**Texto recebido em 30 de setembro de 2011 e aprovado em 25 de outubro de 2011.**

**CARNAVALIZAR É PRECISO:  
UMA LEITURA DA PARÓDIA EM *QUEM ME DERA SER ONDA***

***A CARNIVALIZATION IS NEEDED:  
READING PARODY IN *QUEM ME DERA SER ONDA****

**Maria Teresa Salgado**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**RESUMO:**

Enfoque da novela *Quem me dera ser onda*, uma das mais conhecidas obras do escritor Manuel Rui e também da literatura angolana, a partir do diálogo que a obra sugere com *A revolução dos bichos*, um dos mais populares clássicos do escritor inglês George Orwell. O conceito de carnavalização bakhtiniana assim como o de paródia e de realismo grotesco são considerados instrumentos úteis para se pensar as condições culturais da sociedade angolana na pós-independência.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Quem me dera ser onda*, *A revolução dos bichos*, carnavalização, paródia, realismo grotesco

**ABSTRACT:**

*An approach of Manuel Rui's *Quem me dera ser onda* – one of the most famous novels of the author and of the Angolan literature in general – starting from the dialogue it establishes with *Animal Farm*, one of George Orwell's most popular classics. The bakhtinian concept of carnivalization, such as the concept of parody and of grotesque realism, is perceived as an useful means to thinking the cultural conditions of Angolan society after its independence.*

**KEYWORDS:** *Quem me dera ser onda*; *Animal Farm*; carnivalization; parody; grotesque realism

O princípio da festa popular do carnaval é indestrutível. Embora reduzido e debilitado, ele ainda assim continua a fecundar os diversos domínios da vida e da cultura. (BAKHTIN, 1987, p. 30)

Falar em “dramas da perda” e “fragmentação”, palavras-chave da contemporaneidade, quando nos referimos a uma literatura que se formou vivenciando constantemente a perda e a crise social, parece um tanto redundante. No entanto, essas expressões cabem perfeitamente para “dizer” o sentimento que toma conta de grande parte da produção ficcional angolana pós-independência. Por outro lado, a partir de um diálogo com a tradição europeia, a tradição oral e a cultura cômica popular, surgem a paródia e a ironia como estratégias discursivas que marcam esta etapa. Tais estratégias revelam a

tentativa de tornar o leitor antes um copartícipe do texto, transformando o próprio significado tradicional da palavra didático.

Apoiada em Linda Hutcheon e Mikhail Bakhtin, discutirei alguns aspectos do processo de carnavalização em apenas uma obra dessa fase – *Quem me dera ser onda*, de Manuel Rui –, analisando, simultaneamente, a relação paródica que estabelece com a novela *A revolução dos bichos*, de George Orwell.

A história se desenvolve em torno da criação de um porco, trazido para resolver os problemas de alimentação de uma típica família luandense, no período que sucede à independência. O animal vai participar, com as crianças da casa, de cenas extremamente divertidas: será escondido do fiscal pelos meninos, tomará parte da brincadeira de roda na escola; ouvirá rádio; correrá e será perseguido pela rua, protagonizando situações que, embora nos pareçam absurdas e grotescas, eram possíveis, naquele momento, na cidade de Luanda.

O conceito de carnavalização, assim como a construção da paródia no realismo grotesco, instrumentos tão úteis para se pensar a cultura na América Latina, encontram eco nas condições culturais de Angola na pós-independência. Pouco importa as alegações de que a criação de um porco, num apartamento, seja perfeitamente normal na realidade social angolana. O que nos interessa, sobretudo, é a forma como os fatos são narrados na novela.

Contudo, além da necessidade de considerarmos as características culturais específicas de cada sociedade, é preciso sempre cautela no emprego das ideias bakhtinianas. A percepção do mundo ao revés, atualizada pela carnavalização e pela paródia, ainda necessita reconhecer a ordem, a regra invertida e, de certa forma, incorporada. Como acentua Hutcheon:

A motivação e a forma do carnavalesco são ambas derivadas da autoridade: a segunda vida do carnavalesco tem sentido apenas em relação à vida oficial que vem em primeiro lugar. (...) Este paradoxo da subversão legalizada, apesar de não oficial, é característico de todo discurso paródico, na medida em que a paródia posiciona como pré-requisito de sua própria existência uma certa institucionalização estética a qual envolve o reconhecimento de formas e convenções reconhecidamente estáveis. (HUTCHEON, 1985, pp. 74 - 75, tradução livre)

Se tomássemos apenas alguns elementos que compõem *Quem me dera ser onda*, já detectaríamos diversos indícios do mundo do realismo grotesco descrito por Bakhtin: o calão empregado pelos familiares, as injúrias trocadas entre os moradores do prédio, as

---

*Mulemba*. Rio de Janeiro, v.1, n. 5, pp. 67-78, jul/dez 2011. ISBN 2176-381X



imagens escatológicas das necessidades fisiológicas do porco, os rebaixamentos e destronamentos promovidos pelos meninos, enfim, a própria presença do animal e o banquete final seriam mais do que suficientes para tentarmos uma análise a partir das sugestões do teórico russo.

Possuiriam essas imagens somente um caráter vulgar ou apresentariam também um duplo aspecto que aponta para a renovação vivida, sentida e desejada no seio da cultura popular? Aliás, estaríamos certos em chamá-las de “vulgares”, caso a própria expressão não possuísse, no contexto atual, uma significação predominantemente pejorativa. Uma reavaliação e recuperação das palavras seriam, portanto, um dos aspectos levantados pela novela, quando o jogo paródico e carnalizante é proposto. Assim, em *Quem me dera ser onda*, a narrativa se faz ainda mais angolana com o auxílio das imagens vivas do cotidiano, que possuem um significado cômico popular e, por isso mesmo, revitalizante e carnalizador, no sentido que Bakhtin empresta ao termo.

A novela de Manuel Rui se relaciona de forma muito próxima com os elementos ainda vivos do realismo grotesco na cultura cômica popular angolana. Daí um dos motivos de seu enorme sucesso junto ao público. O riso tem como um de seus alvos, nesse texto, o poder e o dogmatismo que tomam conta da sociedade, infiltrando-se em suas diversas camadas, revelando a face unívoca e estreita dos “ismos”. A história nos ensina que o mundo do cômico é uma das vias para se escapar do totalitarismo em todas suas formas.

Convocam-se à narrativa as forças cômicas populares, capazes de desmistificar o medo que ameaça petrificar a sociedade, pois “o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. (...) O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana” (BAKHTIN, 1987, p.105).

Importa lembrar que o caráter satírico e didático da novela não a transforma numa mera crítica de costumes, prescritiva e unilateral. Sendo obra tributária do “griotismo”, o didatismo adquire uma intenção crítica aliada ao ludismo, como um modo de intervir no real, no estilo da tradição ancestral, conforme aponta Laura Padilha (PADILHA, 1996, p. 103). Além disso, o aspecto didático não possui aqui nenhum caráter estático, mas se mostra sempre através de uma constante tentativa de cooptar o leitor-ouvinte, tornando-o participante do texto-estória. Ainda que o discurso se utilize da sátira, uma espécie de lição

(PROPP, 1992), ele o faz de tal forma que o leitor é forçado o tempo todo a confrontar presente e passado, tanto no plano social (ideológico) quanto no plano estético (genérico).

A chegada do leitão ao apartamento sugere todo um clima de inversão das regras em vigor, recordando a atmosfera permissiva do Carnaval. A infração da lei e da ordem é anunciada, logo na primeira página, quando o Pai de família, Diogo, quer subir com o porco no elevador: “– Como é? Porco no elevador? – Porco não. Leitão camarada Faustino. Dá no mesmo em matéria de interpretação de leis” (RUI, 1989, p. 3). Mas é a passagem em que Diogo é interrogado pela mulher sobre os problemas que o Instituto de Habitação poderia criar, em relação ao animal, que exemplifica bem a situação de subversão:

- Isto ainda vai dar uma maka com o Instituto de Habitação.
- Com quê, Liloca?
- Sim, com o Instituto...
- Qual Instituto qual merda, bando de corruptos que arranjam casa só pros amigos. Eu sempre paguei renda. E casas que não têm porco estão mais porcas do que esta. (RUI, 1989, p. 10)

Com a vinda do porco, a alegria toma conta da família, que se dispõe em semicírculo (parodiando um ritual de batismo e a disposição formal dos rituais, em geral), dando ao animal, euforicamente, o nome de Carnaval. A escolha do nome denota, mais uma vez, a inversão das normas. Ainda que o clima predominante seja de confraternização, está em questão a violação das regras e, portanto, a presença do medo implícito na possível denúncia do Instituto de Habitação. Contudo, a tentativa de exorcizar o temor se atualizará, constantemente, através da narrativa. Os meninos, Zeca e Ruca, incansavelmente, empreenderão diversos tipos de truques e trapaças, promovendo o destronamento do poder oficial, tomando a frente de todos os episódios.

O primeiro “embate” com o fiscal do governo revela o perfil receoso e limitado desse, em oposição à vivacidade e esperteza das crianças, que não recuam nem mesmo diante do próprio medo que sentem:

- Ele e o irmão tremiam arrependidos. Não estavam a cumprir as orientações do pai. Nem sequer deviam ter aberto a porta.
- Vá, pioneiros. O porco onde está? Onde está o porco?
- Porco é você - ripostou Zeca afastando-se para detrás da mesa. - Aqui não tem porco. (...)
- Mas cheira a porco!
- Cheira porque é o vizinho camarada Faustino que costuma ter porcos. Se o senhor é ladrão de porcos pode ir lá.

- Senhor não, camarada. E não sou ladrão sou fiscal.
- Ai é? Então tem que ir lá mesmo que a dona também faz quitanda de dendém.
- (...)
- Com o riso de fiscal contente de missão cumprida, ficou ainda um bocado de indicador na testa a arrumar a inteligência. (RUI, 1989, p. 12)

Observemos que, dentro do sistema de imagens do realismo grotesco, as injúrias dirigidas ao destronado, muitas vezes seguidas de pancadas, visam, sobretudo, ao poder institucionalizado, não possuindo um caráter individual. O fiscal não é senão um pequeno representante desse poder que deve sofrer a “morte histórica”, para que haja a ressurreição e uma nova vida. A batalha é ganha pelos meninos que, não satisfeitos em expulsar o fiscal do apartamento, promovem-lhe uma verdadeira perseguição, levando todos os moradores do prédio a enxotá-lo vergonhosamente. O porco é rebatizado como “Carnaval da Vitória” em alusão à festa comemorativa da derrota dos sul-africanos no sul de Angola, em 1976. Esse segundo batismo, realizado pelos meninos, não deixa de ser também uma paródia da própria luta contra os sul-africanos, agora carnavalizada, sem derramamento de sangue e, por isso mesmo, com direito ao destronamento e à apoteose exigidos pelo Carnaval:

- Grande berrida levou esse fraccionista! - gritou Ruca.
  - Agora o nome do porco não é só “carnaval”.
  - Então?
  - É “carnaval da vitória”!
- Entraram na casa de banho, fecharam o chuveiro e, no meio da alegria da vitória, Ruca quis pôr apoteose. (RUI, 1989, p 13)

O leitor familiarizado com *A revolução dos bichos* perceberá, no texto de Manuel Rui, uma paródia à obra de Orwell. Provavelmente notará que algumas passagens se assemelham a uma reatualização da novela do autor inglês, adquirindo um novo sentido, na medida em que satirizam o contexto sócio-político da pós-independência angolana. A obra de Orwell, por seu turno, parodia o discurso comunista e satiriza, ridicularizando, o fracasso das ideologias totalitárias, em particular todo o caráter dogmático assumido em sua doutrina.

A burrice e a ignorância, representadas pelos personagens que obedecem cegamente às leis, são igualmente satirizadas nas duas obras. No texto de Orwell, as ovelhas, especialmente, se esforçam para decorar os “mandamentos” que, mais tarde, vão se revelar uma sentença de morte para elas mesmas: “quatro pernas bom, duas pernas melhor”

(ORWELL, p. 129). Na narrativa de Manuel Rui, são também os personagens mais estúpidos e ignorantes, como Nazário e Faustino, que evocam as palavras de ordem do novo regime, terminando por agir como as ovelhas, que repetem frases sem se dar conta do seu significado. Tal comportamento é, mais uma vez, desmascarado pelos meninos na seguinte passagem: “– Desculpe camarada Nazário, mas suíno é com ésse, disciplina é antes de vigilância e antes da luta continua tem de pôr pelo Poder Popular e no fim acaba ano da criação da Assembléia do Povo e Congresso Extraordinário do Partido!” (RUI, 1989, p. 17).

Quando as crianças apontam e corrigem os diversos erros gramaticais, contidos no cartaz confeccionado por Nazário, desnudam a desvirtuação dos ideais revolucionários, destinados ao fracasso, desde o início, por se petrificarem em “slogans” vazios. Novos destronamentos e batalhas carnavalescas se sucedem, então, na narrativa, conduzidos sempre pelos meninos, juntamente com o porco.

A metamorfose de “Carnaval da Vitória” responde ao papel dinâmico e ambivalente da cultura popular, remetendo às imagens do corpo grotesco em transformação:

Os dois miúdos tratavam o porco como membro da família. Limpavam o cocó dele, davam-lhe banho e, todos os dias, passavam nas traseiras do hotel a recolher dos contentores pitéus variados com que o bicho se giboiava. O suíno estava quase culto, quase protocolar. Maneirava vénias de obséquio com o focinho e aprendera a acenar com a pata direita, além de se pôr de papo para o ar à mínima cócega que um dos miúdos lhe oferecesse à barriga. (RUI, 1989, p. 21)

Bakhtin descreve o corpo grotesco como inacabado: “está sempre em estado de construção, de criação e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (BAKHTIN, 1987, p. 277). A mudança ocorrida em “Carnaval da Vitória” aponta para a permanente interação do mundo com os seres. O fato de se tratar de um porco só exacerba o caráter dinâmico da interação. Tão importante quanto este perfil mutante do corpo grotesco são também as suas partes que permitem a comunicação com o mundo.

A transformação de “Carnaval da Vitória” se inicia justamente pelo orifício do ouvido. Ele se aquieta ao ouvir música, sempre no mais alto volume. Diogo lhe introduz um auscultador e o animal transforma-se no “ouvinte mais contínuo da rádio nacional” (RUI, 1989, p. 21). Da mesma forma, evidenciam-se, no texto, os outros orifícios do corpo

grotesco em transformação – a boca e o traseiro do animal. O ventre também é destacado diversas vezes na narrativa. O primeiro passo da mudança de “Carnaval da Vitória” – a introdução do auscultador no ouvido – é dado com a ajuda de Diogo, o que “provoca” no animal, segundo o próprio pai de família, “exigências pequeno-burguesas” (RUI, 1989, p. 20). Quando critica o comportamento do porco, Diogo aponta, antes, para a satisfação das suas próprias exigências, uma vez que não pensa senão no seu estômago. Quanto mais o ataca com xingamentos, mais ele se revela a si próprio: “Cala-te, porco pequeno-burguês que na Corimba só cheiravas espinhas de peixe. Agora tens casa, não pagas renda e comes do Trópico tudo eu é que aguento. Mas falta pouco. No teu comba vamos comer a tua própria carne.” (RUI, 1989, p. 44)

A despeito das intenções do pai, os meninos procuram manter “Carnaval da Vitória” vivo a todo custo. Ainda que saibam de antemão que o destino do animal é a morte, lutam até ao fim pela sua sobrevivência. Recusam-se a acreditar na derrota, até mesmo, no momento final da narrativa, quando sabem ou, pelo menos, sentem que “Carnaval da Vitória” já está morto.

Outro episódio que une o texto de Manuel Rui ao de Orwell de forma bem clara é o do banquete. Em *A revolução dos bichos*, Napoleão, o porco revolucionário transformado em ditador, dá um jantar aos demais proprietários de terras da região para tratar de interesses comuns (após tomar a fazenda, o porco Napoleão passa a fazer parte da classe dos poderosos). Em *Quem me dera ser onda*, o convite feito por Diogo aos moradores do prédio para comerem o porco, celebrando o carnaval, atualiza, de forma análoga à novela inglesa, a comunhão de idéias existente entre Diogo e os antigos inimigos – Nazário e Faustino. Afinal, todos eles se assemelham no que se refere a defender os próprios privilégios.

Ainda que, na novela angolana, o compartilhar a comida também expresse um gesto de confraternização, o que chama atenção é, antes, o interesse individualista tal qual no banquete celebrado em *A revolução dos bichos*. Tanto os que defendem as regras – Nazário e Faustino – quanto os que violam a lei, como Diogo, o fazem em nome de objetivos pessoais. Onde estaria uma possível saída para esse eterno jogo de interesses, em que cada um defende exclusivamente seu lado (ou os interesses de seu grupo), com maior ou menor afínco? Nesse aspecto, “Carnaval da Vitória” desempenha um papel primordial na história,

uma vez que assume várias funções: pode ser visto como símbolo da revolução, por atuar como subversor das normas em vigor. Seu caráter simbólico é, porém, provisório, pois logo se percebe o quanto é contraditória sua atuação: seu comportamento de “pequeno-burguês” se choca com a atitude aparentemente subversora que protagoniza. Vimos que ele pode funcionar também como um duplo de Diogo, pois, de forma semelhante à do chefe de família, viola as normas para benefício exclusivo. O fato de ser Diogo um típico “pai-patrão” nos permite estabelecer uma analogia entre o seu perfil e o do próprio poder institucionalizado – este, por sua vez, igualmente contraditório em sua performance. Tanto “Carnaval da Vitória”, quanto Diogo, quanto o poder em vigor terminam por se mostrar análogos. Destrói-se, assim, a possível simbologia acenada inicialmente: “a alegoria intercepta a ação simbólica e a abate” (BENJAMIN, 1986, p. 36). O porco surge como uma imagem alegórica de toda a situação social aludida.

De um lado, o devorar de “Carnaval da Vitória” no banquete final não deixa de ser um banquete antropofágico. Como nos ensina Bakhtin, as imagens da celebração da comida na cultura popular expressam um triunfo do homem sobre o mundo: “O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si” (BAKHTIN, 1987, p. 245), ao invés de ser engolido pelo mundo, sugerindo-se um triunfo da vida sobre a morte. Por outro lado, a construção alegórica de “Carnaval da Vitória” presentifica um niilismo inevitável, pois “a alegoria fixa o sentido da temporalidade como certeza da morte e da decadência” (MERQUIOR, 1965, p. 60). Partindo-se dessa concepção, o “mundo invertido” se constituiria, antes, como uma consciência da angústia, da impotência diante do absurdo do mundo. Sem dúvida, podemos apreender no texto de Manuel Rui a ideia da ruína benjaminiana, a absoluta carência de sentido expressa em todos os projetos e empreendimentos humanos que se revelam falidos, ostentando apenas os restos de um passado melancólico. Contudo, como ignorar a força das imagens da cultura popular que convivem ironicamente com tais destroços, promovendo uma espécie de rescaldo do passado?

É sem dúvida original a forma como o texto de Manuel Rui parodia a obra de Orwell, invertendo e, simultaneamente, refuncionalizando uma série de papéis desempenhados pelas personagens na obra do autor inglês. O porco na narrativa orwelliana é “Napoleão”, imagem do ditador autoritário; enquanto que na ficção de Manuel Rui vira

“Carnaval da Vitória”, símbolo – provisório como vimos – da revolução. Embora desempenhando aparentemente papéis opostos, os dois trazem, dentro de si mesmos, os pólos contraditórios.

Como lembra Hutcheon: “hoje em dia, o texto parodiado na maioria das vezes não está sendo atacado. Ele é freqüentemente respeitado e usado como um modelo” (1985, p. 103). A teórica canadense enfatiza que, frequentemente, na contemporaneidade, a obra parodiada não é alvo de escárnio. Cria-se, então, um distanciamento irônico, por meio de uma diferença intencional<sup>1</sup> entre as duas obras. Este é o caso em questão. Por outro lado, a novela de Manuel Rui não se constitui como uma reificação dos aspectos ideológicos discutidos na obra inglesa, ainda que em ambas o autoritarismo seja o objetivo principal do riso satírico. Mesmo que o leitor não seja capaz de decodificar a leitura paródica do texto de Orwell, a recepção de *Quem me dera ser onda* não será prejudicada, uma vez que a novela de M. Rui vai além da possível leitura paródica estabelecida com a obra inglesa.

Além disso, existem outras vias para se atualizar a percepção paródica; o discurso se nutre da própria matéria cultural angolana, a qual recontextualiza os signos da tradição ocidental. Assim, vão-se descortinando novas associações para o leitor de um modo geral, já que ele, ao desempenhar o papel que lhe é solicitado, passa a questionar cada vez mais a relação entre o narrado e o vivido, entre os mecanismos de poder e suas diversas formas. Ainda, o leitor, a partir da novela de M. Rui, pode estabelecer relações em várias esferas culturais. O sacrifício do porco pode ser visto, por exemplo, como uma alusão ao sacrifício do Messias. Basta atentarmos para os detalhes do ritual sacrificial na cena que antecede a imolação do animal. Inúmeros poderiam ser os exemplos retirados de um texto que se abre a uma quantidade considerável de jogos paródicos, promovendo relações e associações entre as distintas esferas sociais, mostrando que elas não são tão distintas assim.

As palavras finais em *Quem me dera ser onda* tiram da cena o riso carnavalizante, dando lugar ao registro lírico. O riso foi apenas uma esperança que se evaporou no ar? Ou terá dado lugar à própria esperança, abrindo-se assim a um possível acenar utópico? A narrativa não nos dá a resposta. A morte de “Carnaval da Vitória” não atualizaria o fim da utopia e tampouco a sua afirmação. De modo semelhante ao texto de Pepetela (*O cão e os caluandas*, 1985), não há uma solução a ser encontrada na escritura, um sentido a ser apreendido. Talvez se possa pensar em uma suspensão temporária da morte, depreendida no



próprio ato de narrar, de contar uma história que venha a ser repetida, transformada e recontada. O que fazem os meninos quando tentam incessantemente salvar “Carnaval da Vitória”, mesmo sabendo que o destino do animal é a morte, a não ser agir, qual Scherazade, procurando adiar um veredicto que já estava dado desde o início?

*Quem me dera se onda* pode ser lida como mais um momento de dramatização da perda de uma unidade impossível. Momento talvez ainda mais contundente, uma vez que o cômico (pela paródia e pela sátira) é a estratégia escolhida, atingindo um dos sonhos mais caros dessa sociedade, a própria revolução e seus ideais. O papel exercido pelas instâncias cômicas no texto em questão, embora ambivalente, parece acenar, sobretudo, para a recuperação, senão das utopias, ao menos de um futuro, na medida em que se abre a um diálogo com o presente e o passado.

A expressão “crise do romance” já é praticamente um lugar comum. Por outro lado, a literatura vem mostrando, como podemos constatar através da ficção angolana contemporânea, que só ao preservar o lugar da revolta ela se preserva. Se o riso expôs o desencanto, a amargura e a falência dos projetos humanos, a paródia permitiu que a memória fosse transformada. Rir, como nos ensina Benjamin, muitas vezes é o melhor ponto de partida para a reflexão.

---

#### NOTA:

<sup>1</sup> Observamos que a palavra intencional não se refere à intenção do autor, e sim à intenção do texto. Vale lembrar, contudo, que, algumas vezes, Hutcheon não distingue a intenção textual de uma suposta intenção do autor.

#### REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Ed. da Universidade de Brasília, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix Ed. Da Universidade de São Paulo, 1986.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody*. New York: Methuen, 1985.

---

\_\_\_\_\_. *Irony's edge – the theory and politics of irony*. London: Routledge, 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. *A razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MONEGAL, Emir Rodrigues. “Carnaval / Antropofagia / Paródia”. *In: Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, n. 62, julho-setembro de 1980.

MONTEIRO, Manuel Rui. *Quem me dera ser onda*. Rio Tinto: Asa, 1989.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Círculo do livro, s.d.

PADILHA, Laura. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EDUFF, 1995.

\_\_\_\_\_. “Jogo de cabra-cega (ficção angolana e desterritorialização)”. *In: Gragoatá*, n.1, Niterói: 1996.

PEPETELA. *O cão e os caluandas*. Lisboa: D Quixote, 1985.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

**Texto enviado em 10 de dezembro e aprovado dia 17 de dezembro de 2011.**

## O MALANDRO, O MENDIGO, O LADRÃO E O PAPAGAIO: A QUADRILHA DO HUMOR

### THE TRICKSTER, THE BEGGAR, THE THIEF AND PARROT: THE GANG OF HUMOR

**Bruno Santoro**  
Mestrando na UFRJ

#### RESUMO:

Luandino Vieira apresenta, no conto “Estória do Ladrão e do Papagaio”, a estrutura de uma quadrilha, um grupo transgressor que o autor traz para promover o riso. Se comparado ao humor que Bertolt Brecht utiliza em suas peças teatrais – como na peça *Ópera dos três vinténs*, em que temos um grupo de contraventores não menos engraçado –, esse humor possui um teor social. À primeira vista, ri-se fácil da situação dos bandidos, mas, à medida que a história de cada um se desenvolve, o riso aproxima-se da compaixão. Assim, o divertimento cômico obtido com a situação proposta culmina num humor que leva à reflexão.

