

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GUSTAVO HENRIQUE RÜCKERT

**ENTRE PÓS-COLONIALISMOS: PORTUGAL E ANGOLA,
DIFERENTES HISTÓRIAS E DISTINTOS ROMANCES**

PORTO ALEGRE

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DA LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS PORTUGUESA E LUSO-AFRICANAS
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS CULTURAIS

**ENTRE PÓS-COLONIALISMOS: PORTUGAL E ANGOLA,
DIFERENTES HISTÓRIAS E DISTINTOS ROMANCES**

GUSTAVO HENRIQUE RÜCKERT

ORIENTADORA: PROFA. DRA. JANE FRAGA TUTIKIAN

Tese de Doutorado em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2015

Rückert, Gustavo Henrique
Entre pós-colonialismos: Portugal e Angola,
diferentes histórias e distintos romances / Gustavo
Henrique Rückert. -- 2015.
215 f.

Orientadora: Jane Fraga Tutikian.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Romance. 2. História. 3. Pós-colonialismo. I.
Tutikian, Jane Fraga, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

GUSTAVO HENRIQUE RÜCKERT

**ENTRE PÓS-COLONIALISMOS: PORTUGAL E ANGOLA,
DIFERENTES HISTÓRIAS E DISTINTOS ROMANCES**

Tese de Doutorado em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 16 de outubro de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Daniel Conte (FEEVALE)

Prof. Dr. Demétrio Alves Paz (UFFS)

Profª. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)

PORTO ALEGRE

2015

AGRADECIMENTOS

À Professora Elizabete Peiruque, que me abriu as portas da academia.

À Professora Regina Zilberman e à Professora Márcia Ivana, que contribuíram para a construção deste trabalho, sobretudo o último capítulo.

À Professora Jane Tutikian, orientadora de todos meus passos acadêmicos, que me ensinou a lição mais importante: nunca deixar de lutar pelo que se sonha.

À minha mãe, Hedi, que segurou minha mão para ensinar as primeiras letras. Hoje posso escrever uma porção delas.

Ao meu pai, Frederico, que me trouxe as primeiras folhas em branco. Hoje as devolvo preenchidas com letras esperançosas de futuro.

Ao meu irmão, Matheus, com quem divido palavras e expectativas.

À Cristina, que trouxe mais sol à minha vida.

Com efeito, a natureza quer marcar uma diferença no corpo dos livres e dos escravos: estes o têm robusto para os serviços necessários; os outros o têm ereto e inútil para tais atividades, mas apto para a vida política [...].

(ARISTÓTELES)

Até que a filosofia que torna uma raça superior e outra inferior seja finalmente permanentemente desacreditada e abandonada haverá guerra [...]

(BOB MARLEY)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar as características que o romance adquire em Portugal e em Angola ao assumir um discurso pós-colonial. Em virtude das diferentes posições ocupadas pelos dois países durante a colonização, as representações romanescas desse processo acabam sendo também distintas, enfatizando relações de identidade e de diferença no diálogo entre as obras. No método de análise abordado, unem-se então os pressupostos da teoria da literatura aos da análise cultural. Dessa forma, os textos literários são lidos a partir dos mecanismos estético-ideológicos que utilizam para construir as suas representações das relações coloniais. Para isso, os estudos de teóricos e críticos pós-coloniais como Homi Bhabha, Stuart Hall, Boaventura de Sousa Santos, Ana Mafalda Leite, Margarida Calafate Ribeiro e Jane Tutikian, além das contribuições de Jacques Derrida acerca da filosofia da linguagem, são de fundamental importância. De uma maneira mais específica, os romances são analisados em pares (sempre um português e um angolano) que buscam representar três momentos distintos da história da colonização portuguesa em territórios africanos: o período colonial; o período das guerras de libertação, nas décadas de 1960 e início de 1970; e, por fim, o momento imediatamente posterior à independência, chamado de período de descolonização. Para o primeiro momento, o estudo é composto a partir das obras *Partes de África*, de Helder Macedo, e *Nosso musseque*, de Luandino Vieira. Para o segundo, *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, e *Mayombe*, de Pepetela. Por fim, para o terceiro momento, *As naus*, de Lobo Antunes, e *Estação das chuvas*, de José Eduardo Agualusa. Como resultado, o entrecruzamento de mecanismos estético-ideológicos semelhantes e diferentes nos romances analisados evidencia o fato de que esse gênero alimenta-se da alteridade para constituir um discurso pós-colonial. Assim, percebe-se a existência de um sistema pós-colonial em língua portuguesa que vai além do nacional. Essa rede de textos constitui uma narrativa polifônica da colonização, visto que preserva as devidas tensões não só na forma de representação romanesca, mas também nas variações do discurso assumido, inviabilizando tomar seu conjunto de maneira homogeneizante.

