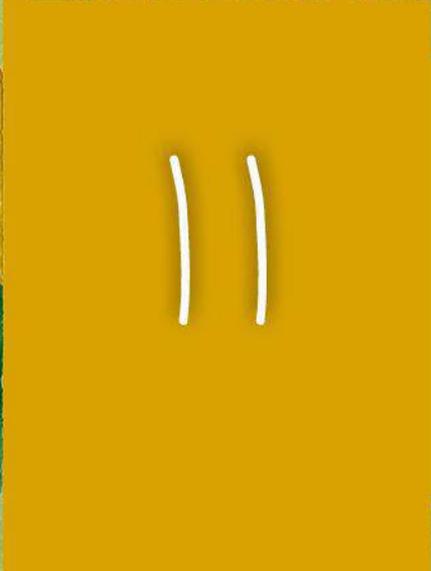


MULEMBA

Revista Científica



Diálogos entre Literatura e Política

MULEMBA - Revista do Setor de Literaturas
Africanas de Língua Portuguesa da UFRJ
Vol.1, nº 11, Dez 2014
ISSN: 2176-381X

EDITORES RESPONSÁVEIS

Carmen Lucia Tindó Secco - UFRJ

Maria Geralda de Miranda - UNISUAM

Vanessa Ribeiro Teixeira - FAPERJ-CAPES/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 M. 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 11, Dez de 2014.
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. ***Luuanda: vozes e discursos***

Adriana Souza de Oliveira

17. **O Brasil e a política da paz em *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa**

Carlos Francisco de Moraes

35. ***Lueji, o nascimento dum império: um romance alegórico e político***
Donizeth Santos

46. **As “histórias únicas” e seus impactos políticos na construção de representações e de identidades**

Iulo Almeida Alves e Marília Flores Seixas de Oliveira

60. ***Ungulani Ba Ka Khosa: o romancista das memórias marginalizadas***

Jane Fraga Tutikian

77. **Reflexões sobre gênero, a partir da escrita de Paulina Chiziane**

Maria Geralda de Miranda e Katia Avelar

86. **Para não dizer que não falei de amor e poesia: o desassossegado olhar o mundo em Eduardo White**

Marinei Almeida

100. **As vozes do passado na construção do futuro n'*A varanda do frangipani* de Mia Couto**

Marta Banasiak

116. **Política e ideia de nação em *Xigubo*, de José Craveirinha**

Vera Maquêa

126. **Memória e esquecimento: a reconstrução da identidade angolana na ficção de José Eduardo Agualusa**

Victor Azevedo

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. 11, v. 1, dez. 2014, leia-se: Vol. 11, nº 1, dez. 2014

APRESENTAÇÃO

Solo le pido a Dios
Que la guerra no me sea indiferente,
Es un monstruo grande y pisa fuerte
Toda la pobre inocencia de la gente.

“Solo le pido a Dios”

(Canção de León Gieco, eternizada na voz de Mercedes Sosa)

As relações entre “Literatura e Política”, no universo das Literaturas Africanas, norteiam os dez artigos ora publicados. *Mulemba 11* abre mais um espaço para a investigação e comprovação da interdependência entre literatura e política no contexto histórico e cultural de países como Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe, entre outros. Seja ao denunciar as violências das relações coloniais, seja ao evocar a formação do homem-poeta-guerrilheiro no caminho da luta pela liberdade, seja ao cantar a tão sonhada Independência, seja ao criticar, distopicamente, o presente desencantado, a arte literária sempre assumiu um papel fundamental no percurso político de diversas nações africanas.

Uma vez mais, a ordem de publicação dos artigos selecionados obedecerá à sequência alfabética por nome de autor. Assim sendo, o primeiro trabalho elencado é o de Adriana Souza de Oliveira, intitulado “*Luuanda: vozes e discursos*”. Enveredando pelos contos dessa emblemática obra de José Luandino Vieira, a autora investiga as construções políticas nos espaços esquecidos pelo poder político oficial. Em seguida, é a vez de Carlos Francisco de Moraes, cujo texto “O Brasil e a política da paz em *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa” vislumbra a construção de uma política outra, transnacional, calcada na projeção do Brasil como um espaço pacífico. Algumas páginas adiante, Donizeth Santos, com o texto “*Lueji, o nascimento dum império: um romance alegórico e político*”, revisita o antigo reino angolano da Lunda, ficcionalizado no texto de Pepetela, debruçando-se sobre suas possíveis metaforizações políticas que entrelaçam o passado e o presente de Angola.

Após esse texto sobre a ancestralidade lunda, sucede um artigo que focaliza um país localizado mais ao norte do continente africano: Iulo Almeida Alves e Marília Flores Seixas de Oliveira evocam textos da escritora nigeriana Chimamanda Adichie, problematizando suas críticas à insidiosa “história única”. Atravessando o continente, de Ocidente para Oriente, avista-se, mais ao sul, Moçambique, onde ecoam vozes soterradas, comentadas pelo texto “Ungulani Ba Ka Khosa: o romancista das memórias marginalizadas”, de Jane Fraga Tutikian. Partindo da análise do romance *Entre memórias silenciadas*, a autora faz um passeio pela obra de Ungulani, evidenciando o choque entre as memórias oficiais e marginais. Na sequência, Maria Geralda de Miranda e Kátia Avelar debruçam-se sobre o romance *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane. No artigo intitulado “Reflexões sobre gênero, a partir da escrita de Paulina Chiziane”, as referidas autoras investigam as diversas formas de representação da mulher na obra dessa “contadora de histórias” moçambicana.

Da voz da mulher passa-se à voz do poeta, no artigo intitulado “Para não dizer que não falei de amor e poesia: o desassossegado olhar o mundo em Eduardo White”, de Marinei Almeida, cuja leitura mergulha no universo simbólico de White, visando à descoberta de lugares de questionamento do discurso oficial e de criação de outros “mundos possíveis”. Logo adiante, Marta Banasiak, autora do artigo “As vozes do passado na construção do futuro n’A Varanda do Frangipani de Mia Couto”, analisa a tecedura formal e a reconfiguração do gênero policial na obra de Mia Couto como forma de construir outras possibilidades de futuro para a realidade de Moçambique.

“Política e ideia de nação em *Xigubo*, de José Craveirinha” é o título do artigo de Vera Maquêa e, através da interpretação de alguns poemas de Craveirinha, apresenta uma reflexão sobre a importância da literatura para a construção da nação moçambicana, enfatizando o lirismo utópico. Victor Azevedo encerra a presente edição da *Revista Mulemba* com o texto “Memória e esquecimento: a reconstrução da identidade angolana na ficção de José Eduardo Agualusa. Pela análise do romance *Teoria geral do esquecimento*, o referido ensaísta problematiza o esvaziamento das utopias que inspiraram os projetos políticos pensados para Angola, explorando suas caracterizações simbólicas.

Vale ainda dizer que a profícua leitura de obras de escritores como José Craveirinha, Luandino Vieira, Pepetela, Ungulani Ba Ka Khosa, José Eduardo Agualusa, Mia Couto, Paulina Chiziane, Eduardo White, entre outros, cumpre o papel de conscientização dos leitores, que devem atentar para a urgência de “não serem indiferentes” diante dos caminhos políticos não só africanos, mas mundiais, caminhos esses que, por diversas vezes, “pisam forte sobre a pobre inocência de nossa gente”.

A todos, uma boa leitura!

a Comissão Editorial.

LUUANDA: VOZES E DISCURSOS
LUUANDA: VOICES AND SPEECHES

Adriana Souza de Oliveira

Mestranda da UFRJ, bolsista/CNPq

RESUMO:

Este artigo tem por objetivo trazer à luz aspectos que figuram na ficção angolana do século XX, sobretudo no período que corresponde à luta pela independência do país. Trata-se de um processo empreendido pela elite crioula, que através da literatura deu início à campanha de conscientização da população atentando para a necessidade de conquistar a libertação do jugo português. Neste contexto, o presente estudo apresenta como *corpus* para análise a obra *Luuanda*. Publicada pelo angolano Luandino Vieira em 1964, ano que integra o período de combate contra as tropas portuguesas, a obra escolhida é composta de três contos que apresentam o modo de vida daqueles que habitam os musseques de Luanda. Desse modo, o autor apresenta, como foco de sua narrativa, um grupo social que vive às margens e esquecido pelo poder político.

PALAVRAS-CHAVE: ficção, voz, Angola.

ABSTRACT:

This article aims at bringing to light some aspects of 20th century Angolan fiction, especially during the period that corresponds to the struggle for independence. This is a process undertaken by the Creole elite, who through literature made people conscious of the need to liberate themselves from the Portuguese yoke. In this context, this study presents as a corpus for analysis the work called Luuanda. Written by the Angolan Luandino Vieira, it was published in 1964, during which year the battle against the Portuguese troops was being fought. The chosen work consists of three stories that reveal the way of life of those who inhabit the slums of Luanda. Thus, the author brings, as the focus of his narrative, a social group that lives on the margins and that is overlooked by the political power.

KEYWORDS: fiction, voice, Angola.

José Mateus Vieira da Graça nasceu em Portugal no ano de 1935. Ainda menino se mudou com os pais para Angola, país cuja paixão fica explícita na sua escolha do nome Luandino como meio de identificação no meio literário. O escritor viveu sua infância e adolescência nos bairros populares de Luanda, experiência que fomentou sua consciência política e lhe serviu de fonte para sua criação literária. Os musseques são espaços urbanos de caráter periférico e configuram um importante reservatório linguístico e cultural de uma cidade que, com a libertação em 1975, se torna a capital de Angola, concentrando o poder político e econômico angolano.

O livro *Luuanda* foi publicado em 1963 e reúne três contos; são eles: “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”; “Estória do ladrão e do papagaio” e “Estória da galinha e do ovo”. As três "estórias" vão apresentar como cenário os musseques de Luanda. Com essa obra, Luandino recebeu o prêmio literário angolano Mota Veiga em 1964 e o Grande Prêmio de Novelística da Sociedade Portuguesa de Escritores em 1965.

A obra em questão é bastante representativa no campo literário angolano. Isso, porque o lugar representado nos contos configura um espaço de força, no qual se encontra um importante reduto cultural. O enredo de *Luuanda* reconstrói um momento em que os escritores angolanos buscavam conscientizar a população através dos textos literários, denunciando os desmandos da administração portuguesa. Nesse contexto, Luandino se volta para o espaço dos musseques, lugar para onde era empurrada a população de baixo poder aquisitivo. Ele utiliza esse cenário para ficcionalizar o estado de abandono de boa parte da população por parte do poder administrativo.

Como mera colônia portuguesa, Angola e, em particular, a parcela da sociedade luandense que habitava os musseques não possuía nenhuma expressão política durante o período colonial. Desse modo, esses locais, além de representarem um sítio cultural, concentram as feridas reais e simbólicas de uma política exploratória balizada pelas relações de poder. Neste contexto, as narrativas permitem, ainda, ressaltar o papel da literatura como objeto de transfiguração do real, viabilizado pela utilização do processo ficcional, acrescido do *labor* estético empregado pelo escritor. A partir desta junção, observa-se uma potencialização do campo literário, que se torna veículo para indagações e questionamentos de ordens diversas: política, econômica, existencial,

No tocante à escolha do gênero conto, cabe ressaltar algumas considerações acerca desta forma concisa. Para tal, se mostra pertinente retomar os apontamentos feitos pelo escritor argentino Ricardo Piglia, para quem um conto sempre narra duas histórias, uma explícita e uma implícita. Para ele, a arte da construção de um bom conto reside em contar as duas

histórias simultaneamente, como se fossem uma só, de modo que, ao final da mesma, se faça emergir, aos olhos do leitor, uma verdade secreta, em meio à superfície opaca da vida (PIGLIA, 2004, p. 90-91).

Nesta perspectiva, o autor mostra que cada uma das histórias é contada de modo distinto, cuja produção envolve dois sistemas diferentes de causalidade. Desse modo, os mesmos acontecimentos convergem para duas lógicas narrativas antagônicas (a realidade e a imaginação). Em *Formas breves*, uma obra composta por textos literários e textos teóricos acerca do gênero conto, o autor traz para discussão as características da versão moderna do conto; este é marcado pelo fenômeno de mudança, pois os traços pertencentes ao conto clássico são postos de lado como, por exemplo, o final surpreendente e a estrutura fechada; para dar lugar à construção de uma tensão posta entre duas histórias sem resolvê-las (PIGLIA, 2004, p. 91).

Desse modo, é possível notar que essas transformações acompanham as mudanças ocorridas no mundo moderno. Este é marcado, de um modo geral, pela ruptura das formas tradicionais, um fenômeno atrelado ao processo histórico que, por sua vez, se apresenta de modo mutável e variável. No contexto do conto moderno, a segunda história assume um caráter cada vez mais alusivo, como afirma Piglia: “A teoria do *iceberg* de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não dito, com o subentendido e a alusão.” (PIGLIA, 2004, p. 92).

As transformações no gênero conto, apontadas por Piglia, dialogam com a escolha de Luandino por essa estrutura, pois elas podem ser pensadas como ferramentas de crítica ao sistema colonial, inserida nos contos que compõem a obra *Luuanda*. Ao focalizar os hábitos do cotidiano de uma cidade e sua relação com a periferia, o autor expõe um painel social, em que são deflagradas as mazelas de uma parcela da sociedade, destituída de voz e de participação política, além de expor a coexistência conflitiva de dois mundos distintos como tema cifrado na obra em foco. Desse modo, por meio do labor

artístico, o escritor constrói uma realidade ficcional, que se mantém conectada com a realidade filtrada pela sua percepção histórica.

No cenário de movimentos literários, cabe destacar a influência do neorrealismo português na obra de Luandino. Neste contexto, é pertinente citar o livro *Gaibéus*, publicado em 1939. O primeiro romance de Alves Redol é considerado a obra que marca a introdução do neorrealismo em Portugal. Redol chamou o romance de documentário humano, porque nele é focalizada a condição de vida do homem, a posição de submissão e impotência do trabalhador rural e a exploração estabelecida pelas relações de poder. Desse modo, a imagem central da obra é a exploração do homem pelo homem, tomados nos seus aspectos mais mesquinhos, ideia sintetizada pelo fluxo de consciência da personagem Manuel Boa-Fé, um capataz que vivera, outrora, seus dias de ceifeiro: “Cá neste mundo uns são lobos e outros são ovelhas. E enquanto houver dois homens não há lei diferente” (REDOL, 1969, p. 82-83).

O período que compreende o neorrealismo em Portugal é marcado pela censura imposta pelo regime salazarista. Inspirado no fascismo e apoiado pela igreja católica, Antônio de Oliveira Salazar instituiu o Estado Novo com a constituição de 1933, dando início a uma ditadura que vai durar até 1974. Um regime, cuja política é marcada pelo autoritarismo, estagnação econômica, repressão política, brutalidade da polícia encarregada da segurança do estado. Dentro do modelo político adotado, pouco ou nada se podia dizer, qualquer discurso contrário ou questionador à ideologia vigente era severamente punido.

A ditadura instaurada por Salazar, em solo português, representou o reflexo de um período de sombras que assolou a Europa no XX. Este momento teve, na eclosão da II Guerra Mundial em 1939, seu ponto culminante. *Gaibéus* surge neste contexto e, como o autor afirma, “foi consciência alertada antes de ser romance. Quem o ler, portanto, deve ligá-lo às coordenadas da história de então. Só dessa forma saberá lê-lo na íntegra” (REDOL, 1969, p. 36).

Para ilustrar um dos aspectos da realidade portuguesa, Redol adota como principal personagem de seu romance um grupo de gaibéus, que vai

trabalhar num arrozal em Borda-d' Água, região do Ribatejo. As personagens são uma e todas ao mesmo tempo. Um povo resignado que luta com afincos durante o tempo quente, antes da chegada do inverno, em condições extremas para fazer render os poucos cobres que lhes pagam por tamanha dureza. Desse modo, alguns aspectos ganham destaque no texto, como, por exemplo, o trabalho árduo de sol a sol, as doenças (malária), a fadiga, a teimosia em cada vez se fazer o trabalho mais rápido para mais rendimento obter, a sede, a fome, a pobreza extrema.

Observa-se, a partir da estrutura apresentada em *Gaibéus*, a perspectiva de um movimento histórico, cultural e político, cujo eco se fará ouvir em terras africanas, um projeto literário no qual literatura e história se encontram imbricados e, até certo ponto, indissociáveis. É nessa esfera que se encontra a obra *Luuanda*, em que o autor parte de sua vivência no musseque para criar uma literatura que não se dissocia da experiência histórica e política.

Nesse contexto, a obra angolana pode ser entendida como instrumento de denúncia estreitamente vinculado às questões políticas, sociais e históricas que envolvem o território angolano, contendo discursos de quem vive às margens da sociedade, pois, através da narrativa, o autor dá voz aos sujeitos subalternos que ocupam os espaços periféricos e revela a situação de miséria a que eles são submetidos.

A obra em foco pode ser entendida como um bom exemplo da utilização do fazer literário como instrumento para afirmação da identidade angolana, como arma de conscientização política e de resistência contra o colonialismo português. Em *Luuanda*, é possível notar uma estética literária voltada para a exposição de feridas reais e simbólicas oriundas de um processo político marcado pela exploração. Neste contexto, figuras como a fome e a miséria se tornam recorrentes nas literaturas africanas de língua portuguesa, sobretudo durante a luta pela libertação do jugo português, como meio de despertar a consciência política da população contra os desmandos da máquina colonial.

No primeiro conto, é possível observar que o narrador faz uma descrição física do espaço para ilustrar as condições sub-humanas em que se encontra a população que reside nas periferias de Luanda no início do século XX. A narrativa está repleta de passagens descritivas dos musseques e do ponto de vista de seus habitantes, traço que permite um mergulho na subjetividade do sujeito marginalizado, como mostra o seguinte trecho:

E quando saiu o grande trovão em cima de musseque, tremendo as fracas paredes de pau-a-pique e despregando as madeiras, papelões, luandos, toda a gente fechou os olhos, assustadas com o brilho azul do raio que nasceu no céu, grande teia d' aranha de fogo, as pessoas juraram depois as torres dos refletores tinham desaparecido no meio dela (VIEIRA, 1987, p. 14).

Esta passagem revela a precariedade das habitações fixadas nos musseques e o explícito estado de abandono, por parte da administração portuguesa, das populações que ali residem. Cabe ressaltar que, essa população era subjugada aos olhos da metrópole que estabelecia o controle por meio da supressão dos direitos dos povos dominados.

No trecho acima, observa-se, ainda, o modo como a natureza é construída na obra de Luandino; ela se manifesta de modo animista e, desse modo, se torna sujeito ativo, dotado de vida, no espaço da narrativa. Ao colocá-la em posição de destaque, em sua obra, o autor cria uma imagem enriquecida e integrada do musseque, capaz de reforçar a ideia de unidade e de força que o espaço da natureza representa no território angolano.

Em “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, o autor ficcionaliza o modo de vida e as relações estabelecidas entre a avó e seu neto, e de ambos com a comunidade a que pertencem. Envoltos em uma esfera de extrema pobreza, eles lutam pela própria sobrevivência, desvelando um combate em que a fome, a doença e o abandono são uma constante. Através do fluxo narrativo, o autor vai expondo um cenário desolador, no qual a desarticulação entre os membros e a inexistência de poder político se tornam evidentes.

A partir desta imagem, o autor aponta, como artifício aglutinador, a união entre o velho e o novo, unindo a sabedoria dos mais velhos e o vigor dos mais novos como mola-mestra para uma reação que os tire daquela condição

de submissão. A narrativa desvela, ainda, a transmutação da ausência em algo dotado de vida, pois a falta de alimento se transfigura em uma ameaça real. Através do recurso metafórico empregado por Luandino, a sensação provocada pela fome e, portanto, pela ausência, ganha ações e feições animais, como mostra o trecho a seguir:

Zeca Santos fechou a cara magra com as palavras da avó. Na barriga, o bicho da fome, raivoso, começou roer, falta de comida, dois dias já, de manhã só mesmo uma caneca de café parecia era água, mais nada. Vavó quase a chorar lhe sacudi da esteira com a vassoura para ele ir embora procurar serviço na Baixa e, quando Zeca saiu, ainda falava as palavras cheias de lágrimas, lamentando, a arrumar as coisas (VIEIRA, 1987, p. 17).

Ao sair em busca de serviço na Baixa como a avó orientara, o personagem Zeca Santos sofre agressões verbais e físicas por parte do branco Sô Souto; este o recebeu de forma amigável para, em seguida, o golpear pelas costas, se aproveitando de um momento de distração do menino. O acontecimento, descrito no conto, mostra a relação entre dominador e dominado, a partir de uma situação micro, marcada pelo conflito e pela ideologia vigente. O autor alude ao macro, nos revelando a opressão imposta pelo branco em terras africanas:

— Juro, vavó, não fiz nada! Só tinha pedido para trabalhar na bomba de medir gasolina, mais nada... Só para comer e para te fiar comida ainda, vavó! Ele estava rir, estava dizer sim senhor, eu era filho de João Ferreira, bom homem e depois nem dei conta, vavó...

Zeca Santos queria chorar, os olhos enchiam de água, mas a raiva era muita e quente como tinha sido o grito do cavalo marinho nas costas dele e esse calor mal secava as lágrimas ainda lá dentro dos olhos, não podiam sair mesmo (VIEIRA, 1987, p. 17).

Através do vínculo estabelecido pela linguagem, é possível perceber, na obra, a presença do diálogo entre o local e o universal, pois a linguagem é o ponto de partida para se perceberem as diferenças que envolvem as experiências locais. Desse modo, verifica-se, na escrita de Luandino, a configuração dialética do local e do universal que estabelece, nos contos, uma tensão narrativa, marcada pelo jogo de contrários e expressa através da africanização do código português.

A configuração dialética, também, será uma das marcas do colonialismo em África, como mostram os estudos feitos por Albert Memmi, que culminaram na obra *Retrato do colonizador precedido pelo retrato do colonizado*, publicada em 1977. Nela, Memmi descreve as características que compõem cada uma das duas figuras centrais no processo de dominação colonial. Segundo ele:

A mais grave carência sofrida pelo colonizado é a de estar fora da história e fora da cidade. A colonização lhe veda toda participação tanto na guerra quanto na paz toda decisão que contribui para o destino do mundo e para o seu próprio, toda responsabilidade histórica e social. (MEMMI, 1977, p. 90-91).

Nesta obra, o autor discute que o colonizador, em virtude do processo de colonização, é levado a construir um retrato do colonizado que corresponda aos valores opostos aos seus. Assim, enquanto o branco é pintado como um ser de ação, vigoroso e detentor de técnicas necessárias para o progresso; o negro é retratado como um ser preguiçoso, débil e incapaz. Assim, através da dialética dos contrários, o colonizador legitima suas ações e sua intervenção, em África; estas passam a ser vistas como vitais para a manutenção político-social das colônias africanas.

Com isso, é possível perceber que a imagem do negro e a imagem do branco compõem as duas faces de uma mesma moeda: a colonização. Desta maneira, a configuração dialética é apontada como fator primordial e indissociável da opressão (política, social e econômica) exercida pelo colonizador, ao rotular os povos africanos como incapazes de gerir seu próprio futuro. Portanto, o dominado passa a compactuar com a ideologia do dominador, uma vez que, de certo modo, incorpora o papel que lhe foi atribuído. Como bem lembra Alfredo Bosi: “O papel mais saliente da ideologia é o de cristalizar as divisões da sociedade, fazendo-as passar por naturais” (BOSI, 1997, p. 145).

O trecho a seguir configura o ponto culminante do primeiro conto, pois mostra o despertar da consciência do protagonista que resulta num desejo de transformação da realidade vivida por boa parte da população, representado

pela figura de Zeca Santos (neto de Vavó Xixi). Esse desejo será revertido em luta política e terá como produto a independência de Angola:

E foi nessa hora, com as coisas bem diante da cara, o sorriso de vavó cheio de amizade e tristeza, Zeca Santos sentiu uma vergonha antiga... Agora enchia-lhe no peito, no coração. Fechou os olhos com força, com as mãos, para não ver o que sabia, para não sentir, não pensar mais no corpo velho e curvado de vavó, chupado da vida e dos cacimbos, debaixo da chuva, remexendo com suas mãos secas e cheias de nós os caixotes de lixo dos bairros da Baixa (VIEIRA, 1987, p. 23-24).

O clímax atingido na trama pode ser entendido como uma tomada de consciência da realidade vivida por Zeca Santos e a vontade de mudar sua realidade. Esse ponto é muito importante para o conjunto da obra, pois representa o início de partida para a transformação política que se dará no espaço angolano.

Observa-se, através da fala da personagem, que vinculado ao processo de dominação encontra-se o fenômeno da alienação. Esse fenômeno atua em função da manutenção do estado de subserviência por parte do dominado. Neste contexto, cabe lembrar os apontamentos de Karl Marx (*apud* Chauí, 2011) ao reformular o conceito de alienação, designado pela primeira vez pelo filósofo alemão Feuerbach (1804-1872). Marx aplicou o conceito de alienação na esfera social, criando o que denominou de “alienação social”. Desse modo, ele aponta as causas pelas quais os homens ignoram que são criadores da sociedade, da política, da cultura e, portanto, agentes da história.

Segundo Marx (*apud* Chauí, 2011), o desconhecimento da origem e das causas da *práxis* (ação sociopolítica e histórica) leva os homens a atribuírem a outro aquilo que, na realidade, foi produzido por sua própria ação; a esse mecanismo ele chamou de alienação social. Para Chauí, esse conceito se afirma no fato de alguns “ser[ES] humano[s] não se reconhecer[em] como sujeito[s] sócia[is], político[os], histórico[os], como agentes e criadores da realidade na qual vive[em]” (CHAUI, 2011, p. 214).

Nessa perspectiva, é possível perceber a importância do clímax encontrado no primeiro conto, uma vez que simboliza a tomada de consciência

necessária para que se busque a transformação (política, social e econômica) de que a população tanto necessita. O que se dará nos demais contos é o desdobramento do que acontece no primeiro e, assim, os contos se mostram interligados, embora autônomos.

O segundo conto, “Estória do ladrão e do papagaio”, apresenta como ponto central a imagem do cajueiro. Esta figura possui grande simbolismo, porque é uma árvore de grande importância nacional por representar a resistência, sendo, inclusive, símbolo do MPLA (Movimento pela Libertação de Angola). Resistência é a ideia-chave a ser difundida no conto que dá sequência ao fluxo narrativo estabelecido em *Luuanda*; expressa a consciência de que é preciso resistir à opressão exercida pela administração colonial portuguesa. A narrativa ressalta, também, por meio dos ensinamentos do personagem Xico Futa, a importância de se resgatarem os costumes e as tradições locais, como se observa no seguinte trecho: “É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas” (VIEIRA, 1987, p. 85).

Pode-se entender a iniciativa dos escritores que vivem nesse espaço fragmentado em reunir características comuns a fim de construir um conjunto de marcas que represente este território, como uma forma produtiva para pensar a construção de uma identidade angolana.

Desse modo, a busca por traços comuns que possibilite a construção de uma identidade coletiva vai ao encontro do que Stuart Hall aponta em *A identidade cultural na pós-modernidade*. Segundo ele, a nação não é apenas uma instituição política, é, também, algo que produz sentido e pode ser visto como um sistema de representação cultural. Nesse contexto, as culturas nacionais, ao produzirem sentido sobre a nação, acabam por fundamentar sentidos que nos servem para construção de uma identidade (HALL, 2006, p.49).

O autor afirma que esses sentidos estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que fazem a ligação entre passado e

presente, o que permite a elaboração de imagens que são utilizadas na construção de uma identidade coletiva, imagens que irão possibilitar a distinção entre nações. Esta ideia é defendida por Benedict Anderson (1983), ao afirmar que a identidade nacional é uma "comunidade imaginada" e que a diferença entre as nações está baseada nas distintas formas pelas quais são imaginadas (HALL, 2006, p. 51).

Luandino encerra sua obra com "A Estória da Galinha e do Ovo". Esse conto esboça a idealização do regime democrático. Assim como, no primeiro conto, o personagem Zeca Santos passa pelo doloroso, porém necessário, processo de tomada de consciência, no terceiro conto, denota-se o resultado desse processo embrionário, no qual se observa o momento em que o homem sai do estado de alienação social, para se tornar sujeito da própria história.

Desse modo, o autor coroa sua narrativa, apontando o regime democrático como caminho possível para reconhecimento daquele território como autônomo politicamente, livre da opressão exercida pela metrópole, que escraviza a força motriz e asfixia a expressão cultural dos naturais da região de Angola. O conjunto da obra denota o caráter de resistência e de confiança do autor na transformação política e social de seu país.

A última estória, da obra *Luuanda*, esboça um impasse que é solucionado por meio da participação de todos aqueles que presenciaram o acontecimento. O que todos tentam decidir é quem tem o direito sobre o ovo. Esse direito é disputado por duas vizinhas (Bina e Zefa) do musseque Sambizanga. Articulada pela Vavó Bebeca, tem início a resolução do impasse, como mostra o seguinte trecho:

Toda a gente falou ao mesmo tempo, só velha Bebeca adiantou puxar Zefa no braço, falou sua sabedoria:

— Calma então! A cabeça fala, o coração ouve! Pra quê então, se insultar assim? Todas que estão a falar no mesmo tempo, ninguém que percebe mesmo. Fala cada qual, a gente vê quem tem a razão dela. Somos pessoas, sukua, não somos bichos! (VIEIRA, 1987, p. 156).

Dessa forma, a obra aqui analisada revela três etapas importantes na luta pela independência do território angolano, são elas: a tomada de

consciência política, a resistência embasada na reconfiguração da cultura tradicional e idealização do regime democrático. Para além disso, ressalta os valores culturais dos naturais da terra e a tentativa de denotar a unidade dos mesmos, em meio ao espaço fragmentado.

Segundo Laura Padilha, o papel dos mais velhos é primordial para o “processo de reelaboração simbólica”, pois eles conhecem a tradição e atuam como contadores das histórias que remontam essa tradição (PADILHA, 1995, p. 20). Assim, dá-se início a um processo de (re)significação do passado, que servirá de base para mostrar como o espaço angolano é imaginado pelos naturais de sua terra. Desse modo, é formada a imagem comum que irá pontuar a diferença dos povos encontrados naquela região perante a metrópole e perante as demais nações.

Neste contexto, é possível observar na obra *Luuanda* a clara intenção do autor em legitimar as bases que fundamentam o sonho de nação. Para isso, ele rompe com visões maniqueístas apenas sustentáveis em universos limitados e excludentes, para ganhar uma dimensão que ultrapassa experiências locais. Através da subversão do código português, Luandino recria uma linguagem que possui como substrato o quimbundo, língua falada nos musseques, reconfigurando e aproximando o código português à realidade dos povos que representam o território angolano.

Através do vínculo estabelecido pela linguagem, verifica-se, na escrita de Luandino, que a reconfiguração linguística se torna uma arma importante, pois ajuda a criar uma tensão narrativa, que reflete a tensão política marcada pelo regime exploratório. Nesta perspectiva, a língua do opressor é reformulada e se torna um importante instrumento político, ao ser utilizado como veículo no processo de conscientização dos povos dominados, aspecto em destaque no ensaio de Orquídea Ribeiro intitulado “O texto escrito como resistência cultural” (2011).

Assim, o livro *Luuanda* pode ser interpretado como um bom exemplo da utilização da literatura como instrumento de resistência política, pois tem um

papel decisivo no processo de conscientização da população africana. Ao dar voz aos sujeitos marginalizados pelo regime colonial, Luandino reforça a ideia da existência de um projeto político atrelado ao projeto literário no espaço angolano durante a luta pela independência do país.

REFERÊNCIAS:

- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.
- CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. 14. ed. São Paulo: Ed. Ática, 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tadeu Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói : EDUFF, 1995.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariane de Macedo. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.
- REDOL, Alves. *Gaibéus*. 7. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1969.
- RIBEIRO, Orquídea: "O texto escrito como resistência e persistência cultural". In: DICANDIA, M. R; LIMA, T. M. O. (Org.). *As muitas áfricas: tradição, memória e resistência*. Rio de Janeiro: Ed. Letra Capital, 2011, (p. 16-22).
- VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. 6. ed. Lisboa: Edições 70, 1987.

Texto recebido em 10/01/2014 e aprovado em 20/09/2014.

O BRASIL E A POLÍTICA DA PAZ EM O VENDEDOR DE PASSADOS, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

BRAZIL AND THE POLITICS OF PEACE IN JOSE EDUARDO AGUALUSA'S O VENDEDOR DE PASSADOS

Carlos Francisco de Morais

Universidade Federal do Triângulo Mineiro

RESUMO:

Este artigo tem por objetivo examinar como o romance *O vendedor de passados*, do escritor angolano José Eduardo Agualusa, articula, em meio ao universo ficcional nele criado, uma proposta política de intervenção na realidade social de seu país de origem. Partindo da visão segundo a qual, nessa obra, a política, tal como a exercem os governantes, é inseparável das heranças sociais, econômicas, diplomáticas e culturais tanto da colonização portuguesa quanto da época da guerra de libertação e da guerra civil posterior à descolonização, é nosso propósito demonstrar que no romance há a proposição de outro tipo de política, calcado na utilização metafórica do Brasil como um espaço de encantamento e de paz.

PALAVRAS-CHAVE: José Eduardo Agualusa, *O vendedor de passados*, política, paz, Brasil.

ABSTRACT:

This paper intends to examine how the novel O vendedor de passados, written by the Angolan writer José Eduardo Agualusa, creates, in its imaginary universe, a political proposal intended to intervene in the social reality of his native country. Based on the assumption that, in this book, politics, as it is exercised by the Angolan politicians, is inseparable from the heritage left by the Portuguese colonization as well as by the civil war that followed it, it is our goal to demonstrate that in the novel a new kind of politics is proposed, a politics which is based on the metaphorical use of Brazil as a space of enchantment and peace.

KEYWORDS: Jose Eduardo Agualusa, *O vendedor de passados*, politics, peace, Brasil.

José Eduardo Agualusa, nascido no Huambo, em 1960, é hoje um dos mais destacados escritores angolanos de língua portuguesa. Autor de contos e peças teatrais, inclusive duas em parceria com Mia Couto, se consagrou como romancista, já tendo sua obra traduzida para mais de vinte idiomas. Dentre seus treze romances, vários receberam prêmios internacionais, como o Prêmio Literário Fernando Namora 2013, atribuído a *Teoria geral do esquecimento* (2012). Em todos eles, o espaço privilegiado por sua ficção é a cidade de Luanda, capital de Angola. É nela que se cruzam as linhas da realidade e da ficção, o passado e o presente, as forças históricas, sociais, políticas e econômicas que formaram e formam Angola, uma nação em construção. Sobre a presença de Angola na literatura do autor, Alexandra Machado (2010) tem

uma frase lapidar: “Se fosse preciso dizer sobre o que escreve Agualusa, a resposta seria breve e clara: sobre Angola.”

O enredo de *O vendedor de passados*, narrativa que nos interessa examinar aqui, está repleto de detalhes insólitos, que o aproximam da literatura fantástica: seu narrador é uma osga (lagartixa), chamada Eulálio, que já foi humana em outra encarnação e que nos narra vários de seus sonhos da outra vida. Além de Eulálio, surge-nos uma fotógrafa que só fotografa nuvens; uma velha chamada Esperança, que, por ter escapado a uma execução por falta de balas, está convencida de que não vai morrer nunca; um cliente branco que deseja ter toda uma genealogia tipicamente africana; e o dono da casa em que vive a osga, principal personagem humana da trama, um angolano albino que, apesar de se chamar Félix Ventura, passa maior parte do tempo infeliz. Ventura se ocupa da felicidade alheia, criando genealogias fictícias para saciar a necessidade de enobrecimento de membros das classes abastadas, do ponto de vista financeiro e político, da Luanda pós-independente. Entretanto, a cada passo, o leitor se depara com a descrição da vida que se leva na Luanda que se estende fora da porta do espaço onírico em que se converte a casa de Félix, sendo essa descrição calcada na revisitação de fatos históricos do passado – tanto remoto quanto recente – e do presente angolanos.

O ofício de Félix é escrever falsas histórias familiares para figurões políticos, militares de alta patente, empresários e outros representantes da incipiente burguesia que emergiu em Angola depois da independência e, mais particularmente, depois do final da guerra civil. Para tal, ele precisa pesquisar o passado de seu país, de maneira a reconstruir verossimilmente o passado familiar de seus clientes, sempre os enobrecendo, distinguindo-os da massa anônima que habita o espaço e o tempo comuns do presente. Dessa forma, ele está sempre em contato com os dois lados da história de sua sociedade: o que já foi e o que se tornou, ou seja, a Angola do século XXI e as forças históricas que a constituíram.

Nesse âmbito, é inegável a relevância de que se reveste a atividade política em sua representação no romance. Como veremos, essa relevância é ilustrada quase sempre por tons negativos, o que nega a própria natureza da política, se entendida em seu conceito original.