**PALAVRAS-CHAVE:** quadrilha; Luandino Vieira; humor; reflexão

#### ABSTRACT:

*Luandino Vieira presents, in the short story “Estória do Ladrão e do Papagaio”, the structure of a mob, a lawbreaker group which the author creates to evoke laughter. If compared to the humor of Bertolt Brecht’s plays – such as The Threepenny Opera, in which we have a lawbreaker group no less funny –, this humor has a social hue. At first sight, one laughs easily of the bandits’ situation, but, with the development of each character’s story, this laughter comes closer to compassion. Thus, the comic fun obtained through the proposed situation culminates in a humor that evokes reflexion.*

**KEYWORDS:** mob, Luandino Vieira, humor, reflexion

O garçom vê/Um malandro  
Sai gritando/Pega ladrão  
E o malandro/Autuado  
É julgado e condenado culpado  
Pela situação  
(Chico Buarque)

Em seu livro de contos *Luuanda*, Luandino Vieira nos traz três histórias que se passam nos bairros pobres de Luanda. Dentre as narrativas, escolhemos a “Estória do Ladrão e do Papagaio”, “em que o bando de João Miguel, o Via-Rápida, se reencontra na prisão para acertar as contas de um malogrado roubo de patos”.<sup>1</sup> O que mostraremos a seguir é a presença do cômico e do humor nas situações que envolvem os integrantes do bando. Segundo Pirandello (1999), em seu estudo sobre o humorismo, o cômico é o “advertimento do contrário” (ou percepção), isto é, o fato inusitado que gerará o riso. Mas, no humorismo, dá-se um passo adiante, pois a percepção transforma-se em

sentimento do contrário e tentamos entender as motivações e dramas das personagens envolvidas na cena cômica.

O conto inicia com a apresentação do primeiro componente da quadrilha, “um tal Lomelino dos Reis, Dosreis para os amigos e ex-Lóló para as pequenas” (VIEIRA, 2009, p. 49). Primeira marca do humor: tensão e elasticidade. A personagem possui diversos nomes, dependendo do momento ou do lugar em que se encontra. Em casa, com a esposa e os filhos, é Lomelino dos Reis; para os companheiros de assaltos é Dosreis; para as pequenas, era Lóló. Personagens da personagem, numa espécie de paródias de si. A paródia trabalha com a memória do leitor/espectador. Um tipo só será risível se for realizada uma ligação com outro tipo já conhecido. É em cima desse trabalho com a lembrança que se dá a auto-reflexividade, que “é, noutra formulação, repetição com distância crítica que marca a diferença em vez da semelhança”. (HUTCHEON, 1985, p. 17).

A comicidade está num Lomelino tenso e elástico. A tensão está no sustento da família, afirma o mesmo ao ser interrogado na delegacia. A sociedade exige de um indivíduo uma atenção contínua com cada situação em que esteja envolvido. Que note os contornos da mesma e se adapte da melhor forma possível. A maneira elástica que encontrou para dar de comer aos filhos foi o roubo. Provavelmente roubando alguém que também ficará com problemas de sustento. “Tensão e elasticidade, eis as duas forças reciprocamente complementares que a vida põe em jogo”. (BERGSON, 1985, p. 18). A prisão ocorre após o roubo frustrado de sete patos que seriam revendidos para um dono de comércio.

Há um forte esquema de contrabando que só se torna risível devido ao conteúdo do roubo: sete patos. Lomelino é o mais velho entre os integrantes do grupo, por isso sua palavra tem mais peso. Contudo, não é o chefe, desempenha o papel de ‘peão’ – numa alusão ao xadrez –, ou seja, sua função é a de quem executa, pratica a ação. Os roubos e os contatos com os receptores são atributos seus, por ser o mais velho e conhecer mais gente. Outra marca do humor, nesse início de narrativa, é a chegada de Lomelino à cadeia. Mesmo tendo a consciência de que está cometendo uma infração, Dosreis chega à cadeia se debatendo e batendo no policial presente. A comédia encontra-se aí na percepção do contrário:

- Você é bandido, não é?...
- Bandido não sou, não senhor!
- Cala-te a boca mas é! Você é bandido... Vamos!

Mas Dosreis não admitiu, não gostava que ninguém lhe empurrava. Tinha as pernas dele para andar, não era assim um cipaio que lhe ia enxotar, mesmo que estava na esquadra. (VIEIRA, 2009, p. 46).

Na situação transcrita acima, vemos um assumido ladrão negando-se como tal. negando-se como si. Lomelino dos Reis (o cidadão) nega Dosreis (o ladrão), como também um dia negou Lólo (o namorado) e se casou. São mais variações do efeito elástico a serviço da comédia: negando ser quem é, está salvando a si mesmo. Após a prisão, Lomelino denuncia o amigo Garrido como um dos integrantes do assalto, o que não era verdade.

O outro componente do grupo é o Garrido Fernandes, “um rapaz coxo, estreitinho, (...) medroso de mulheres por causa de sua perna aleijada, alcunhado de Kam’tuta” (VIEIRA, 2009, p. 52), preso não pela denúncia de Lomelino, mas pelo roubo de um papagaio velho e doente que lhe insultava pelo fato de ser coxo. Diferente de Lomelino, Garrido não escolhe o codinome que lhe impõem. É o mais novo da quadrilha, o monandengue. Sua figura é construída com destaque no defeito físico, marcando, deste modo, o humor dessa personagem. Uma caricatura, que segundo Bergson, se produz com “as harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria. Efetua desproporções e deformações que poderiam existir na natureza se ela pudesse ter vontade” (1985, p. 22). Sua postura cabisbaixa e pelos cantos, sua voz pequena, seus desejos reprimidos, os insultos dos demais, a indiferença de Inácia e a chateação constante de Jacó, o papagaio, o enquadravam num papel subserviente, humilde. E o riso é gerado pela caricatura que salienta algum traço, nesse caso, o defeito da perna; o exagero do exagero:

Para fazê-lo é inevitável que se forcem os meios expressivos, que se alterem estranhamente, grosseiramente ou até grotescamente, a linha, a voz, ou, de alguma maneira, a expressão, que se faça em suma violência à arte e às suas condições sérias. Trabalha-se sobre um vício ou um defeito de arte ou de natureza, e o trabalho consiste no exagero para que riam dele. Resulta inevitavelmente num monstro (...). Para rir-se daquele vício ou daquele defeito ou para ridicularizá-los, devemos também gracejar com o instrumento da arte. (PIRANDELLO, 1999, p. 98).

Mulato-claro de olhos azuis, o rapaz se apaixona por Inácia, uma mulatinha, atendente de quitanda, assimilada e que tinha uma madrinha branca. Todos sabiam do amor dedicado de Garrido por Inácia; a rapariga até gostava de ouvir as palavras dele, as promessas e os sonhos que lhe oferecia. Contudo, não poderia aceitar o relacionamento com um aleijado, todos se ririam dela como já faziam com ele. Numa passagem do conto, Inácia aceita ouvir as juras de Garrido. Ela não é indiferente às palavras ofertadas, sabe que o rapaz é melhor do que ela. Mas como se casar com um coxo sem emprego?, o que lhe dirá a madrinha?, nunca mais ganharia os vestidos usados e caros, os sapatos gastos e luxuosos trazidos pela protetora. Então, como se despertasse a si e a Garrido desse “viver só de amor”, Inácia o convida a retirar pulgas que ela tem nos pés. Eis nova cena cômica em que o riso surge também associado ao humor: “Tinha voz dela doce outra vez e os olhos macios. Empurrou-lhe o pé na barriga, com devagar de gato, o largo pé descalço de menina de musseque, mesmo em cima do meio das pernas, para pôr cócegas, e um fósforo aceso no sangue de Garrido”. (VIEIRA, 2009, pp. 70-71). Inácia levanta o vestido, mostra os segredos de seu corpo, pede que o rapaz que segure firme e lhe retire as pulgas com um alfinete. Garrido sentia um “calor [que] parecia corria nos braços como água da chuva, saía do corpo dele com depressa, para entrar na perna da Inácia”. (*idem*, p. 72). E quando estava prestes a sucumbir às provocações da mulata e agarrar-lhe ali mesmo, surge o papagaio Jacó, num voo torto. Pousa na dona e começa a bicar Garrido, estragando-lhe o serviço. Mais uma vez temos a percepção do contrário, mas sobretudo sentimento do contrário, que leva à reflexão mais profunda sobre o drama de Garrido.

Ensinado por sua dona, Jacó, o papagaio, atendia aos pedidos de Inácia e disparava as mais duras ofensas contra o aleijado, repetindo que “o Kam'tuta puxa o pé”. E, além de raiva, Garrido pegou ciúme do bicho que tinha liberdades em transitar pelo corpo avantajado de Inácia, em partes que Garrido almejava com os olhos baixos. A ave pegava comida na boca de sua dona, entrava decote adentro, saía por baixo do vestido. O que alimentou ainda mais o ódio do coxo que resolveu estrangular o bicho. Para isso, contudo, era preciso roubá-lo.

No grupo, a função de Garrido era a de vigiar e avisar caso alguém viesse. Porém, no caso do roubo dos patos, foi dispensado por seus amigos devido ao seu

defeito físico. Tal fato reforçou sua decisão em roubar Jacó, pois, além de se livrar do papagaio, iria mostrar que também era capaz de praticar um assalto sozinho, contrariando a conversa entre Dosreis e João Miguel, em que este dizia o quanto Garrido seria inútil na missão dos patos, porque era coxo e não poderia correr caso alguém chegasse.

O último integrante da quadrilha, “quadrilha à toa, nunca ninguém que lhe organizara nem nada, e só nasceu assim da precisão de estarem juntos e as casas eram perto” (*idem*, p. 78), era João Miguel, “que lhe chamavam Via-Rápida, era o cabeça” (*ibidem*), ou seja, ele era o responsável por arquitetar os planos. Bolou o roubo dos patos, sabia a melhor hora e o melhor dia e ninguém discutia com ele. Sua figura de líder, altivo, decidido, fecha o tipo de participantes do grupo. Era o adulto, a ponte entre o velho Dosreis e o jovem Kam’tuta. Era o negro, Dosreis, o branco e Kam’tuta, o mulato.

Via-Rápida engendra as situações, mas não as executa, gerando nesse propósito o seu humor, o do mandão. Age dessa forma para tentar esquecer sua participação involuntária na morte de um amigo. O acidente de trabalho é o sentido dramático dessa personagem; a culpa permite ao leitor uma reflexão que bloqueia o riso imediato. João Miguel trabalhava com trens. Acidentalmente, acionou uma alavanca que soltou uma das rodas, atingindo em cheio seu amigo Félix, vitimando-o. Os colegas de trabalho o acusaram de assassino, de bêbado e de invejoso, pois Félix não era negro como João Miguel. Depois do incidente, João Miguel passa a consumir drogas e álcool em excesso, numa frustrada tentativa de esquecer o ocorrido. Como não consegue também mais emprego, inicia com Dosreis, outro desempregado, a quadrilha. Garrido, um engraxate que não consegue clientes, adere ao bando, fechando a quadrilha de três, em mais um despropósito que reforça o riso.

Via-Rápida não quer a presença do aleijado na execução do plano, porque sente culpa e medo de que, se algo der errado, Kam’tuta será o primeiro a ser pego devido à deficiência. Contudo, sua posição de comandante não permite que demonstre a preocupação, nem seus verdadeiros sentimentos, partindo assim para a ironia a serviço do humor quando diz que Garrido é meio homem:

— Não quero esse coxo da merda, já disse! Até ando a desconfiar ele vai ser é bufo, com aquelas conversas de mudar a vida, para amigar...



– Elá, Via! Qu' é isso, então? Pôr falsos assim? Conheço-lhe de miúdo, João, e você é amigo dele também...  
–Amigo, eu!? Eu só gosto as pessoas inteiras, meio-homem não acompanho... (*idem*, p. 85).

Luandino elabora o humor em cima de um grupo transgressor, pois não se espera que uma quadrilha de bandidos seja tão atrapalhada; a graça está nessa situação inusitada. Mas, o riso imediato logo cede espaço para uma reflexão, como ocorre também no texto *Ópera dos Três Vinténs*, de Bertolt Brecht.

Na peça de Brecht, Mac Navalha é o líder de um grupo de contraventores, aparentemente perigosos e procurados pela polícia. A quadrilha rouba uma série de casas para conseguir itens que serão presentes na festa de casamento de Mac, entre móveis e comidas. O inusitado é que os roubos são desproporcionais; os capangas trazem duas cadeiras, nenhuma mesa, duas facas e quatorze garfos. Curioso e causador do riso são os conhecimentos gastronômicos, de arte e de decoração do capitão Navalha, traçando assim junto à personagem um efeito galante e austero associado à vadiagem, responsável pela risada do leitor:

Mac – E que móveis! Tudo lixo! Você tem toda razão de ficar aborrecida. Um cravo marchetado junto de um sofá renascentista. Imperdoável. E mesa? Não trouxeram nenhuma? (...) Que fracasso, assim não dá! Trabalho de aprendiz, não de homens competentes! Vocês não têm ideia do que seja estilo, não? Tá na cara a diferença entre um Chippendale e um Louis XIV! (...) Pois é, quer dizer que você come a truta com a faca. Isso é uma vergonha. (BRECHT, 2004, pp. 26-28).

Da mesma maneira que na obra de Luandino, Brecht formula codinomes, apelidos que funcionam como extensão da característica de cada um. Assim, uma imagem é associada aos codinomes de cada um dos integrantes do bando, somando mais uma forma de provocar o riso. Temos na quadrilha: Mathias-Moeda, Jacok-Dedo-de-Gancho, Robert-Serrote, Walter-Salgueiro-Chorão. Esse último é o mais sensível dos ladrões, enquanto Mathias-Moeda é o que sempre tem uma contrarresposta, ou seja, a imagem do troco ligado à moeda. O chefe, Mac Navalha, é o pseudônimo de Macheath e, da mesma forma, serve para traduzir um pouco do que é a personagem, como Via-Rápida, Dosreis e Kam'tuta, revelando o fundo dramático individual. No conto de Luandino, tais codinomes esclarecerão ao leitor como se estabeleceram na vida

criminosa sem deixar de rir e pensar na situação de cada um; o que de fato os levou até ali e de que são importantes uns para os outros na existência do grupo, ainda que demonstrem reações de raiva ou repulsa. Isso também ocorre no texto brechtiano. Do mesmo modo que João Miguel rejeita Garrido no conto de Luandino, Mac se indis põe com Mathias na *Ópera dos três vinténs*:

Mathias – apertando a mão de Polly depois de ter abraçado Mac, emocionado – Isto é de coração! Nada de abaixar a cabeça, patroa, isto é – com um sorrisinho -, quanto à cabeça, é ele que não pode deixá-la abaixar.

Mac – Cala essa boca. Vai contar essas piadinhas sujas para sua Kitty, ela é a rameira certa para isso.

Polly – Mac, não seja tão vulgar.

Mathias – Olha, esse negócio de chamar Kitty de rameira, eu não gostei... (Levanta-se com dificuldade).

Mac – Ah, é? Não gostou?

Mathias – E tem mais, da minha boca ela nunca ouviu piadinhas sujas. Tenho Kitty em alta consideração, coisa que você é talvez nem seja capaz de entender. (*idem*, p. 28).

O texto de Brecht é uma paródia do texto de John Gay, *Ópera dos mendigos*. Segundo o próprio Brecht, “copiar não é o caminho mais fácil. Não é uma vergonha, é uma arte. Ou seja, é preciso tornar a cópia uma arte, precisamente para que não se verifique nem uma redução a formulas, nem rigidez alguma”<sup>2</sup>. Brecht reformula o texto primário de Gay do mesmo modo que Chico Buarque irá reformular o texto brechtiano com a sua *Ópera do malandro*. Autores como Chico Buarque e Brecht realizam elogios, referências aos textos “originais”, pois não escondem que estão trabalhando com paródia. Segundo Linda Hutcheon (1985), em sua *Teoria da paródia*, os textos paródicos funcionam ainda como continuidade dos textos primários, afinal, sempre se fará referência – e não reverência. Chico criará um novo contexto para sua “Ópera”, mas manterá a estrutura matriz do texto, incluindo o nosso objeto de estudo desse trabalho, a quadrilha e o humor.

Tal relação de dependência/autoridade/indisposição que notamos no texto de Brecht, quando Mac discute com Mathias-Moeda, e no texto de Luandino, quando João Miguel discute com Garrido, ocorre na obra *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, quando Max, o chefe do grupo de malandros e contrabandistas, impõe sua posição de líder e se indis põe com Barrabás, seu empregado:

Max – E você, Barrabás, que é que tá fazendo aí, gostosão? Tá pensando que artista de cinema? Mostra o teu talento, anda! Dá um mergulho aí e resgata o vestido da minha noiva.

Barrabás – Eu sou escafandrista. Sou roupeiro não. Meu serviço eu já fiz.

Max – Tá brincando.

Barrabás – Não sou pago pra catar camisola de ninguém.

Max – Ah, é? (Dá um pontapé no caixote, desequilibrando Barrabás) Levanta e faz o que eu te digo! E tem mais! Eu não te pago pra fazer biscate de traficante, viu? (...) Ah, Teresinha, eu ia me esquecendo de apresentar o Barrabás.

Barrabás – Carece não, Max. Eu já conheço a menina.

Max – Conhece a menina? Que intimidade é essa? Por acaso já dormiu com ela? Cospe esse chiclete nojento e beija a mão da madame, anda! (Barrabás obedece e dança com Teresinha) Barrabás é o meu homem-rã, Teresinha. É metido a folgado, mas trabalha duro. Conhece os mistérios e os tesouros da baía de Guanabara. No dia em que Barrabás for liquidado, todos nós amanheceremos mais pobres. E os peixes, milionários. (BUARQUE, 1978, pp. 51-59).

A dependência entre os integrantes, independente de quem manda, é nítida nos três grupos de ladrões que apresentamos aqui. Uma dependência financeira, administrativa e afetiva. E essa última é a marca do humor em todas as quadrilhas dos textos. Logo após ouvir de João Miguel que era meio homem, Garrido se faz forte, torna-se inteiro e grande; enfrenta Via-Rápida. O que todos evitam falar, que o próprio João Miguel esconde atrás de drogas e bebidas, Kam'tuta lança ao mundo. Aponta para o amigo que ele deve encarar os fatos: “Não tenho medo, fica sabendo. Nem de você, nem de nenhum sacana desse musseque... Sukua'! Aleijado, meio-homem! Olha, você é grande, mas não presta; o seu corpo está crescido, mas o coração é pequeno, está raivoso, cheio de porcarias” (VIEIRA, 2009, p. 86). Dosreis tenta acalmar os dois, mas Garrido está disposto a lutar com João Miguel. Via-Rápida vê em sua frente a transformação do coxo; enxerga em Garrido a imagem de Félix, por isso não consegue encará-lo, não podia com a verdade ardendo-lhe as orelhas. Garrido prossegue: “És covarde, João! Você tem medo da verdade! (...) Aceita o que sucedeu, vence essa culpa que você tem! [...] És um merda! Tenho vergonha de ser mais seu amigo!” (*idem*, p. 87). O natural seria o mais forte derrubar o mais fraco, o chefe expulsar o empregado. O humor está justamente nesse não natural, porque “na concepção de toda obra humorística a reflexão não se esconde, não remanesce invisível, [é da reflexão que] surge ou emana um outro sentimento, o sentimento do contrário” (PIRANDELLO, 1999, p. 147).

E com a mesma estrutura de humor utilizada por Luandino, Chico explica a vida de cada participante da quadrilha usando a “melancolia de um espírito superior que chega até a divertir-se com aquilo que entristece” (*ibidem*, p. 142). As posturas de Dosreis, Garrido e Via-Rápida, antes do leitor tomar conhecimento do passado de cada um, mostram ladrões sem culpa ou remorso pelos atos praticados e presos por uma série de equívocos, o sentido do contrário. Quando esses mesmos equívocos são explicados e fundamentados na experiência de cada sujeito, passamos para o sentimento do contrário. Afinal, com o conhecimento da estrutura dramática das personagens, o riso passa ao serviço da reflexão. No caso da quadrilha do texto de Chico Buarque:

Max – Teresinha, este é General Eletric. Trata-se de um dos meus braços mais direitos! (General dança com Teresinha) no dia em que ele se aposentar, a cidade amanhecerá sem música e anoitecerá sem luz. Ele trabalha com telefones, gramofones, abajures, geladeiras, enfim, tudo aquilo que dá choque... Phillip! (...)

Max – Teresinha, este é o Phillip Morris. (Phillip dança com Teresinha) Trabalha com tabaco da Virgínia, charutos de Havana, cachimbos ingleses, enfim, tudo aquilo que dá câncer. No dia em que ele sumir, os salões desta metrópole, vão virar arraial do interior. Todo mundo picando fumo de rolo e enrolando cigarro de palha. Jonny! (...)

Max – Este é o Jonny Walker, Teresinha, e pelo bafo já se vê qual é o seu ramo. (Jonny dança com Teresinha) Mas posso garantir que, no dia em que Jonny morrer de cirrose, a cidade vai amanhecer um pouco mais triste. Jonny abastece todos os cafés da Cinelândia e pelos cafés vai ficando, consumindo, bebendo a comissão. Big Bem! (...)

Max – Teresinha, Big Bem é o meu homem relógio. (Ben dança com Teresinha) Aliás, não seria exagero dizer que ele é o despertador desta cidade, tamanho o seu volume de negócios. No dia em que ele parar, os banqueiros esquecerão de abrir seus bancos, os ministros faltarão à reunião em palácio e o chefe da nação vai dormir até o meio-dia. No dia em que ele parar, Teresinha, é capaz de nem mais amanhecer.

(BUARQUE, 1987, pp. 58-59).

Chico Buarque mantém os codinomes como forma de humor e característica de cada papel. Através dos nomes, revela o ramo de trabalho dos malandros. Depois, nos apresenta outros nomes, apelidos também, mas, em comparação aos primeiros, são menores e mais fracos. Temos: Joãozinho Pedestre para Jonny Walker; Benê Mesbla para Big Ben; Geraldino Elétrico para General Eletric; Filipinho Mata-Rato para Philip Morris. Os codinomes sugerem uma elevação social. Valendo também essa questão social para o líder, Max Overseas, que na verdade é Sebastião Pinto. O desejo de cada um, uma espécie de “saudade dos que não foram”, fica ainda mais explícita na canção

dos malandros de Max, “Tango do Covil”, em que expõem suas reais vontades. O tom dramático, por se tratar de um tango, não impede o riso mediante as explicações dos desejos, introduzidos pela expressão “ai, quem me dera”.

### **Tango do Covil**

Ai, quem me dera ser  
cantor  
Quem dera ser tenor  
Quem sabe ter a voz  
Igual aos rouxinóis  
Igual ao trovador  
Que canta os arrebóis  
Pra te dizer gentil  
Bem-vinda  
Deixa eu cantar tua beleza  
Tu és a mais linda princesa  
Aqui deste covil  
Ai, quem me dera ser  
doutor  
Formado em Salvador  
Ter um diploma, anel  
E voz de bacharel  
Fazer em teu louvor  
Discursos a granel  
Pra te dizer gentil  
Bem-vinda  
Tu és a dama mais formosa  
E, ousou dizer, a mais  
gostosa  
Aqui deste covil  
Ai, quem me dera ser  
garçom

Ter um sapato bom  
Quem sabe até talvez  
Ser um garçom francês  
Falar de champinhom  
Falar de molho inglês  
Pra te dizer gentil  
Bem-vinda  
És tão graciosa e tão miúda  
Tu és a dama mais tesuda  
Aqui deste covil  
Ai, quem me dera ser  
Gardel  
Tenor e bacharel  
Francês e rouxinol  
Doutor em champinhom  
Garçom em Salvador  
E locutor de futebol  
Pra te dizer febril  
Bem-vinda  
Tua beleza é quase um  
crime  
Tu és a bunda mais  
sublime  
Aqui deste covil

(CHICO BUARQUE)

Para os ladrões de Luandino, poderíamos ler “ai, quem me dera” ter um emprego. Numa passagem do texto, o narrador diz que os integrantes são “amigos de fome”. No texto brechtiano, o “ai, quem me dera” poder escolher com o que quero trabalhar. Só existem duas opções de emprego na peça de Brecht: ou se rouba ou se mendiga. Chico Buarque deixa claro o “ai, quem me dera” de seus malandros. O perfil de cada contraventor, malandro ou ladrão das três obras citadas, traz um tanto de nostalgia que codifica o sentimento do contrário dividido em quadros. Quadro é uma definição cênica para um cenário fixo e que muda com o tempo da representação. As descrições que Luandino faz antes de apresentar cada personagem se assemelham as rubricas, utilizadas em teatro, para que o ator perceba o que a personagem faz (age) no momento de uma determinada fala. No conto do autor angolano, essas rubricas vêm por

meio de descrições minuciosas dignas de um diretor ou autor teatral, permitindo que o leitor perceba como é aquela personagem e como ela age. Terminada essa etapa, Luandino faz quadros para contar de forma humorada a história dos ladrões.