Palavras-chave: Romance; história; pós-colonialismo.

ABSTRACT

This work intends to investigate the characteristics the novel acquires in Portugal and in Angola by adopting a postcolonial discourse. In view of the different positions of both countries during colonization, novelistic representations of this process become eventually distinct, with emphasis on the relations of identity and difference in the dialogues among works. Literary theory's presuppositions are then associated with cultural analysis' postulations in the present methodological approach. Literary texts are thus and so read from the aesthetic and ideological mechanisms which they employ in order to construct their representations of colonial relations. In order to accomplish that, the studies of postcolonial theoreticians and critics such as Homi Bhabha, Stuart Hall, Boaventura de Sousa Santos, Ana Mafalda Leite, Margarida Calafate Ribeiro and Jane Tutikian, as well as the contributions of Jacques Derrida on language philosophy, are of utmost importance. Specifically, novels will be analyzed in pairs (invariably a Portuguese work and an Angolan one) which pursue the representation of three different moments of the history of Portuguese colonization in African territories: the colonial period; the liberation wars period, set in the 1960's and the beginning of the 1970's; and, at last, the moment immediately after the independence, known as the decolonization period. Throughout the first moment, the study comprehends the works of *Partes de África*, by Helder Macedo, and *Nosso musseque*, by Luandino Vieira. During the second part, *A costa dos murmúrios*, by Lídia Jorge, and *Mayombe*, by Pepetela. Finally, in the third moment, *As naus*, by Lobo Antunes, and *Estação das chuvas*, by José Eduardo Agualusa. As a result, the intertwining of similar and different aesthetic and ideological mechanisms in these novels highlight the fact that this genre feeds on otherness to form a postcolonial discourse. Therefore, the existence of a postcolonial system in Portuguese language that goes beyond the national is perceivable. This web of texts constitutes a polyphonic narrative of colonization, seeing it preserves the due tensions not only in its novelistic representation, but also in the variations of the discourse at play, turning unviable to take its ensemble in a homogenizing way.

Keywords: Novel; history; postcolonialism.