Desde que Aristóteles procurou defini-la, com o fim de instruir Alexandre, caudalosos rios de tinta já escorreram na tentativa de conceituar a atividade política, presente em todas as sociedades de todos os tempos, de uma forma ou de outra; dificilmente, entretanto, terá surgido uma mais concisa, clara e esperançosa do que a do sábio grego:

Every state is as we see a sort of partnership,¹ and every partnership is formed with a view to some good (since all the actions of all mankind are done with a view to what they think to be good) . It is therefore evident that, while all partnerships aim at some good the partnership that is the most supreme of all and includes all the others does so most of all, and aims at the most supreme of all goods; and this is the partnership entitled the state, the political association. (ARISTÓTELES, 1944, 1252a).¹

O corolário dessa concepção aristotélica da política é entendê-la como a maneira pela qual governos, governantes e instituições se organizam para propiciar o bem comum, ou seja, a felicidade coletiva dos habitantes que coexistem numa *polis*. Ao observar, entretanto, como se vive na Luanda de O vendedor de passados, é mais fácil se lembrar da famosa definição de Clausewitz, em *Da guerra* (1984, p. 70), segundo a qual, “a guerra nada mais é do que a continuação da política com outros meios”, ou, como é dito em outro ponto do clássico tratado de estratégia militar, “a guerra não é meramente um ato de política, mas um verdadeiro instrumento político, uma continuação das relações políticas realizada com outros meios” (*idem*, p. 91). Essa lembrança é explicada pelo fato de que é, num tempo que mescla política e guerra, ou, melhor, em que todos os atos políticos se expressam pelos meios da guerra (a violência, a brutalidade, a destruição), que se localiza a narrativa desse romance de Agualusa.

Se é verdade que Agualusa escreve sempre sobre Angola, não é menos verdade que a política está presente em sua literatura, já que ocupa um papel importante em sua visão de mundo. Isso pode ser percebido claramente em uma entrevista que o autor concedeu ao lado de Mia Couto, em junho de 2014, ao diário português *Público*. Alguns excertos dessa entrevista testemunham como a guerra, seja a anticolonial, seja a civil, acompanha toda a formação pessoal e literária do autor.

Ao ser inquirido sobre o que é ter quinze ou vinte e dois anos e ver a guerra rebentar, Agualusa corrige a entrevistadora Anabela Mota Ribeiro, que parece considerar apenas a guerra civil, iniciada logo após a independência em 1975:

Éramos mais novos. Eu nasci com a guerra, em 1960. (...) Tenho a noção da presença da guerra no meu quotidiano desde sempre. A questão é essa: quando temos desde sempre, também olhamos para a guerra de uma outra maneira. O meu pai trabalhava nos caminhos-de-ferro. (...) A companhia era inglesa, vagões em mogno, com salões, quartos. Tinha um quarto para mim e para a minha irmã, com beliches. Havia um cozinheiro, uma cozinha, sala de jantar. Nas férias, acompanhávamos o meu pai. Lembro-me muito bem de o comboio ser atacado. Várias vezes. Descarrilavam os comboios, et cetera. O caminho-de-ferro de Benguela era a principal empresa, na época. Portanto, um interesse estratégico. (...) Toda a minha infância teve a guerra como pano de fundo. Não estava dentro das casas. Estava ali ao lado. (RIBEIRO & MANSO, 2014)

Indagado sobre a natureza das discriminações que marcavam o período de sua formação, o escritor deixa clara sua consciência, desde então, de que vivia sob um sistema de dominação, cuja essência era a injustiça:

De todo o tipo. O colonialismo é feito com pessoas. Pessoas boas e pessoas más. Os sistemas maus puxam pelo pior das pessoas. O sistema colonial é um sistema de dominação. Se não, não é um sistema colonial. E a qualquer reacção, a pessoa era considerada terrorista. Ouvi “terrorista” ou “turra” contra pessoas que não eram nem estavam ligadas ao movimento nacionalista. Eram simplesmente pessoas que contestavam uma injustiça. (*idem*, 2014)

Mas o que era a guerra anticolonial senão a resposta dos nacionalistas angolanos à política de dominação imposta a eles, durante séculos, pelos portugueses? A exemplo do militar alemão Von Clausewitz (1780-1831), considerado mestre da guerra em Berlim, no início do século XIX, também a guerra travada pelas Forças Armadas Portuguesas e pela PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado) contra as forças do MPLA, da FNLA e da UNITA pode ser entendida como outro meio de manter a política de exploração do colonizado pela metrópole, do negro pelo branco, da África pela Europa, de Angola por Portugal. Desde o final do século XIX, quando se lançou a uma ocupação mais efetiva do território angolano, no contexto da partilha da África feita a partir da Conferência de Berlim, em 1884-85, Portugal tentara impor sua

dominação não só pelas armas e pelo poder econômico, mas também pela via cultural, portanto, política. Exemplo disso foi a imposição do Estatuto do Indígena (tanto o de 1926 quanto o de 1954), com suas exigências de assimilação da cultura europeia para o gozo de mínimos direitos ao trabalho e à propriedade. Desses direitos estava legalmente excluída a imensa maioria da população, à qual não era sequer concedida a cidadania em seu próprio país, sendo ela reservada apenas aos imigrantes portugueses e seus descendentes, concentrando, assim, em suas mãos, todo o poder político, econômico e cultural. Quando do surgimento dos movimentos nacionalistas, a partir dos anos 1950, os colonialistas portugueses, sujeitos, eles mesmos, a uma das mais longas ditaduras dos tempos modernos, não hesitaram em reprimir duramente todas as tentativas de libertação de Angola. Ou seja, a guerra colonial portuguesa era a expressão da mesma política de sempre da metrópole lusitana: manter, a qualquer custo, Angola como parte de Portugal. Esse contexto, em que se vai às armas como recurso para manter uma situação política, a de dominação de um povo sobre outro, é sumariado lapidarmente pela frase de Salazar a que se refere Margarida Calafate Ribeiro:

Os acontecimentos de 1961, com o início da guerra em Angola, questionavam pela primeira vez, e de forma global, a sociedade portuguesa sobre o seu posicionamento relativamente ao chamado mundo português. Mas, apesar do violento cenário e bem ao contrário do século XIX, nesta época não havia, ou parecia não haver, uma consciência colectiva de crise. Com uma opinião pública desinformada e controlada, distante dos problemas africanos, mas educada numa “mística imperial”, foi possível ao regime adicionar à tradicional mitificação da acção colonizadora portuguesa a mitificação das próprias Forças Armadas e da sua acção, a que não faltava o apoio efectivo da Igreja, legitimando assim a posição de Salazar, celebrizada na frase – “Para Angola rapidamente e em força” – e, com ela, a inevitabilidade do conflito armado. (RIBEIRO, 2003, p. 24)

Consciente dos males causados a Angola pelo colonialismo e pela guerra colonial portuguesa, Agualusa não o é menos em relação àqueles causados pela guerra civil que se seguiu à independência, não lhe escapando, também, a natureza política desses conflitos. Na mesma entrevista ao *Público*, quando inquirido sobre temas da política atual em Angola, especificamente a perpetuação de desigualdades e injustiças, mesmo em época de paz e

crescimento econômico, sua posição é um reconhecimento de que o fim do colonialismo e da guerra civil não significou a democratização de seu país:

Mas a paz não foi feita ainda. Em Angola, o fim da guerra foi um triunfo militar. Não foi através do diálogo. Não se constrói a paz assim. A paz implica uma conversa que nunca foi feita. Implica compreender as razões do outro. (RIBEIRO & MANSO, 2014)

A violência política eclode a todo o momento em *O vendedor de passados*, mesmo que, às vezes, o faça em surdina.

Este romance é uma ficção repleta de ficções, à maneira do *mise en abyme* proposto por André Gide. Seu narrador, Eulálio, a osga, conta a própria vida e a de Félix Ventura, o vendedor de passados, entremeando suas memórias da outra vida, seus sonhos e imaginações com o relato do cotidiano do albino, no qual se destacam as genealogias que ele inventa para seus clientes, todas elas, naturalmente, fictícias. Nessas ficções de segundo grau, por assim dizer, a presença da violência como expressão das atividades coletivas, portanto políticas, na história de Angola é afirmada repetidas vezes.

Logo no início da narrativa, quando a osga descreve a casa de Félix, onde vive desde que nasceu (ou reencarnou), a visão do muro que a cerca a faz lembrar os meninos que costumam saltá-lo para roubar as frutas do quintal. Como eles fazem isso com considerável risco, pois o muro está coberto de cacos de vidro, essa lembrança, de imediato, origina uma narrativa imaginária: a de que algum deles se torne, no futuro, um sapador. Num exército, o sapador é o soldado responsável, entre outras tarefas, pela desminagem, ou seja, a operação de remoção de minas terrestres. Observe-se como, no romance de Agualusa (o qual citaremos, doravante, sempre a partir da segunda edição, de 2011, da Editora carioca Gryphus), a mera visão de uma atividade infantil que, em outro contexto, poderia ser denominada de inocente, traz para o cotidiano a presença da guerra política e suas consequências:

Este feroz artifício não impede que, vez por outra, meninos saltem o muro e roubem abacates, nêspers e papaias. (...) Parece-me uma tarefa demasiado arriscada para tão escasso proveito. Talvez não o façam para provar as frutas. Creio que o fazem para provar o risco. Amanhã o risco há-de, talvez, saber-lhes a nêspers maduras. Imaginemos que um deles venha a tornar-se sapador. Neste país não falta trabalho aos sapadores. Ainda ontem vi, na televisão, uma

reportagem sobre o processo de desminagem. Um dirigente de uma organização não governamental lamentou a incerteza dos números. Ninguém sabe, ao certo, quantas minas foram enterradas no chão de Angola. Entre dez a vinte milhões. Provavelmente haverá mais minas que angolanos. (AGUALUSA, 2011, p. 10-11)

É necessário ter em mente, também, o fato de que essas minas que, até hoje, comprometem a vida e o desenvolvimento econômico e social de Angola, não decorrem apenas das quatro décadas seguidas de conflitos armados que o país viveu, mas também do contexto em que isso se deu: o da Guerra Fria, o confronto ideológico que opunha os Estados Unidos e a União Soviética desde o final da Segunda Grande Guerra. Com isso, queremos lembrar que o contexto das batalhas militares em que tais minas foram utilizadas era, fundamentalmente, de natureza política, assim como são as suas consequências, que atingem a vida cotidiana dos angolanos, mesmo agora, anos depois de encerradas as lutas armadas.

Se a infância, representada pelos meninos ladrões de frutas, provoca a lembrança da guerra em Eulálio, efeito semelhante faz a observação da velhice, vislumbrada na pessoa de Esperança, a criada de Félix. A experiência definidora de sua vida e que, na economia interna do romance, acaba por justificar seu nome, se deu durante a guerra civil, quando, ao buscar a carta de um filho, viu-se envolvida numa disputa entre diferentes grupos armados; levada pelos vencedores ao pelotão de fuzilamento, não pôde ser morta porque acabaram as balas; diante disso, concluiu que nunca mais morreria. Como se depreende, todo o interesse da Velha Esperança pelo dia fatídico se resumia a uma experiência prosaica e familiar: uma mãe que busca a carta de um filho. Todo o mais que se acrescentou àquele dia decorre das escolhas políticas feitas no âmbito das disputas entre as correntes revolucionárias que se opuseram ao domínio colonial português, mas que, encerrado este, não se dispuseram a superar suas diferenças internas pelo diálogo, lançando mão da luta armada, ou seja, da guerra civil, fratricida, quase que imediatamente depois da saída dos colonialistas. O impacto dessas escolhas sobre a vida das pessoas comuns pode ser bem aquilatado a partir da representação que o romance dá da vida em Angola com base na visão que a osga tem de Esperança:

Ela nunca leu Bakunine, claro; aliás, nunca leu livro nenhum, mal sabe ler. Todavia, venho aprendendo muita coisa sobre a vida, no geral, ou sobre a vida neste país, que é a vida em estado de embriaguez, ouvindo-a falar sozinha, ora num murmúrio doce, como quem canta, ora em voz alta, como quem ralha, enquanto arruma a casa. (AGUALUSA, 2011, p. 11)

A vida em estado de embriaguez é uma excelente definição para o próprio romance *O vendedor de passados*, cujo enredo, narrado por uma lagartixa reencarnada, que se comunica telepaticamente com o dono de sua casa, garante destaque aos sonhos, às histórias imaginadas pelas personagens, às genealogias fictícias... Esse é o espaço para o surgimento de um romancista que se define como mentiroso por vocação (a “literatura é a maneira que um verdadeiro mentiroso tem para se fazer aceito socialmente”, p. 75); de um presidente da república que é substituído por seus duplos em determinadas aparições públicas e de uma personagem, José Buchman, um dos clientes de Félix, que acredita tanto na história de sua família inventada pelo albino que sai pelo mundo afora (Estados Unidos, África do Sul) em busca da mãe que sabia muito bem não existir, nem ser a sua, criada que fora a partir de uma reportagem de jornal sobre pessoas que nada tinham a ver com sua família real.

A embriaguez da vida se apresenta no romance como uma estratégia de resistência a um cotidiano violentado pelas marcas da guerra. Entre muitos episódios que revelam essa permanência, um dos mais fortes é, sem dúvida, o relato da intempestiva entrada na casa de Félix de Edmundo Barata dos Reis, um ex-agente das forças de segurança do estado. Ele chega na calada da noite, perseguido por José Buchman, que o quer matar. Na verdade, o cliente de Félix se chamava Pedro Gouvea e era um agente contrarrevolucionário nos idos dos anos 1970, altura em que cruzou com Edmundo, que o prendeu e torturou, assim como a sua mulher, Marta, que estava grávida de Ângela Lúcia, a fotógrafa de nuvens que se envolve com Félix no romance e que desconhecia sua paternidade, revelada nessa noite. O relato daqueles tempos feito por Edmundo demonstra à exaustão como a política em Angola se mescla conscientemente com a violência:

Este tipo, o Gouveia, julgou que lá por ter nascido em Lisboa conseguia escapar. Telefonou ao cônsul de Portugal, *senhor cônsul, sou português, estou escondido em tal parte, venha salvar-me por favor, e já agora à minha mulher, que é preta mas espera um filho meu*. Ah! Sabe o que fez o senhor cônsul português? Foi buscá-los aos dois e a seguir entregou-os nas minhas mãos. (...) e depois fui interrogar a rapariga. Ela agüentou dois dias. Às tantas pariu, ali mesmo, uma menininha, assim, deste tamanho, sangue, sangue, quando penso nisso o que vejo é sangue. (...) Sangue, pópilas!, sangue pra caralho, a rapariga, a tal da Marta, com dois olhos que pareciam luas, custa-me sonhá-la, e a bebê aos gritos, o cheiro a carne queimada. Ainda hoje, quando me deito e adormeço, sinto aquele cheiro, ouço o choro da criança... (AGUALUSA, 2011, p. 176-177)

Esse trecho é importante por aquilo que contém do retrato de uma situação política que, se propondo a eliminar a violência, o arbítrio e as desigualdades dos tempos coloniais, se utilizou exatamente disso como arma de combate dentro de uma sociedade em tempos de definição, deixando marcas disso até os dias de hoje. Observe-se que, no tempo presente interno da narrativa, que, a essa altura, abriu espaço para um *flashback*, três das quatro personagens aludidas no relato de Edmundo Barata dos Reis estão vivas ainda e presentes ali mesmo na casa de Félix: o próprio Barata dos Reis, ex-agente: José Buchman, que nada mais é do que Pedro Gouveia; e Ângela Lúcia, a filha dele e de Marta, atual namorada de Félix. Ao final do relato, enquanto Pedro chora o passado, ela matará Edmundo com a pistola que seu pai trouxera, mas não conseguira usar. Diante da dramaticidade da cena, é provável que o leitor se lembre de que “todos os que tomam a espada, morrerão à espada” (*Bíblia*. Mateus, 26:52).

As marcas visíveis dessa política da guerra ou guerra política se mostram pela Luanda de *O vendedor de passados*. Ela se apresenta nos “Prédios em ruínas, com as paredes picadas pelas balas, os magros ossos expostos” (p. 105), que aparecem nas fotografias tiradas por José Buchmann para uma reportagem que fez para uma revista americana. Ecoa na magreza dos meninos “quase diáfanos” (*idem, ibidem*), também fotografados por ele, assim como na “carcaça, comida pela ferrugem, de um tanque de guerra” (*idem, ibidem*), à sombra do qual dorme um mendigo (mais tarde, saberemos que ele é Edmundo Barata dos Reis). Está presente também no episódio de um amigo dos tempos antigos que, para fugir da guerra civil, chega a Berlim

em busca de abrigo com Buchmann, mesmo sem conhecer absolutamente nada da cidade e sem falar ao menos inglês, muito menos alemão.

A permanente presença dos conflitos da história de Angola no enredo do romance se insere também nas lembranças da infância de Ângela Lúcia. Nascida durante a guerra civil, mesmo não tendo sofrido suas consequências diretamente, ela, ecoando o que foi dito pelo próprio Agualusa na entrevista que transcrevemos parcialmente acima, tem consciência das dificuldades daqueles dias: “Mesmo nos anos mais difíceis – ela nascera em setenta e sete, era um fruto dos anos difíceis –, nunca lhes faltara nada” (p. 127).

Depois de décadas de conflito, Luanda se apresenta no romance como uma paisagem repleta de escombros, não apenas arquitetônicos, sociais e políticos, mas também humanos, conforme evidenciam as palavras de Félix a respeito do mendigo que, em breve, José Buchmann descobrirá tratar-se de Edmundo Barata dos Reis:

-- Oiça, o homem é completamente doido. Cacimbou. Você esteve muito tempo fora, a viajar, não faz ideia daquilo por que passamos neste maldito país. Luanda está cheia de pessoas que parecem muito lúcidas e de repente desatam a falar línguas impossíveis, ou a chorar sem motivo aparente, ou a rir, ou a praguejar. (...) É uma feira de loucos, esta cidade, há por aí, por essas ruas em escombros, por esses musseques em volta, patologias que ainda nem sequer estão catalogadas. Não leve a sério tudo o que dizem. Aliás, aceita um conselho?, não leve ninguém a sério. (AGUALUSA, 2011, p. 162)

Não é essa vida luandense a vivida em estado de embriaguez pela Velha Esperança?

É importante notar que Buchmann, a quem são dirigidas essas palavras de Félix Ventura, não é pessoa que desconheça as consequências da guerra, pois sua ocupação profissional é justamente a de um fotógrafo de guerras (em todas as suas formas) e é assim que ele se apresenta ao albino: “Sou repórter fotográfico. Recolho imagens de guerras, da fome e dos seus fantasmas, de desastres naturais, de grandes desgraças. Pense em mim como uma testemunha” (p. 18)

Mais adiante, Buchmann dará mais detalhes de sua vida profissional, toda passada em ambientes, onde, como a Luanda do romance, a atividade coletiva humana mais marcante é a guerra:

-- Atravessei a última década sem morada certa, à deriva pelo mundo, fotografando guerras. (...) Um dia um amigo ofereceu-me uma Canon F-1, que ainda hoje utilizo, e assim me tornei fotógrafo. Estive no Afeganistão em mil novecentos e oitenta e dois, do lado das tropas soviéticas... em Salvador, do lado da guerrilha... no Peru, dos dois lados... nas Malvinas, também dos dois lados... no Irão, durante a guerra contra o Iraque... no México, do lado dos Zapatistas... Fotografei muito em Israel e na Palestina. Muito. Ali não falta trabalho.

Ângela Lúcia sorriu, outra vez nervosa:

-- Basta! Não quero que as suas memórias deixem esta casa suja de sangue. (AGUALUSA, 2011, p. 81-82)

A Luanda de Agualusa, tal como a descrevemos até aqui, talvez mereça, como cidade, a definição dada por Ângela Lúcia à casa de Félix Ventura no momento narrado na citação acima. Entretanto, essa não é toda a história do romance, que, a nosso ver, não se limita a descrever a política vivida como guerra antes, durante e depois da guerra civil angolana. Dispersos pelo volume estão elementos que oferecem um contraponto valioso ao cotidiano de violência, pobreza e perda que, até aqui, traçamos. Um exercício de recolha deles, como nos importa fazer aqui, resulta num todo coerente, que esboça o desenho de uma visão de mundo claramente oposta ao da guerra como meio de avançar objetivos políticos, constituindo-se, ao contrário nisso, numa autêntica proposta de uma política da paz, ou seja, a da valorização da convivência, do diálogo, da criatividade, da beleza, da arte, enfim. Sentimo-nos autorizados a buscar as linhas dessa proposta no romance em função destas palavras ditas por Agualusa na mesma entrevista citada páginas atrás:

É preciso ir mais longe, fazer uma reconciliação. Eu teria preferido uma paz negociada. Eu preferia sobretudo que nunca tivesse havido confronto físico, bélico, guerra! Os territórios sujeitos à guerra têm durante uma eternidade essa guerra. A violência sempre eclode de novo.

(...)

Aquela violência foi, está lá, ficou. Como quebrar esse ciclo de violência? É o desafio que temos. (RIBEIRO & MANSO, 2014)

Em artigo dedicado a outro romance de Agualusa, intitulado *Estação das chuvas*, Fabiana Francisco Tibério (2013) aproxima a literatura do autor daquela produzida por Pepetela, em função da participação de ambas na

construção da identidade nacional de Angola pós-colonização e de sua participação no contexto histórico que as produziu:

Multifacetada, polêmica, deslizando: eis algumas definições atribuídas à obra de José Eduardo Agualusa, escritor que tem se destacado na literatura angolana contemporânea, ao lado de Pepetela. Ambos têm em comum a temática histórica e fazem uma literatura de contestação ao colonialismo, ao mesmo tempo em que reivindicam a reconstrução da cultura angolana e a afirmação da identidade nacional, esmaecida pelos séculos de domínio português. (TIBÉRIO, 2013)

Essa posição de participante da realidade social angolana, por meio de suas obras, se reflete nas palavras do próprio Agualusa, dirigidas a Mia Couto, durante a já referida entrevista ao *Público*: “Tu foste militante partidário, eu nunca fui. Completamente diferente. Sou militante de ideias. Não sou militante de movimentos políticos. Como cidadão, intervenho todos os dias. Com certeza.”

É em vista de dados como esses que recusamos, aqui, uma leitura inocente, descompromissada com o aspecto de representação artística da realidade social exercitado pelo romance no que respeita à herança trágica dos conflitos armados angolanos, quando nos voltamos para o contraponto feito a isso no mesmo texto. Ou seja, se registramos a presença em *O vendedor de passados* de uma Angola devastada pela guerra política, temos de fazer o mesmo com os elementos de superação dessa situação que se apresentam a todo momento na narrativa.

Em *O vendedor de passados*, a principal alternativa à guerra é a cultura, representada pelos livros, pela música, pela arte em geral – e pelo amor ao Brasil, transformado em metáfora de uma concepção diferente de política. É nos momentos em que essas referências aparecem no romance que nele se apresenta a paz.

Como já foi dito, o romance é narrado por Eulálio, a osga, que, numa vida passada, fora um homem. Vários dos capítulos contêm memórias dessa outra vida, principalmente da infância dele. Essa infância foi marcada por um contraste: o da delicadeza do menino com a brutalidade de seus colegas. Como via de escape disso, surgiu o amor pelos livros: “Mais tarde, já na escola,

refugiava-me nas bibliotecas para fugir às brincadeiras, sempre brutais, com que os rapazes da minha idade se entretinham” (AGUALUSA, 2011, p. 101).

Esse recurso à literatura como meio de escapar da violência circundante certamente foi estimulado ao máximo pela mãe da personagem, cuja visão de mundo favorável aos livros como anteparo contra a brutalidade da vida é resumida numa fala registrada no romance:

-- A realidade é dolorosa e imperfeita – dizia-me: - é essa a sua natureza e por isso a distinguimos do sonho. Quando algo nos parece muito belo pensamos que só pode ser um sonho e então beliscamos para termos a certeza de que não estamos a sonhar – se doer é porque não estamos a sonhar. A realidade fere, mesmo quando, por instantes, nos parece um sonho. Nos livros está tudo o que existe, muitas vezes em cores mais autênticas, e sem a dor verídica de tudo o que realmente existe. Entre a vida e os livros, meu filho, escolhe os livros. (AGUALUSA, 2011, p. 102)

Isso é confirmado pelo episódio em que Eulálio, a osga, desiste de se matar por se ter entretido com a leitura de um livro: “O livro, porém, não era mau – e eu li-o até o fim” (p. 69).

Essa lição da mãe da osga foi aprendida também por Félix Ventura, que, filho, neto e bisneto de alfarrabistas, nasceu, cresceu e viveu entre livros, além de viver a escrevê-los: “em casa, tinha livros sobre tudo, milhares deles” (p. 19).

O alívio, o descanso, o abrigo que a arte literária representa em *O vendedor de passados* pode ser resumido no encantamento que Eulálio, em sua infância humana, encontrou na leitura de *As mil e uma noites*. É desse livro que, ainda agora, em outra existência, sente a falta, buscando supri-la com outras leituras:

Sinto a falta, nem eu sei bem porquê, d’*As Mil e Uma Noites*, na versão inglesa de Richard Burton. (...) Não posso regressar às *As Mil e Uma Noites*, mas em contrapartida, venho descobrindo novos escritores. (AGUALUSA, 2011, p. 101)

Encantamento semelhante a esse, carregado de alívio para a vida cotidiana, parece ser o que Félix Ventura busca na música. Na primeira página do primeiro capítulo do romance, na primeira vez em que o leitor toma contato com Félix e sua hóspede, a osga que narra o livro, o albino acaba de chegar da

rua. Ao contrário de Eulálio, que, nesse exato momento, estava a rir, ele vem “lentamente, melancolicamente” (p. 3). De imediato, como quem precisa de alívio instantâneo, Félix “escolheu um disco de vinil e colocou-o no prato do velho gira-discos” (*idem*). Essa ação desencadeia toda uma fabulação por parte da osga, que testemunha o quanto a música, naquela casa, está associada à beleza, ao prazer, à natureza e à liberdade que ela simboliza:

“Acalanto para um Rio”, de Dora, a Cigarra, cantora brasileira que, suponho, conheceu alguma notoriedade nos anos setenta. Suponho isto a julgar pela capa do disco. É o desenho de uma mulher em biquíni, negra, bonita, com umas largas asas de borboleta presas às costas. “Dora, a Cigarra – Acalanto para um Rio – O Grande Sucesso do Momento”. A voz dela arde no ar. Nas últimas semanas tem sido esta a banda sonora do crepúsculo. Sei a letra de cor. (AGUALUSA, 2011, p. 3)

Todos os detalhes que Eulálio associa à canção reforçam os valores positivos que anotamos acima. A cantora é bonita; mesmo alcunhada de cigarra, apresenta-se com asas de borboleta, indicando uma metamorfose completa (na natureza, a da cigarra é incompleta), bem sucedida, o que é atestado pelo sucesso de sua gravação; sua voz certamente é agradável, pois, se não o fosse, não poderia ser ouvida semanas a fio; mais que isso, essa voz tem brilho: no momento em que tudo no mundo perde a cor, ela arde no fim da tarde.

É o aconchego desses valores que Félix parece procurar, ao voltar para casa, deixando Luanda para trás, e escolhendo, sem hesitação, essa canção. É o que se depreende do título, “Acalanto”, tipo de composição musical tradicionalmente utilizado pelas mães para embalar seus bebês, já que, por sua estrutura sonora construída com base na suavidade, tem o poder de tranquilizar, consolar e, finalmente, adormecer quem a ouve. O acalanto que Félix busca na voz de Dora assume ainda mais essa função ao ser associado à simbologia do crepúsculo, momento de transição entre o mundo diurno e o noturno, mas, também, entre a vida exterior e a interior, entre a realidade e a fantasia, entre o passado e o futuro. Segundo Chevalier e Gheerbrant:

O crepúsculo é uma imagem espaço-temporal: **o instante suspenso**. O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. Mas essa morte de *um* é anunciadora do *outro*: um

novo espaço e um novo tempo sucederão aos antigos. (...) Para além da noite esperam-se novas auroras. (1992, p. 300)

No contexto social que representa literariamente, tão marcado por conflitos de origem política, todas as personagens centrais de *O vendedor de passados* anseiam por um novo espaço e um novo tempo como esse, de positividade, beleza e paz – e todas, em algum momento do enredo, o identificam com o Brasil. O espaço de encantamento definitivo em *O vendedor de passados*, indo além da arte, ao mesmo tempo em que a origina, contrastando sua beleza ao horror cotidiano, é o Brasil. Ao longo do romance, encontramos um episódio em que o sotaque brasileiro é descrito como “suave mel do português do Brasil” (p. 16); outro, em que Ângela, a fotógrafa, descreve a luz das cidades brasileiras como branda, lúcida e cantante (p. 54); outro em que são descritos os espanta-espíritos que adornam a varanda da casa de Félix, a maior parte deles trazidos do Brasil, o que tingem de brasilidade o suave som destes sinos de vento que simbolizam, nesse espaço intermédio entre a rua e a casa, o mundo exterior e o mundo interior, a espiritualidade pacificadora que a música da natureza traz.

Invariavelmente, dar testemunho da beleza, em *O vendedor de passados*, equivale a falar do Brasil, ou melhor, a construir uma descrição do Brasil desde Angola, na qual o país de Dora, a cigarra/borboleta, aparece como um espaço de encantamento e de paz, uma metáfora que sintetiza toda positividade. Isso é evidente na maneira como, para Ângela Lúcia, cuja profissão levou a trilhar os quatro cantos do mundo, o Brasil se converte num espaço sagrado, paradisíaco, sendo conveniente ao leitor não se esquecer de que se trata de uma angolana nascida num tempo e em condições as mais adversas possíveis, ou seja, no ardor mais intenso da guerra civil. No trecho abaixo, ela comenta a respeito do que viu em Cachoeira, pequena cidade do Recôncavo Baiano:

Cachoeira! Cheguei num velho ônibus. Caminhei um pouco, com a mochila às costas, à procura de uma pousada, e dei com esta pracinha deserta. Entardecia. Uma tempestade tropical formava-se a oriente. O sol corria rente ao chão, cor de cobre, até bater de encontro àquela imensa parede de nuvens negras, para além dos velhos casarões coloniais. É um cenário dramático, não acha? – Suspirou. Tinha a pele iluminada, os belos olhos rasos de lágrimas: - E então vi o rosto de Deus! (AGUALUSA, 2011, p. 56)

A utilização de pontos de exclamação é reservada, nessa passagem, apenas para Cachoeira e para Deus, enfatizando a identificação entre a cidade e a experiência transcendental que a personagem ali viveu, reforçada pelo adjetivo que ela mesma escolheu para qualificar a visão que a natureza brasileira lhe ofereceu e que a conduziu ao êxtase que sentiu. Não só a natureza, mas também a arquitetura, portanto, a própria história do Brasil, irmanada ao espaço natural e impactando sobre Ângela, o que antecipa o destino dela no romance.

Como já foi dito anteriormente, o confronto final entre os protagonistas da trama resultará no assassinato do ex-agente de polícia pela fotógrafa. De alguma forma não relatada no livro, Ângela escapa de qualquer punição por isso. Tempos depois, é informado ao leitor que ela está fora de Angola e, de longe, envia, periodicamente, fotografias a Félix. Com elas, ele vai montando um mural em sua casa; acompanhado da osga, passa os fins de tarde a apreciá-lo – quiçá ouvindo Dora. Pelo que se pode inferir da seguinte passagem, as fotos vêm todas do Brasil:

Era uma polaróide. Um arco-íris iluminando um rio, no canto superior direito vê-se a silhueta de um rapaz nu a mergulhar nas águas. Ângela Lúcia escreveu a tinta azul, na margem da fotografia: Plácidas Águas, Pará, e a data. (AGUALUSA, 2011, p. 181-182)

No próprio nome da cidade, Ângela Lúcia alcançou a paz que não viveu em nenhum lugar, desde seu nascimento. Para ter paz, essa angolana de Agualusa necessita do Brasil, como precisou para encontrar a Deus.

Depois do episódio terrível, produto direto dos tempos difíceis em Angola, José Buchmann também encontra sua dose de paz, que se manifesta pelo desejo de que sua filha seja feliz onde ele a imagina: “Deve estar neste momento a descer o Amazonas numa daquelas barcaças lentas, preguiçosas, que à noite se cobrem de redes de dormir” (p. 194).

Já que faz parte da felicidade de José Buchman projetar a de sua filha no Brasil, Félix Ventura seguirá, ao final do romance, caminho semelhante, mas irá além: a ver os testemunhos da felicidade de Ângela do outro lado do Atlântico, também ele deixará Angola, buscando sua felicidade na paisagem

natural e humana do Brasil. Por meio das fotos que recebeu, ele traça o itinerário dela pelo Brasil e resolve ir procurá-la. “Comprei ontem um bilhete para o Rio de Janeiro. Voarei depois de amanhã do aeroporto Santos Dumont para Fortaleza. Creio que não me vai ser difícil dar com ela” (p. 198).

No Brasil, Ângela não se limita mais a fotografar apenas nuvens: cidades, rios, barcos, crianças, a natureza e a humanidade, agora, atraem seu olhar e a instigam a capturar suas imagens com a luz. Em suas fotografias, quase sempre, água e luz se encontram, como disse, acima, José Buchmann: “Muita luz na água” (p.194), referindo-se a seus desejos para ela.

Tal como é apresentado em *O vendedor de passados*, o Brasil é um lugar de encontros: do dia e da noite, do dentro e do fora, do homem e da natureza, do presente e do passado, da prosa e da poesia, da fantasia e da realidade, do pai com a filha, do homem com a mulher, da felicidade que se anuncia duplamente no nome de Félix Ventura com a lucidez e a pureza espiritual que se anunciam no nome de Ângela Lúcia. O Brasil se apresenta, assim, como o espaço da realização da paz que tanto falta em Angola. O “gigante” da América Latina é a mais cintilante imagem de uma política que, sutilmente, se contrapõe à política da guerra: é a política do encontro.

A paz implica uma conversa que nunca foi feita. Implica compreender as razões do outro. (...) É preciso ir mais longe, fazer uma reconciliação. (...) Sempre defendi que é preciso criar rituais de reconciliação, de perdão. As pessoas têm de chorar em conjunto. Como os casais. Como os amigos desavindos. (...) Exactamente, é uma família. As pessoas têm de ser capazes de fazer o luto e de se perdoarem. (RIBEIRO & MANSO, 2014)

Não foi essa política, exatamente, a que Agualusa preconizou para seu país, em sua entrevista ao *Público*?

NOTA:

1- Vemos que toda cidade é uma espécie de parceria, e toda parceria se forma com vistas a algum bem (pois todas as ações de todos os homens são praticadas com vistas ao que lhes parece um bem). Portanto, é evidente que, enquanto todas as parcerias visam a algum bem, a parceria que é a mais suprema de todas e inclui todas as outras faz isso mais que tudo, e visa ao mais supremo de todos os bens; e essa é a parceria chamada cidade, a associação política. (Tradução nossa)

REFERÊNCIAS:

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2011.

ARISTÓTELES. *Aristotle in 23 Volumes*, Vol. 21, translated by H. Rackham. Cambridge: MA, Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd. 1944. Disponível em <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0086.tlg035.perseus-eng1:1.1252a>. Acesso em 21.08.2014.

BÍBLIA SAGRADA. In: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/mt/26>. Acesso em 21.8.2014.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

CLAUSEWITZ, Carl Von. (1984) *Da guerra*. Tradução de Luiz Carlos Nascimento e Silva do Valle. Princeton: Princeton University Press: 845 p. Versão em inglês de: Michael Howard e Peter Paret. Original alemão. Disponível em <https://www.egn.mar.mil.br/arquivos/cepe/daguerra.pdf>. Acesso em 20.08.2014.

MACHADO, Alexandra. “*Estação das chuvas: um diálogo entre história e literatura*”. In: *Mulemba*. UFRJ, Rio de Janeiro, número 3, dezembro de 2010. Disponível em http://setorlitafrica.letras.ufrj.br/mulemba/artigo.php?art=artigo_3_5.php. Acesso em 20 de agosto de 2014.

RIBEIRO, Anabela Mota & MANSO, Miguel. “José Eduardo Agualusa e Mia Couto: A graça que o mundo tem”. In: *Público*. Lisboa, 8 jun. 2014. Disponível em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-graca-que-o-mundo-tem-1638869>. Acesso em 15.08.2014.

RIBEIRO, Margarida Calafate (2003). *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. *Oficina do CES*, 188, 1-40. Disponível em www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/510_Oficina%20CES.pdf

TIBÉRIO, Fabiana Francisco. “Contradição, história e política em *Estação das chuvas*, de José Eduardo Agualusa”. In: *Revista Línguas & Letras*. Londrina, Unioeste, vol. 14, n. 27, segundo semestre de 2013.

Disponível em e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/download/.../6888. Acesso em 20.08.2014.

Texto enviado em 31/08/2014 e aprovado em 03/10/2014.