O humor é apoiado justamente nesse cuidado de detalhes que o autor ilustra sobre cada um, interferindo na ação da história, fazendo colocações e expondo outro motivo que os levou à cadeia. Motivos esses que os mesmos não alegam, mas que são responsáveis por direcionar o olhar de quem lê para o lado do sentimento e não apenas para o riso. A prisão, somada com o que foi furtado, aparentemente de pouco valor e fácil de transportar (os patos e um papagaio), provoca o cômico. Rir-se-á no primeiro contato com as primeiras linhas do texto e das ações de Dosreis esbravejando na delegacia e enfrentado o policial. Essa é a percepção do contrário: um preso, com o conhecimento de que infringiu a lei, logo “errado”, ainda assim se exalta e parte para agressão contra a autoridade presente. É o inesperado; o leitor começa um sorriso que não vai à frente, porque logo o autor interfere com informações/digressões e em Dosreis “as palavras saíam devagar, cheias de tristeza, também custava confessar, mesmo quando é amigo que está ouvir e da profissão ainda, percebe todos os casos, doía dizer tinha falado do Garrido Kam’tuta lá na justiça” (VIEIRA, 2009, p. 57). Com esse teor dramático associado ao Lomelino, a percepção do contrário passa a sentimento do contrário. Existe uma razão, uma justificativa para o comportamento e até para a falsa denúncia que Dosreis faz; o riso não é proibido ou inibido ao leitor; entretanto, virá acompanhado de uma reflexão separada de qualquer juízo, afinal, não se pode condenar um personagem de quem se ri, mas com quem também se chora.

Brecht vai utilizar esse sentimento, esse humor, como um dos seus efeitos de distanciamento, marca do teatro épico (um teatro em que a plateia não entra num mundo “mágico”; pelo contrário, sabe bem que aquilo é um palco e que está assistindo a uma exposição das relações humanas, disposta num ângulo favorável)<sup>3</sup> do mesmo modo que será usado por Luandino na “Estória do Ladrão e o Papagaio”. O espectador/leitor não se esquece de que está ali vendo/lendo uma obra de arte a partir de uma posição confortável, capaz de rir e de refletir:

O humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela atividade especial da reflexão que não se oculta, que não se torna, como comumente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, embora seguindo passo a passo o sentimento como a sombra do corpo. (PIRANDELLO, 1999, p.177).

Enfim, em todas as quadrilhas, o riso é transgressor, mas não gratuito; através de suas personagens antológicas, podemos contemplar a plenitude da condição humana. O humor será eleito o caminho viável na formação da crítica do leitor porque sua aceitação é mais rápida e não impositiva, surgindo sempre de forma inusitada, improvável e reflexiva. E só isso é o provável.

#### NOTAS:

<sup>1</sup> Citação da orelha do livro, sem autoria.

<sup>2</sup> Brecht , citado Paolo Chiarini, em seu estudo sobre Bertolt Brecht.

<sup>3</sup> Walter Benjamin em seu estudo sobre Brecht e seu teatro épico.

#### REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. “Que é teatro épico?” & “O autor como produtor”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

BRECHT, Bertold. *Ópera dos Três Vinténs*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HUTCHEON, Linda. *Teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

PINRADELLO. *Do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIEIRA, Luandino. “Estória do ladrão e o papagaio”. In: *Luuanda*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

**Texto enviado em 14 de dezembro e aprovado dia 19 de dezembro de 2011.**



**FALAR PARA CURAR, OUVIR PARA APRENDER –  
NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE**

**TALKING TO HEAL, LISTENING TO LEARN –  
NIKETCHE: UMA HISTÓRIA DE POLIGAMIA, DE PAULINA CHIZIANE**

**Eufrida Pereira da Silva**  
Universidade de Massachusetts

**RESUMO:**

Este artigo tem como objetivo analisar a oralidade como instrumento de aprendizagem no romance moçambicano *Niketche: uma história de poligamia*, de Paulina Chiziane. Nossa pesquisa é investigar a oralidade, especificamente as “conversas de mulheres” que funcionam como instrumento pedagógico de aprendizagem e formação. Subordinadas aos padrões de uma sociedade patriarcal de histórico de violência, as mulheres do romance questionam a opressão tomando o significado da dança do *niketche* e da oralidade como ação afirmativa de subversão. Para este estudo, nós utilizamos os trabalhos de Leite (1998); Bakhtin (2003); Tettamanzu (2006); Irele (1990); Chabal (1994); Martins (2006).

**PALAVRAS-CHAVE:**

Literatura moçambicana, tradição oral, aprendizagem, vozes femininas

**ABSTRACT:**

*This paper aims at analyzing the oral tradition as a learning tool in the Mozambican novel Niketche: A History of Polygamy, by Paulina Chiziane. Our research investigates the oral tradition, specifically the “conversations of women” which serve as an educational tool for learning and training. Subordinate to the standards of a patriarchal history of violence, the women in the novel challenge the oppression by taking the meaning of the niketche dance and the oral tradition as an affirmative action for subversion. For this study, we used the works of Leite (1998); Bakhtin (2003); Tettamanzu (2006); Irele (1990); Chabal (1994); Martins (2006).*

**KEYWORDS:**

*Mozambican literature, oral tradition, learning, female’s voices*

Num breve relato que sintetiza o romance *Niketche*, Rami é uma mulher do Sul que possui escolaridade e nível social acima das demais mulheres do seu país. Casada há vinte anos com Tony, um alto funcionário da polícia de Maputo, Rami descobre os relacionamentos extraconjugais do marido e, por isso, intenta vingança com a participação das demais companheiras. Nas trocas de confissões como prática da oralidade, estas mulheres tomam consciência das experiências de subordinação e de violência às quais estão sujeitas nas tradições africanas. Ao dialogarem umas com as outras, essas cinco mulheres, dispersas por Moçambique, incorporam a realidade das muitas desigualdades da sociedade. Rami, esposa de Tony com casamento oficializado pela cultura monogâmica de herança

colonial portuguesa e católica, lidera o mulhero que passa a resistir a subordinação que as limitações sociais e econômicas de Moçambique lhes destinam. Unidas pela amizade e pelas “conversas”, essas mulheres buscam, nas tradições poligâmicas, comuns no Norte do país, o modo de refazer as suas identidades.

Nesta violenta sociedade de domínio cultural masculino e de colonização europeia portuguesa, em que se desenvolve o enredo, *Niketche* não se reduz essencialmente a uma estória de poligamia ou de vingança. Entre outros fatores, o romance retrata a diversidade cultural moçambicana, a fragmentação resultante da imposição da cultura do colonizador e o hibridismo entre as heranças recebidas dos portugueses e das tradições locais.

Para ilustrar esta representação de Moçambique fragmentada, ou seja, perpassada por diversas religiosidades e culturas, os corpos femininos aparecem disseminados pelas diferentes regiões do país: no Norte, há a Mauá e a Saly; no Centro-norte, Luísa; no Centro, Julieta; no Sul, Rami. Neste sentido, Ana Margarida Martins considera que a fragmentação do país está intimamente conectada com o contato de dominação cultural europeia que em última análise causou um impacto devastador na cultura do país (MARTINS, 2006, pp.69-85). Em linhas gerais, tendo em vista o histórico do país com o domínio colonial, a vida e o corpo dessas mulheres sintetizam a problemática da unidade, da dispersão e de reconstrução de Moçambique.

Segundo Ana Mafalda Leite, “no domínio da identificação com África (...) o corpo torna-se sinédoque do continente, erotizando e humanizando o espaço” (LEITE, 1998, p. 106). Leitura similar com relação ao corpo feminino africano e erótico, encontramos em Campos, que discute a atitude corpórea sexual feminina como possibilidade de devir. Segundo Campos, “*in all Chiziane’s books a transformation takes place in the women’s attitude towards their bodies and sexuality. From sites of oppression and humiliation they become possible sites of self-assertion and eventual regeneration*” (CAMPOS, 2004, p. 140).<sup>1</sup> Para exemplificar a tomada do corpo e da sexualidade, discutida por Campos, as cinco mulheres decidem “dança[r] o niketche só para ele” levando Tony a chorar (CHIZIANE, 2002, p. 160). Na tradição, o niketche é um tipo de “dança do amor, que as raparigas recém-iniciadas executam aos olhos do mundo, para afirmar que [são] mulheres.” (TETTAMANZY, 2006, p. 5). Segundo Ana Lúcia Tettamanzy, o mundo tomado pelo corpo e pelos sentidos surge em oposição à palavra escrita: “as palavras proferidas são sempre modificações de uma circunstância total, existencial, que sempre envolve o corpo”

(TETTAMANZY, 2006, pp. 5-9). De outra sorte, a tradição cultural letrada do ocidente se depara com a África codificada por estórias orais e cantigas que traduzem costumes e tradições de um mundo mágico e cósmico. E, portanto, ilustrativa é a característica de povo cantador utilizada por Rami reforçando a identidade cultural do modo de ser do povo moçambicano como narrativa de nação. Rami afirma: “nessa coisa de cantar, tenho as minhas raízes. Sou de um povo cantador. Nesta terra canta-se na alegria e na dor. A vida é um grande canto. Canto e choro... Paro de chorar e volto ao espelho” (CHIZIANE, 2002, p. 17).

Por entre esta cantoria do povo moçambicano, com repetidas “paradas e voltas ao espelho”, existe uma elaboração simbólica da dor expressiva da mundividência feminina. A dor nos cantos e a sonoridade dos choros espelham a condição de ser mulher moçambicana emoldurada nos restritos limites e imposições de uma sociedade de domínio patriarcal. Nesta sociedade, onde o silêncio é resguardado às mulheres, percebemos, na produção textual de Chiziane, uma escrita de cisão que enche o silêncio histórico de oralidade e cantorias do povo. Todavia, segundo Padilha, a trajetória de mulheres produtoras textuais de Moçambique não foi uma tarefa fácil:

Encher de palavras o silêncio histórico, foi para elas uma árdua e difícil conquista. Mesmo depois da independência, quando as nações se constituíram como comunidades políticas imaginadas, o acesso das mulheres à condição de produtoras textuais não foi facilitado.

(PADILHA, 2002, p. 171)

Ao encher o silêncio nacional de palavras, o espelho e o canto em *Niketche* estabelecem a conexão entre a realidade presente e a memória histórica. De acordo com Tettamanzy, “as narrativas recolhidas da oralidade em África exprimem uma concepção encantada do mundo agregando motivos míticos e alegóricos” (TETTAMANZY, 2006, pp. 5-9). Neste espaço encantado ou fantástico onde se realiza o presente e o passado mnemônico ou mítico, o espelho torna(-se) o lugar dialógico entre a oralidade africana e a realidade circundante, funcionando como um mecanismo de visualização e negação de culturas implicadas. Comparado a uma narrativa oral ou cantilena que hipnotiza, o espelho, para o qual a protagonista “para de chorar e se volta”, o encanta: “de quem será esta imagem que me *hipnotiza* e me *encanta*?” “ – Quem és tu? – pergunto eu.” (CHIZIANE, 2002, p.17; grifos nossos).

Entre cantos e espelhos, na perspectiva de Tettamanzy com respeito à celebração mística e encantada africana, o campo sonoro possui uma ação centralizadora, atingindo

os objetos localizados não somente à frente, mas em toda a sua volta, afetando o sentido humano do cosmos. “Para as culturas orais, o cosmos é um evento contínuo, com o homem em seu centro.” (TETTAMANZY, 2006, pp. 5-9). As estórias e relatos orais constituem uma elaboração simbólica das culturas implicadas. São comuns na narrativa oral as cantorias, a repetição de frases, as danças, cujos papões embalados pelo disfarce sensorial são seduzidos e se esquecem da vítima. O sentido mágico da voz como exercício de sedução e encantamento auxilia na resolução de conflitos como forma de sobrevivência. “A presença da oralidade constitui, então, essencialmente, a corporeidade de que o século XXI se ressente. A arte da voz é capaz de criar outros mundos ao aproximar os corpos no momento da performance” (TETTAMANZY, 2006, pp. 5-9).

Tettamanzy afirma que, no caso da narrativa oral, os relatos constituem uma elaboração simbólica da cultura e cita como exemplo “a retórica do encantamento [que] condensa exemplarmente a simultaneidade do histórico e do mítico, do sociológico e do alegórico, instâncias de que a tradição oral se serve para relatar acontecimentos da história local e formular moralidades.” (TETTAMANZY, 2006, pp. 5-9). Assim, o sentido mágico da oralidade encantada na tradição africana, que mescla tradições de tempos perdidos, expõe, por outra via, as tensões históricas de uma cultura governada pelo domínio de códigos do Ocidente e o eu no mundo. E, ao levarmos em conta o passado histórico e o processo literário africano em construção, emergem os paradigmas binários da tradição escrita e oral, da modernidade e arcaísmo, da cultura e natureza, do civilizado e não civilizado, do rural e urbano. (TETTAMANZY, 2006, p. 2-6).

Historicamente, houve uma contribuição da política colonial de assimilação para a descaracterização dos valores ancestrais das culturas locais e, neste sentido, valorizar a oralidade é “uma forma de manifestar uma recuperação simbólica desse estado civilizacional anterior à introdução da escrita” (TETTAMANZY, 2006, pp. 5-9), o que funcionaria como uma reposição desses valores em detrimento da cultura hegemônica. “Valorizar [a tradição oral] é uma forma de conhecer e respeitar, reaver, talvez, contributos importantes para a recriação e reformulação de uma cultura nacional” (LEITE, 1998, p. 90). Reforçando esta discussão, o registro da realidade africana se dá através da “oratura”, cuja concepção abrange um fundo moralizador, pedagógico, comunitário, social e de costumes. A estratégia africana de formação literária tem na

tradição oral não somente uma maneira de se relacionar com o resto do mundo, mas também uma forma de revelação e busca de seu “ethos”, que ocorre através de registros linguísticos, temáticos, genológicos e culturais (LEITE, 1998, p. 44).

Na busca de seu “ethos”, Rami, ao desenvolver um tipo de “oratura” pedagógica com as companheiras de Tony, se comove com a problemática comum às mulheres de seu país que suportam o peso do abandono, do desprezo, das atribulações na criação dos filhos, das humilhações e da violência. Assim, restituir a dignidade das companheiras significa muito mais que partilhar deliberadamente o “seu” Tony. Ao recuperar a tradição, “aprendendo” com a cantoria ou com os terapêuticos encontros de trocas de experiências, elas descobrem a força da amizade, resgatando a capacidade de acreditarem em si mesmas. Nessa comunidade imaginada e fraterna de mulheres, que espalhada pelo mundo sobrevive como massa disforme e invisível, essas companheiras enfrentam semelhante condição de subalternidade dentro e fora das fronteiras de Moçambique. Por isso, se torna emblemática a pergunta ao espelho: “espelho meu, existe neste mundo mulher mais triste do que eu? – Há. Há milhões em todo o mundo” (CHIZIANE, 2002, p. 247).

Ao considerarmos esta discussão, parece estranho à sociedade monogâmica que uma mulher venha dividir o seu marido com outras quatro companheiras como quem divide estórias. Todavia, esta foi a atitude de Rami. Numa sociedade onde paira o abandono de mulheres e de crianças, esta esposa toma pelo avesso a tradição. A exemplo disso, Rami, casada e “com aliança no dedo” segundo os preceitos coloniais monogâmicos e católicos, compreende que seria uma atitude profundamente desumana condenar a filharada e as demais esposas de Tony ao restante do contingente miserável do país. Nesta sociedade em que abunda o “re-arranjo” das estruturas coloniais em contato com as tradições herdadas, a poligamia passa a ser encarada como alternativa ao desamparo de mulheres com histórico de vida marcado pela cultura de exclusão e tragédia da opressão colonial que inclui, neste contexto, as consequências da guerra. A par disso, a “socialização” de Tony é compreendida por Rami como necessária, numa sociedade onde os homens ocupam o “cimo do monte.”

Para além disso, no âmbito privado do cotidiano das mulheres em *Niketche*, a opressão do colonialismo parece ser a força aterradora pela qual a tradição encontra eco, impondo um modo de ser subalterno em relação às mulheres. Lembramos que há na

questão da supremacia masculina que reina no país, as marcas históricas da colonização e da descolonização. Historicamente, os acontecimentos da guerra contribuíram para a trágica realidade de homens mutilados e mortos, para além de muitos emigrados. Para aqueles que sobreviveram a estas injunções, contam ainda com a força da tradição que concebe aos homens uma supremacia sobre uma prole de mulheres e filhos. É, portanto, exemplar a fala da própria sogra de Rami nesta questão que expressa com fidelidade a ordenação masculina em Moçambique: “O meu Tony, ao lobolar cinco mulheres, subiu ao cimo do monte. Ele é a estrela que brilha no alto e como tal deve ser tratado. E tu, Rami, és a primeira. És o pilar desta família. Todas estas mulheres giram a tua volta e de devem obediência. Ordena-as” (CHIZIANE, 2002, p. 65). Todavia, ao invés de “ordená-las” como sugere a sogra, Rami faz com que as mulheres narrem, emocionem e se entristeçam com a experiência partilhada, reforçando, sobretudo, os laços de aprendizagem como formação. Eis o relato:

Quando o movimento declina, as mulheres sentam-se e roda, comem a refeição do dia e falam de amor. Um amor transformado em ódio, em raiva, em desespero, em trauma. Fui violada sexualmente aos oito anos pelo meu padrasto, diz uma. O teu caso foi melhor que o meu. Fui violada aos dez anos pelo meu verdadeiro pai. Ganhei infecções e perdi o útero. Não tenho filhos, não posso ter [...]. Eu levava muita pancada, diz outra. Ele trancava-me no quarto com meus filhos e dormia com outras no quarto ao lado.

(CHIZIANE, 2002, p. 119)

Nesta sociedade de absolutismo masculino, aprender ouvindo as histórias das companheiras parece atitude por demais corriqueira. Todavia, é nesta “oratura” densa de sentimentos e emoções e vivificada por histórias e situações de Moçambique que a produção literária de Chiziane coloca em xeque as conceituações etnocêntricas em torno da língua escrita Ocidental como modelo único de instância de poder e cultura. Segundo Martins, “*Chiziane’s declaration deconstructs, in Derridean terms, the relationship between language, power and culture, upon which authority in the colonial discourse is based, denouncing Western ethnocentric conceptualizations of writing*” (MARTINS, 2006, p. 72).<sup>2</sup> Ao considerar a oralidade como instrumento dominante de comunicação em África, e por isso com uma disposição particular da imaginação<sup>3</sup>, Chiziane declara: “não gosto da palavra escrita que não se pode ‘ouvir’” (CHABAL, 1994, p. 300). Com tal enfrentamento, ao questionar preceitos da escrita Ocidental, Chiziane toma a África pelo peso da sua própria tradição, devolvendo à escrita uma literatura oral, “oratura” para ser ouvida e imaginada. Mesmo porque Chiziane, em *Balada de amor ao vento*

(1990), se considera “contadora de estórias e não romancista.” Para Martins, “num esforço de resistir à subordinação, a autora engaja num tipo de escrita dupla que enreda as forças pedagógicas e performativas dos discursos nacionais” (MARTINS, 2006, pp. 69-85).<sup>4</sup> Eis a clivagem com a qual a sua escrita se liberta da repetição herdada pelo colonialismo.

Um exemplo da força das mulheres moçambicanas resistindo aos empecilhos sociais é ilustrada pela voz de Maria em *Niketche*. Expulsa de sua casa pelos familiares após engravidar do homem de seus sonhos, esta mulher corajosamente crê na possibilidade de sua reconstrução: “amarrei a capulana bem firme, com o bebê bem seguro nas costas, jurei: os empecilhos que obstam a minha estrada serão removidos pela minha mão” (CHIZIANE, 2002, p. 363). Um processo de “tornar-se” como ação performativa se evidencia na superação dos limites sociais impostos a estas moçambicanas. Podemos, a esta altura, relacionar a produção literária de Chiziane, de confluências discursivas de vozes femininas, como romance formativo ou *Bildungsroman*.<sup>5</sup>

Em *Niketche*, Rami, no primeiro encontro com Julieta, se acerca da tradição da autoridade de esposa. No entanto, esta autoridade só lhe é referendada, pelos sucessivos encontros e conversas, quando uma aprendizagem transformadora é efetivada através de uma oralidade como prática educativa. Não nos esqueçamos que Rami se intitula como uma “contadora de sua estória” e, contando e ouvindo estórias, as companheiras de Tony se libertam. A exemplo desse processo performático, Mauá relembra a Tony os duros contingentes que atingiram a sua vida, ressaltando as limitações sócio-econômicas do seu passado: “recolheste-me no monte de lixo e aproximaste-me da Rami, que me deu as lições da vida e me fez nascer outra vez” (CHIZIANE, 2002, p. 324). No romance formativo, a ação formadora do tempo influi na manifestação do antes e do depois das personagens, elucidando os degraus de desenvolvimento quanto à compreensão de si e do mundo. Esse processo que faz “nascer outra vez” pode ser identificado no romance com relação às esposas de Tony que se consideravam rivais. Rivais inimigas, transformadas em boas amigas, elas caminham unidas em busca da superação das limitações econômicas e sociais. Tal como característico do *Bildungsroman*, a ação performativa da personagem trabalha na superação da sua trajetória de vida.



Tomemos outros exemplos: “escuto a história desta, a história daquela.” E adiante: “então pergunto: tu, concha quebrada ...” “Ah!, responde, eu sou aquela...” “E tu, querida canibal, tens tido carne suficiente?” (CHIZIANE, 2002, p. 186). Se a escrita assume um caráter de permanência física, isolamento e alienação, segundo Abiola Irele, a oralidade caracteriza-se pela presença de um falante e um ouvinte dividindo um mesmo espaço e intimidade (IRELE, 1998, p. 25). Com base nisso, percebemos, neste trecho, o processo educativo construído numa performance dialógica de vozes, as quais se manifestam, de modo fluido e intimista, por meio dos verbos “escuto,” “pergunto” e “responde”. Nota-se, assim, que a linguagem se constitui como o lugar de construção da subjetividade social. A este propósito de busca de uma comunicação educativa que transmite segurança e compreensão, Rami, desiludida, procura a mãe para “conversar”: “tenho uma vontade enorme de conversar com alguém que me compreende. Que me ama e me escuta. A minha mãe” (CHIZIANE, 2002, p. 191).

Vimos que a oralidade, enquanto ação performativa, funciona como instrumento pedagógico de aprendizagem, “lição de vida” para a transformação; por isso, a ênfase em “educar”, ser “reeducada” e “aprender”. No entanto, emblemática é a inquietação de viver na tradição e libertar-se dela. Viver na tradição moçambicana implica, sobretudo, “aprender” com a tradição e, por isso, a figura central mnemônica e compreensiva da mãe. Aqui, a protagonista ouve de sua mãe um relato que implica a formação de uma consciência feminina: “Ela conta-me a história toda.” Nesta estória, o marido havia espancado a esposa por ter comido a moela de uma galinha e lhe ordenara: “Volta para casa da tua mãe para ser *reeducada*, disse ele.” E, continuando: “*recordo a minha professora e compreendo* a fantástica mensagem de tirania escondida dentro da moela de galinha” (CHIZIANE, 2002, p. 102; itálicos nossos).

Recordar para educar seria o tipo de mecanismo que a protagonista utiliza para construir a aprendizagem. Testemunhar e contar a tirania, partindo da “ideologia” da opressora educação, por exemplo, diz respeito ao processo de ensino que cava na memória as experiências individuais repetidas na pulsação da história nacional. São “histórias antigas” que narram sobre a nação que Rami busca nos testemunhos das companheiras de Tony:

Conversamos, lavando também as nossas mágoas. A memória cava histórias antigas, histórias do ciclo vital. A Ju relata coisas da sua infância... A Lu



conta-nos as histórias da sua aldeia. Diz que aprendeu com as outras mulheres que a vida de uma mulher é agradar. Agradar até morrer.

(CHIZIANE, 2002, p. 161)

Vimos que o viver em África emerge do diálogo, e é através dele que a protagonista desenvolve uma aprendizagem no sentido de compreensão do “Eu” no mundo. Podemos dizer que o processo de aprendizagem, cuja ignição parte de uma “conversa” dividida no espaço de intimidade, resulta na apreensão de Moçambique como recordação e redefinição, assimilação e clivagem, aceitação e rejeição do universo ideológico e social da nação. Ju, Rami, Lu ou Tony constituem vozes que deslocam o enfileiramento do monolinguismo. Por isso, fazendo frente ao discurso de Rami, Tony declara: “no lugar de *educares* as outras esposas, instigas a atitudes maldosas. Tenho que acabar com isso” (CHIZIANE, 2002, p. 165; itálicos nossos).