SUMÁRIO

1 A LITERATURA ENTRE LINGUAGEM E REALIDADE.....	10
1.1 A LITERATURA COMO DISCURSO.....	11
1.2 OS DISCURSOS PÓS-COLONIAIS.....	15
1.3 PÓS-COLONIALISMOS EM LÍNGUA PORTUGUESA.....	20
1.4 OS ROMANCES PÓS-COLONIAIS.....	23
2 A MEMÓRIA DAS MEMÓRIAS COLONIAIS ENTRE MAPAS, CADERNOS, MOSAICOS, JORNAIS, MISSOSSO E OUTRAS FICÇÕES VERDADEIRAS...28	
2.1 ESTE LIVRO NÃO É SOBRE MIM, MAS A PARTIR DE MIM.....	31
2.2 O MEU NARRADOR SÓ NÃO É DIGNO DE CONFIANÇA PARA PODER SER DIGNO DE CONFIANÇA.....	35
2.3 DOS SIGNOS DA ERRÂNCIA À ERRÂNCIA DOS SIGNOS.....	41
2.4 A MEMÓRIA É PAI DO HOMEM.....	43
2.5 ONDE AS HISTÓRIAS DESENCONTRAM, A HISTÓRIA TORNA-SE MAIS VEROSSÍMIL.....	46
2.6 UMA GALERIA DE SOMBRAS COM AS COISAS QUE OS ANOS E A VIDA MOSTRARAM.....	50
2.7 DA ALTERIDADE À AUTORIDADE NOS OLHOS NOVOS DO VELHO CAPITÃO.....	57
2.8 AS ILHAS IMAGINADAS NOS MAPAS REAIS.....	63
2.9 ANTI-BABEL OU ROÇAR A LÍNGUA DE CAMÕES.....	67
2.10 DO CAOS VIEMOS, AO CAOS VOLTAMOS.....	72
3 AS GUERRAS COLONIAIS ENTRE CHUVAS DE GAFANHOTOS E CAMINHOS NO DESERTO.....	74
3.1 EVITA ERA EU À SOMBRA DA AMOREIRA.....	77
3.2 DIANTE DO OLHAR EX-CÊNTRICO.....	82
3.3 DESMISTIFICAR A GUERRA OU ATIRAR CONTRA O CU DAS GALINHAS	88

3.4 DE NUVENS E CICATRIZES OU DE IDENTIDADE E DIFERENÇA NA GUERRA COLONIAL.....	98
3.5 MITIFICAR A GUERRA OU ESCREVER A HISTÓRIA ENTRE AS FLORES DE MAFUMEIRAS E OS FARELOS DAS CAIXAS.....	105
3.6 DO ESPAÇO DA LITERATURA À LITERATURA DO ESPAÇO.....	115
3.7 DO RISO E DOS DEJETOS COMO RESISTÊNCIA AO COLONIALISMO	124
3.8 AO CAOS TORNAMOS A VOLTAR: LINGUAGEM, EROTISMO E PÓS-COLONIALISMO.....	129
4. A DESCOLONIZAÇÃO ENTRE NAUS, CHUVAS E (RE)COMEÇOS	136
4.1 NAVEGANDO NAS CHUVAS: AS NAUS ANTIÉPICAS DE LOBO ANTUNES E AGUALUSA.....	140
4.2 QUANDO A PELE NÃO É O EMBRULHO DA ALMA.....	142
4.3 O PODERIO TERRÍFICO DAS RECORDAÇÕES.....	148
4.4 DA HISTÓRIA OU EU PODERIA... ..	154
4.5 O SILÊNCIO HOSTIL DAS COISAS: NÃO SOMOS DE PARTE ALGUMA AGORA.....	160
4.6 UM FIM DE FESTA NO IMPÉRIO: E AGORA, JOSÉ?	165
4.7 A CAMINHO DE UMA EPOPEIA INVEROSSÍMIL OU AO CAOS TORNAMOS A VOLTAR MAIS UMA VEZ.....	170
5 A IDEOLOGIA DA ESTÉTICA PÓS-COLONIAL ENTRE ROMANCES PRÓPRIOS E ALHEIOS	179
REFERÊNCIAS.....	202

1 A LITERATURA ENTRE LINGUAGEM E REALIDADE

Linguagem e realidade: eis, não no primeiro termo, tampouco no segundo, mas no espaço intervalar entre eles, um dos maiores mistérios da literatura. Se há uma zona fronteira entre a linguagem dos textos literários e a realidade representada por ela (e formular a questão a partir do termo “entre” é bastante significativo dessa condição), paradoxalmente há algo que permite a divisão e o contato desses dois elementos. Entender esse *algo* parece ter sido o pedregoso caminho da teoria literária. Ou ainda, melhor dizendo, parecem ter sido caminhos percorridos pela teoria, sempre com desvios diferentes a partir dos quais foram surgindo outros ângulos para contemplar o terreno literário, com os seus inevitáveis encantos e desencantos...