LUEJI, O NASCIMENTO DUM IMPÉRIO: UM ROMANCE ALEGÓRICO E POLÍTICO

LUEJI, O NASCIMENTO DUM IMPÉRIO: AN ALLEGORIC AND POLITICAL NOVEL

Donizeth Santos

Faculdade Telêmaco Borba/PR (FATEB)

RESUMO:

O artigo traz uma abordagem do teor político que o romance *Lueji, o nascimento dum império* (1997), do escritor angolano Pepetela, apresenta num tempo histórico situado no passado e procura demonstrar, através de uma relação alegórica, que a análise do poder que o escritor faz no antigo reino da Lunda de quatrocentos anos atrás é extensiva ao período de escrita do livro.

PALAVRAS-CHAVE: literaturas africanas de língua portuguesa, literatura angolana; romance político.

ABSTRACT:

This article brings an approach of the political content which the novel Lueji, o nascimento dum império (1997), by the Angolan writer Pepetela, presents in a historical time situated in the past; it also tries to demonstrate, allegorically, that the analysis of the power earned by the ancient kingdom of Luanda, existent four hundred years ago, is extensive to the period in which the book was written.

KEYWORDS: African literatures of portuguese language; angolan literature; political novel.

O romance *Lueji, o nascimento dum império* (1997), do escritor angolano Pepetela, é estruturado em dois tempos históricos: um situado há quatrocentos anos no império Lunda, antigo reino angolano pré-colonial, e outro nos últimos anos do século XX, na cidade de Luanda, capital de Angola. Levando-se em consideração que o romance foi escrito em 1988 e publicado em 1989, temos, então, em relação ao período da escrita, um tempo passado e um tempo futuro retratados no romance. No tempo passado, a protagonista é a rainha Lueji e, no tempo futuro, a bailarina Lu, uma provável descendente da rainha, que ensaia um bailado para representar a história da soberana lunda.

Dessa forma, para construir o enredo, o escritor valeu-se da história/mito da rainha Lueji, sobre a qual há várias versões. Servindo-se dessas diferentes versões e também do fato de que ninguém sabe ao certo o que realmente aconteceu na Lunda há quatrocentos anos, e nem mesmo se pode ter certeza da existência da rainha, Pepetela se sentiu livre para recriar a

história, ou melhor, como ele mesmo diz: criar uma nova versão do mito (PEPETELA. *In*: LABAN, 1991, v. II, p. 807).

Devido ao fato de metade do romance retratar um momento importante da história do antigo reino da Lunda, ainda que o fato retratado possa nunca ter existido e ser apenas uma lenda, podemos considerá-la como uma narrativa que utiliza “matéria de extração histórica”, conforme a definição de Alcmeno Bastos (2000, p. 9) para designar “a matéria, objeto de alguma forma de registro documental, escrito ou não, de que resulta permanecer na memória coletiva de uma determinada comunidade”.

Nesse sentido, *Lueji, o nascimento dum império* pode ser considerado um romance histórico, conforme a teorização realizada por Georg Lukács (1966), por ser ambientado num passado distante e retratar uma sociedade angolana pré-colonial, representando literariamente as origens da atual sociedade angolana e, assim, oferecendo uma “concreta pré-história do presente” (1966, p. 371). O romance também pode ser classificado no que chamamos obras literárias de fundação, que, na definição de Lucia Helena (1991, p.20), são “narrativas que se vinculam ao tema da constituição da nacionalidade”, pelo fato de buscarem, na história ou no mito, as raízes da identidade e da criação da nação angolana.

No entanto, Pepetela não faz, na abordagem do tempo passado, uma reconstituição social típica do período e da sociedade abordada, enfatizando, no texto literário, os costumes, as tradições e o modo de pensar dos lundas, características comuns nas obras de caráter histórico e de fundação, às quais relacionamos o romance. O que escritor faz é uma abordagem extremamente política dessa sociedade. A história, lenda ou mito é apenas um pretexto para a realização de uma profunda análise do poder, uma análise que não fica restrita ao tempo passado, ela pode ser alusiva ao período de vida do autor, podendo ser também associada, de forma alegórica, aos bastidores do poder do governo angolano pós-independência.

Essa possibilidade de leitura é declarada pelo próprio autor numa entrevista concedida a Michel Laban. Ao ser questionado sobre as relações entre o escritor e o poder, Pepetela comenta que a escolha do passado é um

recurso para tratar de assuntos políticos contemporâneos, sem correr grandes riscos de má interpretação, afirmando que *Lueji, o nascimento dum império*, livro que acabara de escrever na época, era um exemplo disso:

Isso é um tema grande e que muitas vezes não é fácil conciliar. Uma forma de tratar isso de maneira indirecta é ter recurso ao passado – situar no passado –, que é o que eu fiz agora, nesse livro que acabei agora (*Lueji*). Exactamente *A revolta da casa dos ídolos* é outro exemplo, uma análise do poder, mas situando em outras épocas que podem ser facilmente transpostas para a actualidade, mas sem certos perigos – perigos de má interpretação – porque, realmente, é um tema que é sempre muito quente, que pode ser interpretado de muitas maneiras. (PEPETELA. *In*: LABAN, 1991, p. 805-806)

Nesse sentido, pelo fato de a obra abordar a luta pelo poder, podemos afirmar, tomando por empréstimo uma expressão utilizada por Irving Howe (1998), que o *milieu* político é o cenário dominante nela, ou seja, as ideias políticas predominam em relação à história (ou ao mito), ficando esta apenas com a função de elemento desencadeador da reflexão política.

Ora, sabemos que o entrelaçamento entre história e política é comum na literatura, como elementos externos que se internalizam no texto literário, conforme acepção de Antonio Cândido (2000). Tanto os romances históricos possuem um grande percentual de acontecimentos e discussões políticas em suas páginas quanto a maioria dos romances políticos¹ precisam da história para o diálogo e a discussão política. Assim, por esse viés, *Lueji, o nascimento dum império* não apresentaria nada de novo, se não fosse por essa abordagem atemporal da política que Pepetela faz.

Desse modo, ao contar uma história antiga referindo-se ao presente, ele está se utilizando de uma escrita alegórica no sentido concebido por Walter Benjamin que, conforme Flávio Kothe (KOTHE, 1976, p.29), é “a escrita que significa o seu outro, a escrita que é o não-ser do que representa”, pelo fato de a alegoria significar “dizer o outro”, de forma que “nela cada elemento quer dizer outra coisa que não o seu sentido original” (*Idem*, p.52). Assim, há um “significado primeiro, aparente, e aquele significado outro, mais verdadeiro, que lhe é subjacente” (*Idem*, p.18).

Vejam, então, o modo com que Pepetela retrata o passado distante, com a ênfase no aspecto político. Nesse tempo antigo, Kondi, o soberano da

Lunda, está idoso e doente; por isso, prepara-se para escolher o seu sucessor, aquele que deve herdar o lukano² e governar a Lunda. Ele tem três filhos: Tchinguri, Chinyama e Lueji. Pela ordem natural, o escolhido seria Tchinguri, pelo fato de ser o mais velho, guerreiro corajoso e ter todas as características de um chefe, e também porque Chinyama, além de comilão e beberrão, não tinha nenhuma aptidão e nem se interessava pelo trono, e Lueji, a caçula, era mulher e, até então, nenhuma mulher tinha-se tornado rainha.

No entanto, pesa contra o herdeiro natural o seu temperamento intempestivo, que o faz, por exemplo, após uma discussão com o tubungo³ Ndumba ua Tembo, bater e violar a primeira mulher que encontra, além de apunhalar o marido dela. Por conta disso, a maioria dos membros do Conselho dos Tubungo, que tem a incumbência de aprovar a escolha do sucessor, teme pelo futuro da Lunda nas mãos dele.

Mas antes da decisão de Kondi, um fato condiciona a sua escolha. Tchinguri e o irmão, ambos embriagados, vão à casa do soberano e, após uma discussão, Tchinguri agride o pai com dois tapas no rosto. Esse acontecimento faz com que o rei deserde os dois filhos e tome uma decisão inédita no reino da Lunda: a escolha da filha como sua sucessora. No trecho citado a seguir, ele comunica à Lueji sua decisão:

O pai estava com pior aspecto. Lueji ajoelhou ao lado da esteira, compôs a pele de onça que o tapava. O velho sorriu para ela.

- Ainda me pedes para perdoar os teus irmãos?

Ela baixou a cabeça e soluçou.

- Um chefe não pode ouvir o seu coração, sobretudo se é um coração grande. Tchinguri não presta. E Chinyama não é melhor.

- São teus filhos, pai.

- São. E vê o que fizeram ao pai. Talvez a culpa seja minha, defeito meu, não soube fazer filhos bons. Só uma filha.

- Que vais fazer com eles?

- O castigo está decidido. Nenhum será chefe dos Tubungo. Mas não quero que sofram outro castigo. São filhos de chefe e devem ser respeitados.

(...)

Assim está escrito no ngombo⁴ de Kandala... Lueji, tomei uma decisão. O lukano não pode passar para fora da minha família, essa é a tradição dos Tubungo. Nós descendemos directamente da Tchyansa Ngombe, a mãe Nhaweji, a grande serpente que criou o Mundo, assim como o fogo e água. Nenhuma outra linhagem descende directamente dela, tu sabes. Mas os teus irmãos não merecem o lukano. Como fazer? Só há uma solução. Entrego-te o lukano. (PEPETELA, 1997, p.19-20)

Porém, nas páginas seguintes, ficamos sabendo pelo próprio Kondi – quando ele, depois de morto, assume a voz narrativa no episódio “Agora sou eu que falo, eu, Kondi!” – que o verdadeiro motivo para deserdar o filho era outro e não a agressão ao pai. Para o soberano, as ideias políticas de Tchinguri punham em risco os privilégios dos Tubungo, a aristocracia do reino. Com ele feito rei, a origem não continuaria com o peso político que tinha. Diante de tal ameaça, Tchinguri não poderia ser rei, era preciso afastá-lo do poder e a agressão ao pai foi apenas um pretexto para deserdá-lo:

Que dor tão grande deserdar Tchinguri, o mais valente, o mais inteligente de todos os lundas. Mas também o mais descrente, o mais ímpio, o destruidor das crenças seculares que podem manter vivo o meu espírito e a recordação do meu nome. Por isso era necessário eliminá-lo. Que seria dos homens se adivinhassem que tudo pode ser contado de mil maneiras diferentes e sempre verdadeiras? Que seria da Lunda se os homens acreditassem em Tchinguri? Nada do que foi voltaria a ser e quem nos garante que seria melhor? Lueji não, ela vai conservar as belas tradições dos Tubungo, será a voz e a vontade deles, não vai inventar caminhos novos só por estar cansada da rotina de ir sempre buscar água ao rio pelo mesmo trilho. (PEPETELA, 1997, p.25)

Desse modo, Pepetela, ao utilizar o recurso de dar voz a um defunto, revestido com a imunidade que a morte proporciona, de quem pode falar a verdade sem nada temer, começa a nos desvendar a luta pelo poder e pela manutenção dos privilégios da aristocracia que se trava nos bastidores do reino da Lunda.

Assim, contra sua própria vontade, Lueji é escolhida como rainha, porque, entre os herdeiros, era a única que podia, de acordo com o pensamento do pai, manter intactos os privilégios da aristocracia. Então, ainda menina, ela se vê inserida num complexo jogo pelo poder, pressionada entre a ameaça de guerra feita por seu irmão Tchinguri, que quer o lukano a qualquer preço, e os interesses dos Tubungo, acostumados a manipular os soberanos lundas em prol de seus interesses pessoais.

Não tarda muito para que ela comece a suspeitar dos reais motivos que levaram à escolha do seu nome para rainha. Após a saída de Tchinguri da Lunda, numa conversa com o muata⁵ Kakele, o tubungo mais influente no

período do reinado de seu pai, o aristocrata sugere que ela ordene a sentença de morte dos aliados do irmão:

- Rainha, tens de eliminar já os amigos de Tchinguri. Estiveram calados durante todo o Conselho. Vão te trair. Eliminar Nandonge e os outros? Amigos de Tchinguri, mas seus amigos também. Apenas porque estiveram calados? Fez um ar espantado.
 - Claro Lueji. Antes de mudares a Mussumba, ordena a sua morte. Assim enfraqueces os teus inimigos. Eles vão passar para o outro lado.
- Considerou os argumentos de Kakele. Com horror. Era para isso que a tinham feito rainha? Um braço que manda matar quando os Tubungo querem? (PEPETELA, 1997, p.216)

Com o passar do tempo e o exercício do poder, Lueji vai-se politizando e, tempos depois, após uma conversa com Chinyama, consegue refletir com clareza sobre as mudanças possíveis, caso Tchinguri se tornasse rei da Lunda:

A rainha ficou calada, meditando nas modificações fantásticas que as ideias de Tchinguri podiam provocar na Lunda, se ele tivesse tomado o poder. Uma Lunda sem Tubungo? Sem as reuniões longas e difíceis no tchota^o do Conselho? Com as aldeias pagando tributos directamente ao rei, reforçando o seu poder? E quem ia colectar os tributos? O exército certamente. Os funcionários nomeados pelo rei? As linhagens perdiam força, pois não eram os chefes a comandar os exércitos pelo direito do nascimento, mas sim pela competência de guerra. Era realmente uma heresia. (PEPETELA, 1997, p.164)

Dessa forma, ela se conscientiza da ameaça que Tchinguri representava à aristocracia do reino e, assim, toma conhecimento, tardiamente, daquilo que o seu pai e os Tubungo há muito tempo sabiam.

Nesse sentido, toda a narrativa ambientada no passado aborda a luta de Lueji para manter o lukano diante da ameaça do seu irmão e das manobras dos Tubungo para manutenção dos seus privilégios de casta, revelando a astúcia da rainha frente às investidas dos muatas. O próprio autor reconhece o tom nitidamente político do romance:

Todo o romance é a luta dela para depois passar o poder para o filho: ele, depois, seria o primeiro imperador – aquilo que ela prometeu ao pai moribundo. Mas, no fim, ela habituou-se de tal modo ao poder que acha que o filho já não está em condições de assumir o poder, mas é forçada a ceder... (PEPETELA. *In*: LABAN, 1991, p.808)

Às vésperas da cerimônia de transmissão do poder ao seu filho Yanvu, após algumas atitudes arrogantes dele, pensa em adiá-la por achar que o filho não está preparado. No entanto, o adivinho lunda Majinga aconselha a rainha a não tomar essa atitude:

O adivinho franziu a testa, ao ouvir a queixa de Lueji. Mas ficou calado e ela prosseguiu:

- Me pergunto se não vai ficar ainda pior quando tiver o lukano no braço. Ainda não está preparado para o poder total.

- Que estás a pensar?

- Nada. Não sei. Talvez fosse melhor adiar a cerimônia de posse. Fica a me ajudar a governar mais um tempo, até amadurecer.

- Guardares o lukano?

- Mais um pouco. O Conselho aceita isso. E obrigar Yanvu a ser mais moderado. Assiste-me em tudo e assim aprende.

Majinga abanou a cabeça. Mas não falou logo. A rainha olhava para os lábios dele, ansiosa pelo que ia sair. Não era um conselho que procurava, era um apoio. Majinga tinha poder, podia influenciar o Conselho. Poderoso graças a ela.

- Não Lueji, já não é possível. O Conselho não vai aceitar. Os Tubungo foram fiéis a ti, fizeram sempre o que querias, mas porque Ilunga estava vivo. Já não há nenhuma razão para adiar o cumprimento da promessa feita a Kondi. Neste momento o lukano já não te pertence, não pertence a ninguém. E é urgente que pertença. O Conselho não vai querer situações provisórias, eles querem segurança. Já imaginaste as catástrofes que podem acontecer só porque o lukano não tem um dono legal? Os Tubungo vão rejeitar a tua proposta e nomear Yanvu. Contra ti. É melhor não propores isso. (PEPETELA, 1997, p. 474)

Dessa forma, Lueji, que ascendeu ao posto de rainha a contragosto, transmite o trono ao seu filho também contra a sua vontade, por ter se habituado ao poder. Assim, ela cumpre o que prometeu ao seu pai: evitou que o poder caísse nas mãos de Tchinguri e transmitiu o lukano ao filho, dando início à dinastia dos imperadores Muatiânvuas, cujo princípio fundamental na sucessão era de que o escolhido substituísse o imperador falecido em tudo, no nome e na linhagem, de modo que todos os imperadores posteriores se chamavam Muatiânvua e pertenciam à linhagem de Lueji.

Fica bem nítido nos trechos citados e analisados que a principal crítica que Pepetela tece neste romance é sobre a manutenção de privilégios de uma determinada classe em detrimento da grande maioria do povo, pois, por mais que Lueji tenha conseguido introduzir algumas modificações no reino lunda, os Tubungo continuaram a ter seus privilégios, vivendo folgadamente da abusiva coleta de tributos imposta à população do reino.

Ora, quem conhece bem a obra literária do autor sabe que a principal crítica que ele faz nos romances posteriores à *Lueji, o nascimento dum império*, é justamente sobre os abusos cometidos por uma classe aristocrática e privilegiada que se formou no regime pós-independência em Angola, constituída basicamente por membros do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), grupo guerrilheiro que conquistou o poder após a Revolução dos Cravos, e se transformou posteriormente no partido situacionista e que ainda hoje se encontra à frente do governo angolano.

No romance *A geração da utopia* (2000), publicado em 1992 e que é a primeira publicação literária do autor depois de *Lueji*, Pepetela faz um balanço do que foi o período revolucionário e dos desvios que os ideais revolucionários sofreram mesmo antes da independência angolana, conforme podemos observar no comentário feito por Aníbal à sua amiga Sara:

Costumo pensar que a nossa geração se devia chamar a geração da utopia. Tu, eu, o Laurindo, o Vitor antes, para só falar dos que conheceste. Mas tantos outros, vindos antes ou depois, todos nós a um momento dado éramos puros e queríamos fazer uma coisa diferente. Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos, o Paraíso dos cristãos, em suma. A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos, fomos puros, desinteressados, só pensando no povo e lutando por ele. E depois... tudo se adulterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Quando as pessoas se aperceberam que mais cedo ou mais tarde era inevitável chegarem ao poder. Cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefacção. Dela só resta um discurso vazio. (PEPETELA, 2000, p. 240)

Aníbal, o personagem principal do romance *A geração da utopia*, é um revolucionário que lutou do início ao fim da guerra colonial contra os portugueses. Mas, em 1977, dois anos após a independência de Angola, desencantado com os rumos que o governo revolucionário tomou, deixou o exército angolano e foi morar numa casa à beira mar, a 20 km da cidade de Benguela. Na continuação de sua conversa com Sara, ele revela o motivo de seu desencanto e o porquê de sua recusa a altos cargos do governo:

- Sempre comi pouco. Nunca ninguém compreendeu essa falta de apetite. Foi bom durante a guerra, em que havia fome, pois mal a

notava. Ninguém me criticava então, sobrava mais para repartir. Mas hoje ninguém entende a minha falta de apetite, é curioso. E condenam-me porque mandei tudo para o ar, não quis carros, casas, ou várias mulheres, como eles têm, possuidores dum apetite voraz, insaciável. Eu incomodava num banquete de canibais eu só tirava um pastel e contentava-me com ele. Deves reconhecer que é incomodo para quem se empanturra com tanta comida. Assim, ao menos, poupo-lhes a minha incomoda presença. E poupo-me de vomitar vendo tanta comida estragar-se quando o povo morre de fome. (PEPETELA, 2000, p. 240)

Pela voz de Anibal, Pepetela tece, diretamente, duras críticas à aristocracia que se formou no governo do MPLA, nomeando Vitor Ramos, o Mundial, ex- revolucionário que ascende ao posto de Ministro de Estado, como principal exemplo de integrante dessa nova classe dirigente corrupta. Para Anibal, Mundial não passava de um oportunista.

A metáfora do apetite voraz, insaciável, que o autor utiliza para caracterizar a ganância e a corrupção que reina no partido governante, volta a ser usada em *Predadores* (2008), romance lançado em 2005, que aparentemente encerra o ciclo de críticas à aristocracia angolana pós-independência, composto também pelo romance *O desejo de Kianda* (2004), em que o autor narra a trajetória de Carmina Cara de Cu, militante do MPLA e também dona de um apetite voraz e insaciável.

Dessa forma, sabendo-se, pela própria boca do autor, que a análise do poder realizada em *Lueji* pode ser “transposta para a atualidade”, parece não haver dúvidas de que a crítica tecida aos muatas lundas é, na verdade, dirigida aos membros da nova classe dirigente em Angola, numa relação alegórica em que aquela possui o “significado primeiro, aparente” da alegoria e esta, o “significado outro, mais verdadeiro, que lhe é subjacente” (KOTHE, 1986, p.18). Prova disso é o fato de Pepetela ter utilizado o termo “muata” para designar dirigentes angolanos do MPLA, como, por exemplo, neste trecho do romance *Jaime Bunda, agente secreto*:

Os muatas andam sempre a espetar facas nas costas uns dos outros, a se dar de rasteiras. Um kota está bem no poleiro, toda a gente diz que é *boss*, manda bué, de repente se sabe, trás cataprás, caiu com estrondo, já não é nada, retirando do terreno com pesadas baixas. Aí uns querem se vingar dos outros, me deram bassula na traição, nem sempre arranjam gente conveniente para resolver makas, tu podes segredar, tenho um kamba de toda confiança e tal... Te pago uma comissão, quinze por cento do serviço. (PEPETELA, 2003, p.108)

A intenção de Pepetela ao utilizar o recurso alegórico parece ser a mesma que sempre pautou a sua escrita literária: “desafiar os angolanos a serem capazes de pensar” (CHAVES & MACÊDO, 2002, p. 31), objetivo de um escritor engajado bem ao estilo sartriano (SARTRE, 2006), ou seja, de quem escreve para desvendar o mundo ao leitor, procurando conscientizá-lo. Dessa forma, abordar um assunto distante no tempo, que aparentemente não tem nenhuma relação com o tempo presente, é um recurso utilizado pelo escritor para fazer seus contemporâneos refletirem sobre a sua realidade.

Nesse sentido, a grande temática de Pepetela é Angola: a construção dessa nação, a busca das raízes fundadoras, o questionamento desse processo de construção nacional e dos desvios que ele teve no percurso histórico. Mas o objetivo do seu projeto de escrita não é apenas escrever sobre Angola, recontando a sua história e denunciando todo tipo de violência, abuso de poder e roubalheiras que a nação e o povo angolanos sofreram tanto no período colonial quanto no período pós-independência. O grande objetivo do seu projeto literário de escrita, aquilo que o motiva, é escrever sobre Angola, para levar os seus leitores angolanos à reflexão.

NOTAS:

- 1- Muitos romances políticos são alegóricos e não são datados historicamente. Veja-se, por exemplo, *Muana Puó* e *A montanha da água lilás*, ambos do próprio autor em análise.
- 2- Pulseira feita de tendões humanos que era o símbolo do poder máximo no reino da Lunda.
- 3- Nobre com acesso ao Conselho do reino.
- 4- Cesto mágico de adivinhações.
- 5 - Chefe tradicional dos Lunda.
- 6- Recinto circular coberto de capim e aberto dos lados.

REFERÊNCIAS:

- BASTOS, Alcmeno. *A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CARPENTIER, Alejo. *Literatura e consciência política na América Latina*. Trad. M. J. Palmeirim. Lisboa: Dom Quixote, 1971.
- CHAVES, Rita & MACEDO, Tania. *Portanto... Pepetela*. Luanda: Edições Chá de Caxinde, 2002.

HOWE, Irving. *A política e o romance*. Trad. Margarida Goldsztajn. São Paulo: Perspectiva, 1998.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LABAN, Michel. *Angola encontro com escritores*. Porto: Fundação Antonio Almeida, 1991. v.II.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Mexico: Era, 1966.

PEPETELA. *A geração da utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Lueji, o nascimento de um império*. 3. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

_____. *Jaime Bunda, agente secreto*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *O desejo de Kianda*. 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

_____. *Predadores*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 2006.

Texto enviado em 15/07/2014 e aprovado em 21/09/2014.

AS “HISTÓRIAS ÚNICAS” E SEUS IMPACTOS POLÍTICOS NA CONSTRUÇÃO DE REPRESENTAÇÕES E DE IDENTIDADES

THE “SINGLE STORY” AND ITS POLITICAL IMPACTS ON CONSTRUCTING REPRESENTATIONS AND IDENTITIES

Iulo Almeida Alves

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
(PPGCEL/UESB)

Marília Flores Seixas de Oliveira

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (PPGCEL/UESB)

RESUMO: Analisando a formulação elaborada pela escritora nigeriana Chimamanda Adichie acerca do que chama de “perigos da história única” e discutindo tais ideias frente a conceitos de outros autores (Mikhail Bakhtin, Stuart Hall, Michel Agier) utilizados como base teórica reflexiva, este artigo discute a relação entre linguagem, alteridade e território, abordando questões sobre a função social da enunciação, considerando também os processos ideológicos implícitos na representação sobre o outro e na construção de identidades, abordando elementos sobre o contato entre povos e culturas diferentes frente aos processos de construção de estereótipos sobre pessoas e/ou lugares, na perspectiva da narrativa como construção cultural e da possibilidade de distorção de identidades territoriais e particulares.

PALAVRAS-CHAVE: Alteridade; representação; linguagem; os “perigos da história única”.

ABSTRACT: *Analyzing the formulation developed by Nigerian writer Chimamanda Adichie about what she calls “the danger of a single story” and discussing these ideas with concepts of other authors (Mikhail Bakhtin, Stuart Hall, Michel Agier) used in here as a reflective theoretical basis, this article discusses the relationship between language, alterity and territory, addressing questions about the social function of enunciation, considering also implicit ideological processes in the representation of the other and the construction of identities, addressing elements of the contact between different peoples and cultures across the processes of building stereotypes about people and / or places, from the perspective of narrative as a cultural construction and the possibility of distortion of territorial and private identities.*

KEYWORDS: *Alterity; representation; language; “the danger of a single story”.*

Considerações iniciais

O primeiro contato que mantivemos com o pensamento da escritora nigeriana Chimamanda Adichie foi por meio da internet, assistindo a uma palestra – disponibilizada em vídeo ¹ – em que ela discorre sobre o que gosta de chamar de “o perigo da história única”. Este contato tornou-se um acontecimento relacional que ocasionou, posteriormente, reflexões dialógicas sobre as ideias da escritora – expressas no vídeo – e questões sobre linguagem, alteridade e território, na análise das relações entre culturas e territorialidades no mundo contemporâneo. Neste artigo, discutimos as ideias

da escritora – ligadas ao conceito formulado sobre o “perigo da história única” –, relacionando-as também às propriedades da linguagem e sua função social, e fazendo-as dialogar com o arcabouço teórico dos trabalhos de Mikhail Bakhtin e com outros autores que discutem a relação entre linguagem, poder e cultura.

No vídeo, a contadora de histórias Chimamanda Adichie fala de sua experiência de leitura desde a infância. Sendo uma leitora precoce e vivendo na Nigéria, ela manteve, na primeira infância, contato amigável com livros americanos e britânicos, que descreviam contextos e personagens desconhecidos por ela, relacionados a outros padrões culturais e a outros territórios. Tal situação gerou, nela, uma associação entre os contextos diegéticos² destes livros estrangeiros e a própria representação literária. Sendo também uma escritora precoce (escrevia desde os sete anos), passou a reproduzir, em suas histórias e ilustrações, personagens e contextos compatíveis com os livros que lia e não com a realidade que vivia. Assim, em seus escritos iniciais, sob a influência dos livros estrangeiros, ela retratava personagens brancos, de olhos azuis, que brincavam na neve, comiam maçãs e falavam muito sobre o clima, situações incomuns ao contexto da realidade dela, na Nigéria, país com situações territoriais e tradições distintas: os nigerianos não tinham neve, comiam mangas em vez de maçãs e nunca falavam sobre o tempo porque não era necessário, num clima completamente diferente dos representados nos livros. Tal situação a fez pensar no quanto as pessoas – e, em especial, as crianças – se encontram vulneráveis a uma história europeia e suas representações.

Apenas posteriormente ela passou a ter contato com a literatura nigeriana, estabelecendo, assim, a possibilidade de ler e de escrever sobre o seu próprio lugar e realidade cultural, sobre as coisas em que se reconhecia. Chimamanda diz:

Porque tudo o que eu havia lido eram livros em que os personagens eram estrangeiros, de que os livros naturalmente tinham de ter estrangeiros e ser sobre coisas com as quais eu não poderia me identificar. Mas tudo mudou quando eu descobri livros africanos (...) e eu tive uma mudança na minha percepção sobre literatura. Percebi que pessoas como eu, meninas com pele de cor de chocolate, cujo cabelo crespo não dava pra fazer rabo-de-cavalo, também poderiam existir na literatura.

(http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt)

Ao conhecer histórias de seu lugar simbólico e de sua própria territorialidade³, Chimamanda pode, então, escrever sobre as coisas em que se reconhecia. A descoberta dos escritores africanos a “salvou” de ter uma história única sobre o que eram os livros.

Por meio de citação de exemplos e de casos próprios, a escritora seguiu abordando, em seu discurso, a necessidade da investigação crítica sobre a representação da alteridade, buscando enfoques menos etnocêntricos, a quebra da parcialidade sobre o que é narrado e transmitido acerca do diferente. No vídeo, ela vai evidenciando, assim, por meio de várias narrativas, como se formou, através do tempo, o conceito de uma “história única”, referindo-se ao contato com diversas alteridades feito a partir de representações reducionistas e simplificadoras sobre o outro. Neste sentido, um dos perigos da chamada “história única” é o estabelecimento de preconceitos e de visões simplistas sobre o outro, não condizentes com a imensa complexidade que a vida humana representa de fato, qualquer que seja a cultura ou o território em que se vive.

Michel Agier (2001) analisa processos culturais contemporâneos e as questões relacionadas à identidade e aos contextos de pertencimento simbólico (sejam eles étnicos ou territoriais), afirmando que:

por um lado, a mundialização coloca em questão, pelo acesso maciço aos transportes e às comunicações, as fronteiras territoriais locais e a relação entre lugares e identidades. Por outro, a circulação rápida das informações, das ideologias e das imagens acarreta dissociações entre lugares e culturas. Nesse quadro, os sentimentos de perda de identidade são compensados pela procura ou criação de novos contextos e retóricas identitárias (AGIER, 2001, p. 7).

Os sentidos das falas de Chimamanda abrem a perspectiva para a compreensão da diferença, do tratamento dos africanos e de seus territórios pelo olhar ocidental homogeneizador e da imersão na construção contínua de estereótipos e discriminação das identidades culturais inferidas pelos inúmeros instrumentos de controle às pessoas.

Um exemplo dessas simplificações reducionistas, citado pela escritora nigeriana, é a disseminação da ideia da África como um país – e não como um

continente⁴. A “história única” constrói, assim, imagens etnocêntricas sobre a alteridade, atuando ideologicamente. Nesse sentido, a fala de Chimamanda adquire importante força política e cultural, trazendo um alerta para alguns dos graves problemas contemporâneos relacionados à convivência ética e à tolerância entre os diferentes, fazendo refletir sobre a importância da linguagem na construção de representações sociais que interferem na relação com a alteridade.

O grupo *Technology, Entertainment and Design* (TED) é uma organização não governamental iniciada em 1984, quando foi preparado um primeiro seminário que abrangeu pessoas interessadas e pesquisadores das três áreas focais de Tecnologia, Entretenimento e Design. Desde então, o alcance de seus discursos tem crescido e, com o objetivo de disseminar ideias, esta ONG vem organizando duas grandes conferências anuais, além do site *TEDTalks*, o *TED Conversations*, *TED Fellows* e os programas *TEDx* produzidos independentemente. Em seus encontros, personalidades, escritores e pesquisadores falam sobre suas ideias, abordando diversos aspectos que se relacionam à realidade social como um todo, envolvendo os seus três grandes eixos, procurando trazer novas perspectivas e discussões sobre temas considerados de relevância e que precisam de atenção.

Numa das conferências do ano de 2009, o TED trouxe Chimamanda Adichie, nascida em Enugu, na Nigéria, autora premiada de três livros, cujas escritas abordam questões étnicas, de gênero e de identidade. Seus trabalhos estão profundamente conectados a seu país de origem, articulando diferentes experiências de vida e produzindo uma complexa impressão de história e violência. Histórias que criam um conceito sobre a sua nação de origem, mas, ainda assim, são escritas de forma permeável, tornando passível a percepção de outros pontos de vista, ampliando o leque das histórias envolvidas, evitando, desse modo, o enfoque da história única.

As temáticas relacionadas ao teor político da linguagem e seu conteúdo de poder, focalizados anteriormente sob distintos enfoques por outros pesquisadores, são encontradas também em estudos de Mikhail Bakhtin. Preocupado em desvendar uma filosofia da linguagem, o pensador russo valoriza a fala, a enunciação, afirmando sua natureza social. Utilizando alguns

dos trabalhos da linguística de Saussure e Benveniste, Bakhtin salta em direção à proposição da língua como algo socialmente construído, dependente da relação com o “outro” e com o “eu”. Para Bakhtin (2004), a palavra é o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, já que as condições de comunicação estão diretamente ligadas às estruturas sociais.

Histórias sobre únicas histórias

Nesse contexto de discussão sobre a importância da linguagem e das narrativas para o estabelecimento de representações sociais acerca da alteridade, muitos aspectos são levantados por Chimamanda Adichie, a partir de várias narrativas sobre situações enfrentadas na sua própria vida, das quais procedem os pensamentos críticos que se confrontam. De um lado, as representações preconceituosas sobre o outro – decorrente do predomínio de uma “história única” –, e, de outro, novas formas de compreensão que se apresentam a partir de uma percepção maior sobre a amplitude e a complexidade da vida humana, em qualquer grupo social ou comunidade observada.

Inicialmente, Chimamanda Adichie, que é originária de família universitária de classe média, narra seu grande susto ao descobrir, aos oito anos de idade, que grupos sociais distintos do dela desenvolviam capacidades que ela, de longe, nem imaginava. Indo visitar a família de um garoto que trabalhava em sua casa, a quem se atribuíam representações de grande pobreza, ficou atônita ao descobrir que a família deste garoto era capaz de produzir artesanalmente cestos de ráfia. Uma capacidade insuspeitada e difícil de ser imaginada, quando se consideravam apenas as representações anteriormente atribuídas, pela “história única”, ao grupo social do garoto. Percebeu, então, que, a despeito da real situação de pobreza, havia outros aspectos relacionados àquela comunidade e que eram negados pela representação corriqueira que apresentava uma visão reduzida da realidade efetiva do grupo, cujas características eram muito mais amplas e diversificadas do que as construídas pela “história única”.

Aos 19 anos, Chimamanda deixou seu país para cursar universidade nos Estados Unidos. Lá teve episódios inversos da história única: sua colega de

quarto se chocou ao saber que o inglês era também língua oficial na Nigéria e ficou bastante desapontada quando pediu para ouvir o que chamava de “música tribal” e escutou Mariah Carey tocar na fita cassete que a nigeriana havia levado. A colega de quarto havia sentido pena de Chimamanda antes mesmo de vê-la. “Sua posição padrão para comigo, como africana, era um tipo de arrogância bem intencionada: pena”, diz a escritora. Sua colega de quarto tinha uma história única sobre África, representada de maneira uniforme (como se fosse apenas um único país e não um continente) e simplista, que incorporava apenas sentidos sobre catástrofe e gerava sentimentos prévios de pena e dó, numa postura evidentemente de quem se sente superior ao outro. A respeito disso, Chimamanda afirma:

Nessa história única não havia a possibilidade de africanos serem iguais a ela de forma alguma. Nenhuma possibilidade de sentimentos mais complexos do que a pena. Nenhuma possibilidade de conexão como humanos. (...) Então, depois de ter passado alguns anos nos EUA como uma africana, eu comecei a entender a reação da minha colega de quarto para comigo. Se eu não tivesse crescido na Nigéria e tudo o que eu soubesse sobre África viesse das imagens populares publicadas, eu também pensaria que a África era um lugar de paisagens bonitas, animais bonitos e pessoas incompreensíveis, disputando guerras insensatas, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por si mesmas. Esperando para serem salvas pelo estrangeiro branco e gentil. (...) Eu acho que essa história única vem da literatura ocidental. (...) Então comecei a perceber que minha colega de quarto deve ter visto e ouvido, durante toda sua vida, diferentes versões da história única. (TED Global, 2009)

Ainda na faculdade, ela foi criticada por um professor que dizia que um dos romances escritos por Chimamanda não era “autenticamente africano”, porque os personagens daquela obra se pareciam muito com ele – um “homem educado” de classe média – e que, mesmo que as personagens do texto dirigissem carros, não estavam famintas e, por isso, não eram “autenticamente africanas”. Evidenciou-se, assim, o predomínio de uma visão estereotipada sobre a África e sobre os africanos, destituída de qualquer senso crítico ou de vínculo com a realidade. Tal visão, também de forte caráter etnocêntrico, impedia, inclusive, que fosse aceita a identificação empática existente entre o leitor e as personagens, pois o professor universitário americano se recusava a identificar-se com “africanos”.