Para Bakhtin, o romance de orientação centrífuga envolve uma pluralidade discursiva que questiona e relativiza o monolinguismo. Destarte, no plurilinguismo, todos os pontos de vista concorrem em intenções, e as múltiplas vozes interagem numa polifonia sem necessidade de qualquer subordinação a uma voz única (BAKHTIN, 1982, p. 276). Nessa discussão, inicialmente Rami questiona a sua condição de mulher na sociedade africana: “É viver na margem do mundo e caminhar sozinha por ser ímpar. Como Eva” (CHIZIANE, 2002, p. 161). Em seguida, irrompe uma segunda voz dando uma outra faceta à condição feminina nas tradições africanas. “ – Bendita a hora em que Deus me fez mulher... ” (CHIZIANE, 2002, p. 181). Dito isto, Rami interpreta a sua caminhada na perspectiva da aprendizagem como mulher transformada: “hoje tenho orgulho de ser mulher. Só hoje é que aprendi que dentro de mim resides tu, que és o coração do mundo. Por que te ignorei todo este tempo? Mas por que é que só hoje aprendi esta lição?” (CHIZIANE, 2002, p.190). Segundo Tettamanzy, a oralidade promove o resgate sociológico, histórico e cultural e mescla acontecimentos verídicos “com tramas, nomenclaturas e simbologias de antigas tradições, assimiladas localmente” perscrutando um trajeto de construção em torno dela (TETTAMANZY, 2006, p. 4). Nesta perspectiva, consideramos a afirmação de Leite no seguinte aspecto: “o passado institui-se como uma referência insubstituível, à qual a comunidade vai buscar a inspiração para a sua conduta no presente, bem como o exemplo para a explicação dos fenômenos com que depara” (LEITE, 1998, p. 91).

As múltiplas vozes de resgate sociológico e histórico cultural emergem no processo de aprendizagem partindo de uma “conversa” no sentido ontológico que contribui a construção das identidades. Bakhtin, ao discutir o romance de educação, *Bildungsroman*, afirma que a evolução da humanidade está intimamente ligada à evolução histórica do mundo, refletindo em si mesmo uma formação. Isto equivale dizer que “a imagem do homem em devir perde seu caráter privado e desemboca na esfera espaçosa da existência histórica” (BAKHTIN, 2003, pp. 239-40).

Acerca dessa existência histórica para além da fronteira da África, na entrevista em *Vozes moçambicanas*, Paulina Chiziane afirma que “as leis da tradição são muito pesadas para uma mulher” e que a sua mensagem no livro é uma “espécie de denúncia, é um protesto” (CHABAL, 1994, p. 298). Todavia, Adelto Gonçalves, considerando as condições da mulher na realidade em África, afirma que o feminismo presente na obra de Chiziane, ao denunciar o sofrimento das mulheres africanas, não desafia o estatuto da mulher moçambicana, porque “a dita civilização branca já levou tanto sofrimento à África que qualquer ideia, mesmo emoldurada por valores humanitários, sempre é recebida com desconfiança.” (GONÇALVES, 2011, p. 2). Acrescenta a isso que “o grito de Paulina dificilmente será ouvido ou compartilhado pelas mulheres de Moçambique, pois os escritores africanos escrevem para o leitor branco de fora de seus países que pode comprar seus livros...” (GONÇALVES, 2011, p. 2). Estamos considerando aí os problemas de alto índice de analfabetismo e baixo nível socioeconômico nos países africanos de língua portuguesa que contribuem para a limitação das tiragens dos livros (GONÇALVES, 2011, p. 2). De qualquer forma, ao analisarmos a tradição oral num sentido performativo do “vir a ser” para a literatura africana, consideramos que a “oratura” desenvolvida por Chiziane tem o seu papel transformador. Em relação ao olhar do mundo para as literaturas africanas, Salinas Portugal afirma que a crítica européia,

(...) por via de regra, move-se entre uma visão antropológica e a desesperada tentativa de uma sistematização acadêmica, certamente redutora, que arrume no museu os monumentos literários que a oralidade nos transmitiu sem repararem (nem repararmos) na resistência desses textos a uma coisificação que seria, de facto, a sua morte. (PORTUGAL, 1999, p. 37)

Literatura de denúncia, protesto, para Leite, há na produção literária africana uma constante partilha de um sentido de identidade. Leite discute as mudanças

temáticas experimentadas na produção africana desde os nacionalismos culturais até ao movimento da negritude, em que as reformulações e reclamos de uso das línguas nacionais contestam o uso das línguas de colonização segundo um processo de ruptura: “nota-se uma tentativa constante de partilha de um sentido de identidade, perante as rupturas que o colonialismo determinou na psique africana” (LEITE, 1998, p. 44). Nesta direção, emblemática é a afirmação de Paulina Chiziane com respeito à língua do colonizador na psique africana: “nem uma expressão de amor, nem uma expressão de amargura, nada que se pareça, não pode ser em português” (CHABAL, 1994, p. 300). Portanto, no processo de apropriar e rejeitar a influência da língua do colonizador, o romance *Niketche* adota o seguinte interseccionismo linguístico como diversificação de registro:

Pergunto-lhes se são felizes com o seu destino. Cada uma me conta histórias intermináveis de magias de amor com makangas, xithumwas, wasso-wasso, sais, ervas, mezinhas, fumo de tabaco, canabbis, vassouras, garrafas, mentol, só para fazer um homem perder a cabeça por ela”.

(CHIZIANE, 2002, p. 186)

Notamos, portanto, a presença de legados culturais, através de uma recriação sintática, que adota no registro escrito uma textualidade oral; tal recriação linguística forma um hibridismo, resultante de heranças tanto do colonizador, como do colonizado. Segundo Leite, no caso das literaturas africanas de língua portuguesa, a língua se fez como instrumento de intermediação cultural, remetendo a uma dupla ambivalência das representações em que o colonizado é afetado assim como o colonizador o é. Para além disso, a assimilação da língua portuguesa pelo colonizado encontrou “maneiras próprias de dialogar com as ‘tradições,’ intertextualizando-as, obtusamente, no corpo linguístico” (LEITE, 1998, pp. 18-21). A língua se reestrutura como intermediação e negociação de culturas e “implica num alargamento do *corpus*, capaz de incluir outra textualidade como proposição de uma visão de mundo” (LEITE, 1998, p. 11). Para ilustrar este debate no romance, o tio de Rami “fala de cultura, aculturação, inculturação, miscigenação, idiosincrasia, cosmogonia, concomitância, renascença negra...” (CHIZIANE, 2002, p. 110).

“Cultura, aculturação ou inculturação”, nos dizeres de Chiziane, podem ser interpretadas como uma forma da aderência e recusa à norma padrão de um idioma trazido de fora. A este propósito, as “conversas de mulheres” tomadas pela diferença

cultural refletem uma aprendizagem às avessas. Estas “conversas” resistem tanto às ideologias coloniais quanto à tradição local.

### Considerações Finais:

Este trabalho procurou discutir a tradição oral como instrumento pedagógico para a aprendizagem no romance *Niketche: uma história de poligamia* de Paulina Chiziane. Ao fim deste, podemos dizer que a oralidade como tradição nos escritos africanos de Chiziane ultrapassa a interpretação modesta de “contar estória.” A oralidade se entrelaça com a complexidade das questões africanas no âmbito da cultura local e suas tradições, assim como abarca a influência da cultura colonial. Esta confluência nos escritos de Chiziane revela um modo de ser, de estar, de ver e de falar do mundo pela percepção do corpo e sentidos. Muito mais que “oralizar” valores, a oralidade como traço da escrita de Chiziane, reflete uma realidade histórica do país. Podemos dizer que na perspectiva cultural e ficcional da realidade histórica em África, a narrativa das cinco mulheres de Tony revela uma experiência individual e coletiva que retrata mulheres em luta para fora das fronteiras de Moçambique. Na construção de novos significados sociais, encontramos no romance de *Niketche* o processo performativo das personagens no sentido moral, psicológico, cultural e sócio-econômico de mulheres em trajetórias de luta numa base ambígua de valores que ilustram o sentido de modernidade.

(parágrafo colocado por mim)Observamos, em *Niketche*, uma nação descentrada e fragmentada entre língua, cultura e religião, profissão de fé de imposição colonial e costumes locais, sociedade matriarcal e patriarcal, Marxismo e Capitalismo, homem e mulher, casamento e adultério, expressão em língua portuguesa escrita e tradição oral, poligamia e monogamia, sobre a África e não para a África, mundo moderno e tradição cultural, passado e presente, mãe e filha, memória e esquecimento entre outros. Como bem apontou Stuart Hall em relação à modernidade, o fluxo de povos e cultura não regulado inaugura um processo de minorias que pertence a um movimento transnacional. Suas conexões múltiplas e laterais disseminam a diferença cultural em todo o globo e marcam o fim da “modernidade” definida, fixa e centrada em termos ocidentais de homogeneização cultural; uma modernidade com capacidade de subverter, traduzir e negociar. Sem emanar de um único centro, as modernidades estão por toda

parte (HALL, 2011, pp. 45-47). Representando a discussão de Hall com relação à modernidade, o romance cita as diferenças culturais que tomaram conta do país: “mas nós já somos uma variação, em línguas, em hábitos, em culturas. Somos uma amostra de norte a sul, o país inteiro...” (CHIZIANE, 2002, p. 161).

Ainda com respeito a capacidade desses povos em subverter, traduzir e negociar a cultura, segundo Martins, “Chiziane *re-arranges the desires* (Spivak’s concept) of both women and men by re-organizing the hidden polygamous relations of her husband” (MARTINS, 2006, pp. 69-85).<sup>6</sup> Tais referências como “re-arranjo,” “re-organização,” “redefinição,” “reestruturação,” “rearticulação” dizem respeito a um processo de aprendizagem de Rami que refaz, na tradição, uma escapatória contra a opressão. Assim, esta rearticulação do “desejo” não trata apenas de recuperar uma oralidade em risco, mas de reestruturar a vida das mulheres moçambicanas com consciência missionária, considerando o peso da própria tradição. Por isso é significativa a passagem em que Rami durante “dias e dias procura ouvir a voz da consciência” (CHIZIANE, 2002, p. 63).

E, embora Rami, como heroína, cumpra uma trajetória de formação, modificando também a vida das companheiras de Tony, ela não “fala” sozinha. O romance constitui-se, no modo bakhtiniano, de uma linguagem viva e inacabada, composto de múltiplas vozes que retratam a vida cotidiana das mulheres moçambicanas, mas que, simultaneamente, simbolizam a coletânea das diversas histórias de mulheres de dentro e fora da África. Eis a natureza desta “oratura” que emerge como dupla e descentralizada e, contada pelo mundo, a palavra surge contaminada pela perspectiva do Outro. A presença da tradição oral na literatura africana funciona como instrumento de aprendizagem, e o “contar de histórias” abrange múltiplas visões de uma realidade em construção sujeita a invenções, reiterações, questões históricas e culturais que apontam rupturas e dilemas da África. O romance resgata o passado assim como relata a problemática do presente. Nesta “oratura” carregada de um passado com crenças, mitos e cultura, Chiziane resiste à “escrita por cima” encobridora da história da África: “povo africano, povo nu,” como diria a autora (CHIZIANE, 2002, p. 148). Em suma, a interação da oralidade e o questionamento dialógico da realidade se entrelaçam de modo contínuo em múltiplas vozes, marcando aqui o compromisso da escritora com o projeto de uma literatura nacional voltada para a conscientização da sonoridade conflituosa da

África. E, se o “homem é bicho sonoro” (2002, p. 43), Chiziane bem faz valer a dança do *Niketche*, repercutindo os sons da África, para o mundo contar, ouvir e cantar: “ – E a tia não reage?” “ – Para quê? Deixa lá o mundo falar!” (CHIZIANE, 2002, p. 77).

#### NOTAS:

1 Tradução nossa: Em todos os livros de Chiziane uma transformação ocorre na atitude das mulheres com relação aos seus corpos e sexualidade. Ao invés de lugares de opressão e humilhação, os seus corpos se transformam em lugares possíveis de auto afirmação e regeneração.”

2 Tradução nossa: “A declaração de Chiziane desconstrói, em termos derridianos, a relação entre linguagem, poder e cultura, ao qual a autoridade no discurso colonial está baseada, denunciando conceituações etnocêntricas Ocidentais de escrita.”

3 Este pensamento é desenvolvido por Abiola Irele nos seguintes termos: “orality is still the dominant mode of communication on the continent, and it determines a particular disposition of the imagination of a different order from that conditioned by literacy” (IRELE, 1990, p. 31). Tradução nossa: Oralidade é ainda o modo dominante de comunicação na continente, e isso determina uma disposição particular da imaginação de uma ordem diferente condicionada daquela pela alfabetização.”

4 Do original em inglês: “In an effort to resist subordination, the author engages in a kind of double writing that entangles the pedagogical and performative forces of national discourses” (MARTINS, 2006, p.69-85).

5 A tradição do ‘Bildungsroman’ começa com o *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, publicado na Alemanha entre 1794 e 1796. . . . O termo alemão “Bildung” tem o sentido de formação, educação, cultura ou processo de civilização, e em português “Bildungsroman” seria traduzido como “romance de aprendizagem”, “de formação”, ou “de desenvolvimento” (PINTO, 1990, p. 9).

6 Tradução nossa: “Ela re-organiza os desejos (conceito de Spivak) de ambos homens e mulheres pela re-organização das relações poligâmicas escondidas do marido.”

#### REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *The dialogic imagination: four essays*. Austin: University of Texas Press, 1982.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CAMPOS, Sandra. “Corporeal Identity: Representations of Female Sexuality and the Body in the Novels of Paulina Chiziane.” *Sexual/Textual Empires: Gender and Marginality in Lusophone African Literature*. Eds. Hilary Owen and Phillip Rothwell. Lusophone Series 2. Bristol: University of Bristol Press, 2004, pp.137-54.

CHIZIANE, Paulina. *Niketche: uma história de poligamia*. 3. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

GONÇALVES, Adelto. “O feminismo negro de Paulina Chiziane.” *Jornal de Poesia*. Disponível em: [http://macua.blogs.com/moambique\\_para\\_todos/2004/06/o\\_feminismo\\_neg.html](http://macua.blogs.com/moambique_para_todos/2004/06/o_feminismo_neg.html) Acesso em: 14 fev. 2011.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/19728726/Hall-S-2003-Da-diaspora-identidades-e-mediaco-es-culturais-apresentacao-pp-911> Acesso em: 17 abr. 2011.

IRELE, Abiola. *The African Experience in Literature and Ideology*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas nas literaturas africanas*. Lisboa: Colibri, 1998.

MACIEL, Cármem. “Língua Portuguesa: diversidades literárias – o caso das literaturas africanas.” *VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*. Coimbra, pp. 1-18, set. 2004.

MARTINS, Ana Margarida Dias. “The Whip of Love: Decolonising the Imposition of Authority in Paulina Chiziane’s *Niketche: uma história de poligamia*.” *The Journal of Pan African Studies*, vol. 1, n. 3, pp. 69-85, mar. 2006.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literatura afro-luso-brasileira*. Porto Alegre: EDIPURS, 2002.

PATRICK, Chabal. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PORTUGAL, Salinas Francisco. *Entre Próspero e Caliban: literaturas africanas de língua portuguesa*. Galiza: Edicións Laiovento, 1999.

TETTAMANZY, Ana Lúcia Liberato. “Meus pensamentos são todos sensações: corpo e voz nas narrativas orais africanas.” *Revista Boitatá*, n. 2, pp. 1-10, jul./dez. 2006.

**Recebido em 10 de junho de 2011 e aprovado em 30 de setembro de 2011.**



**PARA TECER A MANHÃ EM RISOS ÚMIDOS E AZUIS**  
**FOR WEAVING THE MORNING IN WET AND BLUE LAUGHS**

**Isabel Bellezia dos Santos Mallet**

Mestre pela UFRJ

**RESUMO:**

Este ensaio tem por objetivo a análise do romance *Bom dia camaradas* (2000), de autoria de Ondjaki. A leitura tem como fio condutor a investigação da relação que parece haver entre o riso e o desejo de resistir ao desânimo que, muitas vezes, se faz presente em território angolano. Para tanto, considerou-se que o humor, a partir do que se observou em estudos desenvolvidos por Pirandello e Freud, parece delinear-se enquanto recurso crítico de denúncia social que sugere a recomposição de um trajeto de esperança, do qual a sociedade angolana vê-se afastada desde o período pós-independência. Tais suposições sinalizam, pois, o desejo de preservação de resquícios utópicos, reveladores de uma teimosia e uma rebeldia contra a ordem vigente.

**PALAVRAS-CHAVE:**

riso; humor; linguagem; esperança

**ABSTRACT:**

*This essay aims at analyzing Ondjaki's novel Bom dia camaradas (2000). Its thread is the investigation of the relationship that seems to exist between the laughter and the desire to resist the discouragement that is often present in Angola. To this end, it was considered that humor, from what was observed in studies by Pirandello and Freud, seems to present itself as a critical feature of social protest, a critical feature that suggests the reconstruction of a path of hope from which the Angolan society is departed since its post-independence period. These assumptions indicate, therefore, the desire to preserve utopian traces, disclosers of stubbornness and rebellion against the established order.*

**KEYWORDS:**

*laughter; humor; language; hope*

O presente ensaio tem por objetivo observar de que forma o sorriso e o riso, observados em *Bom dia camaradas* (2000), romance de Ondjaki, configuram-se como importantes manifestações de um desejo de leveza que não se desvia do desejo de contestação e de confrontação entre um presente sabidamente problemático e um passado em que se almejavam, antes, ideais revolucionários, ainda em vias de concretização. Para tanto, julga-se relevante esclarecer que este ensaio é fruto de questões suscitadas durante o percurso de escrita da dissertação *De como cresce em segredo a esperança*, apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano em curso. A partir dela, buscou-se trazer à baila aspectos que nos sugerem que a obra em



análise, bem como outras de autoria de Ondjaki, sinaliza um anseio de recompor um trajeto de esperança, do qual a sociedade angolana vê-se afastada desde o período pós-independência. Lembra-se, de início, que o contexto histórico e político, reconstruído em *Bom dia camaradas*, refere-se ao cenário de guerra civil, instalado em Angola, a partir de 1975, fato que nos leva a supor que o tempo da narrativa varia entre as décadas de 80 e 90, fase marcada pela presença de cubanos e soviéticos em solo angolano.

O espaço literário escolhido para palco da narrativa é a cidade literária de Luanda que, como bem ressalta Tania Macêdo, vinha sendo discursivamente representada como o “palco da destruição e do medo” (MACÊDO, 2008, p.205), em obras tais como *Estação das chuvas* (1996), de Eduardo Agualusa, e *O desejo de Kianda* (1995), de Pepetela. A construção espacial, em *Bom dia camaradas*, no entanto, dá-se sob uma ótica predominantemente bem humorada, talvez, como reação ao caos babélico que traveste as ruas de Luanda. O desvelamento desse centro urbano é conduzido, assim, por recursos pertencentes ao domínio do riso que, ao que parece, é a resposta encontrada para o momento de crise que se vê instalado em Angola, momento em que se tem assistido à corrosão das esperanças utópicas. É nesse contexto que a memória vem condicionar a leitura da cidade, livrando-a do esquecimento, por meio de um movimento inventariante de revisitação, uma vez que torná-la discursiva significa necessariamente ficcionalizá-la.

Por ora, importa-nos notar que o riso parece, no romance em questão, afastar-se, ainda que parcialmente, de uma veia excessivamente ácida, que caracteriza a ironia, assumindo, no mais das vezes, uma doçura que não se desvincula, em absoluto, de uma tentativa de resistir ao desânimo que, muitas vezes, tem-se revelado presente em algumas esferas nacionais. Dessa forma, acredita-se, desde o início, que estudar o riso, em *Bom dia camaradas*, significa não se deixar afastar demasiadamente da esperança citada outrora, vinculada, nesse momento, a recursos críticos de denúncia social, tal qual o humor. Entende-se, portanto, que o riso apresenta-se, nesse contexto, em desacordo com a definição dada por Bergson, em *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*:

O riso nada teria, pois, de benevolente. Ele causaria, sobretudo, o mal para o mal. O riso é antes de tudo um castigo. Feito para humilhar, deve causar à vítima dele uma impressão penosa. A sociedade vingava-se através do riso das liberdades que se tomaram com ela. Ele não atingiria o seu objetivo se

carregasse a marca da solidariedade e da bondade. (BERGSON, 1983, pp.98-100)

Percebe-se, pois, que, ao contrário do que sinaliza o estudioso, o texto literário em análise responde com humor às situações de adversidade que se lhe impõem. Acredita-se, portanto, que, em consonância com o que já nos disse Freud a respeito do recurso humorístico, trata-se, sobretudo, da efetivação do princípio de prazer e da rejeição das reivindicações da realidade, rejeição que caminha em direção ao desvio da possibilidade de sofrimento.

O ego se recusa a ser afligido pelas provocações da realidade, a permitir que seja compelido a sofrer. Insiste em que não pode ser afetado pelos traumas do mundo externo; demonstra, na verdade, que esses traumas para ele não passam de ocasiões para obter prazer. (...) O humor não é resignado, mas rebelde. Significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio de prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais. (FREUD, 1996, pp.166-167)

A rejeição e a contestação, das quais se falou acima, podem, assim, ser observadas, desde o momento da inauguração do romance, quando, avesso à rigidez das normas gramaticais, passa a ser introduzido pela conjunção adversativa “mas”, elemento sintático que, semântica e estruturalmente, pretende estabelecer uma relação de contraste entre dois enunciados. Aqui, no entanto, a ausência de um enunciado explícito, permite-nos supor que aquela palavra inaugural pretende, desde o início, reafirmar o domínio da imaginação sobre o princípio de realidade vigente. Poder-se-ia igualmente supor que o elemento lexical em questão vislumbra verdadeiramente a contestação de algo que é anterior à palavra poética: a realidade. O “mas”, em maiúscula na publicação brasileira, é recurso meramente editorial, porque se repete ao início de cada novo capítulo; representa o desejo - esse verdadeiramente maiúsculo - de contestação de um passado que, ao prolongar-se no tempo presente, confirma-se como expressão maior de uma insatisfação que perpassa todo o período moderno angolano, insatisfação que se deseja dissipar, ora por meio do riso, ora por meio do escárnio.

Nesse espaço especular criado pela literatura, ora com riso e cumplicidade, ora com amargor e escárnio, no entanto, há uma mesma pulsão de preservação e denúncia. Em certa medida, preserva-se o lugar da esperança utópica em um futuro que, apesar de difícil, ainda ganha certas cores luminosas. (PADILHA, 2007, p.37)

A conjunção destacada anteriormente assinala, ainda, a presença de uma memória literária, essa sob domínio do autor, memória capaz de pôr em diálogo uma diversidade de textos que revelam que o conhecimento, muitas vezes, se dá discursivamente. Assim, para além das demais relações intertextuais que o romance estabelece, nesse momento, pretendemos ressaltar a coincidência entre o início de *Bom dia camaradas* e de *A geração da utopia*, de Pepetela. Nesta obra, de 1992, o autor benguelense, ao começar sua escrita pela conjunção coordenativa conclusiva “portanto”, assinala a continuação dos ciclos que, ao que parece, é a condição primeira para a constante renovação da palavra poética, entremeada sempre por tantas outras palavras já ditas ou escritas: “Portanto, só os ciclos eram eternos” (PEPETELA, 1999, p.9). A relação intertextual, já assinalada, parece sugerir que os ciclos, pelos quais passam a história do território angolano, determinam, inevitavelmente, o nascimento de novos projetos utópicos, uma vez que onde há homens, há dor e, onde há dor, há o desejo de mudança. Pôr em diálogo os romances *A geração da utopia* e *Bom dia camaradas* talvez signifique admitir que, com os devidos contornos históricos, todas as gerações guardam em si substratos utópicos. Assim, inserido no contexto histórico já exposto, o jovem narrador assume uma ótica infanto-juvenil, trazendo, para a cena poética, elementos que denunciam as preocupações vividas por Angola, naquele tempo:

“*Mas*, camarada António, tu não preferes que o país seja assim livre?”, eu gostava de fazer essa pergunta quando entrava na cozinha. Abria a geleira, tirava a garrafa de água. Antes de chegar aos copos, já o camarada António me passava um. As mãos dele deixavam no vidro umas dedadas de gordura, mas eu não tinha coragem para recusar aquele gesto. Servia-me, bebia um golo, dois, e ficava à espera da resposta dele. (ONDJAKI, 2006, p.17 [grifo nosso])

O desejo de contestação, observado na passagem acima, dá-se, entre outras maneiras, a partir da desautomatização da linguagem promovida pelo protagonista, desautomatização essa que nos permite esvaziar os signos do cotidiano de sua referencialidade imediata, atribuindo-lhes um “frescor original”, arrancando de nós, leitores, um riso que já vem acompanhado de doçura. A referida desautomatização parte, assim, de um olhar inaugural, que se empenha em subverter, por exemplo, o sentido irônico, negativo e já desgastado da expressão “camarada”, que recupera, no

romance, “seus primeiros sentidos de simpatia e amizade” (SALGADO, 2008, p.309). Alcança-se, assim, uma democracia verbal que, em estado de graça, faz todos passarem a camaradas, por mais carregados de sagrado que a história os tenha feito: “Ouvimos as sirenes, os mercedes a chegarem lá ao longe, agora sim, era o *camarada presidente*” (ONDJAKI, 2006, p.84 [grifos nossos]).