Aventurar-se nesse emaranhado, contudo, não é um caminhar desorientado, sem referências, isso porque as pegadas já existentes no solo apontam para uma pluralidade de caminhos. Trata-se de um (re)posicionar-se constante a partir dessas marcas. Entre as pegadas deixadas no último século, há Roman Jakobson mostrando na literatura uma linguagem inovadora em relação à utilizada no cotidiano; Erich Auerbach entendendo a linguagem empregada no texto como produto direto de sua realidade; Theodor Adorno revelando a linguagem artística como resistência à realidade; Julien Greimas argumentando que os textos sempre utilizam das mesmas estruturas básicas; Raymond Williams situando a linguagem literária em um âmbito mais amplo da vida material, a cultura; Jacques Derrida defendendo que a própria ideia de realidade é elaborada pelos signos da linguagem; Fredric Jameson analisando o inconsciente do qual a linguagem artística está impregnada e que seria capaz de revelar uma ligação entre o texto e os aspectos políticos; além de tantas outras trilhas importantes que revelam (ao mesmo passo que também ocultam) diferentes possibilidades de percursos... Em comum, geralmente há uma ênfase exagerada em um dos dois elementos: linguagem ou realidade. Alguns caminhos reduzem o mundo a texto; outros, texto a mundo. Será possível (re)posicionar-se em relação aos passos anteriores e evitar as abstrações dos entendimentos excessivamente formais ou ideológicos dos textos (como já provocava há tantas décadas Bakhtin – 1981b, p. 259)? Como diria Eduardo Galeano (p. 320, 2001) em relação à utopia, provavelmente nunca a alcançaremos; porém, o importante, no caso, não é o resultado da empreitada, mas a empreitada em si. Preparemo-nos para caminhar, então, viajantes, em busca de nosso sol utópico. No horizonte, sempre ele

estará a incentivar o deslocamento. No entanto, se nosso pensamento, inebriado por esse sol, ergue-se a contemplá-lo fixamente, nossos pés não podem jamais deixar de estabilizarem-se no pó, nas pegadas deixadas pelos anteriores caminhantes, que, (con)fundindo-se, acabam por (de)compor nosso próprio caminho. E, se no fim deste trabalho, o leitor compreender que não alcançamos esse sol, que continua distante, no horizonte, não há problemas: importou o caminhar que ele nos motivou.

1.1 A LITERATURA COMO DISCURSO

Um dos principais temas do qual a teoria se ocupou durante o século XX foi a questão da linguagem e, de um modo mais específico, o signo linguístico. Se tomássemos como ponto inicial de análise a paradigmática concepção de signo de Ferdinand de Saussure (2006), entenderíamos que a ligação entre a linguagem e a realidade se dá a partir da noção de diferença. O signo, para o genebrino, “uma entidade psíquica de duas faces”, une em sua condição de funcionamento um *conceito* e uma *imagem acústica*, ou, ainda, o que definiu como *significante* (a condição física do signo) e *significado* (a abstração dos conceitos).

O grande mérito dessa noção dicotômica de signo apresentada por Saussure é, sem dúvida alguma, a sua constatação da arbitrariedade que une as duas faces do signo. Assim, não há qualquer relação de isomorfismo ou de motivação natural entre os significados e os significantes, mas sim uma relação formada a partir de convenção social. O processo de significação (nesse caso, a atribuição de significados aos significantes) ocorre, a partir do pensamento saussureano, por meio de lógica opositiva. Um significante o é por não ser outros significantes. “Mala” se caracteriza como significante, portanto, em contraste à “tala”, que por sua vez existe por não ser “sala”, “rala” e assim sucessivamente. Desse modo, para o linguista em questão, a língua (*langue*, em oposição à *parole* - fala) é um sistema virtual, uma estrutura delimitada de diferenças; e é esse o grande limite de sua teoria.