O pensador Wolfgang Iser (1996), ao propor uma teoria do efeito estético produzido pela leitura e discutindo o ato da leitura, apresenta conceitos e noções inter-relacionados numa complexa teoria, abordando a fenomenologia da leitura como ato essencialmente comunicativo e discutindo o fenômeno da interação do leitor com o discurso ficcional durante o ato de leitura. Na perspectiva de Iser (1996), o leitor é levado a analisar o seu próprio universo de convenções e ideologias e conclamado esteticamente à reflexão, por meio das estratégias interpretativas tanto dispostas pelo texto quanto acionadas por ele próprio. Tais aspectos parecem ser impedidos de acontecer na situação narrada pela escritora nigeriana, tamanho o predomínio da visão estereotipada que o tal professor universitário manifestou.

Por outro lado, Chimamanda também narra uma situação em que ela própria produz visões reduzidas sobre os outros, originárias de uma “história única”: ao visitar o México, percebeu que observava os mexicanos a partir das representações padrões sobre imigrantes mexicanos provenientes dos Estados Unidos. Assim, declarou: “como frequentemente acontece na América, imigração é sinônimo de mexicanos”, o contato corriqueiro dela com a cultura americana e com suas construções imagéticas, ideológicas e negativas sobre os imigrantes mexicanos – enchendo o sistema de saúde, passando escondidos pelas fronteiras, sendo presos etc. – resultou no estabelecimento de uma representação única sobre as pessoas daquele país. A consciência crítica sobre isso surgiu a partir do contato real com o povo mexicano, ocasionando a dissolução do reducionismo etnocêntrico:

Eu me lembro de passear no meu primeiro dia em Guadalajara, de ter visto as pessoas indo trabalhar, delas enrolando tortillas no mercado, fumando, sorrindo. Lembro que meu primeiro sentimento foi surpresa. E então eu fui inundada pela vergonha. Eu percebi que estava tão imersa na cobertura da mídia sobre os mexicanos, que uma coisa se formou na minha cabeça: o imigrante abjeto. Eu tinha caído na história única sobre os mexicanos e eu não poderia ter ficado mais envergonhada de mim mesma. (TED Global 2009).

Sobre “o perigo da história única” e o poder

Face aos tantos exemplos colocados pela escritora, surge a indagação: como se produz uma “história única”? Chimamanda Adichie afirma que, para se

construir uma “história única” sobre um povo, o caminho é mostrá-lo repetidas vezes como uma única coisa, pois tal repetição resultará na concepção das filiações de sentido simplificadoras, construindo, assim, uma representação “única”, originada do ponto de vista narrativo da repetição. Para tanto, são utilizadas enunciações que reforçam aquela imagem, aquele signo (que passará a ser representativo), a fim de constituir certas representações de realidade sobre aquele referente, estabelecendo visões simplificadas e reducionistas no receptor, seja ele leitor, ouvinte, espectador, contemplador.

Assim, a “história única” mostra, repetidamente, determinado povo, grupo cultural ou comunidade como uma coisa única, e tal repetição resulta sendo eficiente na construção de percepções reducionistas e preconceituosas, de maneira a impregnar, ideologicamente, estes povos, grupos ou comunidades de sentidos pejorativos e manipuladores, servindo a interesses políticos e ao poder.

Chama-se, aqui, Bakhtin (2004) ao debate, a partir de sua afirmativa de que todo signo, utilizado na formação do enunciado, é ideológico: “a língua não é um meio neutro, que fácil e livremente passa a ser propriedade intencional do falante: ao contrário, está habitada e superpovoada de intenções alheias” (BAKHTIN, 2004, p. 100).

Ao analisar a questão do signo na teoria de Bakhtin, Augusto Ponzio (2009) ressalta que, na perspectiva do autor, valoriza-se o caráter organizativo que a linguagem opera sobre a realidade, estabelecido não de maneira neutra ou aleatória e sim a partir de uma construção valorativa.

(...) o signo [em Bakhtin] representa e organiza a realidade a partir de um determinado ponto de vista valorativo, segundo uma determinada posição, por meio de um contexto situacional dado, por determinados parâmetros de valoração, determinado plano de ação e uma determinada perspectiva na práxis (PONZIO, 2009, p. 109).

Tal construção valorativa está relacionada, em última instância, ao ponto de vista discursivo, o que deve ser percebido de maneira contextual e situacional, vinculando-se à ideologia. Consideramos, aqui, a noção de ideologia enquanto um corpo sistemático de representações e de normas que “ensinam” a conhecer e a agir, a partir dos interesses de classe estabelecidos.

Ressalta-se, portanto, o caráter 'deformador' da ideologia, seu viés de distorção que opera na construção de aparências que não correspondem ao real e sim aos construtos hegemônicos da sociedade. "pois ideologia é inverdade, falsa consciência, mentira" (ADORNO, 2003, p. 68).

Para Ponzio (2009), a ideologia, em Bakhtin, está relacionada não apenas à visão de mundo dos sujeitos discursivos, mas também às projeções sociais que a própria ideologia pode produzir sobre a ordem social existente, operando de maneira a manter como "definitivos" e "naturais" os sentidos que as coisas têm em um determinado sistema de relações de produção.

Entendidas como enunciados compostos por signos, as "histórias únicas" carregam valores ideológicos em si, construindo realidades, influenciando o senso comum, permeando a imaginação, a consciência e se cristalizando como informação ou único conhecimento sobre um determinado lugar ou pessoa.

Na perspectiva de Bakhtin (2004), os signos verbais estão tecidos com inúmeros fios ideológicos e servem como uma trama a todas as relações sociais em qualquer campo.

Com base nisso, é impossível falar sobre a construção da história única sem mencionar a questão do poder. A maneira com que as narrativas são contadas, os sujeitos que as contam, as situações em que as histórias são contadas, bem como a quantidade de vezes que seus enunciados se repetem são questões que relacionam as narrativas às estruturas do poder. Como afirma Chimamanda Adichie, "o poder é a habilidade não somente de contar a história de outra pessoa, mas de fazer daquela a história definitiva dessa pessoa" (TED Global, 2009).

Buscando uma tradução que resuma essa estrutura de poder no mundo, Chimamanda Adichie evoca a palavra "*nkali*", um substantivo que pode ser traduzido como o desejo de "*ser maior que outro*". Para a escritora, assim como no mundo econômico e político, também no universo discursivo e cultural⁵ as histórias se definem pelo princípio do "*nkali*".

Nesse sentido, parece interessante lembrar a afirmação de Roger Chartier (2002) sobre a grande abrangência da atuação das estruturas do poder relacionadas à produção cultural:

Todo o dispositivo que visa criar controle e condicionamento segrega táticas que o domesticam ou o subvertem; contrariamente, não há produção cultural que não empregue materiais impostos pela tradição, pela autoridade ou pelo mercado e que não esteja submetida às vigilâncias e às censuras de quem tem poder sobre as palavras ou os gestos (CHARTIER, 2002, p. 137).

Para discutir a relação entre poder e linguagem, tomamos, ainda, a ideia de biopoder, trazida inicialmente por Foucault (1988) e relacionada às reflexões sobre as práticas disciplinares, que se centravam no corpo como máquina, trabalhando em seu adestramento. Nessa perspectiva, é na gestão da vida como um todo que o poder resulta, atuando com técnicas de poder agindo sobre o corpo biológico, abrangendo-o sob aspectos diversos, levantando alguns pontos centrais às discussões políticas: modificá-lo, transformá-lo, aperfeiçoá-lo eram objetivos do biopoder, e produzir conhecimento, saber sobre ele, para melhor manejá-lo. Assim como a disciplina foi necessária na “domesticação” do corpo produtivo fabril, o biopoder foi também muito importante para o desenvolvimento do capitalismo, ao controlar a população e adequá-la aos processos econômicos, para que pudesse ser incluída, de forma controlada, nos aparelhos de produção capitalistas. É uma lei que normatiza, que se utiliza de diversos aparelhos (médicos, administrativos) para regular a vida.

Para Hardt e Negri (2005), a partir das guerras e da questão da segurança, que permeiam e envolvem o mundo de determinada maneira, com discursos e ações que manifestam soberania e dominação, surge o regime de biopoder. Assim como a “guerra transforma-se na matriz geral de todas as relações de poder e técnicas de dominação, esteja ou não envolvido o derramamento de sangue” (HARDT & NEGRI, 2005, p. 34), a forma de governo assume um caráter controlador sobre a população. Tal aspecto se manifesta em nossos conteúdos sociais e nas relações formais. Essa estrutura do biopoder, sustentada também pelos meios de comunicação e suas *histórias únicas* sobre diversos assuntos e diversas versões de uma mesma história, define parte do controle aplicado à população.

Numa cultura como a nossa, acostumada a dividir e estilhaçar todas as coisas como meio de controlá-las, não deixa, às vezes, de ser um tanto chocante lembrar que, para efeitos práticos e operacionais, o meio é a mensagem. Isto apenas significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio — ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos — constituem o resultado do novo padrão introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos (MCLUHAN, 1979, p. 21).

De fato, os meios de comunicação de massa se converteram num dos principais instrumentos de construção social da realidade; eles são extensões do ser humano (MCLUHAN, 1979). Os meios de comunicação não são meras formas de transporte de informações, mas são dotados de textos que revelam significados culturais criados em determinados períodos históricos e que estão ligados a transformações comportamentais e mudanças intelectuais objetivas nos receptores. Assim, as mídias “controlam” a massa através de suas publicações e espetáculos, utilizando-se, muitas vezes, de histórias únicas para formatar a audiência e criar estereótipos.

Representações negativas, superficiais e simplistas achatam as experiências dos outros, dos diferentes, de maneira a reduzi-las a um modelo único, ideológico, que não corresponde às histórias que os formaram, sempre mais ricas, diversificadas e complexas.

Para Chimamanda Adichie, o problema com os estereótipos não é apenas o fato de que eles possam estar errados, mas é, sim, o seu caráter de incompletude. A característica principal dos estereótipos é exatamente o fato de que eles são incompletos e que “transformam uma história em uma única história” –, superficializam a experiência e negligenciam todas as outras narrativas que formam um lugar ou uma pessoa:

A consequência da história única é a seguinte: rouba-se a dignidade das pessoas. Dificulta o reconhecimento da nossa humanidade compartilhada. Enfatiza o quão diferentes somos em detrimento de quão iguais somos. (TED Global, 2009).

Distorcidas do real ou apenas transformadas em pequenos pedaços constitutivos dele, as histórias estereotipadas apenas (re)criam padrões. Carregam pouca informação e mistificam o objeto. Ideologicamente construídas, refratam a realidade segundo projeções de classe diferentes.

Todavia, as enunciações devem ter função social, estando comprometidas com a realidade, ainda que ideologicamente construídas, mas condizentes com o real.

Considerações finais

As histórias têm sido constantemente utilizadas para expropriar ou para tornar algo maligno, mas também podem ser usadas para capacitar e humanizar. Tanto podem destruir a dignidade de um povo, quanto também podem restaurar a dignidade perdida. Nesse sentido, diz Chimamanda Adichie, “muitas histórias importam”. Engajada em solucionar tais questões, a escritora propõe o comprometimento com os dois lados da história, o que ela designa como “um equilíbrio de histórias”, ou seja, como o desejo da descoberta por todas as histórias daquele lugar ou daquele ser humano.

Buscando compreender as relações entre o social, a cultura, as linguagens e as identificações, a escritora Chimamanda Adichie aparece na cena contemporânea com uma grande capacidade de elaborar conexões sobre estes temas em seu discurso. Abordando aspectos sobre a construção da imagem e da representação de um grupo, de um lugar ou de uma pessoa, ela discute a produção de estereótipos como objetos imagéticos, a partir de construções verbais e simbólicas extremamente agradáveis. Ela assume e apresenta uma versão própria sobre os estudos culturais e pós-coloniais, discutindo aspectos como a diáspora, abordando questões sobre a necessidade do reconhecimento das várias faces de uma história e seus personagens, fala sobre as minorias e sobre o olhar eurocêntrico. Em alguns aspectos, as discussões apresentadas por ela se aproximam de algumas colocadas por Stuart Hall (2001), nas abordagens sobre a discussão dicotômica *West/Rest* (Ocidente/Resto), em que o Oriente é tratado com descaso e considerado como “primitivo”, “arcaico” e “estranho” pela porção ocidental.

Chimamanda Adichie incorpora o discurso sobre a diferença e a alteridade em sua exposição, estabelecendo sua própria história como roteiro narrativo de sua fala, buscando analisar sua trajetória para engendrar uma

percepção mais ampla da relação com o outro, trazendo, aos receptores de seu discurso, diversas histórias relacionais de representação, valorizando a busca de uma compreensão ampliada e complexa sobre o diferente, no entendimento do “outro” e de outros lugares. Enfatiza a necessidade de fuga do paradigma padrão de representação, incentivando uma visão crítica ampliada sobre as informações acerca dos outros. Finalmente, ao chamar a atenção para “o perigo das histórias únicas”, carregadas de representações ideológicas, a escritora ressalta que estas cumprem uma função social que é oposta à da libertação. No sentido de Chimamanda Adichie, as “histórias únicas” remoldam estereótipos, “refletem” uma realidade mínima e não “refratam” (para citar expressões de Bakhtin) a complexidade do ser humano, de um lugar ou de qualquer aspecto constitutivo deles.

NOTAS:

¹ O vídeo registra a palestra da escritora no evento *Technology, Entertainment and Design* (TED Global 2009)

http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt.

Acesso em: 5 de maio de 2014.

² Consideramos, aqui, o conceito de *diégese* enquanto “o mundo definido e representado pela narração” (AGUIAR E SILVA, 1982, p. 680).

³ Compreendendo-se a noção de território como relacionada ao contexto social em que se insere (cf. Sack, 1986), a territorialidade pode ser entendida como um processo de estratégia de controle que ultrapassa a dimensão física, podendo alcançar aspectos simbólicos da maior importância para os envolvidos, como os relacionados à identidade e à percepção do outro.

⁴ Agier (2001, p. 14), ao analisar as decorrências das afirmações do antropólogo francês Roger Bastide nos anos 1950 sobre o sentimento de pertencimento à África (*Africanus sum*) – que Agier chama de “espírito do engajamento etnológico daquela época” –, aponta para a inesperada contribuição que este tipo de enfoque resultou trazendo, como vetor de “globalização cultural e de etnicização local”, subsídios “para a desterritorialização da África, para a sua transformação em um ‘universal particularizável’ (...), e para fazer da África um ‘conceito-África [que] pertence a todos aqueles que quiserem apoderar-se dela, ligar-se nela (...)”, utilizando citação de Jean-Loup AMSELLE (*Apud*: AGIER, 2001, p.14).

⁵ Ao discutir a centralidade da cultura, Stuart Hall (1997, p. 22) afirma seu caráter mediador, sendo uma estrutura fundamental aos seres humanos: a “cultura penetra em cada recanto da vida contemporânea, fazendo proliferar ambientes secundários, mediando tudo”.

REFERÊNCIAS:

ADICHIE, Chimamanda. “O Perigo da História Única”. Vídeo da palestra da escritora nigeriana no evento *Technology, Entertainment and Design* (TED Global 2009).

http://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt. Acesso em: 5 de maio de 2014.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AGIER, Michel. “Distúrbios Identitários em Tempos de Globalização”. *Mana*. vol.7, nº.2, Rio de Janeiro. Outubro de 2001.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 4ª ed. Volume I. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

BAKHTIN, MIKHAIL. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 11.ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.

BRAIT, B. (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Portugal: Difel, 2002.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

_____. “A Centralidade da Cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo”. In: *Educação e realidade*, 1997.

HARDT, Michael, NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: 34, 1996. v. 1.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Cultrix, 1979.

PONZIO, Augusto. *A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2009.

SACK, Robert David. *Human territoriality: its theory and history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

ZAOUAL, Hassan. *Globalização e diversidade cultural*. São Paulo: Cortez, 2003.

Texto recebido em 10 de maio de 2014 e aprovado em 10 de setembro de 2014.

UNGULANI BA KA KHOSA: O ROMANCISTA DAS MEMÓRIAS MARGINALIZADAS

UNGULANI KA BA KHOSA: THE NOVELIST OF MARGINALIZED MEMORIES

Jane Fraga Tutikian
Instituto de Letras /UFRGS

RESUMO:

Este artigo analisa a obra romanesca do escritor moçambicano Ungulani Ba Ka Khosa a partir do diálogo crítico que estabelece entre o ontem e o hoje e entre a memória oficial e a marginal, bem como a partir da postura que se aproxima das raízes identitárias em vista do fortalecimento da comunidade e da resistência às práticas engendradas por todo o sistema pós-colonial.

PALAVRAS-CHAVE: história, memória, identidade, colonialismo, pós-colonialismo.

ABSTRACT:

This article examines the novelistic work of the Mozambican writer Ungulani Ba Ka Khosa through the critical dialogue between yesterday and today and between official memory and marginal memory, as well as through the approximation to the identity roots that its work effects in order to strengthen both the community and the resistance to the practices engendered by the whole of the post-colonial system.

KEYWORDS: history, memory, identity, colonialism, postcolonialism.

Algumas questões ainda precisam ser discutidas, quando se trata do estudo das literaturas africanas de língua portuguesa. Se por um lado, há estudos excelentes sobre o pós-colonial (ou poscolonial) e as suas possibilidades de entendimento, há ainda muito que se refletir sobre outros conceitos que estão intimamente vinculados a esse e que precisam ser debatidos com mais profundidade: ainda a questão da identidade, ainda as relações estabelecidas (ou não) entre a tradição e a modernidade.

Para Appiah, no seu famoso *Na casa de meu pai* (1997), a formação de novas identidades tem seu detonador na junção da colonização com os costumes tradicionais do povo, na luta pela independência dos Estados Africanos e na consequência destes processos, ressaltando que as tradições são legitimadas pelas sociedades, o que lhes permite certa autonomia em relação ao Estado, este sempre uma herança colonial. Não tenho dúvida quanto a isso e quanto ao Imperialismo como elemento de ruptura com a identidade fixa, a das sociedades primitivas. Também não tenho dúvidas de que a identidade é histórica.

A mim incomoda, entretanto, a afirmação de que as identidades são *construídas*, e a razão é simples (na sua complexidade): o argumento contrário a essa ideia é do próprio Appiah, quando mostra que a “criação” das mesmas e a busca pelo domínio político desses novos estados formados no período pós-independência geram consequências, tais como os conflitos étnico-regionais, ou quando afirma que muitas dessas construções identitárias são recentes e surgem como meio de se criarem alianças ou de se sustentarem objetivos que visem ao favorecimento de alguns grupos em detrimento de outros. De fato, e é aí que quero chegar, qualquer análise histórica demonstra que as identidades *construídas* são artificiais e têm correspondência direta com estados totalitários.

Para Anthony D. Smith (1997), a identidade nacional é compreendida tanto por uma identidade cultural quanto por uma identidade política, portanto, localiza-se tanto numa comunidade cultural como numa política. Penso que, em havendo o abafamento da segunda sobre a primeira, não há mais do que uma identidade forjada, *construída*.

Creio que as identidades são um *estar sendo* sempre sujeito a fenômenos de inclusão e de exclusão, de contradições internas, e mesmo de jogos de poder. Por que isso importa? Porque é aí que são tratadas como excludentes e como, aparentemente, o são: a tradição e a modernidade.

Neste ponto, recorro à posição de Patrick Chabal, quando afirma que

(...) toda cultura é uma constante fusão transformativa do tradicional e do moderno. Deste modo, modernidade não é o inverso de tradição, mas antes tradição tal como mudou e se modernizou. Este é um ponto importante, dado que muita discussão acerca da literatura africana tem sido viciada pela perspectiva assumida deste falso contraste entre tradição e modernidade. (CHABAL, 1994, p.23)

Em outras palavras, Chabal defende a preservação possível dos sentidos culturais tradicionais, sem abrir mão da compreensão da multiplicidade dos significados presentes na sociedade moderna. Some-se a isso o fato de que a noção de pós-colonial não corresponde à noção histórica do fim do império e não reflete, efetivamente, a condição dos países africanos no pós-independência.

Ora, quem dá conta disso é a literatura. E Appiah é muito claro ao mostrar que a História da África está nas literaturas de seus diversos países. Se essas realizaram o inventário dos ideais perseguidos ao longo das lutas independentistas, fizeram a história, ideologicamente exposta, dos acontecimentos das últimas décadas do século XX até nosso tempo. Lembro, aqui, de um historiador gaúcho, Décio Freitas, que dizia que a história descobre o fóssil, quem o revivifica é a literatura. Também para Ungulani Ba Ka Khosa, a ficção permite extrair a poeira do tempo, dar vida às ruas, às casas, às pessoas. Quer dizer, a literatura toma o passado com os olhos críticos do presente e, nesse sentido, narra o não contado pela história oficial e que precisa ser contado para que seja conhecido, esmiuçado, refletido, até porque rememorar também significa uma atenção especial ao presente, em particular a estas censuráveis reaparições do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. E a obra romanesca de Ungulani Ba Ka Khosa é paradigma do que se afirma e, mais do que isso, o seu projeto literário se alicerça sobre o que se afirma.

Um dos livros mais impressionantes da literatura moçambicana da primeira década deste século é *Os sobreviventes da noite* (2008), seja pelo estilo vigoroso e fortemente individuado do autor, seja pelo tema. Ba Ka Khosa traz à literatura a história das crianças-soldado da guerra civil moçambicana.

Ernesto Timbe (2013) aponta três fases para a História de Moçambique após a independência: de 1975 a 1985, período pós-guerra de libertação nacional, período de ajustamento estrutural; de 1975 a 1992, período da guerra civil que culmina com a devastação e a degradação das povoações rurais existentes e de suas principais infraestruturas sociais até a data da assinatura do AGP, em Roma, aos quatro dias de outubro de 1992; e do ano de 1992 à atualidade, período da reconstrução, marcado, ainda, pelos ataques de Muxenguè em abril de 2013.

É do segundo período que Ba Ka Khosa se ocupa em *Os sobreviventes da noite*. Aquele que sacrificou um milhão de vidas, deixou 45.400 crianças

mortas (entre 1981 e 1988), 7.000 deficientes, 250.000 órfãos, 1/3 da população desnutrida, 2/3 de pobreza absoluta, mais de 150 aldeias e localidades destruídas e cerca de 4,5 milhões de deslocados internos.

A história chega através das crianças submetidas a repetidas experiências traumáticas, como o assassinato, a atrocidade, a agressão física e psicológica, a fome, o abuso sexual, o terror em seu envolvimento forçado, na condição de seres raptados, em “atos militares”: Penete, Boca, Sabonete, Severino, como tantos outros, os filhos da guerra.

Ba Ka Khosa só se permite algum lirismo ao descrever a figura de Penete, o pastor de aves, o menino da gaiola sem pássaros. Esta se confunde com a inocência da infância, mas, mesmo ele, em razão de sua sobrevivência, é obrigado a deixá-la para trás.

É Sabonete quem diz da sua situação que, ao fim e ao cabo, é a de todos, independente de terem conhecido ou não os pais, de terem visto seu assassinato ou não: “O meu pai é a guerra. Cresci por entre as árvores. A minha vida é nos acampamentos. Hoje estou aqui. Amanhã ali. Sempre as mesmas palhotas, as mesmas armas, as mesmas caras.”(BA KA KHOSA, 2008, p.23)

O seu cotidiano é o saque, o assassinato, o terror, a mostra da força diária nos acampamentos provisórios ou o castigo, a "desumanização" (*idem*, p. 34). “As seculares fronteiras ou margens de criança, jovem e adulto (...) há muito que se haviam esbatido da memória dos guerrilheiros de causas desconhecidas...” (*idem*, p. 55).

De algum modo, é a concretização das premissas do “processo de identificação na analítica do desejo”, desvendada por Bhabha (1998, p.76). Na guerra civil, o Outro não é o colonizador, ele é como o colonizador e confunde-se com o Mesmo. Ba Ka Khosa expõe com maestria esse espelhamento, no momento em que narra a aparência de um passado não muito remoto – o colonial – como estratégia da representação da autoridade no presente – o pós-colonial. Vem, através da história da personagem Rosa, a repetição do exercício do poder do colonialismo, mas, enquanto lá havia a compreensão de

um projeto (ainda que com todas as suas conhecidas irracionalidades), aqui, não há.

A representação metafórica desse estado está em Nobela, tio, esposo e amante de Rosa. Ele, um cipaio convicto, fiel à linhagem dos verdadeiros régulos, aqueles que de fato exerciam o poder em nome dos administradores, aquele que dava autoridade às palavras bater, prender e imposto, e, de repente, com a revolução, teve seu poder cassado e transferido para cozinheiro e “amigo Naftal Passarinho”. De repente, foi chamado de comprometido, vendido e reacionário e atirado “à esterqueira da vida” (BA KA KHOSA, 2008, p.43), como inimigo da revolução, embora não soubesse o significado das palavras que vinham da “nação”: fascista, reacionário, comprometido e vendido.

Seis anos depois, ele retorna à vila e faz a vingança da vingança. Corta as mãos do cozinheiro, a cabeça da mulher, das amantes oficiais dos doze filhos presentes, dos sogros, dos familiares e dos pais do Passarinho. Mas “o que se passou na vila durante aqueles cinco dias não diferiam tanto de outras ocupações armadas e violentas pela África e o restante mundo de ódios e desigualdades. As violações, o saque, as mortes nas suas várias vertentes eram as mesmas.” (*idem*, p. 48)

Duas são as palavras que atravessam o livro: silêncio e caos. Evidentemente que, embora não apareçam juntas, elas andam pegadas e se complementam. Ora, o silêncio não é senão a incapacidade da linguagem como uma expressão da realidade. A crise da linguagem, aquela da ordem contaminada pela obscuridade e pela loucura, está associada ao caos. Inexiste a utopia das revoluções, e essa é a ponte com o livro que Ba Ka Khosa vai lançar em 2013, *Entre as memórias silenciadas*.

Desaparece em *Os sobreviventes da noite* o princípio da esperança, o conceito de Nação, de liberdade, de humanização e, aí, o silêncio revela a incapacidade de inserção subjetiva no real objetivo e o caos é a dissolução dos valores humanos.

Cientes da insondabilidade das trevas, os homens do acampamento acendiam pequenas lareiras; tentavam abrir pequenas brechas de luz na noite que se alargava com os seus segredos, os seus espíritos, os seus fantasmas, os seus enigmas. Sabiam que a hiena anda de noite.

O que não sabiam, o que não assumiam, é que o caos estava entranhado nos espíritos de todos os que, sentados à volta de pequenas fogueiras que atiravam a luz ao alto, riam e esperavam. Eros há muito que havia desertado do acampamento. (BA KA KHOSA, 2008, p.86)

No caos, os antagonismos não são claros, não são claras as decisões morais ou políticas, há o extrapolamento ideológico, que também não é claro e, com ele, uma suspensão do conceito de nação e, com ele, o de identidade. Neste momento, a identidade é o caos, numa “nação sem rosto”. (*idem*, p.60)

Na verdade, o que aqui se coloca é já previsto, melhor seria dizer prenunciado em *Ualalapi*, lançado no Brasil em 2013:

- Estou com medo, Ualalapi. Estou com medo. Vejo muito sangue, sangue que vem dos nossos avós que entraram nestas terras matando e os seus filhos e netos mantêm-se nela matando também. Sangue Ualalapi, sangue! Vivemos do sangue destes inocentes. Porquê, Ualalapi?
- É necessário, mulher. Nós somos um povo eleito pelos espíritos para espalhar a ordem por estas terras. E é por isso que caminhamos de vitória em vitória. E antes que o verde floresca é necessário que o sangue regue a terra (BA KA KHOSA, 2013, p. 27)

Há quem considere *Ualalapi* um livro de contos. Há quem considere um romance. Entendo ser um romance fragmentário e dos mais bem conseguidos. Trata-se de trazer à ficção a figura do imperador nguni, Ngungunhane, cujo significado não é outro senão “o que domina”. Vindo do sul da África, Ngungunhane invadiu e colonizou os tsongas, no sul de Moçambique, e se tornou imperador das terras de Gaza por onze anos, combatendo changanes, tchopes e, inclusive, o exército português no fim do século XIX. Nessa trajetória, o autor recupera elementos da tradição moçambicana.

Essa via, entretanto, é marcada pela ambivalência, inclusive pelas citações históricas de Ayres e Ornelas e de George Liengme, que o fazem ora herói, ora opressor. Estabelece-se um interessante trânsito do herói com fulgurações épicas dos heróis romanescos, com a exaltação de feitos africanos, com a sua bravura guerreira ao abuso do poder, à opressão, ao terror.

Robson Dutra (2009) afirma, com muita propriedade, que a personagem é reabilitada em “O último discurso de Ngungunhane”, justamente pela capacidade de vaticinar a história futura, como a perpetuação e a intensificação

da exploração dos africanos pelos brancos, a degradação das tradições locais, a miséria e a morte resultantes da guerra colonial, a Independência de Moçambique e os desmandos que resultarão na guerra civil.

Obviamente que questões como o conceito de nação e de identidade não passam ao largo de *Ualalapi* e, aqui, também vinculadas à ideia do caos: “A desordem será de tal ordem que as casas mudarão de ar, passarão a ter a cor da morte que se instalará nas vossas terras que terão a extensão de meses e meses de percurso. Haverá chuvas de nunca acabar (...)” (BA KA KHOSA, 2008, p. 121-122). É o império “desabado”. E o que Ba Ka Khosa faz é recuperar os “pormenores que o tempo vai esboroando” (*idem*, p.113), recuperá-los para o presente.

Também *Choriro* instaura-se na vertente das narrativas históricas. Aí, o autor trabalha com a ficção à qual se agregam documentos, narrativas e memórias de gentes e terras conhecidas, crônicas de acontecimentos passados, que reivindicam as tradições dos povos, em que as tramas históricas se desenrolam. Há a vivência simultânea de personagens e fatos reais e imaginários. O pano de fundo é o Vale do rio Zambebe, no século XIX, no período mercantil, o dos senhores dos prazos, o do tráfico do sexo de meninas negras virgens, o do comércio de escravos.

Já na abertura de *Choriro*, em “Notas do Autor”, Ba Ka Khosa deixa clara sua intenção:

Este retrato de um espaço identitário, de uma utopia que se fez verbo, assentou na rica e impressionante História do vale do Zambeze no chamado período mercantil. A intenção do livro foi a de resgatar a alma de um tempo, a voz que não se grudou aos discursos dos saberes. O fundamento histórico valeu-me como porta de entrada ao mundo de sonhos e angústias por que o vale do Zambeze passou durante mais de quatro séculos. (BA KA KHOSA, 2009, p. 7)

O presente da narrativa é o choriro, a dor, o luto entre a morte e o enterro de Luís Antônio Gregódio, o mambo Nhabezi, o branco aculturado, senhor das terras do norte do rio Zambebe, rei dos achicundas. O branco que acreditava na sua transmutação após a morte, na possibilidade de seu espírito tornar-se espírito de leão-mpondoro – “(...) espírito de leão como outros soberanos das terras à margem sul do Zambeze se haviam transformado e

governado espiritualmente os seus homens” (*idem*, p.39) – e vir a se alojar no corpo de outro ser. Mas, no início, “muitos duvidavam da real capacidade de o espírito de Nhabezi em coabitar com outros no selecto reino das divindades africanas” (p.39), até porque nunca um branco se transformara em mpondoro. Entretanto, “o corpo desceu às profundezas da terra. Os achicunda dispararam as espingardas em honra do grande Nhabezi. O silêncio deu lugar às vozes e à dispersão. A aringa voltava à vida e à espera do sinal de Nhabezi, o grande curandeiro branco” (p.145),

Luciolo Manjate, em “Como é que se escreve ‘*Choriro*’”(2004), traz uma interpretação muito interessante a respeito. Para ele, se Luís António Gregório assimilou os valores culturais, a cosmovisão dos autóctones, a ponto de mudar o nome para Nhabezi, podia esperar-se que a tão desejada transmutação ocorresse. Entretanto, a narrativa é aberta. Abre-se, assim, entre o curso dessa aculturação e o desejo dos indígenas de que a transmutação de Nhabezi num espírito mpondoro se desse, a concretização metafórica de alguns dos valores da África apontados por Etounga-Manguelle: o apagamento do indivíduo, face à comunidade; a aceitação e a canalização das paixões (principalmente pela ritualização); uma inserção pacífica com o meio ambiente – um espaço virtual para todas as possibilidades, pois, se o branco não permanece o mesmo, o indígena também não. É interessante esta colocação de Manjate. Ela ratifica aquilo que, acima, referia como subversão ou modernização da tradição através de seus atores.

Caracteriza *Choriro* uma enunciação feita de memórias de diferentes acontecimentos e tempos durante a cerimônia de morte de Nhabezi, rodeado por suas mulheres, seus filhos, amigos, curandeiros, guerreiros. Para Aurélio Rocha, autor do posfácio da obra, “choriro” representa a morte de um prestigiado chefe da região, um chefe que, mesmo não sendo negro, se tinha imbuído de todos os elementos de africanização ... Quando ele morre, vem o luto, a desorientação, “tudo triste, “Choriro” quer dizer isso” (ROCHA. *In*: BA KA KHOSA, 2009,147-149). Nesse sentido, a dor narrada em *Choriro* resulta da perda de referências por parte das comunidades. A perda de referências é sempre um modulador de identidades.

Já na “Nota do Autor” que introduz *Entre as memórias silenciadas* (2013, p.3) , Ungulani Ba Ka Khosa expressa:

A luz ténue dá outra cor à Savana. São momentos fascinantes nas noites, segundos que ficam nas retinas da memória. Depois, ao de súbito, vem a escuridão, as trevas. Momentos de incerteza, de receio. E de repente a luz, a vida. Inconstância. O viver intermitente entre a graça e a aflição.

Quantos de nós não assistimos, apavorados, ao acender e apagar de luzes das nossas independências?

(BA KA KHOSA, 2013)

É o mote para a construção de *Entre as memórias silenciadas*, cuja estrutura é a de uma orquestra, o Ngodo, composta por marimbas, dançarinos e coro. O Ngodo comporta onze andamentos. Ba Ka Khosa os respeita a todos, colocando como pode haver três Mutsitso (introdução orquestral), três introduções, e, não fortuitamente, a segunda é citação do *Apocalipse* 4, vers. 1, 2, 11. O Ngodo é formado por 16 instrumentistas, cada instrumento com sua própria voz. *Entre as memórias silenciadas* é formado por diferentes personagens em diferentes espaços com diferentes discursos sociais, numa orquestração polifônica. Uma técnica exuberante que, pelo conceito bakhtiniano, revela uma multiplicidade de vozes ideologicamente distintas, que ora se orquestram, ora se digladiam, vozes plenivalentes como expressão da diversidade social representada na obra. A palavra, para Bakhtin, “é o fenômeno ideológico por excelência. (...) A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social” (1992, p.36). Ungulani Ba Ka Khosa tem esta consciência e chega a discutir este instrumento que modela o homem em seus pensamentos e atos e que é a base da sociedade humana. De onde emergem essas vozes? Do diálogo, do confronto entre a Literatura e a História. A literatura de Ba Ka Khosa escuta as vozes das margens e as traz ao centro da discussão, tecendo, aos poucos e com extrema habilidade, as memórias subterrâneas. Aqui, também, personagens históricos são trazidos à ficção; aqui, notícias de jornais atribuem testemunho e veracidade ao vivido.

O primeiro espaço é o esquecido, o da tradição personificada na figura da velha centenária. “A guerra, a devastação, estava para os outros. Para a velha, o Jonasse, a Feniassse, o gado e os cães, a guerra era outra: o esquecimento” (BA KA KHOSA, 2013, p. 20). A velha “pressentiu o momento

da mudança ao sentir-se invadida por um exército de minhocas em cio” (*idem*, p.17) e “remoçava no tumulto do vento feito espírito” (*idem*, p.19).

O segundo espaço é o campo de reeducação; o terceiro, a cidade de Maputo. Evidentemente que esta é apenas uma divisão didática, porque, na verdade, esses espaços se entrelaçam, seja pela tradição, seja pela discussão político-ideológica, seja pelas histórias individuais e coletivas das personagens.

O centro, entretanto, é justamente o campo de reeducação. Convém lembrar, aqui, que os campos correspondem à grande vergonha do pós-independência moçambicana. Entre 1974 e os anos 80, cerca de 10.000 pessoas – prostitutas, dissidentes políticos suspeitos de ligação com o poder colonial português, alcoólicos, autoridades tradicionais (como régulos e curandeiros) e Testemunhas de Jeová (que recusam o serviço militar obrigatório) – foram forçadas a ir para campos de reeducação de onde a grande maioria não retornou. Com os campos o governo marxista da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) buscou eliminar os comportamentos e os costumes associados ao colonialismo português e ao sistema capitalista, tencionando criar uma nova mentalidade e uma sociedade socialista moldada rigidamente nos princípios lininistas. Os centros de reeducação ficavam em zonas de florestas densas ou em locais remotos, completamente isolados das comunidades. Aí, através do trabalho forçado na agricultura (*machamba*), os “reeducandos” deveriam aprender os princípios do marxismo-leninismo. O próprio sistema de reeducação buscava inspiração nos modelos soviético e chinês.