Percebe-se que o desgaste citado é já evidente em *Quem me dera ser onda*, obra concebida na década de 1980 por Manuel Rui. Nesse livro, o discurso, de tom predominantemente satírico, parece empenhar-se em construir consistente crítica aos valores políticos, vigentes na época, valores pautados pelo discurso socialista do MPLA desde a independência em 1975, bem como pela intervenção externa cubana. Entende-se, contudo, que, em meio às artimanhas traçadas por Zeca e Ruca, com objetivo de manterem o porco, batizado como Carnaval da Vitória, em seu apartamento sob sigilo, vemos o discurso político de cunho marxista fragilizar-se, na medida em que é denunciado um quadro de escassez e corrupção, ao qual a emancipação política, conquistada àquela altura, não foi capaz de pôr fim.

Para tanto, vemos, no decorrer da narrativa de Manuel Rui, que a palavra “camarada”, recorrente também em *Bom dia camaradas*, sustenta um tom declaradamente irônico. Seu uso remete-nos a um percurso etimológico, cuja origem espanhola (1570) refere-se a um grupo de soldados que dormem e comem juntos, passando, mais tarde, a assumir o sentido de “companheiro”. Marca, portanto, dos caminhos revolucionários socialistas, trilhados desde cedo por Angola, o termo “camarada” passa, em *Quem me dera ser onda*, a ser usado indiscriminadamente, como que a ressaltar a fragilidade de um sistema, ainda por ser implementado. Em *Bom dia camaradas*, todavia, tal vocábulo passa a integrar a fluidez de um discurso lírico infantil, discurso empenhado, desde o início, em deslocar a linguagem de uma esfera clichêrizada(?), transpondo-a para uma outra, em que vigore uma aproximação, a um só tempo, afetiva e crítica, cujos contornos parecem unir-se no recurso humorístico.

Em diálogo com Freud, portanto, lembra-se que o humorismo, tal qual Pirandello o concebe, deriva de um movimento essencialmente analítico e reflexivo, do qual parecem sobressair intensas contradições representativas do desacordo que há “ou entre a vida real e o ideal humano ou entre as nossas aspirações e as nossas debilidades

e misérias”, cujo principal efeito é “aquela tal perplexidade entre o pranto e o riso” (PIRANDELLO, 1999, p.143). Para tanto, diz-se que o humorismo, enquanto atividade intrínseca da reflexão, parece caminhar em direção ao que Pirandello chamou de “o sentimento do contrário”, uma vez que as imagens que derivam de tal processo se apresentam em contraste, interrompendo e perturbando, assim, uma organização harmoniosa das idéias que integram a obra de arte, concebida por escritores comuns ou não-humoristas, para deixar, enfim, prevalecer associações ditas impensadas ou, se quisermos, inusitadas.

Dessa forma, os impulsos essencialmente humoristas desdobram-se em seu contrário, revelando que há, na atividade humorística, um contraste particular entre o ideal e a realidade, a partir da proposição de uma reflexão que desmonte a seriedade primeira, induzindo-nos a rir. Assim, entende-se que, diante de uma realidade débil e difícil, maior se faz a necessidade do recurso humorístico, cuja simulação de uma nova ordem é uma forma de adaptação, um hábil instrumento de luta, em que a representação da sociedade parece flutuar incessantemente entre termos contraditórios, oscilando “entre pólos opostos, como a esperança e o medo, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto e assim por diante” (*ibidem*, p.169). Ao lidar, portanto, com o “sentimento do contrário”, o recurso humorístico não pretende soar como escapismo, mas busca, sobretudo, delinear-se como atividade essencialmente crítica, cujo último fim é a contestação de uma realidade de sofrimento.

(...) sofrimento aqui lhe maltratamos male!, ele desiste de nos maltratar, muangolê então é nervoso: a chuva era uma quase calamidade?, lhe tavam a receber mesmo assim, sorrisos, novas negociatas que as águas trouxeram, aprender a nadar agora na piscina de alcatrão, ex tua rua, ex teu trajecto dos pés poeirentos. Num duvida só, era muita chuva, só que: aqui somos muitos também: A união faz o reforço? Meu: é no sofrimento que o sorriso dum povo fica todo semelhante – uma única boca sem rosto a rir na cara da desgraça, a lhe amolecer. (ONDJAKI, 2004, p.24)

A passagem transcrita anteriormente, extraída de *Quantas madrugadas tem a noite*, romance mais recente de Ondjaki, dá-nos a ver claramente a relação não meramente opositiva, mas dialética, entre riso e choro ou, se quisermos, entre prazer e dor, relação conduzida em *Bom dia camaradas*, a partir do desvelamento de um quadro

político-social degradado, cuja denúncia é feita por um infante, o que corrobora o fazer desta obra como um manifesto entusiasmado pelo novo, pelo diferente a existir amanhã, tendo em vista a juventude como sinônimo de “movimento para frente”. O grupo de meninos assinala que as próprias épocas de mudança são os “períodos de juventude na história, isto é, estão objetivamente diante dos portões de uma nova sociedade em ascensão, assim como a juventude se sente subjetivamente no limiar de um dia de vida que até aquele momento não havia sido inaugurado” (BLOCH, 2005, p.117). Não sem razão, Laura Padilha ressalta que, quando referenciada ao passado, a infância, “via de regra, metaforiza um tempo de prazer só em parte segmentado por diferenças de classe, raça, etc. Ao plasmar-se como metáfora do futuro, ela se marca pelo dinamismo, passando a representar a confiança na reconstrução do corpo histórico fragmentado” (PADILHA, 1995, p. 142).

Para tanto, a imagem da criança, embora ressignificada, assume “um papel muito importante, de gazuas do futuro” (LARANJEIRA, 1995, p. 128), fato já evidenciado pelas palavras do camarada professor Ángel, de cujo discurso extraiu-se a passagem a seguir: “*Bueno, (...) quiero desearles felicidad y decirles de corazón, tanto mi corazón como el de la profesora María, que ustedes fueron una clase maravillosa..., que realmente los niños son las flores de la Humanidad! Nunca olviden eso...*” (ONDJAKI, 2006, p.113 [grifo nosso]).

A figura infantil mostra-se, nesse contexto, favorável ao riso, na medida em que conjuga os “sentimentos do contrário”, de que fala Pirandello, por confrontar uma realidade adversa à outra ideal. O riso, provocado por uma veia essencialmente humorística, parece, assim, conduzir um movimento de desarticulação de um cenário político-social desgastado e o esboço de outro harmonioso. Tal movimento parece, dessa forma, operar, mais uma vez, como possibilidade de crítica às mazelas que se vêem instaladas em Angola num passado recente (cenário de guerra civil) e num presente ainda problemático. Para tanto, ressalta-se que a representação imagística do riso, na obra em estudo, parece estar sempre acompanhada daquele que seria seu oposto, o choro, estabelecendo entre ambos uma relação de coexistência.

A natureza plástica da obra parece, portanto, partir de um movimento interno, uma vez que, como nos adverte Alfredo Bosi, “o olhar está enraizado na corporeidade,

enquanto sensibilidade e enquanto motricidade” (BOSI, 1988, p.66), sendo, portanto, a fronteira móvel entre o mundo externo e o sujeito. Trata-se, mais uma vez, de transferir, para essa realidade externa, a sensibilidade infantil, estabelecendo, em definitivo, o olho como “mediação que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma” (BOSI, 1988, p.75).

Acredita-se, portanto, haver um olhar extraviado do narrador-infante que, para além de integrar um percurso de aprendizagem, elege, para foco de seu relato, a atenção pelo detalhe, atenção essa que “deve enfrentar e vencer a angústia da pressa. A atenção mora e demora no tempo, por isso é lenta e pausada” (BOSI, 1988, p.84). O olhar da voz enunciativa, lento e astuto, a um só tempo, é, sobretudo, um olhar agente, que caracteriza a perspectiva humorística, na medida em que se confirma como possibilidade de significação ou, ainda, de ressignificação do mundo visível. Nesta obra, Ondjaki faz transcender o olho físico, pondo-nos em contato com “um mundo que desconhece a lei da morte”, já que “alcança os reinos do pretérito, vencendo, neste seu ato, os limites do presente, que é finito e mortal como todo tempo corpóreo” (*Ibidem*, p.70). Essa operação, num primeiro momento mental e, mais tarde, textual, “funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior” (CALVINO, 1990, p.102). Assim, cumpre indicar que o narrador extrai da própria rotina momentos de divertimento, como na passagem a seguir, em que o infante faz da repetição um jogo de adivinhação mental:

A minha mãe chegou. Primeiro vai à cozinha ver se o almoço está bem encaminhado, depois é que vai pendurar as chaves no chaveiro, vai subir, perguntar-me se tenho os deveres feitos e vai tomar banho. Só se eu estiver enganado, mas costuma ser assim.

– Tu é que falaste com a tia Dada? – deu-me um beijinho, foi para casa de banho, abriu a torneira. (*Eu sabia!*). (ONDJAKI, 2006, p.25 [grifos nossos])

A representação imagística do riso e do choro, em *Bom dia camaradas*, parece apresentar uma natureza cíclica, evidenciando que os ciclos utópicos e distópicos ou, ainda, as noites e as manhãs que marcaram a história angolana parecem seguir em estado permanente de alternância, havendo, entre um e outro, períodos intervalares, em que se observa a passagem de um estado de acentuada desilusão a outro em que se

delineiam novos projetos e sonhos que, fermentados na madrugada, amadurecem em desejos de novas realizações. Em *Quantas madrugadas tem a noite*, romance posterior ao que temos analisado, Ondjaki parece importar-se em ressaltar que é mesmo em meio à distopia noturna que nasce o desejo de superação de um quadro de profundo mal-estar, para viabilizar, enfim, a restauração dos projetos, substituídos, no passado, pela desilusão pós-independência, dando, mais uma vez, a ver “essa maneira africana de rir na cara da guerra, de estar mesmo a cantar na hora da morte, de dançar no suor do corpo...” (ONDJAKI, 2004, p.23).

Lembra-se que a segunda parte de *Bom dia camaradas* apresenta, em larga escala, momentos de intensa dor do protagonista, sinalizadores da chegada de uma época de despedidas da infância para o ingresso numa fase madura, em que a perda de um tempo feliz vem representada pela morte do camarada António, pelo fim do ano letivo e pela partida da tia Dada. Assiste-se, portanto, à formação de uma “distopia” individual, posta aqui entre aspas por referir-se a um episódio particular da vida do protagonista, episódio que, mais tarde, acabará por entremear-se à história angolana, como que para representar, simultaneamente, o início de novo ciclo nas vidas de Angola e do narrador.

**Era de noite**, estávamos a conversar na varanda, a tia Dada e eu. Ela estava a contar-me como tinham sido as férias dela em Luanda, as coisas que ela tinha feito, os sítios que tinha ido enquanto eu estava nas aulas. **Ela ia-se embora no dia seguinte**, e já há alguns dias que não falávamos, então estávamos a pôr a conversa em dia, mas, claro, naquele caso era pôr a conversa na noite. (ONDJAKI, 2006, p.99 [grifos meus])

Observa-se, a partir deste capítulo, a substituição inicial da luz da manhã pela escuridão da noite e, mais tarde, pelo cinza que os dias seguintes, agora nublados, imprimiam no céu luandense para anunciar a chuva que compõe o trecho final do romance. Interessa-nos lembrar que, em *Os da minha rua*, a chuva ganha destaque especial, em um conto denominado “Um pingo de chuva”, texto em que vemos a relação intertextual que há entre esta obra e aquela selecionada para objeto deste ensaio. No referido conto, narra-se o retorno dos camaradas professores cubanos à terra natal, bem como os momentos anteriores à partida, em que as crianças deparam-se, talvez pela primeira vez, com a morte, entendida aqui como perda e caracterizada, no conto, pela



cor cinza, tom que marca, de forma expressiva, os capítulos finais de *Bom dia camaradas*: “Despedida tem cheiro de **amizade cinzenta**” (ONDJAKI, 2007, p.119 [grifos nossos]).

Passando, portanto, ao romance, cumpre destacar que, num primeiro momento, a chuva parece compor um cenário de dor e de sofrimento, visto que sua formação começa a se delinear exatamente no dia em que o grupo de amigos despede-se dos professores Ángel e María, casal que marcou decisivamente o ano letivo. Tal fase é entendida, ao longo da narrativa, como parte de um tempo predominantemente feliz, do qual o menino-narrador via-se obrigado a despedir-se, para dar as boas-vindas às mudanças previamente anunciadas. Observe-se, abaixo, um trecho de *Bom dia camaradas*, cujas semelhanças com o final de “Um pingo de chuva” são inegáveis:

O céu continuava escuro, cinzento, como se a noite quisesse chegar antes do tempo dela. Outra vez nos despedimos. Outra vez aquela imagem de cada um ir para o seu lado. Lá em cima na janela o professor Ángel tinha a mão dele no ombro da professora María, e dava-lhe beijinhos na bochecha para ela não chorar tanto. Um pingo de chuva, sozinho, caiu-me na cabeça, nessa que foi a última vez que vimos aqueles camaradas professores cubanos (ONDJAKI, 2006, p.128).

Mais tarde, em capítulo seguinte, anuncia-se uma manhã cinzenta a acompanhar o relato de novas despedidas: o fim do ano letivo e a morte do camarada António. Dessa vez, observadas as passagens que associam as despedidas à chuva, percebe-se que, em algum instante, a escuridão que antecipa um dia chuvoso parece representar inteiramente a tristeza que tais momentos sugerem, como que para deixar antever, nesses episódios, resquícios noturnos e distópicos, agora, envoltos em lágrimas de chuva ou, se quisermos, em chuva de lágrimas, para confirmar que, no decorrer da narrativa, a natureza líquida de ambas funde-se em associações semânticas responsáveis por traduzirem, em imagens, o sofrimento que advém da perda. Assim como a chuva consiste em fenômeno meteorológico, por meio do qual se observa a precipitação de gotas d’água, decorrente de um estado de saturação, as lágrimas representam, igualmente, o transbordamento ou o extravasamento de emoções difíceis de serem contidas. O caráter de extravasamento de ambos os episódios, a chuva e o choro, permite-nos inferir que o segundo parece alimentar uma natureza catártica, capaz de anunciar o desejo de libertar o indivíduo daquele sofrimento, permitindo a passagem de

um estado de saturação a outro de esvaziamento, para viabilizar, enfim, a renovação da vida em novas experiências, emoções e afetos.

O mundo tinha aquele cheiro da terra depois de chover e também o terrível cheiro das despedidas. Não gosto de despedidas porque elas têm esse cheiro de amizades que se transformam em recordações molhadas com bué de lágrimas, Não gosto de despedidas porque elas chegam dentro de mim como se fossem fantasmas mujimbeiros que dizem segredos do futuro que eu nunca pedi a ninguém para vir soprar no meu ouvido de criança (ONDJAKI, 2007, p.146).

Entende-se, contudo, que, apesar de, inicialmente, estar vinculada ao sofrimento que esta segunda parte do livro sugere, a chuva ganha, em episódio final do romance, uma dimensão outra, capaz de superar, em importância, o cenário de desprazer que, antes, a caracterizava. Lembra-se que, em parágrafo conclusivo, a chuva que cai em Luanda assume um caráter seminal, uma vez que, em alusão às palavras de certa professora, o narrador ressalta a importância deste fenômeno para a fertilização do solo, dando-nos a notar o nascimento de “novas coisas na terra”, bem como a possibilidade de alimentar as raízes antigas, revelando, pois, a necessidade de renovação deste espaço angolano como também de restauração de valores que integram a tradição. Cabe, dessa forma, destacar que a chuva parece integrar, assim como fazem a criança e a aurora, uma dimensão erótica à obra, uma vez que a natureza sensorial, que acompanhou todo percurso de aprendizagens do protagonista, acaba por culminar num momento apical, em que a chuva, enquanto substância líquida e germinal, guarda semelhanças com o gozo erótico, rompendo, pois, o quadro de frigidez que, supomos, ainda permeia a sociedade angolana.

Tal qual o gozo erótico, a chuva mostra-se, neste episódio, expansiva, uma vez que, segundo o desejo do narrador, extrapola, discursivamente, o espaço luandense para atingir, enfim, toda Angola, como que para demonstrar a natureza coletiva desta obra, sempre a reivindicar para toda a nação as mudanças necessárias a uma sociedade mais justa. No plano coletivo, ressalta-se que o fim da guerra civil, narrado ao término do romance, apesar de não se confirmar àquela altura, projeta-se para realidade de forma antecipatória, uma vez que o romance, publicado em dezembro de 2000, é anterior à paz, conquistada apenas no ano de 2002. Faz-se necessário notar que as mudanças referidas anteriormente, além de coletivas, revelam-se individuais, em certa medida, já

que a segunda parte do romance trata, sobretudo, da eclosão de um novo ciclo na vida do protagonista, cujas despedidas, citadas demasiadas vezes, não deixam de representar as boas-vindas a outras vivências. Observa-se, a seguir, o trecho final do romance, através do qual se nota a substituição das lágrimas, representadas pela chuva no decorrer de parte da narrativa, pelo sorriso de quem, ainda temeroso, aguarda ansioso pela eclosão de novos ciclos.

Ao ver aquela tanta água, lembrei-me das redacções que fazíamos sobre a chuva, o solo, a importância da água. Uma camarada professora que tinha a mania que era poeta dizia que a água é que traz todo aquele cheiro que a terra cheira depois de chover, a água é que faz crescer novas coisas na terra, embora também alimente as raízes dela, a água faz “eclodir um novo ciclo”, enfim, ela queria dizer que a água faz o chão dar folhas novas. Então pensei: “Epá... E se chovesse aqui em Angola toda...?” **Depois sorri. Sorri só** (ONDJAKI, 2006, p.137 [grifos nossos]).

Entre o riso e o choro, portanto, o romance sugere uma linguagem que participa, antes, de um discurso que simula ingenuidade, mas sinaliza, ao mesmo tempo, uma aguda consciência dos problemas vividos por Angola, àquela altura. É, então que, em contato com realidades diferentes daquela por ele vivida, o narrador vê aguçar as percepções referentes à situação política de seu país. A convivência, por um curto espaço de tempo, com a tia Dada, vinda de Portugal, fê-lo, ainda, questionar a existência do cartão de abastecimento, sempre a desacreditar naquilo que a tia dizia, em momento de largo riso do leitor:

- Tia, não percebo uma coisa...
  - Diz filho.
  - Como é que tu trouxeste tantas prendas? O teu cartão dá para isso tudo?
  - Mas qual cartão? – ela  **fingia** que não estava a perceber.
  - O cartão de abastecimento. Tu tens um cartão de abastecimento, não é? – **eu, a pensar que ela ia dizer a verdade.**
  - Não tenho nenhum cartão de abastecimento, em Portugal fazemos compras sem cartão.
  - Sem cartão? E como é que controlam as pessoas? Como é que controlam, por exemplo, o peixe que tu levas? – eu já nem lhe deixava responder. – Como é que eles sabem que tu não levaste comida a mais?
  - Mas eu faço as compras que quiser, desde que tenha dinheiro, ninguém me diz que levei peixe a mais ou a menos...
  - Ninguém? – eu estava mesmo espantado, mas não muito, porque  **tinha a certeza que ela estava a mentir ou a brincar.** – Nem tem um camarada na peixaria que carimba os cartões quando levantas peixe à quarta-feira?
- (ONDJAKI, 2006, pp.49-50 [grifos nossos])

Lê-se, ainda, a seguinte passagem:

- Mas porquê essa praia é dos soviéticos?
- Não sei, não sei mesmo...
- Se calhar nós também devíamos ter uma praia só de angolanos lá na União Soviética!

(ONDJAKI, 2006, p.51)

Há, no decorrer da narrativa, momentos em que a presença do terror mostra-se eminente, como no episódio do grupo terrorista Caixão Vazio, em que o “narrador-infante” oferece-nos um riso que, como Heloíse Cabral Santana assinala, em sua dissertação *Quantas alegrias tem a noite*, faz nascer o desejo “mais forte que o desejo que nasce da tristeza” (SPINOZA *apud* SANTANA, 2008, p.18). Àquela altura, embora o país fosse efetivamente vítima de violência dessa natureza, a referida ação terrorista que, mais tarde, confirma-se como lenda urbana, figura como mais um momento de riso, uma vez que, da fuga da personagem principal e de Romina, o que mais se procurou projetar foi a maneira como corria a professora de inglês que, “todo mundo sabe, era aleijada”: “A Romina estava a sorrir, acho que era porque o Caixão Vazio não tinha nos apanhado, mas eu não conseguia tirar da cabeça a imagem da professora a correr àquela velocidade, a nos ultrapassar e saltar o muro da escola sem tocar em nada” (ONDJAKI, 2006, p.75). Há, ainda, após o episódio descrito, uma insinuação de romance entre os amigos, romance que, apesar de apenas sugerido, ratifica, mais uma vez, a infância como fase de importantes descobertas:

Ficámos cada um a recordar aquele momento.  
Para mim tinha sido bom, agora que tudo tinha passado, termos corrido juntos. Claro que era só um pensamento, mas de algum modo acho que essas coisas ficam assim guardadas no coração das pessoas, e se eu e Romina já éramos muito amigos, o termos fugido juntos do Caixão Vazio era uma coisa só nossa. Não falamos sobre isso, mas naquele dia, naquela tarde com o sol ali a fazer o momento a ficar ainda mais bonito, acho que ficámos muito mais amigos.

(ONDJAKI, 2006, p.76)

Em *Bom dia camaradas*, como já se procurou destacar ao longo do presente trabalho, o narrador faz de seu contar uma possibilidade de reacender a infância, já como criação e não apenas como repetição, para deslocar, enfim, o seu discurso de uma esfera autoritária e desgastada para outra afetiva e lírica. Vincula-se, dessa forma, o lirismo, que acreditamos estar na base do projeto ético/estético da obra em análise, ao

ludismo que caracteriza o discurso infantil, predominante ao longo da narrativa, expandindo-se, dessa forma, o conceito de poesia que, para além de seu aspecto estrutural, localiza-se precisamente numa esfera lúdica, semelhante, em tudo, a um jogo, cujas bases vinculam-se estreitamente ao projeto de uma linguagem que brota “na região do sonho e do encantamento, do êxtase, do riso” (HUIZINGA, 1980, p.133), distante, portanto, de um universo racional, sistemático e autoritário que parece reger a vida adulta.

Para Johan Huizinga, a natureza da criação poética continua localizada, precisamente, na esfera lúdica, ao passo que, nas formas mais complexas da vida social, “a religião, o direito, a guerra e a política vão gradualmente perdendo o contato com o jogo” (HUZINGA, 1980, p.133), uma vez que são regidas por forças civilizatórias. A *poiesis*, enquanto função lúdica, transcende os limites do juízo lógico para situar-se, enfim, naquele plano mais primitivo e originário a que pertence a criança. O ludismo invade, portanto, a linguagem do romance, dando origem a novas palavras, cujos elementos, à semelhança de um “quebra-cabeça”, revelam-se enquanto peças de um jogo de combinações inusitadas, capazes, enfim, de evidenciar, uma vez mais, a veia humorística que permeia toda a narrativa:

Continuámos em direcção às praias, o mar tava picado, um bocadinho picado, então ficava assim daquela cor que não dá para descobrir se é verde, se é azul, se é quê. “De que cor está o mar, tia?”, eu queria ver se ela ia dizer verde ou azul, porque minhas irmãs sempre viam o mar azul, nunca conseguiam ver o verde do mar. “Está escuro..., está verde...”, ela percebeu que havia truque na pergunta. “João, tu achas quê?”, mas o camarada João só riu, aí eu sabia que ele não queria participar na conversa.

– Então, vou-te dizer um segredo, tia...

– Diz lá, filho.

– O mar está *verzul!* – eu ria, ria

(ONDJAKI, 2006, p.56 [grifos nossos])

Ainda como marca de um discurso oral e propício ao riso, anedotas e estigas surgem, em *Bom dia camaradas*, para sinalizar a invasão, no cotidiano, de uma linguagem que, oriunda do jogo, traz em si aspectos culturais envoltos pelo humor. Assim, mais do que formas de ridicularizar, as estigas tomam o cenário ficcional para afirmar a linguagem do cotidiano como espaço de constante renovação para o qual se

tem a língua em estado permanente de brinquedo. Para além da natureza lúdica que caracteriza as estigas, cabe lembrar que essas são manifestações usuais da oratura na escrita angolana moderna e visam, mais uma vez, africanizar a linguagem, na qual estão inseridas.

Quando a gravação acabou, fomos lá para o pátio. Estivemos durante algum tempo a fazer troca de disparates e de estigas. Aqueles miúdos não me aguentavam nas anedotas, mas tinham estigas que podiam fazer uma pessoa chorar. Ao contrário das estigas da minha escola, aquelas eram muito curtas, muito simples, mas muito fortes. Foi com eles que aprendi aquelas: “engoliste cócega, arrotaste gargalhada, quem acorda primeiro na tua casa é que põe cueca, bebeste água de bateria começaste a dar arranque” ou a tão famosa “deste duas voltas no bacio, berraste Angola é grande!”