Para entender esse limite, baseamo-nos na série de críticas que a (anti)filosofia de Jacques Derrida (1973; 1995) apresenta à concepção dicotômica de signo. Se um significante é identificado a partir da diferença com os demais significantes, o próprio significado só pode ser concebido a partir de uma lógica comparativa de significantes. A presença (platônica, inclusive) do significado no campo das representações, isto é, dos

significantes, é assim posta em dúvida pelo pensador franco-argelino. Os significantes só são entendidos, conceitualmente, inclusive, a partir de outro conjunto de significantes (os quais, por sua vez, igualmente só poderão ser entendidos a partir de um novo conjunto de significantes...). A atribuição de sentidos a partir das “duas faces” do signo dá lugar então à significação (aqui como um processo aberto e interminável) pela noção derridiana de *jogo*, ou seja, uma (re)combinação infundável de signos (e não mais significantes, como uma representação isolada). Essa complexa rede do processo de jogo não se dá a partir das definidas diferenças binárias, mas da produtividade do signo em devir, do signo errante, do que Derrida chama ao longo da sua obra de *différance*, o que possibilita indefiníveis e intermináveis hipóteses de significação.

Se não há significados presentes nos signos, esse processo de significação depende de um aspecto temporal. Assim, durante o processo sintagmático da linguagem, há sempre uma suspensão (EAGLETON, 2006, p. 193), ou seja, uma combinação de infundáveis hipóteses de significação que estão *em definição* (jamais definidas), esperando pela relação de *différance* com cada novo elemento linguístico para serem recombinadas de modo a atualizar as possibilidades de significação por seleção/exclusão das hipóteses. Essa noção, definida posteriormente como pós-estruturalista, de signo e de significação não pode, por fim, ser entendida a partir da *langue* (tampouco a partir da *parole*), porque a existência de uma virtualidade da língua só é verificável a partir da concretude dos seus casos de uso, ou seja, é uma invocação metafísica a partir da qual a própria linguística definira o seu *objeto de trabalho* (como se a linguagem não fosse, antes de qualquer outra coisa, sujeito nessa relação de análise).

É importante percebermos que essa crítica de Derrida não é dirigida pontualmente à linguística de Saussure, e sim, em um âmbito mais amplo, a uma concepção de estrutura que pauta a própria linguagem e, conseqüentemente, a construção dos saberes. Classificada pelo pensador como metafísica, essa concepção de estrutura é estruturada a partir de um centro que platonicamente equivale ao eixo da presença (em oposição às ausências) e daria a explicação transcendental para a estrutura enquanto totalidade. Durante a história do pensamento, vários signos, tais como “deus”, “humanidade”, “razão”, “civilização”, “cultura”, “eu”, “liberdade”, “espírito”, “ideia”, “substância”, “pátria”, “nação”, entre outros, ocuparam essa função, sendo eles dotados da presença metafísica que traria à tona os significados de todos os demais signos. Não

ao acaso, Derrida (1973, p. 16) chega a afirmar que “o signo e a divindade têm o mesmo local e a mesma data de nascimento”.

Tomando por base esses princípios, o espaço fronteiro entre linguagem e realidade que buscamos compreender no texto literário torna-se mais complexo. Revela-se então impossível pensar, conforme costuma fazer o senso comum, em uma estrutura que representa a partir de seus significantes os significados convencionados do mundo. Ao invés disso, torna-se mais apropriado compreender o texto literário como uma estruturação que representa o mundo sempre de maneira parcial e provisória, já que se situa entre autor e leitor no campo produtivo do jogo das significações. Se Antoine Compagnon (2006, p. 99) assinala que não há cortes no conceito de *mimesis* desde a *Poética*, de Aristóteles, até a *Mimesis*, de Auerbach, a concepção derridiana de signo possibilita pensar as relações da linguagem literária e do mundo que ela significa a partir de uma diferente perspectiva. O grande problema em assumirmos essa noção, como já apontou, de modo prudente, Terry Eagleton (2006, p. 341-342), é o fato de que teríamos que diluir a ideia de mundo (tal qual a presença metafísica dos significados) a partir dos limites de sua representação na linguagem do texto literário. Dessa maneira, não haveria nada além do texto, já que a realidade seria apenas uma abstração apreensível a partir dele. Sucumbiríamos em nossa busca utópica ao reduzir o mundo a texto. Assim como o fez Ludwig Wittgenstein após perceber a impossibilidade de sua primeira noção de filosofia da linguagem, teríamos que interromper aqui (e de forma definitiva) a nossa caminhada. Essa é uma crítica bastante comum a uma grande parte da corrente desconstrucionista, que procurou seguir os (des)ensinamentos de Derrida.