Os sentimentos daqueles que estavam no campo de reeducação eram, assim, expressos na obra de Ba Ka Khosa: “Éramos nada. Não tínhamos nada. A fronteira de nossa existência estava entre a humanidade e a animalidade. De dia havia homens à nossa guarda. À noite éramos entregues às regras da natureza. Estávamos na zona de ninguém.” (BA KA KHOSA, 2013, p. 59).

Ao mesmo tempo em que os reeducandos reconheciam que haviam sido excluídos da história e da memória, neste momento que é “uma vírgula na história destes jovens loucos que se tornaram deuses do saber na febre da

independência” (*idem*, p.122), a esperança nos espíritos da ancestralidade, aquela que não existe para os homens de mando, permanece.

É neste espaço que o autor coloca o velho Tomás, o “réptil” Armando, capaz de levar os outros dois amigos a contemplar o seu passado, a evocar momentos da história, e Gil, talvez as três personagens mais fascinantes do romance. Os três são os portadores do presente do campo e da memória do passado. Sobretudo a construção do velho Tomás – pertencente à geração que trouxera a bandeira da autonomia – é fantástica, ele é daquelas personagens que vem para deixar, definitivamente, sua marca na literatura. Todos o respeitam pela

(...) dignidade que dá aos mortos, presenteando-os com traços que sempre renova quando a memória do tempo teima em apagá-los com a chuva e o vento a abaterem-se sobre as paredes. Em dias ou semanas em que a morte física não se faz ao campo, é reconfortante ver o velho com os seus fios de algodão desgrenhados na cabeça e no queixo debruçado nas paredes dos defuntos, restaurando os sinais dos mortos com a sobriedade e o talento que nada deviam, em aprimoramento, aos restauradores de museus de antiguidades remotas e recentes. Faz as tintas com as areias e os pincéis com casca de maçaroca ou ramo de árvore apropriada. Durante a manhã e parte da tarde, o velho passava de palhota em palhota, exercitando o seu talento de restaurador na precisão milimétrica que dava ao traço caracterizador da personalidade do defunto. Os comandantes do campo não enxergavam nos traços do velho Tomás outro sinal senão o da restauração do ar colorido que as casas emprestavam à imensidão do verde na época chuvosa e do castanho na época seca, cores que marcam as estações tropicais (...) Para os militares da nossa protecção, os traços do velho Tomás não podiam representar a perpetuação da memória dos que foram, mas a vivificação do campo, o alegrar de cores vivas que faltavam à monotonia do verde e do castanho sob o azul do céu que se manchava, com frequência, da plúmbea cor anunciadora da chuva que caía pesada e abruptamente sobre as terras. Para eles, o velho era ainda um camarada, daí o respeito e consideração, pois esperavam que os altos dignitários limpassem a sua folha de modo a gozar a liberdade por que lutara. (BA KA KHOSA, 2013, p. 51)

O velho, em vigília, tinha a capacidade de estabelecer “a ponte entre a crença e a descrença” (*idem*, p. 53). Nesse sentido, de guardador das memórias do que foi, o velho também se torna aquele que registra, nos túmulos, “em acto testamental” (*idem*, p. 84), “desejos não satisfeitos, lembranças que se iam esboroando, pedaços de vida, memórias suspensas” (*idem, ibidem*), aquilo que não chegou a ser. Em outras palavras, é o velho Tomás quem, no campo, traz à superfície as memórias não apenas

plasticamente historicizadas, mas quem trabalha na subversão do silêncio e dos diálogos sussurrados na noite. O tempo é representado pelos confrontos nostalgia/saudosismo, coisas materiais/imateriais,

os cruzados tempos, os ufanismos e ressentimentos, as culturas, os saberes e os fazeres de um povo. É por isso que se pode afirmar, nos dizeres de Henry Rousso (2002), que “a história da memória tem sido sempre uma história de feridas abertas pela memória”. (ZATTA, 1992, p.20)

Exatamente o que velho traz à vista.

O introdutor do espaço da cidade é Lotasse, lá nos primórdios. Ele abandona o interior e vai para Lourenço Marques, uma cidade que cresce e que muda seu ritmo, e lá se estabelece o elo com a modernidade. Este elo se dá através do cinema. “O cinema mudo, para desconhecimento de muitos, entrara nas colónias com o findar dos chamados anos de pacificação, levando, sem tiros, o imaginário dos pretos a levar-se da ancestralidade e a entrar na roda imaginária do mundo branco” (BA KA KHOSA, p.26). É pela história de Lotasse e do cinema que o autor reconstitui, historicamente, inclusive pela evocação de escritores e de personagens históricos, além da intertextualidade com cronistas da época, Lourenço Marques.

Lembremos que Lotasse é um dos “netos” da velha centenária que anuncia a mudança e, mais ainda, que Mário é filho de Lotasse. Estamos, portanto, diante de três gerações. É no encontro da nova geração, com Josefa e sobretudo com os amigos Pedro, Antonio, Mário e José, em suas conversas de bar, que presente e passado se cruzam. Talvez a imagem emblemática disso seja aquela de quando a estudante de medicina se vê, numa aula de anatomia, na frente de um cadáver:

Os alunos olhavam. O professor falava. Josefa aproximou-se. Os olhos percorreram os pés gretados, as pernas atléticas, e retiveram-se por momentos no pénis diminuído pela morte, olhando depois a pequena montanha a elevar-se no peito até se ater no rosto. As palavras do professor começaram a distanciar-se dos ouvidos. Um som de batuque começou a martelar-lhe o cérebro. As imagens do presente e do passado cruzavam-se sem se definir. Gritou. Os colegas viraram-se. Josefa corria em direcção à porta. As sebatas espalharam-se pelo chão de mármore. A porta fechou-se. (*idem*, p.46)

Mas é na conversa dos amigos que os diferentes discursos político-ideológicos ganham importante contraste. Pedro é um crítico da revolução, um reacionário norteado por um sentimento forte de africanidade, de um lado, e de uma visão muito consistente daquilo que acontece no seu entorno. É ele que expressa a transformação de Moçambique, o país que permite que a comunidade política se sobreponha à comunidade cultural, voltando suas costas para o interior do continente e para a identidade. É dele a afirmação de que a revolução os está afastando da condição de africanos. Antônio é o marxista, o branco-preto, o político por paixão, um revolucionário utópico, mesmo percebendo que a teoria está-se fragmentando e tomando outros contornos. A África para ele está na ideologia e na política, na luta de classes, na dialética dos tempos modernos. Mário, por sua vez, é um distante da política, um silencioso e amargurado burocrata, e José, fundamentalmente, um hedonista, que tem as suas mulheres e vive à sua maneira.

Esta é a geração que coloca em xeque a revolução e o esvaziamento de seu discurso, é a que revela e sente e vive o complexo caminho de uma possível realização da utopia que, a despeito de qualquer esforço, desemboca numa real distopia.

Trata-se – e Ungulani Ba Ka Khosa o afirma em entrevista a *Olá, Moçambique* (2013) –, de uma revolução que “não consegue renovar seu discurso. Uma pátria é feita de identidades, de discursos múltiplos”. É a personagem Pedro que assim sentencia: “Um país não sobrevive com um único discurso” (BA KA KHOSA, 2013, 179), para concluir que a política estará sempre no comando e que a política, aquela, “pôs debaixo da almofada o único sedimento que pode nos salvar: a cultura” (*idem*, p. 180). E, mais adiante, “temos que muitos, lá do topo, têm ao se olharem no espelho, é verem reflectido o mapa de África com suas danças e mitos, as suas línguas, a sua literatura, o seu modo de ser e estar” (*idem*, p.181).

Esse esvaziamento não é mais do que a repetição dos cenários e das gentes, repetição que transforma a espera do que não se sabe na própria razão da existência: “(...) sonâmbulos à espera de um abanão de mudança”

(idem, p.97). O mundo novo não possibilitava mais do que a margem, a passividade, o vazio, o niilismo plantados.

Se saída há, cabe a Pedro buscá-la e, com habilidade, o escritor estabelece a estrutura circular; se saída há, ela está nos ventos anunciados no primeiro capítulo, lá onde o Mutsitso – Final Orquestral se encontra com o Mutsitso – 3ª Introdução Orquestral: o caminho indicado pelo curandeiro

à ancestralidade desconhecida, aos avós de que não tinha memória, à mátria terra de campas estranhas e obliteradas pela revolução, à reconstituição de uma memória que se quis ausente nos alicerces da revolução, nas raízes que se recusam a alicerçar na terra, no húmus secular, porque se querem aéreas, adventícias (idem, p.218).

É o passado possibilidade de futuro. E, ao percorrer a obra romanesca de Ungulani Ba Ka Khosa, desde *Os sobreviventes da noite*, é possível perceber que suas obras expressam a mesma crença.

De fato, Ba Ka Khosa se integra entre “os pós-colonialistas (que encaram o passado enquanto caminham para o futuro.(...) o passado colonial está sempre presente e palpável” (HAMILTON, 2009, p.17). Ou seja, dentro da concepção de Hamilton de que reescrever e remitificar o passado é estratégia estético-ideológica. E o próprio Prof. Russell Hamilton aponta *Ualalapi*, ao lado de *Terra Sonâmbula*, de Mia Couto, como melhores exemplos. Há, entretanto, mais na obra romanesca de Ungulani Ba Ka Khosa e o mais é também uma reação ao regime instalado depois da independência política, às práticas marxista-leninistas, com sua repetição das estruturas colonialistas e com o desmantelamento de estruturas sagradas.

Ba Ka Khosa recupera a história moçambicana, num discurso antiépico, mergulhando nas memórias subterrâneas, alimentadas de referências culturais. São as memórias questionadoras as que percorrem sua obra romanesca. Não se trata, e assumo, aqui, a posição de Pollak (2009), de fazer a história das memórias que já não existem, e isso é importante registrar, não se trata de um resgate puro e simples, trata-se, antes, na obra do romancista, de trazer à superfície as memórias que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio, aflorando em momentos de crise. A emergência dessas memórias (as que Ungulani traz à ficção) marginalizadas, silenciadas pelo poder, é uma forma de embate clara e direta com a memória oficial para a afirmação da identidade que

se encontra marginalizada, até porque, e aqui reafirmo minha crença, a identidade não pode ser construída e, como diz o velho Tomás, a cultura não se mata.

Para Pollak, “a memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado se integra (...) em tentativa mais ou menos consciente de reforçar o sentimento de pertença”. Está, portanto, em jogo a identidade nacional. E Ungulani Ba Ka Khosa tem uma consciência absolutamente lúcida quanto ao que se coloca. Afirma ele em entrevista:

Sempre digo que quando o elemento gregário é a política e não a cultura, o risco da amnésia colectiva é grande. A política, pela sua conveniência, desmemorializa. O que acho grave é quando a amnésia torna-se endémica (...) Quantos de nós suportaram esses desnudamentos da cidadania? Quantos os que pela margem do tempo foram excluídos da História? Pergunta-se: a estrutura da nossa cidadania alicerça-se em quê? Esta é a questão dos nossos tempos. (...) O que é grave é a passagem do ontem para hoje fazer-se de uma maneira acrítica e sem o denominador básico que é a cultura, fonte que nos permite atravessar todas as pontes de maneira soberana. (...) Que espaço ocupa hoje a ideia da memória colectiva na construção da nossa sociedade? (KHOSA, 2010)

Na verdade, essas inquietações do autor são os eixos norteadores dos seus quatro romances, do diálogo crítico que estabelece entre o ontem e o hoje, entre a memória oficial e a marginal e, sobretudo, na postura aproximativa com as raízes identitárias para o fortalecimento da comunidade e para a resistência às práticas engendradas por todo o sistema pós/neocolonial.

REFERÊNCIAS:

- APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- BA KA KHOSA, Ungulani. *Os sobreviventes da noite*. Maputo: Texto, 2008.
- _____. *Choriro*. Maputo: Alcance, 2009.
- _____. *Ualalapi*. Belo Horizonte: Nandyala, 2013.
- _____. *Entre as memórias silenciadas*. Maputo: Alcance, 2013.
- _____. “O passado não se impõe com medidas inquisitórias”. *Moçambique para todos*. Entrevista concedida a Armando Nenane. Maputo, 05 de fevereiro de 2010.

_____. Ungulani Ba Ka Khosa lança sétimo livro: *Entre as memórias silenciadas*.
[http: www.olamocambique.wordpress.com](http://www.olamocambique.wordpress.com). Acessado em 25/06/2014.

BAKHTIN, Michail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CAHEN, Michael. “*Une Afrique lusophone libérale? La fin des premières républiques*”.
In: Lusotopie. Paris: Karthala, 1995.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas, literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

HAMILTON, Russell G. *Literatura africana, literatura necessária II*. Lisboa: Edições 70, 1983.

DUTRA, Robson. “Ungulani Ba Ka Khosa: literatura e eficácia”. *Via Atlântica*. USP, n. 16, dez., 2009, p. 79-92.

LARANJEIRA, Pires. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. vol. 64, Lisboa: Universidade Aberta, 1995, p. 256-262.

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

_____. (org.) *Nação e narrativa pós-colonial: Angola e Moçambique I*. Lisboa: Colibri, 2012.

_____. (org.) *Nação e narrativa pós-colonial: Angola e Moçambique II*. Lisboa: Colibri, 2012.

MANJATE, Luciolo. “Como é que se escreve *Choriro*”? *O país*. Maputo, 23 de julho de 2004.

MATA, Inocência. O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa. <http://www.biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf>. Acesso em 12 de março de 2013.

POLLACK, Michel. “Memória, esquecimento, silêncio”. *In: Estudos históricos*. Rio de Janeiro, vol.2, nº3, 1989.

ROUSSO, Henry. “A memória não é mais o que era”. *In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaína. Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2002, p. 95.

SMITH, Anthony D. *Identidade nacional*. Lisboa: Gradiva, s.d.

TIMBE, Ernesto e MUTA, Tércio. *A guerra e pós-guerra civil em alguns países da África: o caso Moçambique*, 2013. <http://www.academia-edu>. Acessado em 23/05/2014.

Texto recebido em 14/07/2014 e aprovado em 20/08/2014.

REFLEXÕES SOBRE GÊNERO, A PARTIR DA ESCRITA DE PAULINA CHIZIANE

REFLECTIONS ON GENDER, ACCORDING TO PAULINA CHIZIANE

Maria Geralda de Miranda
Katia Avelar

PPGDL/UNISUAM

RESUMO:

Pretende-se com o presente ensaio refletir acerca das lendas e dos mitos sobre o feminino na obra *O alegre canto da perdiz*, da escritora moçambicana Paulina Chiziane. Tais lendas apontam ora para uma representação da mulher africana reificada por causa da dominação colonial, ora para representação da própria África invadida e “decaída” do ponto de vista historiográfico, como aconteceu com a “queda do feminino” no decorrer da história da humanidade.

PALAVRAS-CHAVE: África, cultura, feminino, colonização, Paulina Chiziane.

ABSTRACT:

The purpose of this article is to reflect about the legends and myths related to the feminine universe in O alegre canto da perdiz, written by the Mozambican writer Paulina Chiziane. These legends at times signal a representation of the African woman reified in virtue of the colonial domination, at times signal a representation of Africa itself, invaded and “decayed” from the historiographical point of view, as it had happened with the “fall of the feminine” during the history of humanity.

KEYWORDS: Africa, culture, feminine, colonization, Paulina Chiziane.

A leitura prazerosa do romance *O alegre canto da perdiz*, de Paulina Chiziane, nos remete à reflexão da profa. Laura Cavalcante Padilha sobre os missossos. Segundo a pesquisadora, do ponto de vista da produção cultural, a arte de contar é “uma prática ritualística, um ato de iniciação ao universo da africanidade, e tal prática e ato são, sobretudo, um gesto de prazer pelo qual o mundo real dá lugar ao momento meramente possível que, feito voz, desengrena a realidade e desata a fantasia”. (PADILHA, 1995, p. 15).

As lendas ou histórias do matriarcado que acompanham a saga das personagens Delfina e Maria das Dores, no decorrer do romance da escritora moçambicana, possuem traços que lembram o referido “gênero”. Estamos nos referindo apenas às narrativas curtas, a que estou chamando de lendas, inseridas na narrativa maior, que é o livro de Chiziane. Tais narrativas são contadas pela personagem mulher do Régulo. Esta, que em vários momentos

assume a voz narrante e sabe todos os protocolos e rituais para conseguir a atenção da plateia, artisticamente vai contando histórias do matriarcado. A audiência atenciosa e encantada pede à narradora que dê continuidade aos relatos.

A fala inicial da mulher do Régulo é utilizada para acalmar a multidão de mulheres da vila, próxima aos montes Namuli, local que serve de “palco” a um importante núcleo fabular do romance. As mulheres da vila estavam escandalizadas com a aparição de uma mulher desconhecida, a personagem Maria das Dores, filha de Delfina, que, após muito peregrinar, fugindo da guerra, chegara aos montes Namuli e tomara banho nua no rio sagrado dos homens.

Antes de citar o trecho em que o procedimento narrativo aparece, apresento as ideias da professora Laura Padilha que assim se refere ao escritor colonizado:

Na busca desse ponto de equilíbrio, o produtor textual colonizado se vale de vários procedimentos narrativos que vão desde a criação de dois narradores – um da letra, outro da voz –, passa necessariamente pelo bilinguismo, opõe racionalismo e pensamento mágico e atinge, ao fim e ao cabo, um hibridismo cultural dos mais intrigantes. (PADILHA, 1995, p. 74)

Os procedimentos comentados por Laura Padilha estão presentes no romance de Paulina. Há narradores da voz, como a mulher do Régulo, e um narrador da letra, que é aquele que articula, emenda e relaciona todos os núcleos fabulares do romance. No fragmento abaixo, encontramos esses dois tipos de narradores.

A multidão ouve a sua voz a penetrar. O sorriso a desabrochar. A mente a vadiar na paisagem dos princípios. O medo a escapar. Os ânimos se acalmando. O espírito a serenar. A princípio a voz ouvia-se perto. Depois longe. Mais longe ainda como alguém falando de amor no mais profundo dos sonhos. Era uma canção que recordava às mais novas todas as coisas antigas, dos princípios dos princípios, no conto do matriarcado.

Era uma vez...

No princípio de tudo. Homens e mulheres viviam em mundos separados pelos Montes Namuli. As mulheres usavam tecnologias avançadas, até tinham barcos de pesca. Dominavam os mistérios da natureza e tudo... Eram tão puras, mais puras que as crianças numa creche. Eram poderosas. Dominavam o fogo e a trovoada. Tinham já descoberto o fogo. Os homens ainda eram selvagens, comiam carne crua e alimentavam-se de raízes. Eram canibais e infelizes. Um dia, um homem jovem

tentou atravessar o rio Licungo, para saber o que havia. Ia afogar-se quando aparece a linda jovem, sua salvadora, que meteu o homem no seu barco. Como houvesse frio, a jovem tentou reanimar o moribundo com o calor do seu corpo. O homem olhou para o corpo dela, completamente aberto, um antúrio vermelho com rebordos de barro. Ali residia o templo maravilhoso, onde se escondiam todos os mistérios da criação. E depois...

A velha senhora era uma exímia contadora de histórias. Ela sabe as circunstâncias exactas em que se deve usar uma imagem e outra. O que deve ser omitido e o que deve ser dito. Os momentos que marcam e os momentos de pausa. A beleza da história depende da tonalidade da voz, dos gestos da contadora. Contar uma história significa levar as mentes no voo da imaginação e trazê-las de volta ao mundo da reflexão. Por isso impõe uma pausa. E suspense.

— Por que olham para mim? O que querem de mim? Que me ponha aqui a dizer indecências na presença das crianças que trazem nas costas? Não, não digo mais nada, de resto, vocês já sabem o vem a seguir. Agora, voltem para casa, para cuidar das crianças. Voltem!

As mulheres riem-se, a tranquilidade já foi conquistada. Aquela história encerra dentro de si mundos maravilhosos. Por isso querem ouvir aquilo que já sabem há dezenas de anos. As cenas de amor e traição. Da liberdade e luta. De atração e rejeição. Absorver a doçura das palavras que emanam daquela boca e sonhar como as crianças.

— Ah, grande mãe, conta, termina esse conto, tão bonito!

— Pronto, já que me pedem, termino. Os homens invadiram o nosso mundo — dizia ela —, roubaram--nos o fogo e o milho, e colocaram-nos num lugar de submissão. Enganaram-nos com aquela linguagem de amor e de paixão, mas usurparam o poder que era nosso. Uma mulher nua do lado dos homens? Ó gente, ela veio de um reino antigo para resgatar o nosso poder usurpado. Trazia de novo o sonho da liberdade. Não a deviam ter maltratado e nem expulsado à pedrada.

Algumas mulheres recordam o conto e sorriram de esperança. A mulher do régulo reconhece que a fantasia das suas palavras surtiu efeito. Aquela louca simboliza o mundo novo da guerra, das doenças, da exclusão social, ao qual todos se encontram sujeitos.

— Ah! Mas então, de onde terá vindo?

— E nós de onde viemos? — Pergunta a mulher do régulo.

— De longe — respondem ao mesmo tempo.

— E onde fica o longe? (CHIZIANE, 2008, p. 21-22)

A mulher do Régulo é uma espécie de *griot* que retira da memória histórias, certamente antigas, e as articula com uma situação concreta do grupo comunitário, proporcionando reflexão e ensinamento. A forma como ela conta é ritualística, prazerosa e interativa. Da narração participa também a audiência, com perguntas e comentários. Para explicar a “loucura” de Maria das Dores, ela utiliza contos, cuja temática é o matriarcado. A partir de tais contos, o leitor começa a fazer associações.

A Zambézia, região localizada no centro de Moçambique, onde acontecem todas as ações narrativas, passa a ser lida como metáfora da África e esta como berço remoto da humanidade, tempo em que a deusa imperava. Na verdade, as associações são profícuas, pois a África, metaforizada na região da Zambézia, é invadida, explorada e dominada, como as mulheres nas histórias do matriarcado. Essa ideia vai sendo reforçada no decorrer do romance, conforme podemos observar na transcrição abaixo.

A história se repete. As lendas antigas se reproduzem e se materializam. Lendas do tempo em que Deus era mulher e governava o mundo. Era uma vez;
Há muito, muito tempo, a deusa governava o mundo. De tão bela que era, os homens da terra inteira suspiravam por ela. Todos sonhavam fazer-lhe um filho. A deusa, tão maternal e tão carinhosa, jurou satisfazer o desejo de todos os homens do mundo. Mandou dizer, pela voz do vento, que numa noite de lua haveria dança. Que ela desceria à terra no seu carrossel dourado para que as mãos humanas pudessem, finalmente, conhecer a macieza da sua pele. O momento chegou. Banhou-se, perfumou-se e usou os melhores unguentos. Subiu ao pico dos Montes Namuli, tirou o manto e dançou nua para que todas as mulheres invejassem os seus encantos. Chamou os homens um a um e agraciou-os com a divina dança. Engravidou de apenas um, afinal não tinha poderes para parir o universo inteiro. A descoberta dos seus limites foi fatal. Todos ficaram a saber que afinal a deusa era uma mulher banal e o divino residia no seu manto de diamantes. Descobriram ainda que era feita de fragilidade e tinha a humildade de uma criança. Os homens sitiaram-na. Roubaram-lhe o manto e derrubaram-na. Tomaram o seu lugar no comando do mundo, condenando todas as mulheres à miséria e à servidão, Esta é a origem do conflito entre o homem e a mulher. É por isso que todas as mulheres do mundo saem à rua e produzem uma barulheira universal para recuperar o manto perdido. (CHIZIANE, 2008, p. 220).

As lendas ou narrativas curtas que são inseridas no romance de Paulina se iniciam por “Era uma vez”, expressão que, no universo do livro, ou da letra, introduz o leitor no mundo da fantasia, do faz de conta, não remetendo, obviamente, à ficção realista, mas ao conto de fadas, às adivinhas etc. Há uma expressão em língua *ronga* que traduz isso: “*karingana ua karingana*”. A reiteração dessa fórmula de abrir e fechar as histórias também nos remete aos missossos, já que essas expressões de abertura e de fechamento dos relatos, bem como a repetição de frases ou palavras fazem parte da tradição e da preservação desses tipos de narrativas da literatura oral. Vejamos o fragmento abaixo:

Depois da invasão original, as mulheres ficaram escravas. Lutaram pela libertação. Recuperaram de novo o seu reino e mataram todos

os homens. Decretaram uma lei: toda a criança que nascer varão deve ser morta, para exterminar a maldição do masculino. Assim o fizeram. Durante um longo tempo, as mulheres viveram num paraíso total, absoluto. Um paraíso pudico, sem emoções, sem sexo, sem partos, sem nexos. Num belo dia nasceu uma criança linda como um anjo. Era varão. As parteiras, hipnotizadas pela beleza da criatura, esconderam a verdade e declararam que era fêmea. Cresceu vestido de mulher e aprendeu a fazer trabalhos domésticos. O tempo passou. A barba surgiu e a voz engrossou. Começou a invadir e a engravidar de novo todas as mulheres do reino, como um galo na capoeira. A rainha ordenou a sua morte, mas as mulheres apaixonadas pela criatura uniram-se, mataram a rainha e proclamaram o homem como o novo rei. Assim surgiu o primeiro harém. As mulheres tornaram-se escravas e tudo voltou a estar como antes. Porque o homem é um bicho indestrutível, ambicioso.

A rivalidade entre homens e mulheres agudizou-se. Para solucioná-la, é melhor colocar os homens na terra e as mulheres na lua. Assim, olhar-se-ão com saudade pelo espelho celeste, tal como acontece quando a luz aclara as eternas imagens dos longínquos e distantes habitantes da lua. (CHIZIANE, 2008, p. 260)

Evidentemente, não conseguimos deixar de estabelecer relações entre os fragmentos destacados do livro e o posicionamento da escritora, no que tange a questões relativas ao feminino. Sabemos que as manifestações materiais e discursivas de opressão da mulher, não apenas no Ocidente, vêm de longa data e se relacionam a fatores de cunho sociológico, antropológico e psicológico que envolvem aspectos relacionados à divisão social do trabalho e à própria procriação. Simone de Beauvoir argumenta que

a história nos mostrou que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos, desde os primeiros tempos do patriarcado; julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro. (BEAUVOIR, 1980, p. 179)

Observemos mais um fragmento retirado da obra de Paulina:

No princípio dos princípios, o mundo era só de mulheres. Elas lavavam, caçavam, construíam e a vida florescia. Os seres humanos, como a flora, nasciam do solo. Bastava semear uma abóboreira e as abóboras cresciam. Passados uns meses as abóboras abriam-se como ovos de galinha, deixando sair as mulheres mais lindas do planeta. Um dia, uma das mulheres caçou um ser estranho. Parecia gente, mas não tinha mamas. Tinha cabelo no queixo e, contrariamente aos outros bichos, tinha uma cauda curta à frente e não atrás. Prenderam aquele ser e levaram-no à rainha. A rainha olhou, espantou-se. Mandou lavar aquele animal e trazê-lo para junto dela. O animal tinha magia. Só o olhar dele provocava umas massagens concêntricas no coração, no peito, na mente. Quando lhe tocava, o sangue corria e o coração batia. A rainha deu por si a executar a dança da lua e da cobra com os lábios suspirando poemas

nunca antes recitados. Da cauda do animal cresceu uma serpente, tímida, violenta, que derrubou a rainha à procura de um abrigo para esconder a cabeça. Encontrou um subterrâneo, entrou de imediato e se escondeu. A rainha estremeceu e rendeu-se. Solto o primeiro suspiro de amor e descobriu que o animal era, afinal, um homem. Ela começou a engordar, a engordar e nunca mais conseguiu caçar. Passado um tempo, um filho nasceu.

O animal foi ao seu reino e falou da sua descoberta. Afinal ele também era rei. Convidou os seus para uma expedição àquele país de maravilhas. Os homens vieram, colonizaram todas as mulheres e instalaram-se como senhores. Foi assim que surgiu o primeiro amor e o primeiro ódio. Recebidos com amor, roubaram o poder às mulheres e por isso foram condenados a caçar cada vez mais longe e a trabalhar cada vez mais para sustentá-las.

É por isso que os homens morrem nas guerras, nas minas, nas plantações, para levar para casa a vitória prometida. Foi assim com os marinheiros. Recebidos com amor, acabaram senhores. Tentavam arrasar tudo e levar a vitória às suas damas. Falharam. Não se pode carregar toda a extensão da Zambézia dentro de um barco. Ou de um avião. Nem se pode destruir toda a vida com a força das armas.

No mundo onde a mulher manda, os filhos são do José, Abdul, Ndialo, Charles, Lu Xing, Stephany. A família tem peso de vento, enleve e esvoaça como uma nuvem tecida de sangue de diferentes cores, formas, e texturas. A alegria e a liberdade são filhas do matriarcado, onde se obedece às leis da natureza porque só a mulher conhece o verdadeiro pai dos filhos que tem. Os homens são simples reprodutores, seres menores. Por isso eles devem pagar por tudo. Pelo lazer, pelo prazer que é concedido pelas mulheres. Pagar pela maternidade e pela dignidade que as mulheres lhes dão, pois sem elas não construiriam família. No mundo onde o homem manda os filhos são de um só. A família tem peso de chumbo, tecido por laços do mesmo sangue. Mas é um reino de lágrimas e de sofrimento. Com violência, os homens mantêm as mulheres fiéis à paulada. A violência é produto do patriarcado, porque os homens roubaram o poder às mulheres. (CHIZIANE, 2008, p. 270-271)

Rose Marie Muraro, na edição de 1991 do livro *O martelo das feiticeiras*, o manual do inquisidor, apresenta com clareza o processo de desenvolvimento da sociedade patriarcal e a conseqüente consolidação da hegemonia do poder do homem sobre a mulher, do primitivismo ao capitalismo moderno.

A própria visão de divindade, que era predominantemente feminina nas sociedades primitivas, de forte peso matriarcal, se desenvolve para o compartilhamento de deuses e deusas e chega ao seu ponto culminante, com um deus único e masculino. As narrativas da criação nos informam que o homem é feito à imagem e semelhança de deus e. somente após. a mulher é feita, não como criadora, mas como criatura.

No plano histórico, Engels (1985, p. 64) afirma que a “queda da mulher na história universal se dá quando ela passa a ser servidora, escrava do prazer do homem e mero instrumento de reprodução”. Ele também diz que este

rebaixamento da condição da mulher, tal como já aparece abertamente “entre os gregos dos tempos heroicos e mais ainda dos tempos clássicos, tem sido gradualmente retocado, dissimulado e, em alguns lugares, até revestido de formas mais suaves, mas de modo algum eliminado” (ENGELS, 1985, p. 64).

Em *Educação e gênero: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau*, Manuela Borges confirma que o impacto da colonização tomou diferentes formas e afetou as vidas das mulheres e homens diversamente, como resultado da dinâmica (de tensão, acomodação e inovação) entre

o capitalismo colonial, o modo de produção familiar, as atitudes e as práticas patriarcais europeias e africanas, assim como refletiu igualmente a resistência ativa das mulheres ao controle masculino sobre os recursos sociais e sobre as próprias mulheres. (BORGES, 2007, p. 78)

Borges trata em seu artigo da colonização da Guiné-Bissau, mas, em se tratando da colonização portuguesa na África, os processos foram, relativamente, parecidos. Assim, as suas reflexões são de grande valia para pensarmos a situação da mulher em Moçambique retratada por Paulina Chiziane.

Com a finalidade de conformar as culturas locais aos ditames da sociedade ocidental portuguesa que o colonialismo concebia como superior, instalou-se na Guiné um ensino específico para as mulheres nativas, por meio do qual se procurava inculcar a ideologia da mulher passiva, esposa e mãe, dependente economicamente do pai ou marido. No entanto, tal concepção de

divisão sexual do trabalho e dos papéis de mulher, esposa e mãe, veiculado pelos agentes coloniais desconheceu a preexistência de um modelo de relações de gênero em que as mulheres desenvolviam importantes papéis produtivos e reprodutivos, simultaneamente nas esferas públicas e privadas. [...] A autoridade familiar com atributo masculino era, no quadro das concepções perfilhadas pelas autoridades coloniais, evidente e inquestionável, e informou práticas discriminatórias das mulheres. Por exemplo, a forma de aplicação do imposto da ‘palhota’, captado por chefe de família, conferindo estatuto de adulto e chefe de família exclusivamente aos homens constitui um fator não negligenciável na deterioração do estatuto das mulheres. (BORGES, 2007, p.78-9).

Heloisa Buarque de Hollanda, em *Tendência e impasses: o feminismo como crítico da cultura* (1994), pontua que o olhar feminista volta-se, atualmente, para o campo da cultura, procurando entender como determinados textos são historicamente construídos e postos em circulação, “como

invariavelmente perpassam relações não só de gênero, mas raciais, sexuais, de classe, entre outras” (HOLLANDA, 1994, p. 11). Dentro do marco desse paradigma simbólico, mediatizado pela linguagem, o sujeito mulher, alicerce do feminismo, se fragmenta em suas diversas construções, por meio de várias modalidades da diferença.

Nas sociedades pós-coloniais, lugar de onde a escritora Paulina Chiziane fala, não dá para abordar o feminino sem falar da reificação sofrida pela mulher, durante a colonização, nem fechar os olhos para questões culturais enraizadas no mundo moçambicano como a prática da poligamia. Assunto, aliás, muito polêmico e discutido em outra obra da escritora, o romance *Niketche*.

Em ambas as obras, a problemática do feminino tem uma centralidade. Ambas refletem sobre a situação da mulher colonizada, ambas discutem a poligamia enquanto prática social. Mas, em *O alegre canto da perdiz*, ela faz um resgate muito interessante das histórias do matriarcado. Situa os montes Namuli como berço da humanidade, lugar de onde fala a narradora da voz, a personagem mulher do Régulo, que, junto ao narrador da letra, tece a saga das personagens Delfina e Maria das Dores. O narrador da letra apresenta-se pactuado com o narrador da voz, e este sempre que toma a palavra busca articular essas duas instâncias.

REFERÊNCIAS:

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. São Paulo: Difel, 1980.

BORGES, Manuela. “Educação e gênero: assimetrias e discriminação na escolarização feminina em Bissau”. In: MATA, Inocência; PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri, 2007, p. 73-88.

CHIZIANE, Paulina. *O alegre canto da perdiz*. Lisboa: Caminho, 2008.

_____. *Niketche*. Uma história da poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ENGELS, Friedrich. *Origem da família, da propriedade privada e do estado*. São Paulo: Escala, 1985.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRAMER, Henriche; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. Trad. Paula Froes. *Malleus maleficarum*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1991.

PADILHA, Laura Cavalcante. *A mulher em África: vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Colibri, 2007, p. 35-49.

_____. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.

Texto recebido em 30/09/2014 e aprovado em 13/11/2014.

PARA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DE AMOR E POESIA: O DESASSOSSEGADO OLHAR O MUNDO EM EDUARDO WHITE

SO YOU CAN'T SAY THAT I DIDN'T TALK ABOUT LOVE AND POETRY: THE UNEASE CONTEMPLATION OF THE WORLD IN EDUARDO WHITE

Marinei Almeida
UNEMAT/MeEL – UFMT

RESUMO:

Dentre as temáticas trazidas em obras do poeta moçambicano Eduardo White, pelo menos duas comparecem corriqueiramente: a reflexão sobre o fazer poético e a temática do amor. O trabalho metalinguístico como processo de reflexão sobre o material de produção do poema e o incessante manuseio da palavra, em obras deste poeta, apontam de certa maneira para uma recusa do já dito e também para um campo de invenção inovadora. Assim também, ao abordar o elemento do amor, o apelo ao convívio por meio da harmonia de sentimentos positivos aponta para um discurso literário como espaço de reflexão sobre a realidade e sobre a capacidade de mudança do próprio homem. Estas reflexões, portanto, da literatura como espaço de criação de “mundos” possíveis são o mote deste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Eduardo White, poesia, recusa, criação.

ABSTRACT:

Among the themes found in the works of the Mozambican poet Eduardo White, at least two appear frequently: the reflection on the poetic creation, and love. The metalinguistic work as a process of reflection on the raw material of the poem, as well as the incessant handling of the word, point out, in the poet's books, to a certain refusal of what had already been said and to a sphere of innovative invention. Similarly, when dealing with love, the appeal to acquaintanceship through the harmony of positive feelings points to a literary discourse that operates as a space of reflection on reality and on the possibility of changing man. These considerations about literature as a space in which “worlds” are created, then, constitute the leitmotif of this article.

KEYWORDS: Edward White, poetry, refusal, creation.