(ONDJAKI, 2006, p.38)

Desse modo, para tecer a manhã, em gestos e vozes de esperança, como que a repetir o movimento do galo que, um dia, João Cabral de Melo Neto cantou, o narrador-infante vem inventando gritos azuis que sabem, antes a risos, a fim de fazer da palavra poética uma fonte inesgotável de resistência ao desânimo, para que, dela, nasçam quantos outros gritos ou risos forem necessários à tessitura da aurora em “luz balão”, aquela guardada numa infância longínqua e próxima, num tempo que se sabe apenas inventado. E, como que em azulada prece, “que o céu dançante, vestido de estrelas caintes, (...) que as crianças aprendam sempre com os pássaros a secreta magia dos gritos azuis. (...) não é dessas paisagens, sobretudo, que o sonho trata...?” (ONDJAKI, 2009, p.184)

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito que um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.

2.

E se incorporando em tela, entre todos,  
se erguendo tenda, onde entrem todos,  
se entretendendo para todos, no toldo  
(a manhã) que plana livre de armação.  
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo  
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

(NETO, 1994, p.345)

## REFERÊNCIAS:

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1983.

BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Volume I. Rio de Janeiro: EdUERJ: Contraponto, 2005.

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-87.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: Lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.67-148.

\_\_\_\_\_. “O humor”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI (1927-1931). Rio de Janeiro: Imago, 1996. p.163-169.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: Jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

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

MAGNE, Augusto. *Dicionário etimológico da língua latina: famílias de palavras e derivações vernáculas (Volume I)*. Rio de Janeiro: INL, 1952.

NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ONDJAKI. *Quantas madrugadas tem a noite*. Lisboa: Caminho, 2004.

\_\_\_\_\_. *Bom dia camaradas*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

\_\_\_\_\_. *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

\_\_\_\_\_. *AvóDezanove e o segredo do soviético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra – o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói/Rio de Janeiro: EdUFF/Pallas, 1995.

\_\_\_\_\_. “Uma literatura no espelho da modernidade”. In: *Angola Hoje*. Ano 6 - Nº 33 - Julho / Agosto de 2007. p.37.

PEPETELA. *A geração da utopia*. Lisboa: Planeta, 1999.

PIRANDELLO. *Do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RUI, Manuel. *Quem me dera ser onda*. Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1981.

SALGADO, Maria Teresa. “Ler e depois: *Bom dia camaradas*, de Ondjaki”. In: *Metamorfoses*. Volume 8. Rio de Janeiro: Caminho, 2008. p. 308-311.

SANTANA, Heloíse Cabral. *Quantas alegrias tem a noite*. [Dissertação de Mestrado orientada pela Dra. Carmen Tindó]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

**Texto recebido em 22 de novembro de 2011 e aprovado dia 10 de dezembro de 2011.**



**SERIA CÔMICO SE NÃO FOSSE TRÁGICO –  
APONTAMENTOS SOBRE O "CRIADO-MUDO" DE PEPETELA**

***IT WOULD BE COMICAL IF IT WERE NOT TRAGIC –  
NOTES ON PEPETELA'S "BEDSIDE TABLE"***

**Vanessa Ribeiro Teixeira**

Doutorada pela UFRJ

**RESUMO:**

Esta pesquisa intenta investigar, por intermédio da leitura do romance *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, de Pepetela, as funções da memória e do esquecimento na releitura crítica de momentos significativos da história de Angola. Com base nas representações dos cinco sentidos humanos (tato, audição, visão, olfato e paladar) presentes no referido romance, analisamos como as sensações decorrentes desses sentidos se manifestam nas personagens e narradores e propiciam outras interpretações da história, cujos sentidos se encontravam em grande parte encobertos. O presente texto discutirá como se apresentam, no tecido ficcional, os elos limítrofes entre memória, história e esquecimento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pepetela; romance angolano; crítica; *A gloriosa família*

**ABSTRACT:**

*This research attempts to investigate, through Pepetela's novel *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, the roles played by memory and oblivion on the critical reading of some landmarks of Angola's history. Based on the representations of the five senses (touch, hearing, sight, smell and taste) presented by the aforementioned novel, we have examined how the sensations that result from these senses manifest themselves on the characters and narrators and how they allow different interpretations of the story, whose senses were, in large part, hidden. The present text discusses how, in the fictional web, the conterminal links between memory, history and oblivion appear.*

**KEYWORDS:** Pepetela; Angolan novel; critic; *A gloriosa família*

*A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, de Pepetela, nos convida a viajar pelo século XVII angolano, recriado pelas teias da ficção. Durante a leitura do romance, observamos o surgimento de ilustres personagens da singular história de presenças portuguesa e holandesa no território que, atualmente, constitui Angola, além da apresentação de soberanos dos reinos locais. Assim, temos, ao lado da referência às figuras longínquas do rei de Portugal, D. João IV, e do Príncipe de Orange, a evocação de outras personalidades igualmente magnânimas, como o Rei do Kongo, D. Garcia II, representado por seu braço direito, o governador da Ilha de Luanda, Dom Agostinho Corte Real, e, sobretudo, a rainha da Matamba, Nzinga Mbandi, cujos interesses políticos e econômicos dificultaram, e muito, o processo da ocupação portuguesa em Angola. Durante a leitura do romance, depreendemos uma “voz” africana a desafiar os ditames da história oficial, através de um texto desconstrutor, eivado de ironia e imaginação. É a palavra marginal que se anuncia como detentora do fio que entretece as

relações entre o discurso monumental e as revelações dos bastidores, reais ou inventadas, quebrando, assim, as expectativas do discurso dominante.

O dom da fala é um privilégio fora do alcance de um súdito da rainha (ou rei) Jinga Mbandi. Governante hábil, de personalidade curiosa, a soberana da Matamba deixou uma imagem de força e habilidade diplomática ímpares no imaginário dos europeus que se aventuraram por suas terras e na mente de seus súditos. Sua inteligência era a principal arma para mostrar “quem é que manda”:

A propósito [sobre a “doação” que a rainha Jinga fizera para o chefe dos Van Dum], foi muito ousada a maneira como Baltazar Van Dum aproveitou sua ascendência flamenga para enganar a rainha, que de facto detesta que a tratem assim, pois ela diz é rei, porque só o rei manda, e ela não tem nenhum marido que mande nela, ela é que manda nos muitos homens que tem no seu harém e que chama de minhas esposas. É Rei Jinga Mbandi e acabou.

(PEPETELA, 1999, p. 23)

É de se notar que este ícone real de uma história nada ortodoxa, que forçou sua entrada nos manuais oficiais da história mundial pela resistência com a qual manteve a soberania do reino frente ao processo de colonização portuguesa, surge como uma personalidade modelar para a produção ficcional angolana em vários momentos. Um dos precursores deste exercício de evocação e recriação literária da história dessa soberana é Assis Júnior em seu *O segredo da morta* (1935). Como aponta a professora Laura Cavalcante Padilha,

(...) a resistência é a marca das principais personagens femininas de *OSM*, também sempre empenhadas na tarefa simbólica de preservação dos referenciais e valores autoctonamente angolanos. Por essa razão, ver-se-á uma expressiva metáfora de tal resistência feminina se reatualizar no romance que a vai buscar na figura lendária da rainha Jinga, batizada pelos portugueses como Ana de Souza. Principalmente Ximinha Belchior e Capaxi [personagens do texto de Assis Júnior] se fazem duplos explícitos da rainha-símbolo da angolanidade (...).

(PADILHA, 1995: pp. 55-56)

Seja como símbolo da força feminina, seja como representação da busca de uma “autêntica” identidade angolana que se afirma pela resistência, a figura da rainha Nzinga Mbandi parece ser um elemento emblemático para criar os contornos favoráveis à articulação de narradores diferenciados. Literariamente, a soberana, que logrou enfrentar, com seus ardis diplomáticos e suas táticas de guerra, a supremacia da

ocupação portuguesa – uma proeza considerada quase impossível, vista a superioridade bélica dos europeus –, representa a fecundidade do terreno das verdades possíveis, à espera de serem vividas ou criadas. Enquanto a morta falará “do outro mundo”, na narrativa de Assis Júnior, um escravo “mudo e analfabeto” é o responsável pela tecedura romanesca de *A gloriosa família*.

Este escravo emudecido fora entregue pela nomeada rainha ao chefe da família Van Dum como delicado agradecimento em troca de favores recebidos. O narrador, um “criado-mudo”, como um ventríloquo em performance singular, é responsável pelo deslocamento do olhar do leitor para um momento particular da história colonial angolana: o tempo em que o território português fora invadido pelos holandeses.

Sempre ao lado do seu senhor, o escravo-narrador se porta como um verdadeiro “criado-mudo” – peça de mobiliário, disposta ao lado da cama, para guardar pertences pessoais. Tal construção alegórica faz com que este “criado-mudo”, em lugar de coisa, seja um homem, cujas funções se resumem em ser “objeto” de ostentação e “homem-sombra” de seu dono: “(...) basta um olhar para eu saber o que quer o meu dono. E ele foi muito claro no princípio da nossa relação, andas sempre atrás de mim, vais onde eu for, pronto, não foi preciso mais nada, nunca ouvi um berro.” (PEPETELA, 1999, p. 188).

A criação alegórica, ironicamente, substitui a imagem de um móvel que não se movimenta – o criado-mudo de madeira – pela presença de um sujeito que está constantemente a se deslocar para os diversos sítios de Angola, no encaicho de seu dono. É interessante não perder de vista que tanto o objeto quanto o homem-objeto têm um dono. O fato de obedecer prontamente à primeira ordem recebida – andar “sempre atrás” de Baltazar –, conjugado ao singular mutismo, transforma esse servo em alguém propício a guardar segredos. No entanto, a sua natureza humana e, sobretudo, a sua aviltante condição de escravo, transforma-o num traidor potencial, visto que os segredos da família Van Dum e da política local no século XVII vão sendo revelados pela narrativa que nos é por ele apresentada. N' *A gloriosa família*, o “criado-mudo” deixa de ser o representante de uma verdade estática, encerrada em si mesma, para se transformar numa grande alegoria de outro modo de contar a história, com seus diversos pontos-de-vista e suas diversas verdades.

Essa interessante focalização do século XVII em Angola apresenta o retrato

ficcionalizado de uma sociedade sufocada pelas imposições coloniais, transferida de mãos e poderes em razão de interesses políticos e econômicos. A figura do escravo mudo alegoriza a realidade de um tempo – os meados de mil e seiscentos – em que as futuras vozes da resistência anticolonialista, insufladas por uma consciência nacional reivindicativa, ainda estavam bem longe de se formarem. O narrador sem voz é a imagem figurada de seu tempo. Tanta importância dada a essa personagem contrasta com a observação de que, somente num momento já bastante adiantado do desenrolar diegético, as causas de seu infortúnio nos são informadas. Em resposta à preocupação do senhor Domingos Fernandes de Pinda sobre o possível testemunho do escravo, ri-se Baltazar Van Dum:

– Desculpe, amigo Van Dum, mas tenho uma pergunta há anos para lhe fazer e depois sempre acontece qualquer coisa que me distrai e não a faço. Mas é a seguinte. Tem tanta confiança assim neste seu escravo mulato? Porque ele anda sempre consigo e ouve todas as conversas. Não tem medo que ele acabe por revelar algum segredo?

O meu dono deu uma gargalhada que acordou os espíritos em descanso no cimo da mangueira. Olhou para o meu lado mas nem chegou a completar o movimento de modo a me encarar de frente, seria a terceira vez na vida talvez. E respondeu com o maior à-vontade, em tom até um tudo nada acima do normal:

– Não tem perigo. É mudo de nascença. E analfabeto. Até duvido que perceba uma só palavra que não seja de kimbundu. Sei lá mesmo se percebe kimbundu... Umas frases se tanto! Como pode revelar segredos? Este é que é mesmo um túmulo, o mais fiel dos confidentes. Confesse-lhe todos os seus pecados, ninguém saberá, nem Deus.

(PEPETELA, 1999, p. 393)

Soubesse o patrono dos Van Dum que a ficção literária, ao longo dos séculos, criaria até mesmo “defuntos-autores”, não cometeria tais descuidos.

Interessa-nos, aqui, discutir as formulações alegóricas que poderão ser ressaltadas a partir do mutismo do escravo. Tais formulações surgem como um instrumento eficaz na tarefa de articular outras orientações possíveis sobre a construção do discurso histórico.

Relendo as raras declarações do escravo sobre o seu mutismo, depreendemos que ele não falava, mas era capaz de ouvir, compreendendo perfeitamente a linguagem dos que estavam à sua volta, e possuía paladar, pois, apesar de não emitir sons, tinha língua. A cultura bambara – para não sairmos do imaginário de mitos existentes na África –, por exemplo, indica que a língua, por seu papel de instrumento articulador da

linguagem, é o órgão do conhecimento. De acordo com sua desenvoltura gustativa, ela é, por outro lado, o órgão do discernimento, da propriedade de compreensão dos dados conhecidos. A ausência de uma ou outra função nas utilizações da língua pode desencadear uma espécie de desestabilização do sistema social corrente.

O mutismo que singularizava o escravo de *A gloriosa família* desencadeou uma reformulação do *status quo*, seja o social, seja o literário. Numa sociedade em que o oprimido não tinha voz, sobretudo o escravo, justamente o personagem emudecido pelas vontades do poder será aquele que recontará a história de seus algozes. Aquele que não tinha voz poderá, alegoricamente, “falar” tudo o que quiser, visto que suas palavras não estarão mais ao alcance dos ouvidos daqueles que poderiam condená-las por não caberem em suas verdades. É a partir de uma instância diversa que o novo discurso se inaugura.

Entramos numa zona ambígua, pois, quando dizemos língua, queremos dizer não só um dos órgãos da fala, mas também linguagem. O “guarda-costas” de Baltazar Van Dum, embora emudecido, era senhor de um discurso próprio, uma vez que entendia os outros e, mentalmente, articulava sua linguagem e formulava pensamentos. No entanto, seu discurso se torna bastante complexo, uma vez que sua manifestação ocorre, de modo recriado, no universo ficcional, segundo práticas e crenças do animismo africano:

Sempre achei que o meu dono subestimava as minhas capacidades. Bem gostaria nesse momento de poder falar para lhe dizer que até francês aprendi no tempo dos jogos de cartas. E que bem podiam baixar a voz ao mínimo entendível que eu ouvia sem esforço, bastando ajustar o tamanho das orelhas. Mas se tão pouco valor me atribuía, então também não merecia o meu esforço de lhe fazer compreender o contrário, morresse com a sua idéia. Uma desforra para tanto desprezo seria contar toda a sua estória, um dia. Soube então que o faria, apesar de mudo e analfabeto. Usando poderes desconhecidos, dos que se ocultam no pó branco da pomba ou nos riscos traçados nos ares das encruzilhadas pelos espíritos inquietos. Fosse de que maneira fosse, tive a certeza de o meu relato chegar a alguém, colocado em impreciso ponto do tempo e do espaço, o qual seria capaz de gravar tudo tal qual testemunhei.

(PEPETELA, 1999, p. 394)

O discurso do escravo sem voz ultrapassa, assim, as fronteiras do proibido e do conhecido, o que acaba por permitir-lhe contar uma outra história, a que jazia silenciada nos desvãos da história monumental. Em *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*, é através do boato, do *mujimbo*, no dizer quimbundo, que se revelam certos episódios históricos ausentes dos registros oficiais. Tecendo um diálogo com as epígrafes,

retiradas, entre outras fontes, da *História geral das guerras angolanas*, de António de Oliveira Cadornega (1680) – personalidade também feita personagem –, o romance de Pepetela vai desconstruindo as “gloriosas narrativas”. Faz, assim, a valorização das “estórias dos bastidores”, o que permite fundar uma nova orientação para a interpretação da cadeia de acontecimentos que condicionam outras verdades históricas.

É curioso notar, por outro lado, que o discurso desse escravo revela-se, inesperadamente, traidor, na medida em que aquele que todos imaginavam ser um túmulo demonstra ser, no fundo, o maior *mujimbeiro* da estória dos Van Dum, contrariando todas as expectativas. Seu “narrar” ilustra uma proposta contradiscursiva ainda mais fortalecida, se considerarmos o seu mutismo. Ana Mafalda Leite, no artigo “Janus-narrador em *A gloriosa família* de Pepetela, ou o poder profético da palavra narrativa”, aponta para alguns aspectos da desenvoltura desse narrador-marginal, ao afirmar: “(...) quer-se o narrador deste romance assumir como escravo, simultaneamente personagem e testemunha de todas as personagens, dono dos tempos, manipulador de uma consciência crítica da História” (LEITE, 2002, p. 141).

Retomando considerações filosóficas de Michel Serres sobre os sentidos físicos, observamos que estes geram sensações que, por sua vez, produzem significados e estes, linguagem. A prática desta, quando verbal, rouba, muitas vezes, o lugar de outras formas sensoriais de apreender o mundo, de interpretá-lo e de repensar o seu devir histórico. No caso de nosso personagem-narrador, o “criado-mudo”, a linguagem ainda é a forma escolhida para observar os lugares recônditos da história; seu discurso se tece no limiar da própria consciência oprimida; sua singularidade instaura-se por narrar, mesmo sendo mudo, dessacralizando as certezas da história oficial. O discurso do “homem-sombra” de Baltazar Van Dum se constrói em espaços considerados impossíveis, pois sua voz “ausente”, contrariando as expectativas, é o espaço de uma consciência subjetiva, e essa consciência “fala”.

Por outro lado, as estórias que surgem desse discurso “impossível”, articulado pelo escravo, são costuradas pelas experiências propiciadas pelo funcionamento de seus outros sentidos. Já que adentramos esse território sensorial, comecemos pelo paladar, cuja configuração no romance se mostra bastante curiosa. As narrações que ilustram essas experiências são recorrentes ao longo de toda a obra. A bebida típica da terra, por exemplo, é imensamente cara ao escravo tanto quanto aos soberanos locais:

(...) Mas o vinho de palma é que tinha todas as preferências, Dom Agostinho tinha discorrido abundantemente sobre o assunto, ele próprio um grande apreciador, não fosse essa a bebida tradicional do Kongo. E não só, pois o meu rei Jinga se babava todo por uma cabacinha. E todos os seus súbditos, entre os quais eu não sou excepção.

(PEPETELA, 1999, p. 96)

Em outra ocasião, quando do casamento de Rodrigo Van Dum, o dos “olhos verdes”, e Cristina Corte Real, a formosa Nzuzi, filha de D. Agostinho Corte Real, nosso personagem-narrador festeja:

(...) Para minha surpresa, entrámos todos na sanzala, sem me terem impedido. Aleluia, como diria o Rodrigo, hoje é que me vou desferrar destes anos todos a ver o meu dono beber vinho. Hoje o maluvo de Dom Agostinho Corte Real não me escapa e me levem de arrastão para casa, se quiserem, ou então fico a dormir na areia da Ilha, melhor cama não há para uma bebedeira. (PEPETELA, 1999, p. 102)

Nos exemplos citados, percebemos que, coincidência ou não, o narrador aponta para a importância da apreciação do vinho de palma, ao longo do território luandense, partindo de relatos ouvidos, que demonstram a sua circulação pelas esferas do poder. Focalizando a bebida no espaço da realeza, o narrador parece corroborar a pertinência das considerações gustativas para o encadeamento dos relatos sobre a configuração da sociedade angolana no século XVII. A aventura diegética do "criado-mudo" inclui em suas linhas a “cabacinha” que maravilha os governantes do Kongo e da Matamba, porque este é um elemento que constitui um traço da identidade cultural do povo angolano. Ao seleccionar alguns elementos caros à identificação local, o escravo-narrador, fazendo parte dela, começa a revelar algo de sua própria configuração que está para além da sombra do seu dono.

Além disso, é a partir desta experiência com a bebida, que as preferências do paladar real e o gosto que identifica o homem comum se encontram. A comemoração através do vinho revela-se detentora de um efeito desestabilizador da estrutura de poder vigente, articulada por dois níveis estanques principais: o dos senhores e o dos escravos. As festas costumavam ser lembradas pelo narrador em seus pormenores – pelo menos, antes de a consciência perder para a embriaguez – porque ilustravam um momento utópico: o instante em que a sociedade colonial parecia se permitir uma espécie de “comunhão”. O vinho surge como o vetor desta comunhão.



Podemos ainda considerar uma possível associação entre a importância dada ao vinho, ao seu efeito desrepressor, e a iniciativa firmada por um narrador-escravo que pretende devassar, criticamente, trechos censurados da história. A bebida que, dado o seu teor alcoólico, embriaga, tirando os sentidos e as normas do lugar, inaugura uma trêmula ponte de diálogo com uma história que se cria a partir do diverso. Não podemos perder de vista, no entanto, que, apesar de estas associações parecerem plenamente justificáveis, são bastante raros os momentos em que ao escravo é permitido beber. Com ou sem o vinho, sua consciência crítica se mantém, corroendo as bases das estruturas estanques. Em alguns momentos, podemos constatar que o prazer desencadeado pelo sabor do *maluvo* suplanta o “relato”: “(...) não posso continuar a narrativa deste notável casamento, pois não me lembro de mais nada, devo ter caído de borco e só me recordo de acordar, no dongo que nos levava para o outro lado do canal, com uma tremenda dor de cabeça, que a ressaca é o pior que o *maluvo* tem.” (PEPETELA, 1999, pp. 109-10).

Vale ressaltar que, com exceção desses momentos de festa em que o vinho é apreciado por todos, as referências às experiências do paladar estão, geralmente, vinculadas ao passado, condicionadas por uma espécie memória gustativa. Sob este aspecto, podemos destacar da “narração” do escravo as seguintes informações: “(...) É claro que o meu dono não sabia apreciar o sabor incomparável de um *funji* de massango. E ainda menos o do *funji* de véspera, que ficava duro como um bolo, levando uma camada de mel por cima. Prazer dos prazeres, saudades da minha meninice gentia.” (PEPETELA, 1999, p. 113). Tais declarações, primeiramente, revelam que a condição de escravo não lhe permitia desfrutar dos sabores que um dia apreciara na infância, quando ainda era livre. Num segundo momento, percebemos, contudo, que o sabor do *funji* não era experimentado desde a meninice. Por fim, depreendemos que o sabor experimentado no outrora, não nos dias de hoje, só se realiza na lembrança condicionada pela saudade.

A partir dessas constatações, adentramos o terreno em que a memória se faz “senhora” do discurso e começamos a considerar o seu papel na revisitação de verdades históricas diversas. Nesse espaço, o relato ficcional toma para si a incumbência de reconstruir as pontes subjetivas que foram ignoradas pelo dizer histórico dominante. A memória do paladar no “criado-mudo” nos leva a refletir sobre uma outra história que tem nos descaminhos da memória o seu material de construção. Walter Benjamin aponta

para as singularidades trazidas para a realidade ficcional de Proust, singularidades estas calcadas num complexo exercício da rememoração muitas vezes despertada por sabores e odores:

(...) um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação.

(BENJAMIN, 1994, p. 37)

Para Benjamin, a lembrança, a rememoração, é imprescindível à criação ficcional, são bases da estrutura própria da ficção. No caso particular do personagem-narrador d'*A gloriosa família*, somos levados a considerar o exercício da memória como elemento fundamental para a consolidação da tarefa de preenchimento dos sentidos vazios da história. Além disso, os próprios meandros das lembranças estão intrinsecamente vinculados à experiência do esquecimento. O lembrado nunca é, de maneira alguma, o fato em si exatamente acontecido. O sabor lembrado do *funji* da “meninice gentia” não é o *funji* daquele tempo; menos ainda, o sabor de agora. Desta forma, a idéia do sabor, propiciada pela lembrança, implica uma série de variantes. Relembrando um sabor, confiando-lhe ao seu tempo, o personagem problematiza sua trajetória de vida, visto que entram em confronto o tempo saudoso e o tempo do agora. Neste sentido, os sabores lembrados trazem consigo saberes históricos. A memória do escravo buscará, assim, a partir da lembrança de sensações gustativas, reconstruir não apenas a sua história, mas também a de Angola, no tempo dos holandeses.

As fecundas relações entre as instâncias do *sabor* e do *saber* também merecem interesse no delinear das linhas filosóficas de Michel Serres. Segundo as palavras do filósofo francês, “(...) não há nada no intelecto que não tenha passado primeiro pelos sentidos. Ouvimos em nossa língua: não há nada na sapiência que não tenha passado pela boca e pelo gosto, (...)” (SERRES, 2001, p. 164). No que se refere à relação entre paladar e memória, Serres pontua ainda que “(...) [no] tempo em que o pão, na França, perfumava o campo, também proporcionava um longo passeio num instante. Toda uma vida reside num copo de vinho Margaux, e até numa honesta broa.” (SERRES, 2001, p. 168). Observamos que os sabores são fundamentais para despertarem lembranças do passado. Assim, um copo de Margaux e uma fatia de broa, por analogia, equivalem, a

uma cabaça de *maluvo*, a uma fatia de *funji*. Relembrando sabores recalçados, o escravo procura a reconfiguração de sua trajetória identitária. A memória de cada sabor é única e intransferível, assim como a constituição de cada identidade.