Para não tornar estéril essa reflexão a partir do foco excessivo no caráter de construção textual dado ao mundo (e assim continuar a nossa empreitada, impedindo que este trabalho encerre prematuramente por aqui), é preciso tentar percorrer parte dos caminhos que nos levem ao jogo, à estruturação e à significação, mas também parte dos caminhos que nos levam às noções de discurso e de política para assim darmos um campo fértil de atuação à desconstrução.

Se o texto literário configura-se como uma estruturação de signos que representa o mundo de maneira parcial e provisória, como percebemos, e reconfigura-se no complexo jogo da significação durante o exercício da leitura, as atividades de escrever e de ler são, inevitavelmente, usos de poder. A possibilidade de, nesse sentido, representar o mundo, a si e ao outro (escrever) e a possibilidade de construir e reconstruir os

processos de significação dessa estruturação (ler) são posições que os sujeitos assumem frente à sociedade e que os permitem compor formas de entender essa sociedade, assim (re)criando relações de força existentes nela. Desse modo, como aponta Eagleton (2006, p. 294), a literatura é, antes de mais nada, uma atividade política, sendo esse termo entendido como “a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica”.

O ato de dar nome às coisas, ou seja, atribuir signos, já revela o quanto de política há por trás da linguagem. Assim, o poder de definir a si e ao outro revela a relação de violência contida na lacuna existente entre linguagem e realidade. Foucault (2000; 2008) explica que a questão da atribuição de nomes constrói a noção do *objeto*: uma realidade estável, passível de uma análise neutra e distanciada na concepção tradicional do saber, sendo, por isso, nomeável e classificável. Assim, para esse pensador da linguagem e do próprio pensamento, a construção dos objetos não está no exterior nem no interior do discurso, mas no seu limite (2000, p. 51).

O discurso, então, não é uma prática simples, transparente e pacífica, e sim uma prática intimamente ligada ao exercício do poder. Desse modo, como o entendeu Foucault (2010, p. 9-10), ele é menos uma tradução das lutas e dos sistemas de dominação que aquilo que está de fato em disputa nessas lutas e legitima os sistemas de dominação. Como já havia percebido Bakhtin (1986), é no interior da própria linguagem que estão instalados os embates sociais. Estando instalados no interior da linguagem, estão, por esse motivo, também no seu exterior, no mundo ao qual se anseia representar a partir da nomeação e da classificação.

Dessa forma, o texto literário, ao produzir uma estruturação que representa o mundo, sendo passível de significação e ressignificação a partir do processo de leitura, não deixa de ser também uma produção de discurso. Isso significa que a literatura é também uma posição de uso de poder, bem como objeto de disputas nas relações de poder. (In)definir linguisticamente a realidade, criar estruturas a partir da seleção de signos, nomear as coisas a partir de uma tradição (ou algumas tradições) estética(s), extremamente valorizada(s) socialmente e amparada(s) por instituições como as academias, as universidades e as escolas, revelam a força de um sistema instaurado e legitimado a partir do qual são produzidos discursos.