Poesia:
*é uma outra janela que se abre
para estreamos outro olhar
sobre as coisas e as
criaturas.*

(Mia Couto)

Eduardo White, considerado “um dos mais expressivos nomes da poesia moçambicana” a partir da década de 80 (CHAVES, 2005, p.163), publica sua primeira obra em 1984. Daí por diante, este escritor se destacou pela produção densa, marcada por um trabalho criativo envolto em temas instigantes como o do amor, da viagem, do erótico, do escrever/criar. Ao lançar mão de uma linguagem poética extremamente codificada, este poeta da “nova geração”¹

contribui para uma nova caminhada relacionada à produção artística em seu país. Caminhada iniciada por outros autores anteriores a ele, como José Craveirinha e Luís Carlos Patraquim. Na poesia White, percebemos que o trabalho exigente com a linguagem é um dos principais destaques da sua obra.

Maria Nazareth Soares Fonseca (1999, *site*) ressalta que “em obra de diferentes poetas contemporâneos [em África], observa-se uma maior exposição da angústia de criar, da descrição do processo criativo, do poema como metalinguagem”.

O processo de reflexão sobre o material de produção do poema e o incessante trabalho com a palavra, percebidos na obra de vários poetas da nova geração de escritores africanos de língua portuguesa, aponta para uma busca de sentidos menos rotulados, resultando daí uma “outra versão de politização da escrita” (*ibidem*), pois, além de marcar um compromisso do texto com os mecanismos de sua construção,

evidenciam-se, nessa arte poética, imagens que definem o fazer poético como trabalho, como criação de bens capazes de suprir as necessidades do homem e o poema quer-se o lugar de exposição da matéria de que se serve o poeta. Essa visão, que insere a poesia num processo produtivo, ao se desgarrar da referência a uma situação identificável e se mostrar como uma tomada de consciência do compromisso do poeta com seu texto, delineia formas de indagação sobre o lugar da literatura em lugares recém emersos de um longo período de lutas trágicas. (*ibidem*)

Assim, a linguagem poética em Eduardo White preconiza o que Adorno (1975), há algum tempo, ponderou sobre o fato de que a poesia, antes de tudo, cumpre seu papel com o social, pois esta revela um sentimento de recusa ao mundo frio que dele quer apartar.

Não por acaso, comparece no trabalho de Eduardo White um grande esforço de construção linguística que deságua quase sempre na temática do fazer poético, bem como na angústia dessa criação, atravessado pelo exercício metalinguístico.

Esse gesto, o do trabalho com a metalinguagem, Alfredo Bosi definiu como “discurso de recusa e invenção” (1993, p.149), por combater hábitos mecanizados de pensar e dizer, dando “à palavra um novo, intenso e puro modo de enfrentar-se com os objetos”.

Mia Couto, no texto de apresentação da obra *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave* (1992), de Eduardo White, ao invocar Brecht, comenta que a palavra é, sem dúvida, um dos instrumentos que qualquer mudança requer. Esse instrumento, afirma Mia Couto, “necessita de ser manuseado com especial delicadeza [e] White sabe dessa magia” (COUTO. *In*: WHITE, 1992, p. 10).

Em entrevista a Patrick Chabal, Eduardo White comenta:

Para mim o primeiro critério é que a literatura é um trabalho de linguagem. O objecto de trabalho da literatura é a palavra. E portanto devo trabalhar com a palavra, devo ser exigente comigo para com a palavra. (WHITE. *In*: CHABAL, 1994, p. 337)

O poeta aposta na sonoridade das palavras e na combinação destas, resultando na leveza e musicalidade de suas construções. O trabalho metapoético de Eduardo White, na maioria das vezes, não acontece com passividade e conforto, mas antes de tudo aponta para uma tensão do sujeito “criador” ao confrontar-se ou ao buscar a matéria a ser trabalhada, como bem revelam estes versos que tratam sobre a fadiga do sujeito que escreve: “Vivo de despir as olheiras ao sono. Este trabalho não me deixa dormir e não há remédio para isto” (WHITE, 1992, p.14), e estes que apontam para o material de seu trabalho: “Os versos não dormem de tanto terem para dizer. Sozinhos por sobre o papel, já embainham escolhidas as palavras, uma a uma. Desde a sílaba à vogal. Que posso fazer?” (*idem*, p. 25)

Assim, sob o crivo da metalinguagem, inclusive quando discute o próprio fazer poético, desponta na escrita poética de Eduardo White uma constante inquietação do ser relacionado ao mundo, às angústias com seu tempo e acontecimentos. Esse poeta, portanto, “vê no ato poético uma luta com a palavra, para a qual se deslocam a sua dúvida e a sua inquietação de artista” (CANDIDO, 1965, p. 34).

Em *Poemas de ciência de voar e da engenharia de ser ave*, seu terceiro livro, comparece um tom de interlocução, no qual encontramos uma voz na primeira pessoa que parece dialogar com o material do seu trabalho, ao mesmo tempo em que se dirige a um possível interlocutor (o leitor), e o convida a participar e/ou a refletir sobre a matéria trabalhada.

Repara,
a pedra vai alta,
gargalha pelos espaços,
respira, turbilha,
e sentirás que antes mesmo de tocar o chão
a pedra agradece-te
sendo tu que voaste

(White, 1992, p. 18)

Este elemento-pedra – ao contrário da pedra (estática e corpórea) presente no poema “no meio do caminho” drummondiano² – é leve, brincalhão, rítmico, se (re)fazendo antes do contato com o chão (do papel) e com o próprio sujeito expectador. Alusão à palavra que pode ser tocada, experimentada e até lançada no ato da criação, no ato do jogo poético:

Toca-a. Podes vê-la e pô-la na mão.
Não a armes para que não fira.
Uma pedra não merece essa bélica intenção.
Levanta-a como um dardo
para que veja a distância que a extasia,
o seu porto terrestre.
Depois atira-a
dá-lhe a virtude de crescer para outros lugares
(*ibidem*)

Aqui essa “pedra” mostra o poder de ultrapassar fronteiras, a “pedra” aqui adquire leveza mediada pelo manuseio criativo das mãos do poeta, ao ponto de esta “pedra/palavra” poder “crescer” e se deslocar para outros lugares, tal como é o anseio dos poetas e da própria literatura – o de ultrapassar fronteiras, de experimentar outros portos, pois “reanimar uma linguagem criando novas imagens, esta é a função da literatura e da poesia” (BACHELARD, 2000, p.5).

Segundo Ana Mafalda Leite (2003, p. 159), essa poética anseia leveza e desterritorialização. Nesse caminho, outros símbolos serão utilizados por Eduardo White como a figura da ave e do voo que comparece desde o título do referido livro. Citamos, entre outros, o símbolo fogo, que, na ânsia de se ver livre e leve, tenta se desprender da sua prisão lenhosa e se alça rumo ao espaço aéreo, pois assim como a poesia, este também quer “voar/ quer a sua ancestral condição de estrela” rumo “à infância astral, à casa solar” (WHITE, 1992, p. 19).

Carmen Secco observa que Eduardo White penetra “nos desvãos das palavras, recriando a linguagem em combinações inusitadas, devolvendo ao humano (acrescentaríamos também: às coisas inanimadas) a capacidade de voar e imaginar” (SECCO, 2003, p. 153).

Nesse trabalho metalinguístico sobre a poesia e sua criação, como afirmamos, há um enfrentamento e um confronto com a linguagem constantemente mediados pela interação do corpo (dedos, olhos, boca, pulmões, mãos, garganta...) com os mais diversos elementos (música, água, sol, silêncio, pensamento, navio, terra, mar, ar, pássaros). Tais elementos comparecem no livro como se fossem materiais em pedaços, fragmentos de linguagem que se buscam ou, no mínimo, que se debatem sobre o espaço textual.

Vivo de despir as olheiras ao sono. Este trabalho não me deixa
dormir e não há remédio para isto.
Ainda alguém me dará a loucura por pão um dia.
Não é possível que alucine e que obceque tanto
este desejo de ser leve,
de estar longe.
(...)
Dói, dói inteira, ó teimosia,
Dói que contigo posso sentir
aquela ponta da luz a que só o universo preside,
a trança do lume, a sadia solidão onde ondula
o brilho filosofal das estrelas,
a plena candura.

(WHITE, 1992, p. 14)

Travada a luta entre criador e material poético, o poeta se apresenta como um ser fragilizado, quase impotente perante seu trabalho. Daí a opinião de Hugo Friedrich quando diz que o poeta moderno está só com sua linguagem (FRIEDRICH, 1991, p. 139), pois não é o homem que pergunta, afirma Otavio Paz, é a linguagem que o interroga (PAZ, 2003, p.121).

A inquietude desse “presente flutuante” comparece, portanto, na própria matéria a se transformar em poesia, que exige do seu criador uma dedicação fatigante, como sugerem estes versos:

Não sei se o sono é grande ou pequeno e embora me doam nas
pálpebras
os caroços da fadiga, tenho que continuar. Os versos não dormem de
tanto terem para dizer. Sozinhos por sobre o papel, já embainham

escolhidas as palavras, uma a uma, desde a sílaba à vogal. Que posso fazer?

(WHITE, 1992, p. 25)

O poeta é aquele que está a serviço de sua criação, a serviço da palavra e que pouco ou nada pode contra ela:

Digo apenas. Amigos, eis-vos em casa e no que puder servir-vos o farei com prazer. Deve haver também um lugar para se deitarem mal sintam o cansaço crescer. Há pão na mesa e água nas jarras. Eu fico, igualmente, até ao fim da viagem.

(*idem*, p. 25)

Em *Manual das mãos* (2004) Eduardo White amplia a sugestão em relação à autonomia da linguagem por meio do exercício metalinguístico, trazendo para suas páginas, uma vez mais, elementos metonímicos relacionados ao corpo, portanto ao ofício do trabalho poético. Como o título já aponta, as “mãos” agem no “cobre da escrita”.

Minhas mãos que são todas elas generosas, canção a respirar no interior da carne, vinho e calor em chamas.

Mãos.

Mãos.

Mãos que não me canso de amá-las, alma e morada, espadas trabalhadoras, barro em esperanto a dizê-lo. Mãos palpitantes e húmidas e claras em seu chão, que laranjas mais generosas para repartir, que nação tão levantada para viver.

Imensas e ensurdecidas, mãos em silêncio a fazer, fogo, pão, casa, ferro, flores sobre os tecidos da ternura, amor e magia, mãos a moldar a madeira, o cobre da escrita, a lã intecível do frio.

Mãos maternas dos sentidos, mel embebido num relâmpago, prata e tempestade, sangue nocturno da velocidade, bandeiras, olhos, em dores, transitórios.

(WHITE, 2004, p. 23)

Enquanto *Poemas de ciência de voar e da engenharia de ser ave* é permeado de símbolos representativos do voo e, logo, do espaço aéreo, em *Manual das mãos* os símbolos que aí comparecem são marcadamente elementos mais humanos que convivem em um espaço mais terrestre, em que as mãos, ao invés das aves, agem ora convocadas pelo corpo solitário que as sustém, ora à revelia deste:

Chego, então, agora, à mão dominante, a que redige e trabalha a determinação, a que revela os sinais do presente, a que vaticina, a que indica o por percorrer e o existido...
(...)

A sala está fria, mais enchida a minha solidão. As mãos procuram entre o copo vazio de vinho e o vaso das flores de plástico, um papel que houvesse sobrado, branco e distinto. Quererão escrever, estou certo, (...)

(*idem*, p. 42, p. 45)

A responsabilidade de inovar, segundo Antonio Candido (2004, p. 31), “está no leme da embarcação que representa a poesia” e para aqueles que “esperam se abalançar ao trabalho de fazer versos”, pondera o crítico, há a previsão de três possibilidades: “a solidão (vinda da incompreensão), desastre (devido à incapacidade de realizar a tarefa proposta) ou êxito (que brilha como estrela a estimular a navegação arriscada)” (*ibidem*). Possibilidades estas (pelo menos duas delas, a solidão e o êxito) aparecem subentendidas no trabalho poético desse autor moçambicano.

Assim, o trabalho desse poeta com a linguagem assinala, portanto, a consciência de que a criação literária deve ter por base um trabalho exigente de selecionar, de lapidar e de dar forma às inúmeras possibilidades que as palavras oferecem. As mãos com autonomia própria, nesses versos citados, bem como a interação dos fragmentos corporais que o poeta traz para as páginas de sua obra, nada mais são do que um conjunto de ferramentas necessárias para a realização dessa “forma” chamada texto, bem como do caminho que o artista encontrou para enfrentar a “linguagem sem silêncio”, como defende Blanchot (1987, p. 179).

E é nessa aposta em criar mundos por meio da linguagem, de fazer a palavra desprender-se do “silêncio” que nos deparamos, em obras desse poeta moçambicano, com a outra temática, a do amor que por vez deságua em uma linguagem erotizada que remete para a construção de outra realidade, um outro mundo possível.

– “Esse apelo ao amor, o apelo ao convívio” – modos de “lutar” com palavras

A língua que eu quero é essa que perde a função e se torna carícia. O que me apronta é o simples gosto da palavra, o mesmo que a asa sente aquando o voo.

(Mia Couto)

Em *Amar sobre o índico* (1984) o tema do amor intencionalmente aparece desde o título até os últimos versos das sessenta e quatro páginas de que a obra é composta. Nos trechos poéticos que antecedem as duas partes que dividem o livro encontramos em “Anúncio” os versos que trazem um canto à mulher amada, retirados do poema “Monção”, de Luis Carlos Patraquim, “também conhecido pelo destaque que concebe à poesia amorosa”, lembramos Rita Chaves (2000, p. 139). A segunda parte do livro “Notícia” é epigrafada por três versos do “Soneto do maior amor”, de Vinícius de Moraes, poeta que muito cantou o amor, sobretudo o romântico, entre homem e mulher, em sua poesia e música.

O amor é tema de reflexão de Hélder Muteia no texto de apresentação do livro. Este escritor, ao lembrar-se das circunstâncias vividas por eles, nesse momento, em Moçambique, palco de uma realidade recheada por misérias e violências, pergunta: “por que não o amor?” Lembra esse sentimento como sugestão de alívio à condição desumana causada pela guerra. Todavia, Muteia observa que essa temática em Eduardo White está longe de ser apenas mais alguns versos lacrimosos e melancólicos, afirmando ser, “sobretudo, o grito necessário que se adivinha na boca de cada um, se repercute nela, morre mil vezes e ressuscita outras tantas” (WHITE, 1984, p. 6).

Rita Chaves (2000, p. 134) observa que o projeto literário de Eduardo White reflete, “de alguma maneira”, dados da história de seu país e por isso, ao lançar mão da temática do amor, o poeta surpreende pelo prisma particular que adota, uma vez que sua escolha não constitui um caso de evasão e de recolhimento, muito pelo contrário, pois:

Encarado como força transformadora da vida, o amor socializa-se: a experiência individual em princípio dominante redimensiona-se ao projetar-se na realização coletiva do sentimento. Nesse caso, a poesia tem deliberadamente reduzido o seu caráter de produção autônoma, e, embora apoiada no império da subjetividade, procura recuperar a função humanizadora. Militante dessa causa muito especial, o poeta se confronta com a sempre difícil tarefa de produzir os instrumentos de linguagem que possam exprimir a sua visão de mundo, a sua forma de estar nele (*idem*, p. 135).

Eduardo White pondera sobre o tema escolhido para sua primeira obra:

Falo muito do amor. Porque eu sou jovem, vivo num país em guerra, uma guerra muito difícil. Pode ter a dimensão do que é estar à noite a dormir e saber que do outro lado se está a bombardear, se está a matar pessoas, e a gente a ouvir? Num país em guerra, falar do amor parece uma coisa fútil, uma coisa banal. Não estou a ver porque é que eu, num país em guerra, num país em dificuldades, não posso evocar o amor. O amor é importante. Então a tônica do meu primeiro livro foi esse apelo ao amor, o apelo ao convívio, porque passa por isso (WHITE. *In*: CHABAL, 1994, p.337).

O apelo ao convívio por meio da harmonia de sentimentos positivos, que Eduardo White acredita ser a força capaz de transformar a dura realidade e, ao mesmo tempo, de construir um novo rumo, driblando a desesperança, o descrédito na capacidade de mudança do próprio homem, é também utilizado como temática de protesto e de lembrança no seu segundo livro, *O país de mim* (1989), conforme sua afirmação (WHITE. *In*: LABAN, 1998, p. 1182). O tema do amor, tecido por entre os espaços dessa obra, deságua com toda força em *Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza* (1996). A partir dessas primeiras obras, essa temática vai ceder lugar a outra temática, à da viagem não somente por outros espaços (como vemos em *Janela para o Oriente*) e pela própria senda da escrita (*Poemas de ciência de voar e da engenharia de ser ave*), mas também uma viagem sensual por meio da linguagem que deságua no erótico.

Em *O país de mim* comparece uma voz poética em uma viagem extremamente sugestiva, não somente pelo corpo da terra-mãe-Ilha de Moçambique, envolta pelo corpo aquático do Índico, mas pelo próprio corpo feminino de mulher, respaldada não somente pela construção e combinação erótica da e na linguagem, mas também pela sugestão das gravuras desta figura expostas com formas extremamente insinuantes no espaço do livro. Gravuras feitas pelo artista plástico Naguib, também moçambicano. Imagens que dialogam com essa linguagem iniciática, sinestésica e viajante pelo corpo das palavras, como lemos nestes versos:

Quisera um dia
a terra
o hábito de ser carne
membro boca olho

ou areia molhada que o mar reclama
e eis que súbita
a pele grávida
a margem flácida
se desaba cada segundo
onde um grão amassa um filho
(WHITE, 1989, p.43)

Terra, mar, mulher, poesia, essa obra traz uma linguagem corpórea em que o sentido sinestésico do corpo, na figura feminina da terra e da mulher, lança no corpo textual a sugestão erótica por meio dos elementos metonímicos: “membro”, “boca”, “olho”, “carne”, “pele”, “grão” que deságuam na proposta de um devir, tanto para Moçambique (se relacionarmos o momento histórico da criação desta obra) quanto para a criação poética que lança mão do tema do amor, ao invés dos problemas sociais, temas típicos desse momento histórico e literário nesse país, tão evocados em várias escritas literárias dessa geração. Desse modo, tanto os verbos no futuro, quanto as metáforas sugestivas do corpo e atos de procriação remetem para uma linguagem grávida de um devir criativo, como constatamos nestes versos:

Troarei então teus nomes
com as notas do apocalipse
quando a volúpia abraçar
em tuas ancas
o bago deste milho
que em ti deposito

(*idem*, p. 47)

Desse jogo de sedução e cerimônia entre linguagem e poeta, vale lembrar que a presença do erotismo desde a antiguidade clássica foi motivo de várias reflexões. Elemento que exerce um jogo dialético entre o sujeito poeta e a linguagem, resultando na fruição capaz de revelar o mundo das palavras e agir sobre ele. Dessa maneira Octavio Paz afirma que:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é [erotismo] uma poética corporal e a segunda [poesia] uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. (PAZ, 1994, p. 117)

Sugestiva, então, é a afirmação de Roland Barthes (1981, p. 64), quando este estudioso lança a premissa de que “a linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos, na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo”.

É nesse sentido que lemos também *Dormir com Deus e um navio na língua* (2001), de Eduardo White, cujo título já vem prenhe de sugestões de um erotismo fino, mais que **da** linguagem, **na** linguagem. Obra que apresenta um “eu” em plena viagem poética/erótica, cujo instrumento de deslocamento é a língua que desejosamente impulsiona esse navio, também linguagem. Uma viagem entre língua e sentidos diversos a navegar o corpo da poesia, trazendo por esse viés questões sobre um mundo envolto em problemas que refletem a falta de humanização, a falta de harmonia.

Um navio na língua. Entro. Sigo-lhe o curso da própria vida. Ele está ali para/ demorar, exigido a essa arte. Um navio ancorado sobre a saliva, não para a fuga mas para/ o delírio que é estar recolhido pelo túnel da linguagem. (...) Uma língua com navios não se balbucia, exerce-se. Chão intestínico, vagueada imagem. (WHITE, 2001, p.9)

Navio e língua, língua e navio, duas metáforas que remetem a deslocamentos e desbravamentos do novo à construção e reconstrução de outra realidade por meio da linguagem poética, sensual, grávida de imagens e sentidos.

É notório que o elemento do amor e do erótico são explorados conscientemente por Eduardo White. Um trabalho que passa pelo visceral trato com a linguagem, um tratamento dado não somente pelo simples e casual uso da palavra, mas pela combinação dos signos e entrelaçamento de elementos sonoros no corpo textual, um trabalho rigoroso de manuseio com a linguagem voltado para os significantes, o não descritivo. Um trabalho intencional, apontando a força humanizadora da poesia, da literatura, como bem apontou Antonio Candido (1995).

Resta-nos, então, indagar a respeito dessa produção: que desejo é esse que desponta no processo do trato de uma linguagem ora voltada para si na discussão sobre o fazer poético e matéria a ser manuseada, ora para uma linguagem que explora o amor, o erotismo em obras desse poeta? Indagação

que não traz uma resposta de imediato, mas a instigação de adentrar nesse corpo/linguagem/poética/erótica do fazer artístico desse autor.

No entanto, arrisquemos dizer que trata de construções que lutam incessantemente para sair de um meio mecânico e repetido no trato da linguagem. São escritas capazes de criar “novos mundos invisíveis” que o poeta quer e anseia por tornar visíveis e vivos pela poesia atravessada pelo crivo da linguagem e pela literatura como papel fundamental de reflexão (e intervenção) da realidade.

Isso tudo aponta também para a atitude do escritor romper com a palavra gasta, que já perdeu o seu sentido primeiro, qual seja, o sentido da poesia, considerando que esta carrega a tarefa de, também, cantar o nascimento (PAZ, 2003, p. 74). Assim, Eduardo White rompe com uma poética que traz em seu percurso feridas e sangramentos de um passado e presente históricos castrantes, faltantes, e anuncia por meio do navio “linguagem” que a “língua tem essa sede de viajar caminhos” (WHITE, 2001, p.9). Uma verdadeira via para um sonhar utópico, já que “sonhar precisa de uma língua que deliciosamente nos revele todas as linguagens” (*ibidem*), seja do corpo, seja da alma ou da poesia.

Em tempo nos parece emblemático, neste momento, trazer mais um depoimento desse poeta moçambicano, quando, indagado sobre o porquê da escolha da temática amorosa em seus textos ao invés da crítica sobre a dura realidade vivenciada em seu país, responde:

É só olhar para os nossos deslocados, as mulheres que chegam vestidos de casca de árvore, com um aspecto sujo, mas que trazem uma criança recém-nascida. É preciso ter muita força para criar onde só destrói. Este povo tem uma virtude que é preciso respeitar. Famintas a dar mamar. É preciso ter muita força! Porque o outro já é uma imagem que nos repele, que nos repugna. E é a repugnância na imagem que nos comove. Não é porque nós nos sentimos identificados, não: é a repugnância, o medo de vermos uma pessoa que são restos. Mas há a parte bonita que são os olhos, e aquela criança que mama. E mama o quê? Mas as pessoas criam (WHITE. *In: LABAN*, 1998, pp. 1184- 1185).

Esse olhar criador, porém cindido, apresenta um eu que sonha e “voa” através da possibilidade que a escrita poética abre. O poeta caminha para uma outra fonte de criação: a da linguagem que transcende o espaço material; a da

linguagem que cria, recria, “des-cria” por meio do ato poético, que dribla e desafia um espaço de falta, de destruição.

Chegamos ao momento de dizer que nesta era de globalização, quando o individualismo selvagem está na ordem do dia, em que mundo e homens se veem envoltos, seguramente a tarefa de escrever se torna uma das empreitadas mais difíceis. Principalmente porque esta tarefa costuma ter por temática uma realidade e um real controversos. E se o instrumento de manejo para essa escrita for uma linguagem, não a do dia-a-dia ou a oficial do mercado de compra e venda ou a cartorial (lembramos a “Poética” do Manuel Bandeira), mas uma linguagem “distorcida”, aquela que deforma as coisas por meio das palavras em um percurso enviesado do e no real, torna-se mais que um desafio o ato de escrever, pois “num mundo de caos e violência é preciso cuidar das palavras como se, no seu ventre, elas trouxessem o núcleo prenunciador de um outro mundo”, lembra-nos Mia Couto (COUTO. *In*: WHITE, 1984, p.9).

NOTAS:

1- Alguns desta geração, como Eduardo White, tiveram o trabalho impulsionado por meio da revista *Charrua* (1984), considerada um “ninho de escorpiões”, a qual cumpriu o papel de rupturas, segundo opinião de Eduardo White. Essa revista literária teve oito números publicados e dela também participaram os escritores Juvenal Bucuane, Ungulani Ba Ka Khosa, Pedro Chissano, Hélder Muteia, Tomás Vieira Mário.

2- Referência ao poema “No meio do caminho”, do brasileiro Carlos Drummond de Andrade.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor. Discurso sobre lírica e sociedade. *In*: LIMA, Luis Costa (org). *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. de Hortensia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993.

CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Carlos Drummond”. *In*: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1965.

_____. “O direito à literatura”. *In*: *Vários escritos - edição revista e ampliada*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

- _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CHABAL, Pratick. *Vozes moçambicanas*. Lisboa: Vega, 1994.
- CHAVES, Rita. “Eduardo White: o Sal da Rebeldia sob Ventos do Oriente na Poesia Moçambicana”. In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa (orgs.) *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Ed. Atlântica, 2000.
- _____. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- FONSECA, Maria Nazareth. “Afrodiçções: matéria de poesia. Congresso Internacional de Lusitanistas. AIL Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. http://www.geocities.ws/ail_br/afrodiccoes.html
- LABAN, Michel. *Moçambique. Encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1998. v. I, v. II e v. III.
- LEITE, Ana Mafalda. “Poéticas do imaginário Elemental na Poesia Moçambicana: entre Mar... e Céu”. In: *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- SECCO, Carmen. “Carlos Drummond de Andrade: ‘o poeta de Itabira’ evocado em África”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; SECCO, Carmen (Orgs). *Brasil/África: Como se o amor fosse mentira*. Maputo: Imprensa Universitária, UEM, 2003.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. *Signos em rotação*. 3. ed. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- WHITE, Eduardo. *Amar sobre o Índico*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1984.
- _____. *O país de mim*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 1989.
- _____. *Poemas da ciência de voar e da engenharia de ser ave*. Lisboa: Caminho, 1992.
- _____. *Os materiais do amor seguido de O desafio à tristeza*. Maputo: Editorial Ndjira, 1996.
- _____. *Dormir com Deus e um navio na língua*. Braga: Labirinto, 2001.
- _____. *Manual das mãos*. Porto: Campos das Letras, 2004.

Texto recebido em 30/09/2014 e aprovado em 28/10/2014.

AS VOZES DO PASSADO NA CONSTRUÇÃO DO FUTURO N'A VARANDA DO FRANGIPANI DE MIA COUTO

THE VOICES OF THE PAST MAKING THE FUTURE IN MIA COUTO'S A VARANDA DO FRANGIPANI

Marta Banasiak

Doutoranda da Universidade de Lisboa

RESUMO:

No constante jogo entre oral e escrito, “moderno” e “tradicional”, Mia Couto tece as suas narrativas, que retratam as múltiplas realidades do seu país. Este jogo desenvolve-se tanto no nível da enunciação quanto no nível formal da escrita. O presente artigo visa analisar como, através das transformações da forma e do género literário, Mia Couto, no seu romance *A varanda do Frangipani*, constrói uma proposta/visão do futuro moçambicano no âmbito sociocultural depois da guerra.

PALAVRAS-CHAVE: Moçambique, romance, guerra.

ABSTRACT:

*In the constant play between oral and written, “modern” and “traditional”, Mia Couto weaves his narratives, which portray multiple realities of his country. This game unfolds itself both at the level of enunciation and at the formal level. In this article, we aim at analyzing how Mia Couto builds, through the transformation of literary form and genre in the novel *A varanda do Frangipani*, a new proposal/vision of the Mozambican future after the war.*

KEYWORDS: Mozambique, novel, war.

*A chuva que agora cai não é chuva:
é apenas lágrimas desses antigos
rios sucumbidos à voragem dos estios.*

José Luís Tavares

A varanda do frangipani, romance de Mia Couto publicado em 1996, quatro anos depois do final da guerra civil que atormentara Moçambique durante longos dezasseis anos, é o primeiro romance do autor em que são vislumbrados os possíveis caminhos para um novo futuro da sociedade moçambicana. Esta busca decorre de várias inversões e desconstruções de género e de língua com alto valor simbólico. Aproveitando-se dos elementos do género do romance policial, o autor narra múltiplas histórias que se juntam numa narrativa complexa sobre um país violentado e traumatizado que necessita de romper o “ciclo de sangue” (COUTO, 2010, p.127), no qual se

encontra preso.

Os acontecimentos descritos no romance giram à volta do misterioso assassinato do diretor dum asilo de idosos instalado numa antiga fortaleza portuguesa. Para resolver o mistério e revelar o assassino, é chamado da capital um jovem inspetor de polícia, Izidine Naíta, cujo trabalho concentrar-se-á em recolher os depoimentos dos habitantes do asilo – os velhos internados e a enfermeira que os acompanha.

O romance desenvolve-se sobre dois eixos genéricos entrelaçados – o de romance policial e o de romance de crítica sócio-política. Entretanto, o autor transgride e inverte as fronteiras dos gêneros, visando enquadrar a escrita num campo identitário novo e autônomo. Pode-se dizer que o livro está dividido em duas narrativas principais. Uma, contada por um xipoco – espírito atormentado, perdido, em busca de uma eternidade harmônica – e a segunda, que contém os depoimentos dos habitantes do asilo, recolhidos e transcritos pelo jovem polícia.

O xipoco, Ermelindo Mucanga, surge como o narrador que podíamos chamar de “principal”, comentador dos acontecimentos ocorridos no asilo durante a estadia de Izidine na fortaleza. Pode-se dizer, também, que este narrador, parcialmente, cumpre o papel do antigo *griot*, deixando também, entretanto, espaço para outras vozes narrativas. Contudo, o papel griótico do xipoco na narrativa está a ser ultrapassado, pois ele é muito mais do que contador de histórias, revelando-se no final do romance como o agente principal dos acontecimentos. Mucanga, carpinteiro enquanto vivo, foi morto pouco antes da independência do país, enquanto trabalhava na fortaleza e fora enterrado sem as devidas cerimônias, o que o condenou ao destino de xipoco – espírito angustiado que vagueia entre os vivos. No momento inicial da narrativa, Mucanga chega a saber que vai ser desenterrado e convertido num herói nacional: “os governantes me queriam transformar num herói nacional. Me embrulhavam em glória. Já tinham posto que eu morrera em combate contra o ocupante colonial.” (COUTO, 2010, p.13-14)

Para evitar o tal falseamento da sua memória, decide voltar ao mundo

dos vivos e entrar no corpo de Izidine para com ele poder morrer e encontrar a paz. Do ponto de vista da narrativa, isto abre-lhe a possibilidade de “acompanhar” o polícia e comentar os acontecimentos. Desta forma, a narrativa inicia com a seguinte afirmação do narrador: “sou morto” (COUTO, 2010, p.11). Sean Rogers aponta que:

A afirmação reivindica uma subjetividade que, pela lógica racional é desafiada pela morte e que, então, se torna extremamente problemática. Abrindo com esta frase, Couto oferece ao leitor uma entrada tanto ao Moçambique do pós-guerra que deu errado – ou talvez um no qual haja a necessidade de que a linguagem e a lógica sejam retorcidas e invertidas para que o mesmo possa ser representado – e um mundo que está além das definições das noções ocidentais de uma verdade absoluta.¹ (2010, p.116)

A história começa, porque Ermelindo se recusa a aceitar que a mentira seja transformada em verdade:

Nunca fui homem de ideias, mas também não sou morto de enrolar a língua. Eu tinha que desfazer aquele engano. Caso senão eu nunca mais teria sossego. Só faleci foi para ficar sombra sozinha. Não era para festas, arrombas e tambores. (COUTO, 2010, p.14)

Deste modo, é logo destacado o papel ativo do “narrador morto” na diegese. Não só a sua iniciativa abre a narrativa, como também, no final, é ele quem decide sobre o fechamento dos acontecimentos. Nota-se claramente que o seu papel na trama ultrapassa a participação de simples observador/contador.

Walter Benjamin na sua famosa interpretação do quadro do Klee escreve:

Há um quadro de Klee chamado Angelus Novus. Representa um anjo que parece estar a afastar-se de alguma coisa que contempla fixamente. Os olhos estão arregalados, tem a boca aberta e as asas estendidas. É este, seguramente, o aspecto do anjo da história. Ele tem a face voltada para o passado. Onde vemos perante nós uma cadeia de acontecimentos, vê ele uma catástrofe sem fim que incessantemente amontoa ruínas sobre ruínas e lhas vai arremessando aos pés. Ele bem gostaria de ficar, de acordar os mortos e de voltar a unir o que foi destruído. Mas do paraíso sopra uma tempestade que lhe enfuna as asas e é tão forte que o anjo já não é capaz de as fechar. Esta tempestade arrasta-o irresistivelmente para o futuro, para o qual tem as costas viradas, enquanto o montão

de ruínas à sua frente cresce até ao céu. Esta tempestade é aquilo a que chamamos progresso. (BENJAMIN. In: SANTOS, 2010, p.53)

Boaventura de Sousa Santos, por sua vez, comentando a análise do filósofo alemão, destaca a passividade do anjo da história e acrescenta:

O anjo da história contempla, impotente, a acumulação de ruínas e de sofrimento a seus pés. Gostaria de ficar, de criar raízes na catástrofe para, a partir dela, acordar os mortos e reunir os vencidos, mas sua vontade foi expropriada pela força que o obriga a optar pelo futuro para o qual está de costas. O seu excesso de lucidez combina-se com uma défice de eficácia. Aquilo que conhece bem e que podia transformar torna-se-lhe estranho e, pelo contrário, entrega-se sem condições àquilo que desconhece. As raízes não o sustentam e as opções são cegas. Assim, o passado é um relato e nunca um recurso, uma força capaz de irromper num momento de perigo em socorro dos vencidos.” (SANTOS, 2010, p.53)

Acreditamos que, na proposta de Mia Couto, o xipoco Ermelindo Mucanca não só retoma o passado, mas ultrapassa a função de anjo da história. A analogia entre o anjo e o xipoco, uma espécie de morto vivo, surge quase automaticamente. Entretanto, ao aproveitar-se de certas características próprias do xipoco, o autor faz com que este conceito seja invertido. Pertencendo ao mesmo tempo ao passado/tradição, ele consegue interferir no presente – entrando no corpo de Izidine – e, por isso, influenciar o futuro: abandonando o Izidine e deixando-o viver. Enquanto o *Angelus Novus* de Benjamin e de Santos, virado de costas para o futuro, é arrastado para ele sem poder agir, o xipoco, conhecendo o passado por inteiro, com todos os seus erros, violências e traumas, toma decisões cuidadosas, gerindo o presente e, conscientemente, influenciando o futuro:

E pensei-me: toda a minha vida tinha sido falsidades. Eu me coroara de cobardias. Quando houve tempo de lutar pelo país eu me recusara. Preguei tábuas quando uns estavam construindo a nação. Fui amado por uma sombra quando outros se multiplicavam em corpos. Em vivo me ocultei da vida. Morto me escondi em corpo de vivo. Minha vida, quando autêntica, foi de mentira. A morte me chegou com tanta verdade que nem acreditei. Agora era o último momento em que podia mexer no tempo. E fazer nascer um mundo em que um homem, só de viver, fosse respeitado. Afinal, não é o pangolim que diz que todo o ser é tão antigo quanto a vida? (COUTO, 2010, p.148-149)

Desta maneira, a metáfora do xipoco contraposta à do anjo da história surge como uma proposta alternativa de futuro, em que a tempestade do progresso está a ser controlada pela consciência do passado e a sabedoria da tradição, tornando-os os principais atores do renascimento.

A segunda narrativa, construída pelos depoimentos dos velhos moradores da antiga fortaleza, desenvolve-se à volta da inversão da noção de verdade ou, então, do seu desdobramento. Várias vozes narrativas juntam-se numa só, oscilando sempre entre registros da língua escrita e da “oralidade fingida” (TINE, 1985, p.102). As vozes orais captadas pela escrita e as testemunhas escritas “per se” cruzam-se constantemente num coro polifônico, transferindo o caráter multifacetado da diegese também para o nível formal. Assim, da mesma forma que Izidine está a enfrentar uma mistura de informações, o leitor também tem que encontrar o seu caminho no labirinto de registros. As partes narradas por Ermelindo Mucanga são aparentemente “contadas”, cumprindo, como já apontamos, o papel griótico dentro da narrativa. E é ele quem possui o caderno de Izidine, no qual este transcreveu “as confissões” dos moradores da antiga fortaleza. Essas confissões, por sua vez, também podem ser aqui entendidas a partir de dois sentidos sobrepostos. À primeira vista, constituem uma revelação dos “pecados” – admissão do crime. Sem embargo, é claro que, no fundo, seguem os passos de Santo Agostinho, cumprindo a função de uma escrita autobiográfica. Eis a abertura do segundo livro das *Confissões*:

Quero recordar as minhas deformidades passadas e as imundícies carnis da minha alma, não porque as ame, mas para que te ame, meu Deus. Faço-o por amor do teu amor, memorando os meus péssimos caminhos, na amargura da minha reflexão, para que te tornes doce para mim, doçura não falaciosa, doçura feliz e segura, e que me congrega da dispersão em que estou retalhado em pedaços, desvanecendo-me na multiplicidade por me afastar de ti, que és a unidade. (SANTO AGOSTINHO, 2004, p.55),

Assim como Santo Agostinho se confessa para encontrar a eternidade em Deus, as personagens de Mia Couto o fazem para encontrar a eternidade

na memória. Através do processo de contar, essas personagens mantêm-se vivas, ou seja, “vivem das histórias que contam, existem porque têm uma narrativa a partilhar” (LEITE, 2003, p.72). “Quando terminar o relato eu estarei morto” (COUTO, 2010, p.28), avisa o narrador. Porém, as histórias contadas, guardadas na escrita do caderno de Izidine, podem tornar-se eternas. “O livrinho apodrecerá com meus restos. Os bichos se alimentarão dessas vozes antigas” (*idem*, p.26) – por essas palavras Ermelindo Mucanga anuncia que o passado não pode ser perdido, a sabedoria antiga tem que permanecer e fecundar o futuro.