Não devemos perder de vista que, ao se referir às experiências gustativas de Baltazar Van Dum, o “criado-mudo” deixa claro que seu dono **não sabe** algo que o identifica. Se um dia chegar a olhá-lo pela quarta vez, quiçá vendo-o, talvez chegue a sabê-lo. Tal singularidade é que o individualiza e o faz tomar intimamente a consciência de sua diferença. A articulação de sua memória funciona como um instrumento indispensável à formulação desse discurso outro.

Jacques Le Goff, recorrendo a Platão, demonstra que a memória é a base onde se alicerça a história. Contudo, se o lembrar não se faz oralmente, mas se utiliza dos artifícios da escrita, é visto de maneira negativa pelo filósofo, pois, ao subjugar o relato à **grafia**, colabora para haver o esquecimento:

(...) Platão, no *Fedro* [274c - 275b], coloca na boca de Sócrates a lenda do deus egípcio Thot, patrono dos escribas e dos funcionários letrados (...). E sublinha que, fazendo isso, o deus transformou a memória, mas contribuiu sem dúvida mais para enfraquecê-la do que para desenvolvê-la: o alfabeto “engendrará esquecimento nas almas de quem o aprender: estas cessarão de exercitar a memória porque, confiando no que está escrito, chamarão as coisas à mente não já do seu próprio interior, mas do exterior, através de sinais estranhos. Tudo aquilo que encontraste não é uma receita para a memória, mas para trazer as coisas à mente” [275a].

(LE GOFF, 1996, p. 437)

Para Harald Weinrich, também “(...) o que se anota é mais facilmente esquecido. Esta foi sempre a mais eficaz das estratégias do esquecimento.” (WEINRICH, 2001, p. 12). Ora, é justamente esse poder subjetivo de uma memória não escrita que permite ao escravo o desenvolvimento de um discurso diferente, articulado no terreno do extraordinário – aquilo que está para além do ordinário, da ordem costumeira, que foge às expectativas ou às concepções prévias de determinadas realidades. Lembremos que este é um criado não apenas mudo, mas também analfabeto. Essa condição última, que, para uma determinada tradição do discurso histórico ocidental – em geral, sempre escrito –, anularia as possibilidades de dizer a história, traz para o narrador d' *A gloriosa família*, ao contrário, a potencialização de uma “fala” construída pelas sensações e experiências interiores. A configuração dessas exige a participação dos sentidos na apreensão dos dados do mundo exterior. O analfabeto, diferentemente dos que dominam

o universo da escrita, apreende esses dados de maneira diversa, visto que todas as informações deverão ser reinterpretadas a partir do esforço imaginativo de sua memória sensorial.

Por outro lado, um escravo analfabeto, atento às informações de conotação sócio-histórica, recebidas a partir do que ouve e não daquilo que poderia ser lido, não se vê obrigado a respeitar as normas presentes em manuais. Apesar de simpático aos livros, estes não parecem seduzi-lo com o argumento de uma verdade única, consolidada pelos séculos: “(...) Eu achava simpático esse amor que Ambrósio tinha pelos livros, como se acha simpático um louco inofensivo.” (PEPETELA, 1999, p. 65). A trama dessa história marginal e singular, tecida pelo "criado-mudo", põe, assim, em relevo seus gostos, opiniões, sensações. Portanto, nesse tipo de história, tal como aponta Tzvetan Todorov, “(...) o critério último da verdade de elucidação é intersubjetivo, e não referencial.” (TODOROV, 2002, p. 145)

Os caminhos trilhados pela memória do “criado-mudo” ditam suas preferências temáticas. Seja ao refletir sobre a estrutura hierárquica existente no interior da casa dos Van Dum, seu ponto-de-partida, seja ao se embrenhar pelas negociações políticas que vitimam o território angolano, seja ao reconhecer a autoridade dos reinos locais ou ao se deixar levar pelas estórias de amor e desejo que envolvem os personagens que o cercam, o narrador, através da memória, busca elucidar dados de uma história não contada, mais do que simplesmente enumerá-los. Nesse sentido, coloca em atividade uma memória que recria traços identitários do passado, apagados no decorrer da história.

A evocação do passado é necessária para afirmar a própria identidade, tanto a do indivíduo quanto a do grupo. Sem dúvida, um e outro também se definem por sua vontade no presente e seus projetos futuros; mas não podem dispensar-se dessa primeira evocação. Ora, sem um sentimento de identidade que nos pertença, vemo-nos ameaçados em nosso próprio ser e paralisados.  
(TODOROV, 2002, p. 195)

O escravo rememora situações impostas de “apagamento”: “(...) escravo não tem sentimento, aiué, e tenho de estar atento ao meu dono, só dormir quando ele dorme, no resto seguir seus gestos, suas palavras, suas emoções, seus vazios também, para isso me foram buscar à terra de Jinga Mbandi.” (PEPETELA, 1999, p. 23). Apesar disso, ou justamente por isso, esse narrador dos bastidores rememora o outrora de uma Angola dividida entre poderes europeus – Portugal e Holanda – e africanos – o reino da

Matamba e o do Kongo, entre outros – demonstrando, por vezes, estar ciente de sua condição de pertença a um determinado grupo. Este discurso de afirmação identitária o mantém firme em relação às suas verdades, ainda que o queiram como simples sombra de seu dono. Em determinado momento, diz o ilustre “guarda-costas”: “(...) E para trás [partindo da margem do rio Bengo], no sentido do oriente, se via a entrada da terra, o reino que Ngola Kiluanje unificou, a pátria dos Ngola, a minha.” (PEPETELA, 1999, p. 19). Em outro instante narrativo, sendo ainda mais preciso em suas considerações, o escravo nos informa sobre o negócio dos Van Dum, um negócio que o faz deparar com sua “nacionalidade”: “(...) Pela primeira vez era uma grande caravana e composta de peças de boa qualidade, gente da minha nação mbundo, da Matamba, de Ambaka e do sul do Kuanza, até das matas impenetráveis de Sautar. Nomes mágicos de territórios que me aqueciam a alma de desterrado.” (PEPETELA, 1999, p. 224).

Este sujeito que constrói imagens possíveis de si mesmo e dos outros se vale de outra face do exercício da memória para instaurar a sua versão de discurso verdadeiro – até que provem o contrário –: a imaginação. Ao “rememorar” o tempo de sua infância ou certos casos passados, o personagem-narrador recorre a um processo subjetivo articulado pela “imaginação reprodutiva”, pois não existe memória pronta, estanque; esta é sempre um dado construído, constantemente processado. Como observa Todorov, a rememoração é “(...) uma tentativa de apreender o passado em verdade.” (TODOROV, 2002, p. 155). Reproduzem-se, em última instância, imagens já observadas na realidade; contudo, estas nunca são reconstruídas exatamente como foram. A imaginação conclui as lacunas e os lapsos deixados pelas rememorações.

Para preencher essas lacunas da memória, o “criado-mudo”, por vezes, assumindo a condição de um “ficcionalista” muito à frente do seu tempo, se aventura pelos meandros da “imaginação criadora”, atividade que produz uma gama de possibilidades para a configuração de um discurso que nem sempre parte do real. No discurso desse “homem sem voz”, deparamo-nos, constantemente, com declarações deste tipo:

(...) Tudo o que possa vir a saber do ocorrido dentro do gabinete será graças à imaginação. Sobre este caso e sobre muitos outros. Um escravo não tem direitos, não tem nenhuma liberdade. Apenas uma coisa não lhe podem amarrar: a imaginação. Sirvo-me sempre dela para completar relatos que me são sonogados, tapando os vazios.

(PEPETELA, 1999, p. 14)

A liberdade da imaginação criadora, nem sempre condicionada por um dado real, permite ao narrador movimentar-se no tempo e no espaço da forma que melhor lhe apraz. Exemplo disso revela a seguinte citação:

(...) havia que defender o meu dono só para chatear os directores. Isso mesmo acabou por reconhecer o major em conversa com Baltazar, mas mais tarde, bem mais tarde, eu é que estou a saltar de um tempo para o outro, pois é a única liberdade que tenho, saltar no tempo com a imaginação (...).  
(PEPETELA, 1999, p. 16)

Percebemos, em outras linhas, que não só quando a memória falha, mas, também quando faltam olhos e ouvidos, a imaginação sobeja. Noutra passagem, somos informados que: “(...) Não me foi difícil adivinhar o teor da conversa, que se passou no primeiro andar, na sala privada de Pedro César de Menezes, longe dos meus ouvidos.” (PEPETELA, 1999, p. 141)

A partir da associação entre imaginação e liberdade, o escravo emudecido pode assumir para si o direito à conquista de sua identidade. Livre dos grilhões que não podem amarrar a imaginação, seu discurso vai além. O personagem-narrador, então, encontra-se apto para recriar a versão oficial dos fatos, dessacralizando-os, sem temer possíveis repreensões, visto que se encontra protegido pela fantasia que lhe fora imposta por seu dono: a de que era “mesmo um túmulo, o mais fiel dos confidentes.”

Se todas as artes são filhas da memória, a imaginação, que é motor de todas elas, não pode ser dissociada das ações de *Mnemósine*. O “guarda-costas” de Baltazar Van Dum encontra-se justamente na intersecção entre essas duas instâncias, processo que sustenta, sem sombra de dúvidas, o seu discurso. Entre memória e imaginação, constrói sua versão da história. Vejamos o exemplo a seguir; nele, até mesmo os acontecimentos que não se realizaram têm lugar nessas linhas que tecem conjecturas sobre verdades possíveis como, por exemplo, a honra do tenente Jean du Plessis, arditamente questionada:

E foram para as cartas. Fiquei imaginando. Na manhã seguinte, depois de bem instruído pelo meu dono, o tenente Jean du Plessis chegava à fortaleza do Morro, fardado mas muito desganhado, gritando, onde está ele que o mato, onde está ele, entrando de rompante no gabinete do major e empurrando a ordenança a tentar lhe travar o passo, meu major, eu mato o bastardo, solte o homem um minuto que seja para lhe espetar o meu ferro naquela barriga de sacana, solte o gajo, meu major. (...) O tenente saía de

cabeça levantada, o meu dono aplaudia, os oficiais aplaudiam, assim é que faz um verdadeiro homem, e até a Matilde se rendia à audácia do tenente Jean du Plessis e lhe caía nos braços, de novo vigorosos e cheios de desejos. O mal é que nem sempre a realidade segue a imaginação. Pude constatar na manhã seguinte, pois o tenente estava sóbrio, quando lá chegamos, bem cedo. Tonto e com uma tremenda ressaca, mas sóbrio. Logo recusou a combina.

(PEPETELA, 1999, pp. 169-170)

No encontro ficcional entre a linguagem subjetivamente inventada do "criado-mudo" e os sabores por ele imaginados, surge uma abertura para a instauração de outros discursos possíveis, nos quais memória e imaginação costuram retalhos de uma história "escrita" pelo avesso, "a contrapelo". Nessa escrita, duas linguagens se cruzam, a do saber e a do sabor. Já se tornara célebre a leitura que Roland Barthes faz sobre os dois termos, no livro *Aula*, revelando-lhes o étimo comum. Ambas as linguagens são responsáveis por conhecimentos transmitidos racionalmente ou transformados pelas emoções e sensações. Para melhor explicar tais metamorfoses, recorremos, novamente, a Michel Serres:

(...) Os escravos ou as mulheres, como os deuses, mantêm-se junto ao forno onde se dá a metamorfose, enquanto os bárbaros falam. Esta transformação, nas chamas, a passagem do cru ao cozido, tem a ver com o conhecimento. Fermentação do pão, ou do vinho, por exemplo, ou pré-substanciação. A Santa Ceia não consagrou a uva nem o trigo. Ela dá atenção às coisas comidas, degustadas, feitas, compostas, que o calor modificou.

(SERRES, 2001, p. 167)

Essa idéia de transformação de um determinado dado para o alcance do conhecimento está no princípio de toda criação. Tal processo irmana-se a um modo narrativo de dizer à história que fora obrigado a descobrir novos caminhos para poder se manifestar. O "criado-mudo" conta essa outra versão da história. Sua língua não é falada, mas a potencialização do alcance dos seus sentidos, da sua memória e da sua imaginação, permite que diversas outras línguas nele se encontrem. E os seus saberes nos levam à "babel" de uma Angola seiscentista. Neste contexto, a figura do escravo-narrador surge como metáfora de seu tempo e do território por onde circula.

A invasão de povos europeus em terras angolanas – que, em meados do século XVII, estão divididas entre os interesses de Portugal e Holanda – acarreta uma intersecção de culturas claramente percebida na proliferação das línguas estrangeiras e das práticas religiosas. Esse hibridismo cultural, sustentado pelas bases coloniais, faz da habilidade no uso da linguagem, afora o poderio bélico, o principal motor das



negociações políticas, cada vez mais tensas e intensas. Contrariando as expectativas que o marginalizam, nosso "criado-mudo" demonstra estar ciente dos mecanismos da principal arma dos conquistadores, a língua, daí sua autoridade em recontar suas histórias, dessacralizando-os:

(...) O engraçado eram as línguas da conversa. Se era para todos perceberem e participarem, utilizavam o kimbundo. Se Baltazar queria dizer alguma coisa confidencial a Nicolau, usava o flamengo. E se Nicolau ou o meu dono se dirigiam a Diogo, para só os três se comunicarem, o português era escolhido. Complicado para quem não dominava os três idiomas. Eu estava perfeitamente à vontade. Até podiam falar castelhano ou mesmo francês, que o sentido não me escaparia.

(PEPETELA, 1999, p. 114)

Do *sabor* ao *saber*, emergem vozes soterradas. No caso desse escravo emudecido, podemos dizer que, no lugar da linguagem silenciada, surgem novas possibilidades discursivas que se expressam para além do universo verbal. A narração do "criado-mudo" passa, assim, da ausência do "verbo" instituído ao sabor que só a imaginação sabe temperar.

## REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. "A imagem de Proust." In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. 4 ed. São Paulo; Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

LEITE, Ana Mafalda. "Janus-narrador em *A gloriosa família* de Pepetela, ou o poder profético da palavra narrativa." In: Rita Chaves & Tânia Macedo. *Portanto... Pepetela*. Luanda: Chá de Caxinde, 2002, pp. 139 – 150.

PEPETELA. *A gloriosa família – o tempo dos flamengos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*. Trad. Joana Angélica D'Ávila. São Paulo: Arx, 2002.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

**Texto recebido em 10/10/ 2011 e aprovado em 20 de novembro de 2011.**

**ENTRE CRIMES, DETETIVES E MISTÉRIOS...**  
(*pepetela e mia couto – riso, melancolia e o desvendamento da história pela ficção*)\*

**BETWEEN CRIMES, DETECTIVES, AND MYSTERIES...**  
(*pepetela and mia couto – laughter, melancholy and the unveiling of history by fiction*)

**Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**RESUMO:**

Crimes, detetives e mistérios. Os enigmas e as lacunas da História vistos pela ficção. *Pepetela* e *Mia Couto*: a inversão paródica do romance policial clássico. O "romance de enigma" e "romance negro": desconstruções, subversões. O riso e consciência triste da realidade: a denúncia crítica da história em contextos de Angola e Moçambique dominados pela política neoliberal de globalização.

**PALAVRAS-CHAVE:** *riso, melancolia, Mia Couto, Pepetela*

**ABSTRACT:**

*Crimes, detectives and mysteries. The enigmas and the gaps of History seen through fiction. Pepetela and Mia Couto: the parodic inversion of the classic crime fiction. The "enigma novel" and the "black novel": deconstructions, subversions. The laughter and the sad awareness of reality: the critical denunciation of history in the contexts of Angola and Mozambique, dominated by the neoliberal politics of globalization.*

**KEYWORD:** *laughter, melancholy, Mia Couto, Pepetela*

Toda narrativa policial apresenta um crime e alguém disposto a desvendá-lo, mas nem toda narrativa com tais elementos pode ser classificada como policial. (REIMÃO, 1983, p.8)

## 1. O "falso policial" e o "humor cínico" dos romances históricos contemporâneos

Refletindo sobre a trajetória do romance histórico no Brasil e na América hispânica, Vera Follain de Figueiredo, em seu livro *Da profecia ao labirinto* (1994), registra três grandes modelos: o primeiro, que diz respeito à clássica narrativa histórica do século XIX – cujo paradigma é Walter Scott –, centrado na fé historicista e nos projetos românticos de consolidação do sentimento nacional; o segundo, que abarca os romances da descolonização, ou seja, os romances de resistência do século XX que subvertem, parodicamente, a ótica oficial da história, dando voz aos vencidos; e, por fim, o terceiro que se refere às narrativas históricas produzidas nas últimas décadas (1980-1990; 1990-2000; 2000-2010), nas quais a tensão própria dos romances de resistência desaparece, cedendo lugar a um humor cínico, cuja função, em geral, é a de acenar, ceticamente, para a quase completa ausência de utopias e projetos sociais nos contextos históricos contemporâneos, no alvorecer do terceiro milênio.

Essa mais recente forma de romance histórico opera com a descrença, com o fato de saber impossível recuperar, hoje, objetivamente o passado. As próprias incertezas em relação ao presente levam a uma opção por diversos narradores, por várias versões, o que comprova a relatividade não só da ficção, mas também da história. Há um desconfiar permanente;

todavia, os mistérios nunca se decifram por inteiro. Muitos dos novos romances históricos dos tempos atuais vestem a capa das narrativas policiais do século XIX; todavia, o fazem para a desconstrução do próprio subgênero:

O retorno atual, por uma literatura que não se assume como direcionada unicamente para os interesses comerciais, a subgêneros de aceitação popular do século XIX – tanto ao romance histórico, como ao romance policial – faz parte do movimento mais amplo de progressivo abandono das atitudes reativas, de protesto, surgidas no século passado, mas acirradas com o modernismo, contra a reificação mercantil da obra de arte operada pelo capitalismo. Trata-se da reapropriação e do deslocamento histórico de antigas estruturas a serviço de uma situação qualitativamente diversa. Retomam-se, hoje, os subgêneros que ocuparam lugar privilegiado na hierarquia, segundo os princípios do sucesso comercial no século XIX. Subgêneros que tiveram raízes na crença no processo histórico e na possibilidade de se atingir a verdade última dos fatos e que tiveram seu tempo áureo antes do estabelecimento da fissura entre uma arte considerada culta e outra vista como produção mercenária. (FOLLAIN, 1994, *site*)

Os "falsos romances policiais" contemporâneos se afastam dos textos de suspense e enigma, à Sherlock Holmes. Efetuam uma carnavalização do gênero, que visa, com irônico humor, a assinalar a dispersão e a banalização de crimes e detetives em tempos neoliberais, em muitos países, onde a corrupção é, muitas vezes, praticada por poderes paralelos e, até mesmo, centrais.

Nas literaturas africanas de língua portuguesa, os romances históricos de resistência cumpriram, durante as lutas libertárias e nos primeiros anos do pós-independência, o importante papel de descolonização, repensando, com outro olhar, o passado colonial.

Em Angola e Moçambique, por exemplo, são muitos os romances desse tipo, principalmente nas décadas de 1960, 1970 e princípio dos anos 1980, momento em que a afirmação dos nacionalismos se impunha e se fazia necessária, em razão da necessidade de reconstrução nacional que a liberdade conquistada exigia.

Nos anos 1990 e 2000, quando as utopias libertárias se enfraqueceram e o neoliberalismo transnacional atingiu as economias periféricas também de África, começou a haver, como acontece com a literatura brasileira e as literaturas hispano-americanas contemporâneas, uma transformação nas propostas romanescas de diversos escritores.

O viés do humor irônico e o "falso policial" – traços característicos dos romances históricos atuais – se fazem presentes também em recentes obras romanescas representativas das literaturas africanas de língua portuguesa publicadas em 2000 e 2001, dentre as quais elegemos para análise *Jaime Bunda: agente secreto*, do angolano Pepetela, e *O último voo do flamingo*, do moçambicano Mia Couto, já que, em ambos, além de mistérios, crimes e detetives, convivem, em tensão, o riso e a melancolia.

## **2. O riso e a melancolia – sob o signo da alegoria benjaminiana...**

Tanto a narrativa de *Jaime Bunda*, como a de *O último voo do flamingo* se engendram melancolicamente, pois, das entrelinhas textuais, emanam discursos reveladores das incoerências sociais, existentes nos contextos históricos de Moçambique pós-1992 e de Angola dos primórdios dos anos 2000, focalizados pelos referidos romances.

A melancolia, para Walter Benjamin, não se relaciona à depressão e ao luto, conforme postula a teoria freudiana. De acordo com o pensamento do filósofo alemão, está intimamente relacionada à alegoria, no que esta tem da faculdade "de dizer o outro reprimido" (KHOTE, 1986, p.7). Os romances de Pepetela e Mia Couto aqui estudados, adotando esse olhar melancólico benjaminiano, realizam, respectivamente, alegóricas leituras das sociedades moçambicana e angolana nos tempos pós-coloniais de globalização econômica. Fazem interpretações, tecidas a partir de lugares "dialeticamente dilacerados" (KONDER, 1988, p.27), ou seja, exprimem o sentimento de mal-estar dos que se encontram inadaptados ao presente, nostálgicos das crenças e valores do passado. Mas essa nostalgia não se traduz como saudade romântica do outrora, e, sim, como dissonância e indignação. Nos dois romances, há uma polifonia narracional, um entrecruzamento de pontos de vista que se mostram melancólicos, ou melhor, "melancólicos", isto é, expressam a divergência própria daqueles que não concordam com a realidade que os cerca.

Etimologicamente, "a palavra melancolia vem do grego, de *melanos* (=negro) e *kholé* (=bílis); designa um estado patológico do fígado que produz bílis escura e acarreta depressão, irritação" (*idem*, p.102). Em ambos os romances, essa melancolia vem envolta por um riso trágico, ou melhor, por um tom risível, cujos traços jocosos e grotescos desvelam o

absurdo do próprio real histórico de Angola e Moçambique. É um riso fechado, travado, cortante. Seu caráter transgressor assinala o indizível, o não-lugar, o sem-sentido que domina, em geral, as instâncias culturais de certas sociedades que se perderam de si próprias. Não são inocentes as risíveis imagens das nádegas volumosas do detive-protagonista *Jaime Bunda*, nem a do pênis que se encontra decepado no meio de uma rua da vila de Tizangara, logo ao início da narrativa de *O último voo do flamingo*. Tais alegorias traçam uma caricatura cáustica e sarcástica dos problemas vivenciados por Angola e Moçambique entre o fim dos anos 1990 e início dos 2000.

### 3. Jaime Bunda: "a pena da galhofa e a tinta da melancolia"...

Elegendo para protagonista do livro de trama aparentemente policial uma personagem *kitsch*, o romance *Jaime Bunda* estabelece, de início, com os leitores, um pacto carnavalizador de sátira à sociedade angolana. Jaime Bunda é um estagiário da polícia angolana a desempenhar o papel de agente secreto na elucidação de um crime que envolve uma menina de quatorze anos, encontrada morta, depois de estuprada, num recanto deserto da Ilha de Luanda. Elucidar o hediondo delito torna-se, contudo, mero pretexto da narrativa que acaba por revelar a existência de outros crimes maiores em Angola, só que estes não podem ser confessados publicamente. Jaime Bunda, desviando-se dos cânones tradicionais do gênero policial, realiza uma dessacralização do investigador clássico, comportando-se como um *James Bond* à angolana. A infalibilidade do detive-herói é transgredida e ridicularizada pelo contraste com a figura do agente secreto angolano, cujas atitudes caricatas levam-no a ser inserido na categoria de anti-herói: "O James Bond resolvia logo o assunto com um aparelho qualquer, mas ele era um James Bond subdesenvolvido (...)" (PEPETELA, 2001, p.120).

Sob o signo da falência e do grotesco, desde a adolescência, o detetive angolano recebera o apelido desmerecedor – "Bundão" –, por ter fracassado como jogador de vôlei, em virtude de o avantajado tamanho dos glúteos lhe roubar a leveza, impedindo-o de saltar conforme exigia o esporte que tentava praticar.

Segundo Todorov, em "Tipologia do Romance Policial" (TODOROV, 1970, pp. 94-97), a clássica narrativa de enigma oferece sempre duas histórias distintas: a do crime – concluída antes do começo da outra – e a do inquérito. Nesta, as personagens apenas observam e examinam as pistas e os indícios, não realizando ações. O relato da investigação geralmente fica a cargo de um amigo do detetive, como, por exemplo, o Dr. Watson que narra as aventuras do célebre Sherlock Holmes. Nesse tipo de narrativa, o raciocínio lógico é o fio condutor do enredo que se arma, com base em cenas progressivas de suspense, em direção à infalível descoberta do criminoso, ao final.