Se a literatura é, assim, também uma forma de discurso, não deixa de ser uma forma de saber ou, em outras palavras, de interpretação da realidade. A ciência

tradicional fundamentou-se em um discurso que a automeioou em oposição ao mito, à imaginação, à ficção. Como consequência, a literatura, que não constitui um *objeto de análise*, no sentido de algo estável, pacífico, passível de nomeações e classificações, tem sido compreendida como representante do eixo das ausências nessa metafísica da presença do saber nas ciências. Ao desconstruir essa oposição, é importante percebermos que, ao rerepresentar a realidade, um texto literário é também uma produção de saber acerca do mundo; seu discurso constitui uma (re)leitura, um entendimento sobre ele.

Se nosso caminho no presente trabalho está alocado (e constantemente realocado) no complexo terreno limiar entre linguagem e realidade, os passos que até aqui foram dados nos levaram a entender a literatura como uma forma de saber, que (talvez justamente por ser uma forma de saber) é sempre um entendimento provisório e discutível, pois essas características são intrínsecas à própria significação, tão cara ao funcionamento do texto literário. Dessa forma, a literatura insere-se na sociedade a partir de sua condição discursiva, sendo um elemento de disputa nas relações de poder por ocupar privilegiado (ao mesmo tempo que desprivilegiado) lugar na produção de conhecimento sobre o mundo à nossa volta.

Sendo o texto literário um discurso que se insere na vida social frente aos demais discursos, torna-se então fundamental percebermos também que um discurso nunca é uma produção de um entendimento sobre o mundo produzido de modo ontológico. Os discursos, enquanto produções de saber sobre o mundo, emanam de *loci discursivos*. A maneira como criamos representações do mundo, então, produzindo entendimento(s) sobre ele, está condicionada ao local a partir do qual nos relacionamos com o restante do mundo. Bakhtin (1986) já assinalava que a alteridade precede a própria noção de subjetividade, constituindo-a. Não há, assim, discurso que crie uma estruturação da realidade de modo atemporal ou universal, fora de um *locus discursivo* específico a partir do qual ele seja formulado – e que não esteja atravessado por discursos alheios, provenientes de outros *loci*.

1.2 OS DISCURSOS PÓS-COLONIAIS

“Que gente será esta? (em si diziam) / Que costumes, que Lei, que Rei teriam?” (CAMÕES, 2008, p. 31). Após se lançarem corajosamente ao mar, são essas indagações

que se fazem os nautas lusitanos do tradicional poema épico camoniano ao se depararem com os habitantes do continente africano. A alteridade revela-se assim em toda sua intensidade. Talvez antes das aventuras marítimas, ela nunca tivesse sido tão abismal ao europeu. O outro, mais do que nunca, é visto como um outro, um estranho, um ser exterior a um sistema de compreensão. Para o pensamento metafísico ocidental, a descoberta é um acontecimento compreendido a partir de sua presença transcendental em um sujeito descobridor. Nesse sentido, a descoberta do outro é entendida unilateralmente: se há a metafísica da presença no sujeito descobridor, do lado oposto (na ausência da transcendência da descoberta), há o *objeto descoberto*. É negado assim, já desde o âmbito epistemológico, o caráter necessariamente recíproco da descoberta (como quer Boaventura de Sousa Santos, 2010, p. 181), ou seja, o fato de que há dois sujeitos envolvidos nesse processo de encontro, e eles se descobrem mutuamente.