Para completar o leque dos registros de linguagem, Mia Couto introduz no romance também uma carta – “Carta da Ernestina”. Esta carta, em termos formais, cumpre o papel valorizante da palavra escrita, já que Ernestina, a mulher do falecido, “regressara do hospital, sem a devida cura. Nesse enquanto, ela emudecera. A escrita era sua única palavra. Se encerrava no quarto, envolta em penumbra. O papel era sua única janela” (*idem*, p.138). Este confronto formal entre a oralidade e escrita inscreve-se também no processo da descrição do confronto dos dois mundos, moderno e tradicional. Pois, enquanto a escrita serve como o caminho de fuga do microcosmos de São Nicolau, como no caso de Ernestina, a reaprendizagem dos códigos da oralidade vai servir como a chave de entrada para Izidine:

O silêncio é que fabrica as janelas por onde o mundo se transparenta. Não escreva, deixe esse caderno no chão. Se comporte como água no vidro. Quem é gota sempre pinga, quem é cacimbo se evapora. Neste asilo, o senhor se aumente de muita orelha. E que nós aqui vivemos muito oralmente. (*idem*, p.28)

A complexa relação entre oralidade e escrita, que se afirma nas múltiplas narrativas d'*A varanda do frangipani*, constitui também a base para a desconstrução genérica do romance policial. Robin W. Winks aponta a seguinte característica do romance policial:

No lugar de depender somente ou inicialmente das sensações, a ficção policial insiste que deve haver alguma explicação. Liberdade e

forma, crime e punição, ação e vontade se alternam enquanto modos de inteligência e conduta. No fim não são as intenções mas os resultados que contam.² (1980, p.5)

Entretanto, no caso do romance em análise, de Mia Couto, nada disso acontece. Izidine Naíta, jovem polícia criado na cidade e formado no estrangeiro, está a ser transferido para uma “outra” realidade de seu país, aquele destruído pela guerra e habitado pelos marginalizados, espaço representado pelo asilo São Nicolau. Como já foi assinalado, Izidine chega com o objetivo de descobrir o assassino fácil e rapidamente, isto é, descobrir aquilo que ele considera ser verdade. Porém, logo será confrontado com uma realidade diferente que ele não entende.

O mundo do asilo guia-se pelos códigos próprios marcados pela presença dos antepassados, pelas várias histórias, símbolos e tradições, dentro das quais o inspetor se perde. A partir da segunda noite passada pelo polícia em São Nicolau, os velhos encontram-se com ele para darem os seus depoimentos sobre o crime que aconteceu, a morte de Vasto Excelência, diretor do asilo. E todos confirmam tê-la cometido. Entretanto, torna-se visível que o objetivo principal dos que vão confessando os seus crimes não é revelar a tal “única” verdade que Izidine procura, mas contar a sua história, fazer com que ela seja ouvida. Nisso, talvez, jaz a principal transformação que o gênero do romance policial “sofre”, sob a pena de Mia Couto. Os interlocutores do polícia não são, de fato, agentes na trama dos acontecimentos, mas “personagens-narrativa” (LEITE, 2003, p.72). O foco de interesse não é a resolução do mistério, porém o próprio ato de narrar. A carga das várias verdades ancoradas no passado sobrepõe-se ao objetivo de encontrar e castigar o assassino, o que, por sua vez, acaba por revelar-se secundário. Logo, porém, torna-se claro o “conflito de interesses” que impede a comunicação. Por outras palavras, revela-se óbvio que, se Izidine quiser descobrir algo, vai ter que mudar de “ferramentas” – “Você, aqui não é autoridade nenhuma” (COUTO, 2010, p.76) –, aprender os novos códigos, pois, como lhe ensina a enfermeira Marta: “O que se encontra nesta vida não resulta

de procurarmos” (*idem*, p.43). Melhor dizendo, Izidine vai ter de descobrir que aquilo que ele necessita descobrir, na verdade, não é aquilo que ele procura. Ele vai ter que aprender a linguagem do antigamente:

- (...) [É] você que me anda a estragar a investigação...
- Eu?
- Sim, é você que anda a meter coisas na cabeça dos velhos, para eles inventarem disparates e me confundirem.
- Não são disparates. Você é que não percebe o que eles lhe estão a dizer.
- Não percebo?
- Eles, todos eles lhe estão a dizer coisas importantíssimas. Você é que não fala língua deles
- Não falo? Se nós falamos sempre em português?!
- Mas falam outra língua, outro português. E sabe porquê? Porque não confiam em si. Só lhe faço esta pergunta: porque não deixa de ser polícia?
- (...)
- É só isso que você quer: descobrir culpados. Mas aqui há gente. São velhos, estão no fim das suas vidas. Mas são pessoas, são o chão desse mundo que você pisa lá na cidade.” (*idem*, p.77-78)

Através dos depoimentos dos velhos, abrem-se perante os olhos (ouvidos?) do leitor e do próprio Izidine múltiplas histórias de vida que acabam por ser as histórias de vários “Moçambiques”, cada uma com a sua própria e autêntica verdade e direito de serem pronunciadas. Desta forma, ao longo das histórias contadas, Izidine está a ser confrontado com o fato de que não entende o mundo em que tem que trabalhar:

Ele estudara na Europa, regressara a Moçambique anos depois da Independência. Esse afastamento limitava o seu conhecimento da cultura, das línguas, das pequenas coisas que figuram na alma do povo. Em Moçambique ele ingressara logo em trabalho de gabinete. O seu quotidiano reduzia-se a uma pequena porção de Maputo. Pouco mais que isso. No campo, não passava de um estranho.” (*idem*, p.44)

Izidine Naíta, tal como chega a São Nicolau, representa o Moçambique moderno, ou melhor, uma vertente desenraizada e ocidentalizada da modernidade moçambicana – mas ainda não contaminada pela violência ou corrupção – que, como tal, está a ser confrontada com o Moçambique antigo, representado pelo mundo dos velhos, isto é, com uma tradição marginalizada

que está a ser empurrada para o abismo do esquecimento. Este mundo dos antigos valores é aqui personificado por meio dos velhos isolados no pequeno asilo. Entretanto, contracenando com o polícia que se encontra perdido numa realidade desconhecida, há uma espécie de guia, que constrói uma ponte entre os dois mundos. Trata-se da personagem da enfermeira Marta Gimo que, por passos pequenos, mais ou menos diretamente, ajuda Izidine a perceber a realidade do pós-guerra:

- Escute, senhor inspector: o crime que está sendo cometido aqui não é esse que o senhor anda à procura.
- O que quer dizer com isso?
- Olhe para estes velhos, inspector. Eles todo estão morrendo.
- Faz parte do destino de qualquer um de nós.
- Mas não assim, o senhor entende? Estes velhos não são apenas pessoas.
- São o que então?
- São guardiões de um mundo. É todo esse mundo que está sendo morto.
- Desculpe mas isso, para mim é filosofia. Eu sou um simples polícia.
- O verdadeiro crime que está a ser cometido aqui é que estão a matar o antigamente...
- Continuo sem entender.
- Estão a matar as últimas raízes que poderão impedir que fiquemos como o senhor...
- Como eu?
- Sim, senhor inspector. Gente sem história, gente que existe por imitação.
- Conversa. A verdade é que o tempo muda, esses velhos são uma geração do passado.
- Mas estes velhos estão morrendo dentro de nós.” (*idem*, p.59-60)

É precisamente neste diálogo que se revela a principal preocupação do romance, ou seja, encontramos aqui a indicação para o(s) verdadeiro(s) crime(s) que estão a ser revelados ao longo da narrativa. Izidine, ao encontrar-se continuamente com os moradores do asilo, ouvindo as suas histórias, chega a conhecer várias maldades e abusos que estavam a ser cometidos no asilo, mas também traumas e feridas mais antigas, exemplificadas nos casos particulares que simbolizam várias “doenças” que roem a sociedade moçambicana. Algumas delas com as raízes muito antigas, outras causadas diretamente pela guerra civil. Desta forma, usando a investigação policial como simples pretexto, Mia Couto desenvolve uma narrativa multidimensional, a fim

de mergulhar numa profunda crítica social e poder fazer uma proposta multifacetada de solução para a base das complexas e não raramente paradoxais desconstruções e reconstruções dos múltiplos conceitos culturais. De acordo com Sean Rogers:

Couto extensivamente emprega o gênero policial para discutir problemas encarados pelo Moçambique pós-guerra-civil. O uso do gênero policial a fim de discutir problemas relacionados ao país do pós-guerra não é novo. Exemplos de tal emprego do gênero podem ser vistos em *Pétalas de Sangue* (1977) de Ngugi wa Thiong'o e em *A Noite dos Generais* (1963) de Hans Helmut, para mencionar apenas dois textos. Entretanto, o corte que faz Couto de alguns dos elementos clássicos do gênero em *A Varanda do Grangipani* sinaliza que este emprego vai além do papel usual do gênero como um modelo para a descoberta da verdade. Na verdade, como o paradoxo aparente do título do primeiro capítulo sinaliza, o romance é o ataque à noção mesma de uma verdade unificada e racional que o gênero de romance policial ostenta quanto o seu centro.³

(ROGERS, 2010, p.115)

Assim revela-se a vertente sócio-histórica do romance, embrulhada numa linguagem metafórica, cheia de significados escondidos e conceitos provenientes do mundo da ancestralidade africana. Assim, o romance apresenta-se como “uma maneira alegórica de denunciar as contradições presentes na sociedade moçambicana pós-colonial, ao mesmo tempo que reagenda formas multiculturais advindas do passado” (SECCO, 2010, p.170). No processo de descodificação das metáforas e de leitura da análise social que está a ser feita, é o leitor que retoma o papel do investigador. É importante mencionar que a técnica de usar os elementos de gênero policial no processo de escrita histórica, de acordo com Elisabeth Wesseling,

As convenções da narrativa policial, que é frequentemente considerada como o gênero epistemológico por excelência, são dispositivos particularmente eficientes para representar problemas sobre a inacessibilidade do passado. (...) tanto o policial quanto o romance histórico autorreflexivo têm uma história dupla. O policial relata o crime que foi cometido antes da narrativa dentro do romance começar, mas a trama central lida com o desenrolar do crime. Igualmente, o romance histórico autorreflexivo relaciona uma série de eventos que ocorreram no passado, mas focando no modo como estes eventos são compreendidos e explicados em retrospectiva. Ambos se preocupam em “compreender o passado através da

interpretação”, apesar de que na ficção histórica autorreflexiva este processo interpretativo não se conclui por uma solução tão unívoca quanto aquela no romance policial típico.⁴

(WESSELING, 1991, p.89-90)

Deste modo, ao decifrar as histórias das personagens que se entrelaçam com o presente diegético, abre-se perante os olhos do leitor a história dum país, por um lado, construído na base de múltiplos encontros e cruzamentos de várias culturas endógenas e exógenas que possam participar na construção duma moçambicanidade moderna; e, por outro, a história dum país violentado e traumatizado. E não é por acaso que o lugar onde as histórias estão a ser contadas é uma varanda da antiga fortaleza, pois esta constitui uma espécie de Moçambique em miniatura:

Aquela varanda já assistiu a muita história. Por aquele terraço escoaram escravos, marfins e panos. Naquela pedra deflagraram canhões lusitanos sobre navios holandeses. Nos fins do tempo colonial, se entendeu construir uma prisão para encerrar os revolucionários que combatiam contra os portugueses. Depois da Independência ali se improvisou um asilo para velhos. Com os terceiro-idosos, o lugar definhou. Veio a guerra, abrindo pastos para mortes. Mas os tiros ficaram longe do forte. Terminada a guerra, o asilo restava como herança de ninguém. Ali se descoloriam os tempos, tudo engomado a silêncios e ausências. (COUTO, 2010, p.13)

E, assim como os tiros ficaram longe do forte, ficaram também longe da narrativa. A guerra, em momento algum, entra diretamente no romance, sendo substituída pelos seus efeitos contados pelas várias vozes, escondidas nas múltiplas camadas narrativas. Anita Moraes, ao referir-se a outra obra de Mia Couto, *Terra sonâmbula*, sugere que “a dimensão metalinguística do romance pode estar relacionada a uma problemática própria dos discursos que abordam eventos-limite, a problemática da (ir)representabilidade da catástrofe” (MORAES, 2007, p.21). Igualmente, em vez de atrocidades e batalhas, n'*A varanda do frangipani*,

pelas fendas da linguagem e pelas rachaduras do antigo forte português transformado, no presente narrativo, em abrigo de solitários e frágeis anciãos, desfilam realidade e sonho, «imagens e

silhuetas, rostos e fantasmas, luzes e sombras, vidas e imanências» de um processo histórico que a ficção de Mia Couto problematiza, para criticamente, compreender e desvelar (SECCO, 2010, p.162) .

Nesta vertente de releitura histórica estão a ser contadas várias histórias que se revelam como relatos de abandono, de marginalização, de desterro identitário para as margens da sociedade. Assim surge a história dum velho português, Domingos Mourão, o único branco entre os habitantes do asilo. Já mais africano que europeu, embora lembre ainda o seu país de origem, Mourão, de nome africanizado Xidimingo, afirma a sua pertença à terra onde vive:

Lhe conto uma história, Me contaram, é coisa antiga, dos tempos de Vasco da Gama. Dizem que havia nesse tempo, um velho preto que andava pelas praias a apanhar destroços de navios. Recolhia restos de naufrágios e os enterrava. Acontece que uma dessas tábuas que ele espetou no chão ganhou raízes e reviveu em árvore.

Pois, senhor inspector, eu sou essa árvore. Venho de uma tábua de outro mundo mas o meu chão é este, minhas raízes renasceram aqui. São estes pretos que todos os dia me semeiam. (COUTO, 2010, p.48)

A adaptação do elemento cultural português representado por esta personagem ocorre na base dum processo duplo: a interiorização do espaço que, por sua vez, leva à exteriorização do elemento culturalmente híbrido, neste caso simbolizado pela própria língua:

Converso-lhe, lengalengo-lhe? Vou chegando perto, como o besouro que dá duas voltas antes de entrar no buraco. Desculpe-me este meu português, já nem sei que língua falo, tenho a gramática toda suja, da cor desta terra. Não é só o falar que já é outro. É o pensar inspector. (*ibidem*)

Entretanto, o mundo de Xidimingo, igualmente aos mundos dos outros velhos, já pertence ao passado, pois, como a própria personagem afirma: “o Moçambique que amei está morrendo. Nunca mais voltará. Resta-me só este espaçozito em que me sombreio de mar. Minha nação é uma varanda” (*idem*, p.50).

Não é somente o mundo colonial do velho português que terminou. O mundo tradicional africano também desmoronou em grande parte, o que pode

ser entendido já na base do próprio fato da presença dos velhos abandonados pelas famílias, desrespeitados pela realidade contemporânea. De bom exemplo serve o caso de Nãozinha, a feiticeira que duvida dos seus poderes. O culpado deste desmoronamento, o agente do verdadeiro crime, acaba por ser indicado por Marta:

O culpado que você procura caro Izidíne, não é uma pessoa. É a guerra. Todas as culpas são da guerra. Foi ela que matou o Vasto. Foi ela que rasgou o mundo onde a gente idosa tinha brilho e cabimento. Esses velhos que aqui apodrecem, antes do conflito eram amados. Havia um mundo que os recebia, as famílias se arrumavam para os idosos. Depois, a violência trouxe outras razões. E os velhos foram expulsos do mundo, expulsos de nós mesmos. (*idem*, p.127)

Mas não são somente os velhos que sofrem as violentas mudanças causadas pela guerra. A enfermeira Marta permanece na fortaleza, isolando-se do mundo exterior, porque “não queria ser o resto desta violência” (*ibidem*). Ernestina, a mulher do Vasto Excelêncio, emudece e enlouquece, pois, como ela própria confessa: “O que sofri mais na guerra foi aquilo que não presenciei. Os horrores que aconteceram.” (*idem*, p.106). Até o próprio diretor do asilo, que maltratava os velhos e traficava armas, também se revela como “produto-vítima” da guerra, que se “aproveitou” da sua desilusão com a pós-independência: “Vasto se sentia traído. Os melhores anos de sua vida ele os dera à revolução. O que restava dessa utopia?” (*idem*, p.131). De resto, a possibilidade de construção de utopias teóricas, de construir na base dos sonhos parece ter-se esgotado naquele espaço. É precisamente este esgotamento que está a ser metaforizado na imagem da morte de Salufo Tuco, homem que queria minar os arredores da fortaleza para artificialmente preservar um mundo lá vivido, amarrado ao moinho de vento

Repare-se que o Moçambique pós-colonial, ou talvez seja melhor dizer pós-guerra, surge nas páginas d'*A varanda do frangipani* como um espaço caótico, desligado das suas raízes, maltratado pelos conflitos que provocaram o surgimento das várias lacunas identitárias, levando a uma “descomunicação” entre o passado e o presente, o que, por sua vez, impossibilita a construção do

futuro.

A proposta feita por Mia Couto, que se vai descobrindo ao longo do romance, consiste na recuperação da comunicação entre a tradição e a contemporaneidade moderna, uma condição necessária para a possível formação do futuro. Esta proposta explicita-se através duma alegoria escatológica que fecha o romance, visionando o fim dum tempo e, depois, o possível renascimento. É por isso que a varanda da antiga fortaleza, que representa o mundo de desenraizamento, é destruída por uma tempestade, ou então pela wamulambo, a cobra das tempestades. A árvore do frangipani se torna o túmulo dos velhos e do narrador-xipoco, porém renasce quando Izidine toca nas suas cinzas, simbolizando uma nova vida. No mundo dos vivos permanecem Izidine, que conseguiu entender a necessidade de respeitar o passado, e Marta, que lhe ajudou nesta descoberta – Adão e Eva do novo mundo. Sean Rogers destaca um importante faco de ligação entre a metáfora da árvore de frangipani e a própria estrutura narrativa do romance:

O uso que Couto faz da árvore de frangipani como a metáfora central, em torno da qual este “imaginar de um futuro diferente” toma lugar, também sugere a inclusão da história do envolvimento estrangeiro. A árvore de frangipani é forasteira – originalmente das Américas – mas ainda assim está profundamente enraizada na terra e permite aos velhos retornar para o lugar que lhes é de direito. Ela, como a forma narrativa do romance policial, foi importada, transplantada e interrompida de tal jeito para dar espaço à junção de muitas vozes e muitas verdades.⁵ (ROGERS, 2010, p.121-122)

Desta maneira, entende-se que o romance de Mia Couto inscreve-se no vasto conjunto dos textos produzidos nos espaços de transformação que correm o risco de desenraizamento e que clamam pelo preenchimento dum certo vazio identitário, recorrendo à magia da língua. Nas palavras de Homi Bhabha: “A nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e do parentesco, fazendo desta perda linguagem da metáfora”⁶ (1990, p.291).

NOTAS:

No corpo de nosso texto, fizemos as traduções livres das seguintes citações que, abaixo, apresentamos na língua original:

1. The statement claims a subjectivity that by rational logic is defied by death, and it thus becomes extremely problematic. By opening with this sentence, Couto is offering the reader an entrance into both a postwar Mozambique gone wrong – or at least one in which there is a need for language and logic to be twisted and inverted for it to be represented – and a world that is beyond definitions of Western notions of an absolute truth. (ROGERS, 2010, p.116)
2. Rather than depend on the sensations alone or even primarily, detective fiction insists that there must be some explanation. Freedom and form, crime and punishment, action and will alternate as modes of intelligence and conduct. In the end it is not intentions but results that count. (WINKS, 1980, p.5)
3. (...) Couto ostensibly employs the detective/murder genre in order to discuss issues faced by post-civil-war Mozambique. The use of detective/murder genre in order to discuss issues related to postwar country is not new. Examples of such deployment of the genre can be seen in Ngugi wa Thiong'o's *Petals of Blood* (1977), and Hans Helmut Krist's *The Night of the generals* (1963), to name just two texts. However, Couto's disruption of some of the classic elements of the genre within *Under the Frangipani* signals its employment as moving beyond the genre's usual role as a template for the discovery of truth. In fact, as the paradox apparent in the title of the first chapter signals, the novel is an attack on very notion of a unified, rational truth that the genre of the detective novel holds as its center. (ROGERS, 2010, p.115)
4. The conventions of the detective story, which often regarded as the epistemological genre par excellence, are particularly effective devices for representing problems about the inaccessibility of the past. (...) both the detective and the self-reflexive historical novel have a double story. The detective relates the crime which has been committed before the narrative within the novel begins, but the major plot deals with the unraveling of the crime. Likewise the self-reflexive historical novel relates a series of events that have taken place in the past, but focuses on the ways in which these events are grasped and explained in retrospect. Both are concerned with "understanding the past through interpretation", although in self-reflexive historical fiction this interpretative process is not concluded by a solution as univocal as that in the regular whodunit. (WESSELING, 1991, p.89-90)
5. Couto's use of the frangipani tree as the central metaphor around which this «imagining of a different future» takes place also suggests the inclusion of the history of foreign involvement. The frangipani tree is alien – originally from the Americas – and yet in this image is deeply rooted in the land and allows for the old to return to their rightful place. It, like the narrative form of the detective/murder novel, has been imported, transplanted, and interrupted in such a manner to make space for joining many voices and many truths. (ROGERS, 2010, p.121-122)
6. "[t]he nation fills the void left in the uprooting of communities and kin, and turns that loss into language of metaphor." (BHABA, 1990, p.291)

REFERÊNCIAS:

BHABHA, Homi (ed.). *Nation and narration*. London: Routledge, 2002.

COUTO, Mia. *A varanda do frangipani*. Maputo: Ndjira, 2010.

LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

ROGERS, Sean. "Living under a new tree: organic representation of a postwar future in Mia Couto's *Under the Frangipani*". In: *Research in african literatures*. Vol. 41, No. 3, Fall, 2010.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*: edição bilingue. Trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato e Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo*: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. "A *varanda do frangipani*: entrelugar de mitos, sonhos memórias. In: CAVACAS, Fernanda; CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia (orgs.). *Mia Couto, o desejo de contar e de inventar*. Maputo: Ndjira, 2010, pp. 161-174.

WESSELING, Elisabeth. *Writing history as a prophet*: postmodernist innovation of the historical novel. Amsterdam: John Benjamins, 1991.

Texto recebido em 20/09/2014 e aprovado em 01/10/2014.

POLÍTICA E IDEIA DE NAÇÃO EM XIGUBO, DE JOSÉ CRAVEIRINHA

POLITICS AND THE IDEA OF NATION IN JOSÉ CRAVEIRINHA'S XIGUBO

Vera Maquêa

Universidade do Estado de Mato Grosso

RESUMO:

Neste artigo propomos analisar alguns poemas do moçambicano José Craveirinha, com o objetivo de demonstrar que as relações entre literatura e política foram importantes para a construção da nação, por meio de uma expressão poética que elogia a transformação e se move pela utopia, questionando a condição imposta pelo colonialismo. Na perspectiva de uma libertação do indivíduo e da nação a ser construída, o canto, a voz e o corpo ocupam um lugar privilegiado no conjunto de poemas do livro *Xigubo*, impondo-se como um limite político entre a opressão e a independência. Nesse sentido, o canto e o corpo manifestam-se como um lugar de linguagem marcado pela invenção de novos territórios, um lugar contestador e guerreiro, amalgamando a imagem e a força do gesto revolucionário e a plena comunicação poética da nação imaginada. Outros poetas serão convocados para a aproximação contrapontística com a poesia de José Craveirinha, não sendo, portanto, nossa intenção realizar um aprofundamento de suas perspectivas poéticas e políticas.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, política, nação, literatura moçambicana, José Craveirinha.

ABSTRACT:

*In this paper we analyze some poems by the Mozambican writer José Craveirinha, wishing to demonstrate that the relationship between literature and politics were important for the building of the nation in virtue of a poetic expression that praises the transformation and is moved by utopia, questioning the condition imposed by colonialism. Under the perspective of the individual liberation and the building of a nation, the song, the voice and the body occupy a privileged place among the poems of the book *Xigubo*, imposing themselves as a political boundary between the oppression and independence. In this sense, the song and the body manifest themselves as a linguistic place marked by the invention of new territories – as a cheeky and combative place, which amalgamates both the image and the strength of the revolutionary gesture, and the full, poetic communication of the imagined nation. Other poets will be invited to our contrapuntal approach of the poetry of José Craveirinha; thus, it is not our intention to go very deep in his poetical and political perspectives.*

KEY-WORDS: poetry, politics, nation, Mozambican literature, José Craveirinha

Até que os leões inventem as suas próprias histórias, os caçadores serão sempre os heróis das narrativas de caça.

Mia Couto. *A confissão da leoa*

O “grão” é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa.

Roland Barthes. *O grão da voz*

Se tomamos a palavra política em seus sentidos genéricos definidos em dicionários, encontraremos sempre sua concepção relacionada à *polis*, à cidade-estado. Ciência ou arte de administrar a cidade-estado, a política tem sido compreendida como parte da natureza humana, na relação estabelecida

entre interesses difusos que, via de regra, leva os homens a disputarem violentamente. E por que disputam? Uma das respostas mais rápidas e levianas pode ser dada sem prejuízo dessa motivação: disputam o poder, este também tecido em redes complexas e móveis que suprimem, em geral, a possibilidade do diálogo e da paz.

Se compreendemos a literatura na sua acepção mais rotineira, encontramos a sua vocação cultural para a instauração de novas realidades, o que por si só define o seu caráter demiúrgico, a de estabelecer mundos imaginados que, por mais absurdos que sejam, sempre estão plugados na vida e na experiência dos homens. Exercício de linguagem, a literatura é, assim, subversiva pela sua própria natureza.

Tendo em conta essas duas considerações iniciais, podemos afirmar que toda a literatura é política, pois que trata da relação entre seres humanos, por meio do improvável e contraditório “ser inventado”. Mas há romancistas, dramaturgos, poetas que levam à máxima significação o sentido da palavra “política”. Entre estes está José Craveirinha, o poeta moçambicano para quem a poesia era, como queria Mário Quintana, “a eterna tomada da Bastilha”¹ (09-03-2002).

A literatura moçambicana contemporânea dificilmente poderia ser abordada sem a lembrança marcante de Rui Knopfli, Noémia de Sousa, Rui Nogar e, para saltar ao presente, Eduardo White, que faleceu em 2014 e deixou uma lacuna insubstituível. Todos eles, poetas que contribuíram para a invenção de Moçambique. Mas José Craveirinha (1922-2003) ocupa um espaço especial no contexto da literatura moçambicana. Os temas desenvolvidos na sua poética estão intimamente imbuídos de experiências políticas do país e do seu envolvimento nos momentos de transformações decisivas do processo colonial, bem como as lutas pela independência e mesmo as guerras pós-coloniais. Desse modo, o estudo da poesia de José Craveirinha requer um entendimento, mínimo que seja, da história de Moçambique, pois, de modo diferente, a leitura de sua poesia pode resultar parcial. Se cada poeta cria a partir de sua presença no seu mundo e dos cidadãos de seu tempo, José Craveirinha confirma a experiência como um motivo da construção literária. Nesse sentido, Ana Mafalda Leite afirma que

a sua atividade enquanto poeta, assim como a da maioria dos poetas e artistas de Moçambique, estava condicionada ao silêncio imposto e à ameaça da polícia política. José Craveirinha enforma por esse motivo, com Rui Nogar, Malangatana Valente, Luís Bernardo Honwana e Orlando Mendes, aquela que poderemos designar por geração do silêncio (1991, p.21).

E é dentro desse tempo de silenciamento e de repressão que Craveirinha publica *Xigubo*, em 1958. Muitos países da África viviam a efervescência dos movimentos de libertação nacional, como é o caso de Angola e Moçambique, considerando-se que, em 1959, mediante uma guerra sangrenta, a Argélia conquistou a sua independência, fortalecendo de modo incisivo as lutas dos demais países africanos contra o colonialismo:

As independências do período que vai de aproximadamente 1962 a 1975 foram resultados da luta armada. As guerras contra as forças metropolitanas, a luta armada, é que dominaram a cena, não mais as negociações. Anteriormente a este período, a única independência alcançada por via das armas tinha sido a da Argélia (LOPES & ARNAUT, 2005, p.81).

Se o tempo era repressivo contra qualquer manifestação de sonho e de liberdade, José Craveirinha faz da poesia um lugar de construção de utopias, dando voz a desejos reprimidos de moçambicanos e de africanos de modo geral. A palavra “Xigubo” significa “grito de guerra” e aparece como uma espécie de manifesto em que a linguagem coloca em cena um mundo africano desconfigurado pela ocupação colonial e que precisa recuperar valores e referências da ancestralidade para construir a nação.

Francisco Noa, discutindo a literatura colonial, demarca conceitualmente muito bem a noção do que ele chama de “espaço-nação”. Afirma o estudioso, numa perspectiva cultural, que aquilo que motiva sua reflexão é o fato de que

a ideia de nação tem um valor estruturante, pois, longe de ser um dado apriorístico, é sempre o efeito de uma elaboração imaginativa, de uma mitificação, enfim, de uma ficcionalização, mas que mantém uma relação dialéctica e metonímica com as tradições, a raça, a língua, os costumes, o contexto epocal e geográfico, etc. (2002, p. 211-2)

A poesia é entendida em *Xigubo* como palavra para ser pronunciada em voz alta, não na intimidade, mas na força coletiva da expressão de sonhos e desejos. O movimento da linguagem é o movimento da dança em que,

reunidos, num ritual ancestral, os homens encontrariam o diálogo entre o passado e o presente, e poderiam construir a harmonia do devir. A utopia cristaliza-se como força propulsora da poesia que encontra na linguagem viril do poeta a energia coletiva necessária para promover a transformação daquela realidade de Moçambique, há cerca de uma década do que viria a ocorrer no futuro. Assim, a poesia é o lugar da liberdade e se torna, por excelência, o terreno da subversão do silêncio do qual os africanos eram vítimas, incorporando gestos, sons, cantos, num diapasão entre as formas. Benjamin Abdala Junior, ao discutir a poesia africana, afirma que

[os] novos cantos africanos seguiam as perspectivas rítmicas de cada um de seus países. Expressavam as suas vozes por sobre as formas de alienação metropolitanas. Eram gritos denunciadores do inconformismo de escritores pertencentes aos setores intelectuais e que procuravam uma identidade nacional no referente sociocultural do país (2007, p. 254).

José Craveirinha instaura sua via política por meio desse procedimento, como um teatro, uma representação de elementos do *terroir*, buscando a reconstituição necessária de uma plataforma cultural comum à memória e ao imaginário do povo, ao modo dos inventores do Modernismo brasileiro na década de 20.

Para seguir o ritmo dessa representação, faz-se necessário “falar” o poema, ao modo de uma evocação, em voz alta, com a voz e o corpo:

XIGUBO

(Para Claude Couffon)

Minha mãe África
meu irmão Zambeze
Culucumba! Culucumba!

Xigubo estremece terra do mato
e negros fundem-se ao sopro da xipalapala
e negrinhos de peitos nus na sua cadência
levantam os braços para o lume da irmã Lua
e dançam as danças do tempo da guerra
das velhas tribos da margem do rio.

Ao tantã do tambor
o leopardo traiçoeiro fugiu.
E na noite de assombrações
brilham alucinados de vermelho
os olhos dos homens e brilha ainda
mais o fio azul do aço das catanas.

Dum-dum!
Tantã!

E negro Maiela
músculos tensos na azagaia rubra
salta o fogo da fogueira amarela
e dança as danças do tempo da guerra
das velhas tribos da margem do rio.

E a noite desflorada
abre o sexo ao orgasmo do tambor
e a planície arde todas as luas cheias
no feitiço viril da insuperstição das catanas.

Tantã!
E os negros dançam ao ritmo da Lua Nova
rangem os dentes na volúpia do xigubo
e provam o aço ardente das catanas ferozes
na carne sangrenta da micaia grande.

E as vozes rasgam o silêncio da terra
enquanto os pés batem
enquanto os tambores batem
e enquanto a planície vibra os ecos milenários
aqui outra vez os homens desta terra
dançam as danças do tempo da guerra
das velhas tribos juntas na margem do rio.

(CRAVEIRINHA, 2002, p.55)

O poeta inicia seu canto, oferecendo-o ao poeta francês, tradutor e hispanista, Claude Couffon, inscrevendo assim seu poema na linhagem daquela literatura de resistência que configura a poesia de Couffon e também dos poetas e escritores por ele estudados. Em seguida, anuncia a comunhão entre o homem e a natureza, traduzindo a solidariedade própria do ser humano na relação com a África, seus rios, sua gente e suas crenças.

Ao ir penetrando no terreno do poema, pode-se ouvir o barulho dos tambores que vão sendo traduzidos pelo uso de onomatopéias, aliterações e assonâncias, criando um ritmo crescente e forte, que ganha força para “rasgar o silêncio da terra”. A luta é feita em forma de dança e o corpo é apresentado na sua força, beleza e capacidade de embate físico. A dança passa a ser o movimento da guerra em que a virilidade dos corpos e a hombridade dos caracteres dos guerreiros apontam para o horizonte da liberdade e da independência. Esse movimento da dança cria uma ambiguidade semântica: ao mesmo tempo em que há a evocação de uma tradição, há também a promessa de que essas forças se encontrem apenas desativadas, mas que

estejam prontas a desabrochar. É o combustível e a força que faltam para o desencadeamento da revolução.

O uso de palavras das línguas bantu, línguas faladas em Moçambique, aparece como um propósito evidente da união de várias forças internas do país que, reconquistando suas tradições ao serem evocadas nesse ritual, estarão novamente aptas a realizar a reconquista do mundo tomado pelos colonizadores, pelos opressores europeus. Segundo Almeida & Maquêa,

o poeta desenvolve o tema da revolução e dos sonhos de liberdade de forma perfeitamente adequada ao motivo, utilizando largamente, por exemplo, vocábulos e expressões das línguas locais. Assim, valorizando as línguas, as culturas e as tradições, há uma concepção do fazer poético como fazer político (2005, p.16).

Nos trinta e dois poemas de *Xigubo*, o tema é telúrico. Canta a terra, fêmea, mãe, moçambicana e, de modo amplo, africana, buscando valorizar as coisas e os homens, sua história e sua cultura. O apelo a elementos que, geralmente, funcionam como constituintes na construção de uma identidade nacional, como já foi observado, sendo muito comum na história dos países que buscam sua autonomia política e cultural, não deixa de ser também um convite à confiança no sucesso da luta pela independência, pacífica ou não. Veja-se o caso da literatura brasileira, principalmente do Romantismo e do Modernismo, em que escritores, poetas, artistas e intelectuais em geral estavam imbuídos na construção da identidade nacional, cada qual a seu modo, buscaram nos elementos que julgaram serem os autênticos da terra como inspiração para a criação literária.

A necessidade de valorizar a África, o negro, a cultura tradicional daquelas comunidades aparece então neste livro como matéria de construção poética e funciona como alternativa ao modelo opressor imposto pelo colonizador. Em torno desse tema, podemos ler um outro poema de José Craveirinha, agora procurando integrar essa temática na modernização, traduzindo de forma tensa e inconciliável as relações entre o patrão e o operário:

GRITO NEGRO

Eu sou carvão!
E tu arrancas-me brutalmente do chão
e fazes-me tua mina

Patrão!

Eu sou carvão!
E tu acendes-me, patrão,
para te servir eternamente como força motriz
mas eternamente não
Patrão!

Eu sou carvão
E tenho que arder, sim
E queimar tudo com a força da minha combustão.
Eu sou carvão!
Tenho que arder na exploração
Arder até às cinzas da maldição
Arder vivo como alcatrão, meu irmão
Até não ser mais a tua mina, patrão.

Eu sou carvão!
Tenho que arder
E queimar tudo com o fogo da minha combustão.

Sim!
Eu sou o teu carvão
Patrão!