Em *Jaime Bunda*, ao contrário do romance policial convencional, o que o leitor encontra o tempo todo é, justamente, a desmontagem irônica dos clichês característicos desse tipo de narrativa. Há duas estórias: a do crime e a do inquérito; porém, esta não é narrada por um amigo do detetive, e, sim, por uma polifonia discursiva que alterna as vozes de quatro narradores, todos falseadores e despistadores do assassinato inicial. A estória deste é apresentada no Prólogo por um pseudo-autor, ou seja, um autor ficcional que comanda os quatro narradores e, ao mesmo tempo, se esconde e se revela, sendo marcado o seu discurso em itálico e entre colchetes, toda vez que faz uso da palavra. O primeiro narrador se mostra ingênuo e imprudente, logo sendo demitido pelo pseudo-autor; o segundo, Malika, é quem escreve o relatório do crime, não o da morte da menina de quatorze anos, porém o da corrupção e contrabando disseminados em Angola, principalmente após o ingresso desse país na economia transnacional de "livre mercado"; o terceiro narrador é o mais ferino e mordaz, possuindo um humor cético e corrosivo como o de Machado de Assis; emite sarcásticas críticas, funcionando como um duplo do autor ficcional; o quarto narrador retoma a função do relatório e tenta unir tudo, contudo, também não consegue deslindar nada.

O grande enigma, no fundo, é o desvendamento pelo leitor da enunciação polifônica do romance que, operando com o fingimento escritural, sinaliza para o cinismo social, para a descrença no poder instituído em Angola, atingida também pelas leis do FMI e Banco Mundial. O pseudo-autor aparece no Prólogo, no Epílogo e faz recorrentes intromissões aos discursos dos quatro narradores, atuando como um autor intruso, semelhante aos dos romances de Machado de Assis. Vejamos um exemplo, quando se refere ao Livro do Segundo Narrador, Malika, a bailarina libanesa, oprimida por Said, o árabe contraventor, aliado do misterioso personagem denominado, o tempo todo, de "T":

[Esse relatório, com pequenos cortes e alguns arranjos, muitas vezes derivado da tradução, mas sobretudo para disfarçar o estilo de relatório, constituiu o Livro do Segundo Narrador, **como os leitores certamente já repararam, se não andaram a saltar demasiadas páginas só para descobrir viciosamente como acaba a estória.**] (PEPETELA, 2001, p. 274 [grifo nosso])

O interessante é que, em vez de fornecer pistas para a descoberta do criminoso da menina de quatorze anos, o pseudo-autor vai despistando, criando entradas falsas para desconstruir o próprio subgênero parodiado. Ele mantém enigmática a

figura tenebrosa do "T", o chefe do Bunker, e vai manipulando ou descartando, quando necessário, os vários narradores do romance. Exerce, desse modo, o papel de um super-Autor, que Vanessa Ribeiro, em monografia sobre este livro de Pepetela, comparou a uma espécie de "big brother africano" (RIBEIRO, 2002, p.4).

Esse autor ficcional vai insinuando, em contraponto, nos bastidores, ou seja, nas malhas e lacunas dos discursos dos quatro narradores, que a argumentação e o relato desses não demonstram uma lógica pertinente às autênticas narrativas de enigma. Evidencia, com ironia, que o detetive Jaime Bunda, embora fizesse inferências e deduções, buscando rastros e pegadas do misterioso assassino visto na Ilha, num luxuoso carro preto, cada vez mais, se afastava da decifração do crime, pois os índices por ele levantados, ao invés de o levarem ao delito relatado no Prólogo, o arrastavam vertiginosamente para os meandros de uma rede complexa e ampla de contrabandos e corrupções que envolviam não só estrangeiros, como também personalidades importantes – e por isso mesmo intocáveis – do governo de seu país, onde a falsificação dos kuanzas – a desvalorizada moeda de Angola – era resultado da intensa política de dolarização da economia angolana, ocorrida principalmente nos anos 1990 e 2000.

Apesar de o livro *Jaime Bunda*, em virtude de apresentar um detetive frágil, grotesco e falível, se aproximar mais dos romances policiais americanos ou da "série negra", também falseia esse tipo de narrativa, denunciando o aspecto *kitsch* dessa literatura de crimes e investigações. Se os frequentes jogos intertextuais com célebres protagonistas e passagens de conhecidas histórias policiais têm o objetivo de perfilar o romance de enigma ou o de "série *noire*" em relação a outras narrativas do gênero, em Pepetela, essa metalinguagem tem uma função dessacralizadora e paródica. Pode ser lida como cáustica crítica à indústria cultural norte-americana que costuma jogar seu lixo nos países periféricos (FERREIRA, 2002, p. 6). Pode também ser interpretada como uma pungente alegoria da situação de Angola, violada e violentada – como a menina do crime narrado no Prólogo – por ocultos poderes.

A par do riso trágico e do tom grotesco de Jaime Bunda, este romance de Pepetela termina em aberto e de modo muito sério, deixando no ar, ambigualmente, ao lado de um travo de dor, uma certa predisposição sonhadora. Como a pena de Machado de Assis, a de Pepetela segue os caminhos da galhofa, e, simultaneamente, se cobre com a indignação das tintas de uma melancolia benjaminiana que expressa a "cólera dos justos". O pseudo-autor, embora sabedor do desencanto contemporâneo que envolve Angola no início dos anos 2000, retoma a palavra no Epílogo, para lembrar – mesmo que colocando sob irônica suspeita – a presença de sonhadores e ingênuos como Gégé – mano mais novo de Jaime Bunda – que continuam a correr, de peito aberto, acreditando que, talvez, possam transformar o mundo.

#### **4. Entre o risível e o trágico – o voo mitopoético do flamingo...**

O romance *O último voo do flamingo*, do escritor Mia Couto, apresenta um viés mítico e poético, a par da imagem apocalíptica do abismo em que, alegoricamente, ao final da narrativa, afunda Moçambique, e do tom trágico-melancólico emanado das misteriosas explosões dos capacetes azuis – como eram chamados os soldados da ONU –, que tinham vindo trabalhar, no pós-guerra, na desminagem do país, logo em seguida à assinatura do acordo de paz, ocorrido em Roma, no ano de 1992.

O romance é uma fingida narrativa policial, pois começa e termina de modo estranho, o que é incompatível com as clássicas histórias de enigma, nas quais devem predominar a lógica e a razão. A cena inicial insere o leitor, de chofre, numa trama narrativa que se tece entre o risível e o insólito, entre a dor e a perplexidade de ver fragmentos de corpos humanos indo pelos ares como, por exemplo, um pênis decepado que acabou criando a maior polêmica, porque ninguém sabia a quem pertencia, tendo sido chamada, então, Ana Deusqueira, a prostituta da cidade, para tentar identificá-lo.

O riso que se instala é desconcertante, pois chama atenção, ironicamente, para o ridículo da situação, emitindo uma crítica mordaz à sociedade moçambicana, cujo poder corrupto e falido das autoridades é alegorizado pela imagem do falo amputado. É um riso incômodo que perpassa o melancólico desenho caricato das personagens típicas, entre as quais Estêvão Jonas, o Administrador, cujas práticas desonestas o levaram ao enriquecimento ilícito; e sua esposa Ermelinda, a "administratriz", que gostava de exibir muitos anéis e colares de ouro.

As explosões em Tizangara – vila imaginária, que funciona como metonímia de Moçambique – tornam-se apenas pretexto da investigação para a qual foi nomeado o soldado italiano Massimo Risi. O grande enigma a ser elucidado não são essas mortes misteriosas, mas a própria cultura moçambicana, vítima de tantas destruições e ruínas, do desprezo pelas tradições, cujo esgarçamento foi resultado tanto do colonialismo, como das guerrilhas da pós-independência que não respeitaram os saberes e religiosidades do povo.

Interessante notar que quem narra a história não é um amigo do investigador, conforme costuma ocorrer em romances policiais, porém um narrador-tradutor, que procura levar o estrangeiro a entender "as coisas da terra", tentando estabelecer uma ponte (como se isso fosse possível...) entre as tradições orais e a escrita. O tradutor acumula, na narração propriamente dita, as funções de narrador e personagem, e, no Prefácio, assumindo uma temporalidade posterior à da estória narrada, desempenha o papel de pseudo-autor e, adotando a primeira pessoa, confessa logo à saída:

Fui eu que transcrevi, em português visível, as falas que daqui se seguem. Hoje são vozes que escuto senão no sangue, como se a sua lembrança me surgisse não da memória, mas do fundo do corpo.(...) Mas o que se passou só pode ser contado por palavras que ainda não nasceram. Agora, vos conto tudo por ordem da minha única vontade. É que preciso livrar-me destas minhas lembranças como o assassino se livra do corpo da vítima. (COUTO, 2000, p.11)

O tradutor, ao invés de facilitar as investigações do italiano Massimo Risi, já que havia sido incumbido de lhe traduzir o imaginário local, acaba – por ser isso impossível – comportando-se como um criminoso que desejava desvencilhar-se, o mais rapidamente, das marcas do crime. E este, no fundo – como o leitor descobrirá ao término da leitura –, é a imensa destruição das tradições de Moçambique por alguns dos próprios governantes moçambicanos que, após a independência, terminaram por abrir mão dos princípios éticos e ideológicos dos tempos revolucionários, ingressando no neoliberalismo econômico e vendendo o país ao estrangeiro.

Essa é a grande crítica que subjaz à narrativa, introjetando no discurso enunciativo um gosto melancólico profundamente benjaminiano. Este, contudo, na denúncia social empreendida pelo jogo dialógico entre enunciado e enunciação, se hibridiza com os aspectos risível e satírico da linguagem do romance, dessacralizando, desse modo, a moral viciada e viciosa daquela sociedade.

Mas, os requintes de engendramento ficcional de Mia Couto não param aí. Mesclando as fronteiras dos gêneros, realiza uma prosa que respira poesia, indo do trágico ao satírico, do épico ao dramático e ao lírico.

Em *O último voo do flamingo*, o tradutor tenta ensinar Risi a pisar o chão moçambicano, recuperando tradições, mitos, lendas esquecidos em razão dos longos anos de colonialismo e guerra. Através das lembranças que guardou da mãe, do pai Sulpício, o tradutor tenta reencontrar a identidade dilacerada por tantas opressões e imposições feitas pelos colonizadores que silenciaram sua cultura. Por meio do convívio com o feiteiro Zeca Andorinho e com Temporina, a moça-velha, tenta passar ao investigador italiano as crenças e a visão africana de mundo, segundo as quais os antepassados continuam, após a morte, interferindo no mundo dos vivos.

Risi declara que não consegue entender isso. Talvez, o abismo, no qual se dilui o país, no desfecho do romance, presente, alegoricamente, esse fosso enorme existente entre as culturas africanas e as estrangeiras, entre a oratura e a escrita, entre as tradições moçambicanas e a modernidade ocidental.

Não é a língua que Massimo Risi não compreende, mas os modos de sentir, ver e pensar daquela gente. A hiância entre dois mundos diversos permanece, assim como também fica sem explicação a causa das explosões. Os depoimentos e falas das personagens representativas das tradições culturais moçambicanas, ao invés de esclarecerem o investigador, o confundem ainda mais.

O tradutor vai despistando e embaralhando o investigador, de modo que a narrativa se revela antipolicial, principalmente quando o onírico surpreende o epílogo romanesco, com a imagem de Moçambique perdendo o chão, imergindo numa imensa cratera. Na última página do romance, à margem do precipício, o tradutor e Massimo Risi transformam a folha, na qual escreviam, em uma gaivota de papel que atiram sobre o despenhadeiro. Tal imagem representa, alegoricamente, o voo mágico da poesia, trazendo também a lembrança da lenda contada pela mãe do tradutor que explicava serem os flamingos cor-de-rosa os pássaros da esperança, pois eram eles que empurravam o sol para o outro lado do mundo, anunciando, sempre, a cada manhã, o nascer dos dias. Com esse remate mitopoético, o romance de Mia Couto termina de modo lírico, deixando entreaberta a possibilidade de poderem surgir, para Moçambique, novos rumos e caminhos.

## 5. Concluindo...

Muito mais haveria a dizer sobre os dois romances analisados. Contudo, paramos por aqui, ressaltando, apenas, que, embora tanto *Jaime Bunda*, como *O último voo do flamingo* operem com o riso irônico e com a melancolia benjaminiana, trilham direções um pouco diversas. Enquanto Pepetela usa uma linguagem mais cáustica, cujos procedimentos têm alguma semelhança com o ceticismo e a ironia empregados por Machado de Assis, Mia Couto, num estilo, em alguns aspectos,



parecido com o de Guimarães Rosa, faz o risível e o trágico contracenarem com um intenso lirismo fundado na arte da poesia da linguagem.

Observamos, em suma, que as duas obras estudadas, sob a capa de um "falso policial" ou de um "policial às avessas", além da crítica irônica e contundente empreendida em relação à história atual de Angola e à de Moçambique, apresentam desenlaces em aberto, insinuando, alegoricamente, nas entrelinhas textuais, que nem tudo está definitivamente perdido.

#### NOTAS:

**\*Este texto, originalmente, foi apresentado no Seminário "Riso e Melancolia", na UFF, em 2002. Encontra-se publicado no livro *A magia das letras africanas*, da autora deste artigo, editado no Brasil, em 2003 (1.ed.) e em 2008 (2.ed.). Há uma edição portuguesa deste livro.**

#### REFERÊNCIAS:

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

COUTO, Mia. *O último voo do flamingo*. Lisboa: Caminho, 2000.

FERREIRA, Rita de Cássia Silva. "Jaime Bunda: um policial às avessas?!" . Monografia final apresentada à Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Secco, na disciplina *Entre Crimes, Mistérios e Detetives*, código LEV 782, ministrada no Mestrado em Letras da UFRJ, no 1º semestre de 2002.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago e EDUERJ, 1994.

\_\_\_\_\_. Síntese do livro *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. In: <http://members.tripod.com/~lfilipe/Vera.html>, consulta à Internet em 23/03/2000.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

KOTHE, Flávio. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 198

PEPETELA. *Jaime Bunda, agente secreto*. Lisboa: Editora Dom Quixote, 2001.

REIMÃO, Sandra L. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RIBEIRO, Vanessa. "Fala, Malika, Fala – o discurso da virada ou a falsa libertação?". Monografia final apresentada à Profa. Dra. Carmen Lucia Tindó Secco, na disciplina *Entre Crimes, Mistérios e Detetives*, código LEV 782, ministrada no Mestrado em Letras da UFRJ, no 1º semestre de 2002.

TODOROV, Tzvetan. "Tipologia do romance policial". In: ---. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970. pp. 94-97.

**Texto recebido em 02 de dezembro e aprovado em 13 de dezembro de 2011.**

## ENTREVISTA

### A IDEOLOGIA DA ESCRITA: PEPETELA, UMA ENTREVISTA *WRITING'S IDEOLOGY: PEPETELA, AN INTERVIEW*

por **Carlos Liberato**<sup>1</sup>

Universidade Federal de Sergipe

e

**Felipe Paiva**<sup>2</sup>

Universidade Federal de Sergipe

Cultura, política, história, literatura, ideologia, revolução. Conceitos distintos e que podem parecer até inconciliáveis ou complementares – a depender da ótica –, todavia, estão todos na pena de Artur Pestana dos Santos: Pepetela. Furtando-me de apresentar, nesta breve introdução, a biografia do autor angolano, cabe, contudo, destacar o norte da presente entrevista, a fim de situar o leitor.

Indissociável da história de seu país, a obra de Pepetela é histórica. Não só no sentido de que toda obra de literatura é, por situar-se em um tempo e espaço, trazendo, em seu interior, direta ou indiretamente, influências dessa temporalidade. Porém, no sentido de trabalhar narrativas inspiradas em fatos verídicos da história angolana, sejam momentos mais recuados – como em *A gloriosa família* ou no recém-lançado romance *A sul. O sombreiro* –, seja em períodos extremamente recentes e controversos – *Predadores* ou *A geração da utopia* –, ou ainda escrevendo no calor dos acontecimentos e antecipando problemáticas futuras por quais passaria a jovem nação angolana – *Mayombe* ou mesmo *O cão e os caluandas* –, e, até mesmo, quando parece estar falando de um mundo localizado fora do real, dado sua prosa dizer respeito, quase sempre, ao histórico – *Muana puó*. Em todas essas obras, Pepetela exerce a função típica do romancista historiador, efetuando uma análise do verídico, por meio da ficção. Porém, também exerce a função de historiador, quando se utiliza da sua narrativa como arma de intervenção – *As aventuras de Ngunga* é exemplo paradigmático –, lembrando que a história implica não somente uma análise do passado, mas ainda formulação de um projeto social, que olha para o presente.<sup>3</sup>

Nesse curto espaço introdutório, cabe somente salientar em que se baseou a presente entrevista. Fruto de um trabalho de conclusão de curso (História e Literatura na guerra de libertação angolana: as primeiras obras de Pepetela em perspectiva), a entrevista foi concedida por Pepetela a Felipe Paiva, que contou com a revisão criteriosa das perguntas por parte do Prof. Dr. Carlos Liberato (orientador). Dividida em três blocos (Ideologia, Estética e História), o que vem a seguir é o primeiro desses blocos, o referente à Ideologia. A partir das palavras do autor de *Yaka*, tem-se ilustrado todo o tecido ideológico que subjaz à escrita pepeteliana, afirmando suas influências – reforçando, assim, a importância de autores que clamam por novas edições completas de obras como a de Amílcar Cabral – e seu compromisso social com a revisão crítica da história de Angola e de outros países que foram oprimidos pela colonização portuguesa.

Concedida por email, já que o encontro pessoal não foi, infelizmente, possível, este bloco de perguntas e respostas se beneficia, de certa forma, desse fato: as respostas foram pensadas, com tempo, e escritas para impactar. Usando somente as palavras que cortam, a palavra que é faca – lembrando aqui os versos de Melo Neto<sup>4</sup> –, Pepetela foi sintético e, ao mesmo tempo, esclarecedor sobre pontos tão essenciais de sua obra e época.

Na trilha de *Parábola do cágado velho*, a partir das já mencionadas considerações ideológicas, fica mais fácil entender como a História e a Estética (os dois blocos em preparo) se articulam e como Política, Cultura e Revolução se fazem presentes em sua prosa. Não se trata somente de um questionário, mas, sim, de uma introdução ao pensamento – e, conseqüentemente, à escrita – de Artur Pestana dos Santos: Pepetela.

## ENTREVISTA

Entrevista ao escritor angolano Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (Pepetela), concedida a Felipe Paiva, para ser utilizada como fonte no trabalho de conclusão de curso, intitulado: “História e Literatura na Guerra de Libertação de Angola: as primeiras obras de Pepetela em perspectiva”.

O presente questionário visa analisar as obras de Pepetela escritas durante a guerra de libertação nacional de Angola (1961-1975), sendo estas: *Muana puó* (romance redigido em 1969, publicado em 1978), *Mayombe* (escrito entre 1970 – 1971 e publicado em

1980) e *As aventuras de Ngunga* (escrito e publicado em 1973), a fim de melhor elucidar os aspectos sociais, políticos e culturais subjacentes a esse período da história angolana.

**Felipe Paiva (FP):** Prezado Sr. Pepetela, primeiramente obrigado por sua disponibilidade. Iniciemos, pois, a entrevista. O senhor afirma em certa entrevista que todo escritor é também, na verdade, um filósofo. Sendo assim, como o senhor definiria os traços fundamentais de sua filosofia, ou seja, de sua visão de mundo durante o período da guerra de libertação nacional de Angola? Continua a ter a mesma filosofia nos dias de hoje?

**Pepetela (P):** Acho que não houve grandes mudanças quanto à filosofia, à ideologia. Apenas, hoje, sou mais velho e experiente. Mas mantém-se a ideia de que os angolanos têm de ser livres para decidirem sobre o seu destino e terem a capacidade de inventar sistemas sociais, político-econômicos, de acordo com a sua cultura. Suponho ser válido para todos os povos, embora poucos tenham conseguido atingir o objetivo. É mais fácil copiar fórmulas consagradas, mesmo que cheias de erros e fracassos.

**FP:** Acredito que, no desenvolvimento dessa filosofia, vários outros pensadores africanos (ou não africanos) o devem ter influenciado. Quais foram esses pensadores e como eles o influenciaram? Seria possível citar elementos concretos de como as ideias deles aparecem em suas obras, escritas durante o período da guerra de libertação nacional?

**P:** Será talvez difícil citar nomes. Mas os clássicos Agostinho Neto, Viriato da Cruz, Amílcar Cabral, Franz Fanon (não africano, mas como se fosse...), Cheik Anta Diop têm, certamente, a sua responsabilidade. Era um *melting-pot* de ideias que se discutiam e nos ajudaram a criar pensamentos próprios. Nessa medida, terão o seu peso naquilo que escrevi. Mas alguém pode ser absolutamente concreto nas influências que sofre? Mais fácil será procurar influências literárias e, aí, eu coloco, sem dúvida alguma, Jorge Amado, José Lins do Rego, Hemingway, John dos Passos, Graciliano Ramos, John Steinbeck, Sartre,...

**FP:** Que papel o senhor atribui às letras (poesia e prosa) na formação teórica e prática dos movimentos de libertação na África portuguesa, em geral, e, em particular, no caso do MPLA?

**P:** Os primeiros nacionalistas foram poetas, jornalistas ou ficcionistas. Foi a primeira forma de reivindicarem uma nacionalidade. Por isso, as filosofias de libertação começaram primeiro como movimentos culturais e, depois, como movimentos políticos.

**FP:** Como o senhor interpreta o embate entre as tendências nacionalistas e socialistas no interior do MPLA, durante a luta de libertação nacional? Como o senhor, enquanto militante e pensador, via essa relação entre socialismo e nacionalismo, no desenrolar da luta? Eram pontos opostos ou complementares de um mesmo projeto?

**P:** De fato, houve choques. Mesmo no aspecto rático, pois os puramente nacionalistas viam, com alguma dificuldade, gente não negra ser participante do Movimento de Libertação (mesmo no próprio MPLA, muito mais avançado nesse aspecto). Pouco a pouco, certas barreiras foram sendo ultrapassadas. Mas os ditos socialistas consideravam os meramente nacionalistas como camponeses atrasados, e estes consideravam aqueles como elitistas cidadãos. Eu achava (e penso que os meus livros demonstram isso) que havia possibilidades de concertação, como finalmente aconteceu. Foi fruto de muito trabalho conjunto, de aproximação de posições, até se perceber que o importante era conquistar a independência e, só depois, discutir o modelo social do país. Acho que o MPLA conseguiu isso.

**FP:** Em muitas personagens de suas obras vemos o momento da tomada de consciência revolucionária. No seu caso pessoal, como se deu essa tomada de consciência?

**P:** Tive a sorte de nascer e crescer numa cidade da costa angolana onde as divisões sociais e ráticas não eram tão acentuadas. E, depois, ir para uma cidade (Lubango) onde era tudo o contrário. Isso provocou em mim um surto de estupefação. Certos amigos ajudaram-me a compreender que tudo estava implícito no sistema colonial. Quando fui para Portugal estudar (com 17 anos), já tinha a ideia de que só a independência resolveria tais problemas. Mas foi na Casa dos Estudantes do Império que ganhei cultura política para ir assumindo as ideias que fariam de mim um revolucionário.

**FP:** Em entrevistas passadas, o senhor se definia como socialista utópico, ainda se define assim? Como o senhor definiria a sua visão atual de socialismo e em qual medida ela difere daquela do período da guerra?

**P:** À falta de melhor definição... Continuo a achar que os homens nascem iguais em direitos e que deveriam ter a mesma possibilidade de se desenvolverem intelectualmente. A partir daí, poderia haver diferenciações. Mas sempre guardando lugar para as minorias, quaisquer que sejam os critérios para as definir como minorias. O que implica um Estado forte, democrático, capaz de distribuir as riquezas, conforme os méritos e o esforço de cada um. Daí o ser utópico. E não ser capitalista, de forma nenhuma.

**FP:** Por fim, muito obrigado por este primeiro bloco de respostas.

**Entrevista feita em 11 de maio de 2011.**

#### **NOTAS:**

<sup>1</sup> Formado em História pela Universidade de Brasília (UNB) possui mestrado em História da África pela instituição El Colegio del México e doutorado igualmente em História da África pela University of York (Canadá). Atualmente, é professor titular no departamento de História da Universidade Federal de Sergipe. Orientador de Felipe Paiva.

<sup>2</sup> Graduando em História pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) e bolsista de iniciação científica. Trabalha em monografia de conclusão de curso sobre História recente angolana e a literatura de Pepetela. Agradece a Pepetela pela receptividade e pela autorização de publicar esta entrevista concedida a ele, cujas perguntas elaborou especialmente para o referido escritor angolano. Contato: [paiva.his@gmail.com](mailto:paiva.his@gmail.com)

<sup>3</sup> Tal como define o historiador catalão Josep Fontana. Para mais informações; FONTANA, Josep. *História: análise do passado e projeto social*. Bauru: EDUSC, 1998.

<sup>4</sup> “Falo somente com o que falo:/com as mesmas vinte palavras/girando ao redor do sol/que as limpa do/que não é faca:/de toda uma crosta viscosa (...) / que fica na lâmina e cega/seu gosto da cicatriz clara”. Em MELO NETO, João Cabral de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979, p. 56.-58.

**A entrevista foi enviada para a Revista *Mulemba*, em 02 de outubro de 2011 e aprovada em 31 de outubro de 2011.**