(CRAVEIRINHA, 2002, p.56-7)

A beleza desse poema está relacionada à capacidade lírica do poeta de instaurar uma confluência entre o homem negro e a sua condição. O homem, arrancado de sua terra, de suas raízes, é tomado para ser explorado nas minas de carvão. Sabe-se que os moçambicanos viajavam para a África do Sul para trabalhar nas minas de carvão daquele país. José Craveirinha articula a metáfora e o sentido literal do mineiro na linguagem mesma do canto e do corpo, seguindo procedimento semelhante ao realizado no poema “Xigubo”.

O poeta afirma a sua condição presente e a compreensão de que essa condição é alimento para a continuidade do sistema do explorador, mas, ao mesmo tempo, declara firmemente que isso não será para sempre. A revolta está anunciada e, como a palavra poética é também ação política, o recado está dado: “Arder vivo como alcatrão, meu irmão/ Até não ser mais a tua mina, patrão”.

Percebemos neste poema que, ao modo do operário de Vinícius de Moraes, na medida em que o mineiro se confunde com a sua condição e dela ganha consciência, ele colhe simultaneamente a sua possibilidade de libertação. Ao queimar, ao sofrer, ele se destrói enquanto explorado, deixando de ser a fonte de riqueza e de exploração do colonizador. No poema “Operário em construção”, na medida em que o trabalhador constrói a obra, ele constrói

também a sua liberdade: “E dentro da tarde mansa/ Agigantou-se a razão/ De um pobre e esquecido/ Razão que fizera/ Em operário construído/ O operário em construção” (MORAES, 1990, p. 205).

Ao construir poemas que tratam da construção da consciência, José Craveirinha projeta, nesse mineiro que é carvão, sua própria vontade de mudar o mundo, fazendo da palavra a combustão de sua poesia e de sua atuação política. A visão utópica, responsável pelas lutas de independência e que engajou muitos dos homens de espírito da época, é presença marcante nos poemas de Craveirinha e denota sempre a busca de construção de um lugar que ainda não existe. Essa necessidade premente que impõe a liberdade no decurso de uma história de dominação colonial pode ser lida no poema abaixo:

POEMA DO FUTURO CIDADÃO

Vim de qualquer parte
de uma nação que ainda não existe.
Vim e estou aqui!

Não nasci apenas eu
nem tu nem outro...
mas irmão.
Mas
tenho amor para dar às mãos-cheias.
Amor do que sou
e nada mais.

E
tenho no coração
gritos que não são meus somente
porque venho dum País que ainda não existe.

Ah! Tenho meu Amor a todos para dar
do que sou.
Eu!
Homem qualquer
cidadão de uma Nação que ainda não existe.

(CRAVEIRINHA, 2002, p.60)

Neste poema encontramos a voz de um poeta que se vê como representante de muitas outras vozes e que tem consciência de que a coletividade é importante para a conquista e a consolidação de qualquer espaço de liberdade. A poesia deixa de ser então lírica no sentido restrito de ser a expressão individual, mas a conjunção de vários indivíduos que,

justamente por ser capaz de confluir, pode criar uma voz articulada capaz de restaurar a humanidade do mundo.

Podemos encontrar nesse poema a veia irônica de Craveirinha que, em entrevista a Patrick Chabal, deu suas notas biográficas, falando mais de sua cidade que de si mesmo:

Nasci em 28 de maio do ano de 1922, na ex-Lourenço Marques. Amanhã não sei como se chamará; não sei como se chamará por uma razão muito simples: é que a cidade que foi chamada Lourenço Marques já foi também conhecida por Delago Bay, era mais conhecida pelos naturais da terra por Cafrom, era depois conhecida pelas pessoas da área propriamente cidadina por Xiluim, e agora deu-se-lhe o nome de Maputo (CRAVEIRINHA. *In*: CHABAL, 1994, p.85).

No poema “O futuro cidadão”, percebemos que a preocupação do poeta está muito além do mundo imediato, seu bairro ou sua cidade, independente da declaração do poeta na entrevista que recortamos acima. O mundo livre ainda não nasceu e a utopia – a nação está no horizonte – é imaginada por alguém que ainda não é um cidadão. O futuro cidadão, no entanto, já emerge e anuncia a sua chegada. Esse pré-cidadão termina por ser o mais cidadão de todos, e isso exatamente pela conquista da consciência de sua condição, legitimada pela linguagem da poesia. Como afirma Ana Mafalda Leite:

A linguagem manifestatária de *Xigubo* é, por tudo o que foi dito, um ato de legitimação e de conquista do poder simbólico, estético-linguístico, na medida em que entra em desacordo com os valores literários dominantes e consagrados da sociedade colonial em que se insere. Tal tentativa faz dele um discurso originário, fundador e de certa maneira programático (1991, p.38).

O tom da linguagem, cujo corpo e voz contribuem para produzir o efeito de um programa político, pode ser acompanhado na busca de unidade entre nação e cidadão que é anunciada nesse mundo prenhe de virtualidades: não existe ainda nem a nação nem o cidadão, pois ambos devem nascer juntos. Não é possível ser cidadão de uma terra comandada pelos colonizadores, ou o poeta não está interessado em ser cidadão de algo que não tenha a ver com a realidade e os sonhos de seu povo. A poesia é então a plenitude da utopia, caracterizada pela junção de todos os moçambicanos que deverão assumir o seu destino, quando conseguirem conquistar o seu espaço.

NOTA:

1. <http://tvcultura.cmais.com.br/provocacoes/pgm-128-a-poesia-09-03-2002>.

REFERÊNCIAS:

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas africanas de língua portuguesa no século XX*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ALMEIDA, Marinei & MAQUÊA, Vera. “José Craveirinha e Mia Couto: utopia e construção do espaço nacional em África”. In: *Revista Ecos* 3: 16-23. Cáceres: Editora UNEMAT, 2005.

CHABAL, Patrick. *Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade*. Lisboa: Vega, 1994.

CRAVEIRINHA, José. “Xigubo”. In: *Obra poética*. Maputo: Imprensa Universitária da Universidade Eduardo Mondlane, 2002.

LEITE, Ana Mafalda. *A poética de José Craveirinha*. Lisboa: Vega, 1991.

LOPES, A. M. & ARNAUT, Luiz. *História da África: uma introdução*. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.

MENDONÇA, Fátima. “O conceito de nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Vieira”. In: *Revista Via Atlântica* n. 5 (Dossiê José Craveirinha). São Paulo: DLCV USP, 2002.

MORAES, Vinícius de. *Obra poética. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1968.

_____. *Antologia poética*. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

NOA, Francisco. *Império, mito e miopia: Moçambique como invenção literária*. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.

Texto recebido em 30/09/2014 e aprovado em 31/10/2014.

MEMÓRIA E ESQUECIMENTO: A RECONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE ANGOLANA NA FICÇÃO DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

MEMORY AND OBLIVION: THE RECONSTRUCTION OF ANGOLAN IDENTITY IN THE FICTION OF JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Victor Azevedo

Doutorando PPGLV/UFRJ, bolsista CAPES no Mestrado

RESUMO:

No pós-independência, Angola viu suas utopias transformadas em distopias em razão do esvaziamento do projeto político e da incapacidade de articulação entre tradição e modernidade. A “escrita de si” e o “testemunho” adquiriram uma dimensão pública necessária para o restabelecimento das relações sociais. É na literatura, instrumento de afirmação da nacionalidade, que a experiência servirá de aparato arqueológico do memorialismo, mergulhando num universo de histórias que legitima tanto uma sociedade atomizada como a desintegração humana. O trabalho busca identificar, por meio do romance *Teoria geral do esquecimento* (2012), do escritor angolano José Eduardo Agualusa, índices que auxiliem no deciframento dessas questões.

PALAVRAS-CHAVE: literatura angolana; identidade; memorialismo; esquecimento.

ABSTRACT:

*In its post-independence period, Angola saw its utopias turned into dystopias thanks to the emptying of the political project and its inability to articulate tradition and modernity. "Self writing" and "witness" acquired a public dimension that proved itself necessary for the restoration of social relations. It's in literature – an instrument for national affirmation – that the experience will serve as the archaeological apparatus of memorialism, plunging into an universe of stories that legitimizes an atomized society and the human disintegration. This essay aims at identifying, through the novel *Teoria Geral do Esquecimento* (2012), by the Angolan Writer José Eduardo Agualusa, indices that could help us to decipher these issues.*

KEY WORDS: Angolan literature; identity; memorialism; oblivion.

A coisa mais moderna que existe nessa vida é envelhecer /
[...] Os outros vão morrendo e a gente aprendendo a esquecer.

ANTUNES, GENECI & ORTINHO (2009)

Do passado colonial aos dias de hoje, o que se marca e o que é silenciado como memória na formação das nações africanas colonizadas pelo império português é o desejo de liberdade. A literatura desses países, profundamente vincada pela história, busca no passado suas raízes, a fim de dar voz a esse desejo, com o resgate de sua identidade e com a construção de sua cidadania.

O contato com o mundo europeu perpassado pelo choque, a ruptura violenta com o passado cultural das etnias que já habitavam esses territórios, a

imposta reorganização das sociedades e a divisão arbitrária de nações autóctones criaram sérios problemas às colônias portuguesas em África, fazendo com que cada uma buscasse sua independência.

No período pós-independência, as utopias se viram transformadas em distopias, diante da sensação de estarcimento frente ao projeto político esvaziado e à incapacidade de articulação entre tradição e modernidade, num panorama de aporias e de paroxismo descrente.

No ensaio “Será o pós em pós-modernismo o pós em pós-colonial?”, o filósofo Kwame Anthony Appiah ressalta a cor distópica deixada como herança do colonialismo às ex-colônias, dizendo que:

A pós-colonialidade tornou-se [...] uma condição de pessimismo. Escrita pós-realista, política pós-nativista, uma solidariedade mais *transnacional* do que *nacional* – e pessimismo: um tipo de pós-otimismo para equilibrar o entusiasmo inicial (APPIAH, 2010, p. 18).

Para Angola, ainda que com erros e limitações, a independência foi crucial para o debate do alcance do fato histórico, de sua natureza e seus limites. E como utopia a ser alcançada, também assegurou o rompimento dos grilhões portugueses. Entretanto, o período do pós-independência não garantiu a retomada do projeto utópico tão caro aos povos africanos. Ressalta ainda o pensador anglo-ganês que:

Existe um sentido claro nalguma literatura pós-colonial de que o postular de uma África unitária contra um Ocidente monolítico – o binarismo Eu e o Outro – é o último dos xiboletes dos modernizadores, a que temos de aprender a renunciar. (APPIAH, 2010, p. 19)

Foi no período pós-colonial que Angola viu seu projeto utópico de modernização se tornar inviável diante do início da guerra civil, das imensas dificuldades internas, do esvaziamento das propostas políticas com o advento da independência e da incapacidade de articulação necessária entre a tradição e a modernidade. Nessa situação, sabe-se que a narrativa é, desde as origens, uma maneira peculiar, porém significativa, de os homens buscarem dar sentido a sua existência, relatando histórias, passando e repassando experiências de

vida. O relato, aqui entendido como narrativa, pressupõe, antes de tudo, contar aquilo que se sucedeu ou o que se foi. Entretanto, enquanto ficção, sabe-se que o relato nunca é exatamente fiel ao que se passou, uma vez que é condicionado pela subjetividade de quem conta.

O presente ensaio busca esclarecer como memória, esquecimento e identidade, no período pós-colonial, vêm-se reconstruindo na literatura angolana contemporânea, utilizando por base uma obra editada em 2012, de autoria do escritor José Eduardo Agualusa e intitulada *Teoria geral do esquecimento*. O romance tem como pano de fundo o dia da independência de Angola e os anos subsequentes, quando transcorrem os acontecimentos descritos no livro. E é nos escombros da memória que a reconstrução da identidade do povo angolano se faz.

O objetivo maior da narração histórica angolana, segundo a pesquisadora Laura Padilha, é “recuperar tudo aquilo que é percebido pelo imaginário como representativo de um passado local onde se fincam as profundas raízes de uma identidade nacional que, como se sabe, está ainda em processo de formação” (PADILHA, 2002, p. 28). Foi a partir dessa recuperação que uma significativa parcela da produção ficcional fez uso das pesquisas históricas como base da criação literária.

Acredita-se que o diálogo entre ficção e história seja uma das temáticas mais importantes do romance angolano contemporâneo, tendo em vista a profícua vendagem da produção literária, em particular, de dois autores no trânsito Angola-Portugal-Brasil: Pepetela (pseudônimo de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, que quer dizer pestana em umbundo, na também língua oficial de Angola (AMORIM & PALADINO, 2012, p. 54), galardoado com o Prêmio Camões, em 1997, e José Eduardo Agualusa. Ambos possuem uma extensa produção literária, na qual algumas obras renomadas foram traduzidas em diversos países, o que deu maior visibilidade à literatura angolana. É evidente que, além desses dois apontados, há outros escritores que também se utilizam da metaficção histórica para sua manifestação cultural e para exposição de suas inquietações e suas reflexões críticas.

A capacidade de criar, para esses escritores, está no poder da memória. No verso magistral de Manuel de Barros, do poema “As lições de R. Q.”, “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê” (BARROS, 1997, p. 75), o poeta reúne memória e criação ao traduzir a necessidade dos homens em “transver” o mundo. O ato de “transvisão”, poderoso instrumento para o historiador, sinaliza essa “natureza imaginativa da memória”, em conceito da crítica literária Angélica Soares (2009, p. 24), uma vez que o que ficou para trás não pode ser resgatado na realidade tácita, assim como, na memória, o que já se projeta no futuro. “Transver” é a própria essência do memorável. E “a escrita”, segundo a historiadora Edna Maria dos Santos, “é uma memória em sua mais brilhante materialização” (SANTOS, 2012, p. 501).

A “transvisão” é uma façanha da memória, considerada uma arte capaz de vencer até mesmo o esquecimento. É preciso “enfatizar o confronto de memórias sobre o passado que dinamizam o sistema literário como resultado imagético de um processo de reconstituição e de reinvenção” (MATA, 2005, p. 24). A “natureza imaginativa da memória”, intrínseca ao “transver”, dá ao escritor a possibilidade de fazerem dialogar memória e esquecimento.

Sob efeito do estado de perplexidade, José Eduardo Agualusa, escritor angolano contemporâneo, afirma que escreve “sobre o absurdo na sociedade e como isso é tratado como normal” (AGUALUSA, 2011a, 11’ 10”).

No romance *Teoria geral do esquecimento* (AGUALUSA, 2012a), vencedor do Prêmio Literário português Fernando Namora de 2013, a imaginação e o memorialismo compõem um amálgama de histórias. O livro é, nas palavras de seu autor, “uma ficção que aproveita a realidade, mesmo tendo consciência de que a realidade, aquela realidade angolana, era, e ainda é, infinitamente mais exuberante e mais criativa do que a mais louca ficção” (AGUALUSA, 2012b).

Em uma nota prévia do romance, o narrador diz:

Ludivica Fernandes Mano faleceu em Luanda, na clínica Sagrada Esperança, às primeiras horas do dia 5 de outubro de 2010. Contava 85 anos. Sabalu Estevão Capitango ofereceu-me cópias de dez cadernos nos quais Ludo foi escrevendo o seu diário, durante os primeiros anos dos 28 em que se manteve enclausurada. Tive igualmente acesso aos diários posteriores ao seu resgate e ainda a

uma vasta coleção de fotografias, da autoria do artista plástico Sacramento Neto (Sakro), sobre os textos e desenhos a carvão de Ludo nas paredes do apartamento. Os diários, poemas e reflexões de Ludo ajudaram-me a reconstruir o drama que viveu. Ajudaram-me, creio, a compreendê-la. Nas páginas seguintes aproveito muitos dos testemunhos dela. (AGUALUSA, 2012a, p. 9)

A história se desenvolve nas vésperas da independência de Angola, no dia 11 de novembro de 1975, quando uma portuguesa de Aveiro, Ludovica Fernandes Mano, vê-se em companhia apenas do cachorro Fantasma, em um apartamento duplex, de cobertura, no mais luxuoso edifício da capital Luanda.

Fizera-se noite. Balas tracejantes riscavam o céu. Explosões sacudiam as vidraças. Fantasma escondera-se atrás de um dos sofás. Gemia baixinho. Ludo sentiu uma tontura, uma agonia. Correu até a casa de banho e vomitou na retrete. Sentou-se no chão a tremer. [...] Finalmente estendeu-se num dos sofás da sala de visitas e adormeceu. [...] O silêncio ampliava a escuridão. (AGUALUSA, 2012a, p. 21-22)

Com a instabilidade decorrente dos acontecimentos da independência, ela entra em desespero após baleiar e matar um homem numa tentativa de invasão do apartamento. Como estratégia de sobrevivência, ergue uma parede no corredor, em frente à porta, para se proteger do mundo.

Meses antes, [...] começara a construir no terraço uma pequena piscina. A guerra interrompera as obras. Os operários haviam deixado sacos de cimento, areia, tijolos, encostados aos muros. A mulher arrastou algum do material para baixo. Destrancou a porta de entrada. Saiu. Começou a erguer uma parede, no corredor, separando o apartamento do resto do prédio. Levou a manhã inteira nisso. Levou a tarde toda. Foi apenas quando a parede ficou pronta, após alisar o cimento, que sentiu fome e sede. (AGUALUSA, 2012a, p. 24)

Serão suas reminiscências que ajudarão o narrador a reconstruir para o leitor sua *persona*. A reconstrução é fragmentária, colando os “cacos” da história, revolvida pela necessidade de “presentificação” do “impresentificável” (LYOTARD, 1987, p. 26), juntando os escombros da memória.

É por meio dos diários e dos escritos a carvão nas paredes do seu apartamento que Ludovica reprime o tempo presente numa preservação

contínua da memória. E com seus desenhos busca resgatar uma identidade ancestral angolana.

Os dias deslizam como se fossem líquidos. Não tenho mais cadernos onde escrever. Também não tenho mais canetas. Escrevo nas paredes, com pedaços de carvão, versos sucintos. Poupo na comida, na água, no fogo e nos adjetivos. (AGUALUSA, 2012a, p. 65)

Ludovica esquece-se do mundo e o mundo se esquece de Ludovica. A protagonista é vítima e testemunha das transformações dos dois mundos: o público e o privado.

Às vezes penso: enlouqueci.
Vi, do terraço, um hipopótamo dançado na varanda do andar ao lado. Ilusão, bem sei, mas ainda assim vi-o. Pode ser fome. Tenho-me alimentado muito mal.
[...]
Fui feliz nesta casa, certas tardes em que o sol me visitava na cozinha. Sentava-me à mesa. Fantasma vinha e pousava a cabeça no meu regaço.
Se ainda tivesse espaço, carvão, e paredes disponíveis, poderia escrever uma Teoria Geral do Esquecimento.
Dou-me conta de que transformei o apartamento inteiro num imenso livro. Depois de queimar a biblioteca, depois de eu morrer, ficará só a minha voz.
Nesta casa todas as paredes têm a minha boca.
(AGUALUSA, 2012a, p. 77-78)

Com a consciência em crise, a introspecção é o destino de Ludo. Espécie de necessidade inelutável. Quanto mais o personagem observa os acontecimentos exteriores, mais se distancia de seu próprio ser. A reflexão contínua a que se entrega, corta-lhe a espontaneidade dos sentimentos e a incompatibiliza com a fruição pura e simples da vida.

Ludo acordou e o cão estava morto.
A mulher sentou-se no colchão, frente à janela aberta. Abraçou os joelhos magros. Ergueu os olhos para o céu, onde, pouco a pouco, se iam desenhando leves nuvens cor-de-rosa. [...] Ludo sentiu o peito esvaziar-se. Alguma coisa – uma substância escura – escapava de dentro dela, como água de um recipiente estalado, e deslizava depois pelo cimento frio. Perdera o único ser no mundo que a amava, o único que ela amava, e não tinha lágrimas para chorar. (AGUALUSA, 2012a, p. 87)

O obscuro desejo e a força intuitiva represada, bem como a sede de liberdade e de expressão, geram a inquietação que domina o personagem. Daí sua vocação para o excesso e a desmedida, representados por meio dos escritos e desenhos a carvão nas paredes do apartamento.

O resgate de Ludovica proporciona uma ruptura com o seu meio doméstico, com a ambiência cotidiana, que se produz afinal, deixando a protagonista desamparada e solitária.

Para Ludo, há pontos de referência numa situação social definida e num ambiente determinado. Sob o primeiro aspecto, o apartamento onde ela mora – de cobertura, e no último andar de um prédio – a situa na última e superior camada de uma sociedade. Dessa posição elevada, com altitude em dois sentidos homônimos, o métrico do andar e o social de camada, pôde Ludo descortinar de seu terraço o meio urbano, que se transformou durante o tempo em que se emparedou no apartamento. Tal como está descrita, sua visão, de cima para baixo e abrangente, é imagem abstratificada do meio urbano. A cidade, que toma a forma de uma realidade, adquire a aparência de gigantesca e ancestral ruína, ainda viva, da Luanda de outrora.

Muitas vezes, olhando para as multidões que se encarniçavam de encontro ao prédio, aquele vasto clamor de buzinas e apitos, gritos e pragas, experimentava um terror profundo, um sentimento de cerco e ameaça. Sempre que queria sair procurava um título na biblioteca. (AGUALUSA, 2012a, p. 102)

O fato histórico que desencadeia toda a história é a guerra de independência de Angola. A pesquisadora Maria Teresa Salgado entende que a experiência de alguns autores angolanos, a partir dos anos 1960, associou suas trajetórias de vida de escritor à sua produção, o que estreitou a ligação entre vida e obra, num efeito de quase autoficção:

Se nos anos da guerrilha da independência, as obras literárias não pareciam dissociadas de uma luta política, pautando-se pela afirmação de uma ideia de nação livre, na atualidade o compromisso do escritor angolano, como o de muitos escritores africanos, se volta para uma solidariedade transnacional. (SALGADO, 2000, p. 177).

Os romances angolanos, após esse período, são, em grande parte, de deslegitimação, cujo fundamento tem um apelo universal ético. Os autores não estão comprometidos com a noção ocidental e europeia de nação, mas “escolheram (...) a África – o continente e seu povo.” (APPIAH, 1997, p. 213). Ressaltam ainda em suas obras a necessidade de resgatar direitos civis, políticos e sociais dos cidadãos, ou ainda, mecanismos para o estabelecimento e garantia desses direitos.

É na literatura, instrumento de afirmação da identidade, que a experiência de muitos autores servirá de aparato arqueológico do memorialismo, para mergulhar num universo de histórias balizadas por um código que legitima tanto uma sociedade atomizada como a desintegração humana.

Considerando as circunstâncias de um mundo que fez por implodir as balizas que davam plausibilidade e ressonância crítica à noção de identidade, as guerras, colonialista e de pós-independência, podem ser entendidas, segundo o pensamento do filósofo alemão Harald Weinrich, como “orgias de esquecimentos, ao mesmo tempo que flutuam entre a arte de lembrar e do esquecer” (WEINRICH, 2000, p. 222).

José Eduardo Agualusa afirma ainda que “a guerra está presente em tudo. Os episódios mais importantes da minha vida têm a ver com a guerra.” (AGUALUSA, 2011b, 03’ 38”).

Memória e esquecimento são partes de um mesmo sistema em que se é obrigado a viver nos regimes totalitários, que se impõem, após as revoluções, extinguindo as liberdades individuais.

Os dois homens esforçavam-se por disfarçar o nervosismo. (...) Passaram por carrinhas de caixa aberta transportando soldados. Os rapazes acenavam para eles, ensonados, fazendo com os dedos o V da vitória. Os dois homens respondiam do mesmo modo. Cubanos!, rosou Jeremias: Malditos comunistas. Estacionaram o carro diante do Prédio dos Invejosos e saíram. Um mendigo travou-os à entrada: Bom-dia, camaradas. O que queres, pá?!, ralhou Jeremias: Vens pedir dinheiro aos brancos? Esse tempo acabou. Na Angola independente, na trincheira firme do socialismo em África, não existe lugar para os pedintes. Aos pedintes corta-se-lhes a cabeça. (AGUALUSA, 2012a, p. 27-28).

No livro *Entre o passado e o futuro* (1972), Hannah Arendt afirma que só podemos transformar em experiência o sofrimento vivido na própria existência se lhe dermos publicidade, o que é fundamental para garantir a preservação da tradição e da própria vida. A escrita de si e o testemunho assumem uma dimensão pública absolutamente necessária para reconstrução das relações sociais no mundo democrático, sob forte ameaça de esquecimento do passado, de esgarçamento da tradição e de empobrecimento da experiência, conforme revela Michel Foucault (2004).

A narrativa contemporânea esforça-se em embaralhar as marcas e os sinais, em refinar os efeitos de polifonia através de vários procedimentos de escrita, que vão do duplo à ventriloquia, passando pelo tratamento de diferentes vozes, “ao uso dos testemunhos e dos ‘relatos de vida’ na investigação social, e à narração autorreferente nas discussões teóricas e epistemológicas” (ARFUCH, 2010, p. 51).

O reconhecimento de que o sujeito se constrói dentro de sistemas de significado e de representações culturais, os quais, por sua vez, encontram-se marcados por relações de poder, permite concluir que a escrita pós-colonial, “por um lado, desconstruiu as categorias tradicionais do indivíduo”, com o apagamento das fronteiras identitárias “e, por outro, proporcionou uma maior sensibilidade para compreender os mecanismos diversificados constitutivos dos diferentes sujeitos” (COSTA, 2006, p. 57)

Ao final do livro, após o encerramento do romance, José Eduardo Agualusa acrescenta o que chama de “Agradecimentos e bibliografia” (AGUALUSA, 2012a, p. 173-174). Misto de relatório dos procedimentos intersemióticos praticados pelo escritor na obra literária, esses “agradecimentos” vêm ao encontro do que propalam os estudos intermidiáticos e interartes, especificamente os de trânsito com a “picturalização”, em que a matéria narrada ou descrita é suscetível de ser “traduzida” em outra arte visual.

A pesquisadora da Universidade de Poitiers, Liliane Louvel, define a intensa “picturalização” do texto literário como um modo híbrido entre narração e descrição, ocupando um espaço fronteiro, a que categoriza como hipotipose, ou seja, “que narrativiza a referência diluída no pictural” (LOUVEL,

2012, p. 61). Do seu ponto de vista, “cabe ao olhar do leitor (ou do crítico) desvendar, com pertinência ou não, o pictural no texto” (*Idem*, p. 61).

A comprovação deste fenômeno está coligida nas notas finais do romance, nas quais José Eduardo Agualusa assevera ter sido, em janeiro de 2005, desafiado a escrever um roteiro de longa-metragem de ficção, a ser filmado em Angola pelo cineasta português Jorge António. Foi então que surgiu a história de uma mulher portuguesa, que havia se emparedado em 1975, a alguns dias da independência eclodir, com a onda de violentos acontecimentos que sucederam. Não se deu continuidade ao filme, mas o argumento para a elaboração do romance tinha nascido.

Além disso, os capítulos dedicados aos kuvale (ou mucubais, os também assim chamados pastores praticantes da transumância – que é o deslocamento sazonal de rebanhos para locais que oferecem melhores condições durante parte do ano) surgiram imbricados no romance a partir de poemas de Ruy Duarte de Carvalho e de seu ensaio intitulado “Aviso à navegação – olhar sucinto e preliminar sobre os kuvale”.

Há também uma possível intertextualidade com o romance de Clarice Lispector *A paixão segundo G. H.* (1998). Assim como Ludo, a personagem clariceana mora em um apartamento de cobertura, afastada do mundo, porém, encerrada em seu próprio mundo. Ao tentar limpar desenhos a carvão da parede do quarto de serviço, depois de despedir a empregada que os fez, a mulher, nomeada apenas pelas iniciais G. H., relata a perda da individualidade após esmagar uma barata na porta do guarda-roupas.

Teoria geral do esquecimento (AGUALUSA, 2012a) se inscreve na crise dos gêneros literários, preconizada pela contemporaneidade. Agualusa parodia o próprio texto, num exercício de metaficção em que a obra se apresenta *intempestiva*, uma vez que o romance possui um título que parece ser de um ensaio; a obra literária nasce de um argumento fílmico; um personagem da história muda de raça; o autor se apropria do trabalho da poetisa brasileira Christiana Nóvoa que, sob encomenda, escreveu os versos da protagonista; além de fazer citações de obras de Ruy Duarte de Carvalho, que são

incorporadas ao texto; e assim por diante, numa escrita em *mise-en-abyme*, buscando novos caminhos para a ficção angolana.

A memória, o esquecimento e a construção de novas identidades estão entre os temas abordados em *Teoria geral do esquecimento* (AGUALUSA, 2012a). Os personagens constroem-se, e reconstróem-se, trocando de raça e de nacionalidade, esquecendo-se. Forçam-se ao esquecimento.

Todos podemos, ao longo de uma vida, conhecer várias existências. Eventualmente, desistências. Aliás, o mais habitual. Poucos, contudo, têm a possibilidade de vestir uma outra pele. A Jeremias Carrasco aconteceu-lhe quase isso. (AGUALUSA, 2012a, p. 45).

Nesse trecho do romance, o mercenário, Jeremias, o Carrasco, para melhor se ocultar, trocou de raça, após recomeçar uma vida com “outra pele”, e, finalmente, se redimiou, salvando a própria pele ao incluir-se no inimigo. A respeito desse processo de transformação no outro, afirma o pensador indiano Homi K. Bhabha:

Reconstituir o discurso da diferença cultural exige não apenas uma mudança de conteúdos e símbolos culturais [...]. Isto demanda uma visão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas; demanda também a rearticulação do “signo” no qual se possam inscrever identidades culturais. (BHABHA, 1998, p. 241).

Assim, o desejo de construção de uma identidade nacional autenticamente angolana explica a relevância vincada no repertório cultural de seus autores, imprescindível na configuração de um sistema operacional literário, cujas necessidades simbólicas se representam no espaço conquistado. De maneira similar, o memorialismo requer apuro e destreza, visto que a ruptura se impõe pelo revisionismo dos processos históricos, pelo ajuntamento de memórias e esquecimentos, e pela “transvisão” na conquista da sabedoria.

A rememoração é uma façanha da memória, considerada uma arte capaz de vencer até mesmo o esquecimento. E é preciso entender a expressão latina *ars memoriae*, ou mnemotécnica (do grego *Mnemosyne* – memória, lembrança + *techne* – arte), em seu sentido originário, que “significa um objeto

de saber sujeito a regras e por isso mesmo bom de aprender, de uma certa complexidade, que pede considerável esforço e paciência para ser aprendido, pois a ‘arte é longa, a vida breve’ (*ars longa, vita brevis*).” (WEINRICH, 2000, p. 30).

A “natureza imaginativa da memória”, intrínseca ao rememorar, dá ao escritor contemporâneo a possibilidade de dialogar entre a *ars memoriae* (arte da memória) e a *ars oblivionis* (arte do esquecimento), numa postura revisitante do passado que não pode ser resgatado e do futuro que se projeta.

Paul Ricoeur, em sua obra *A memória, a história, o esquecimento*, dá pistas de como esse diálogo pode contribuir para a ficção contemporânea, quando diz que “as extraordinárias façanhas da *ars memoriae* destinavam-se a conjurar a infelicidade do esquecimento por uma espécie de supervalorização da memorização que vinha acudir a rememoração.” (RICOEUR, 2010, p. 435). Dessa forma, o esquecimento não será a negação da memória, mas o que dá completude ao memorialismo.

(...) o esquecimento está associado à memória (...): suas estratégias e, em certas condições, sua cultura digna de uma verdadeira *ars oblivionis* fazem com que não seja possível classificar, simplesmente, o esquecimento por apagamento de rastros entre as disfunções ao lado da amnésia, nem entre as distorções da memória que afetam sua confiabilidade. (RICOEUR, 2010, p. 435).

O esquecimento pode ser confundido com a memória de tão intrinsecamente ligado a ela. Ele “pode ser considerado como uma de suas condições.” (RICOEUR, 2010, p. 435)

Com isso, o escritor tem de recorrer à reminiscência, pois é a partir da experiência enquanto extensão da memória que parece criar possibilidades de ultrapassar os limites da percepção do esquecimento e da narração. “A arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível”, revela o crítico literário Ricardo Piglia (2004, p. 114).

A partir do olhar empreendido por José Eduardo Agualusa, em *Teoria geral do esquecimento* (2012a), pode-se detectar a inscrição de traços da

função operatória que constitui a dinâmica memorialística, de que fala Henri Bergson:

Supõe-se [...] que a percepção presente vá sempre buscar, no fundo da memória, a lembrança da percepção anterior que se assemelha: o sentimento do *déjà vu* viria de uma justaposição ou de uma fusão entre a percepção e a lembrança. (BERGSON, 1990, p. 71)

E é nessa tensão entre perceber e lembrar que o romance se firma como composição contemporânea, em que a estratégia discursiva da ambiguidade ontológica, narrativa, perceptiva e interpretativa, impregna todo o universo do relato e torna mais ativa a participação do leitor. E nisso reside o encanto da literatura.

REFERÊNCIAS:

AGUALUSA, José Eduardo. *Teoria geral do esquecimento*. Rio de Janeiro: Foz, 2012a.

_____. “José Eduardo Agualusa fala sobre ‘Teoria geral do esquecimento’”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 nov. 2012b. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/11/10/jose-eduardo-agualusa-fala-sobre-teoria-geral-do-esquecimento-474309.asp>>. Acesso em: 25 jun. 2013.

_____. [Entrevista José Eduardo Agualusa – Bloco 1]. São Paulo, 2011a. Entrevista concedida ao programa Roda Viva da TV Cultura em 04 de julho de 2011. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=NBjDdMxPVcg>. Acesso em: 25 ago.2013.

_____. [Entrevista José Eduardo Agualusa – Bloco 2]. São Paulo, 2011b. Entrevista concedida ao programa Roda Viva da TV Cultura em 04 de julho de 2011. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=dWBTpD1iqjQ>. Acesso em: 25 ago.2013.

AMORIM, Claudia; PALADINO, Mariana. *Cultura e literatura africana e indígena*. Curitiba: IESDE Brasil, 2012.

ANTUNES, Arnaldo; GENECL, Marcelo; ORTINHO. “Envelhecer”. Intérprete: Arnaldo Antunes. In: ANTUNES, Arnaldo. *Iê-iê-iê*. São Paulo: Rosa Celeste, 2009. 1 CD (47min 81s). Digital estéreo. Faixa 7 (4min 11s). Disponível em: <www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=nXpMjB5SmnA>. Acesso em: 22 ago.2013.

APPIAH, Kwame Anthony. “Será o pós em pós-modernismo o pós em pós-colonial?” Trad. Maria José Tavares. *artafrika.info: Revista eletrônica do Centro de Estudos*

Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 9 out. 2010. Disponível em: < <http://www.artafrica.info/html/artigo trimestre/artigo.php?id=22>>. Acesso em: 22 ago.2013.

_____. *Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARENDT, Hannah. *O entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa de Almeida. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BARROS, Manoel de. “Lições de R. Q.”. In: _____. *Livro sobre nada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 75.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BHABHA, Homi. “O pós-colonial e o pós-moderno: a questão da agência”. In: _____. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila [et al.]. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998. p. 239-273.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2.reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas)

COSTA, Cláudia de Lima. “O feminismo e o pós-modernismo / pós-estruturalismo: as (in)determinações da identidade nas (entre)linhas do (com)texto”. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pillar (Orgs.). *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*. 2. reimp. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006. p. 57-90.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: _____. *Ética, sexualidade, política*. Org. Manuel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro et al. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162. (Coleção Ditos e Escritos, v. V).

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças: correspondência 1982-1985*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

LOUVEL, Liliane. “Nuanças do pictural”. Trad. Márcia Arbex. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012. p. 47-69. (Humanitas)

MATA, Inocência. “Even Crusoe needs a Friday: os limites dos sentidos da dicotomia universal / local nas literaturas africanas”. *Gragoatá: Revista do Programa de Pós-*

graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, EdUFF, n. 19, 2. sem., p. 11-27, 2005.

MBEMBE, Achille. "Formas africanas de escrita em si". Trad. Marina Santos. *artafrica.info: Revista eletrônica do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*. Lisboa, 7 mar. 2010. Disponível em: <<http://www.artafrica.info/html/artigo trimestre/artigo.php?id=21>>. Acesso em: 22 ago.2013.

PADILHA, Laura Cavalcante. "Ficção angolana pós-75: processos e caminhos". In: _____. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 27-35. (Coleção Memória das Letras; 10).

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. 3. reimp. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.

SALGADO, Maria Teresa. "José Eduardo Agualusa: uma ponte entre Angola e o mundo". In: SEPÚLVEDA, Maria do Carmo; SALGADO, Maria Teresa. *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2000. p. 175-196.

SANTOS, Edna Maria dos. "Lembrar e ou esquecer: memórias de viagens, estórias/histórias de guerras e independências". In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; CURY, Maria Zilda Ferreira (Org.). *África: dinâmicas culturais e literárias*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2012. p. 497-506.

SOARES, Angélica. *Transparências da memória*. Estórias de opressão. Diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

Texto enviado em 12/08/2014 e aprovado em 30/09/2014.