Anteriormente ao primeiro disparo de arma de fogo oposto à resistência das armas artesanais, o colonizador já havia realizado, portanto, seu primeiro ato de violência, instaurando a partir dele o sistema colonial. Esse ato é a *violência do nome*. Os signos, assim, vão sendo impostos a esse outro. “Selvagem mais que o bruto Polifemo” (CAMÕES, 2008, p. 152) é a maneira como a indagação anteriormente exposta, que motiva o contato com a alteridade na epopeia camoniana, é respondida pelo narrador épico. Se o africano é descrito na ficção de Camões como sendo menos civilizado que o grosseiro ciclope da mitologia grega, não é diferente nos documentos que se pretendiam registros oficiais das descobertas. Pero Vaz de Caminha descreve ao rei de Portugal D. Manuel os índios com quem encontra no solo brasileiro por meio dos adjetivos “selvagem”, “ingênuo” e “servil”, recomendando, na conclusão do texto, que o rei português procurasse “salvar esta gente” (CAMINHA, 2013, p. 66). Salvá-los, no caso, adquiria a significação de livrar os índios do desconhecimento e da primitividade, conseqüentemente aproveitando-se da sua dita servilidade, trazendo a eles a luz da racionalidade, da civilização e da fé católica.

Dessa forma, a colonização legitimou-se, sobretudo, a partir de seu próprio discurso. Durante o processo de encontro com a alteridade, uma enorme fronteira se ergueu a partir da diferença cultural, na qual destacamos a diferença linguística (“Nem ele entende a nós, nem nós a ele” – CAMÕES, 2008, p. 152). Essa fronteira adquiriu significação menos a partir do (re)conhecimento e interesse pela diferença (ou, até seria melhor, da *différance*) do que a partir da segregação cultural. A *violência do nome* (e

consequentemente o poder sobre as narrativas legitimadas e legitimadoras da colonização) abre caminho então para a violência da intervenção física sobre o outro. Assim, entendemos aqui o que Jane Tutikian (2006, p. 93) definiu como as violências explícita e implícita do colonizador como duas realizações de uma mesma violência: a de impor (a qualquer custo) uma cultura sobre a outra, renegada no discurso colonial à ausência de cultura.

O discurso colonial, portanto, fundamenta-se sobre a necessidade de levar a civilização à barbárie, entenda-se por isso a constituição de si enquanto centro de um sistema do qual o outro está fora, e no qual o outro não possui a capacidade de também ser um eu. Diante disso, Paul Fry (2012, p. 285), em seu manual de teoria da literatura, questiona quem declara a existência de um pós-colonialismo, no sentido de questionar quem diz que estamos fora do colonialismo (fazendo assim uma crítica desconstrucionista à própria ideia de dentro/fora de alguma estrutura).

Apesar da aparente perspicácia da questão proposta por Fry, ela é ingênua ao negar a produtividade da significação ao signo “pós-colonialismo” e pensá-lo a partir de um único e delimitado significado. No caso, o termo foi entendido como marco de uma divisão binária inserida em uma historiografia que, por sua vez, está sendo pensada a partir de uma perspectiva positivista. Essa significação cronológica e linear foi comum aos historiadores de língua inglesa no contexto imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial, nomeando *postcolonial state* os países que conquistavam independência naquele momento.

No final dos anos 70, no entanto, o signo “pós-colonial” passou a ser amplamente aplicado a uma série de estudos teóricos sobre o colonialismo, produzidos aproximadamente desde a década de 50, geralmente por pensadores oriundos de antigas colônias, como é o caso de Aimé Césaire, Frantz Fanon, Albert Memmi, Kwame Nkrumah e Edward Said. Este último, em seu *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*, de 1978, obra fundamental para a teoria pós-colonial, ressalta justamente a questão da violência do nome, demonstrando como o oriente é uma tradição de representações presentes no imaginário do ocidente e que funciona justamente para o ocidente (SAID, 2007). A prática do que ele chamou de *orientalismo*, portanto, é um corpo elaborado de teorias e práticas coloniais e ocidentais. O que estes estudos fazem, portanto, é pensar o colonialismo a partir de um *locus* discursivo marginal no sistema colonial: o do colonizado. Abrindo espaço para a produção de teoria a partir desse *locus*

nas instituições de poder que condicionam e controlam a produção de conhecimento no ocidente, abriram também caminho para o desenvolvimento de novas formulações teóricas pós-coloniais, entre as quais podemos destacar os nomes de Stuart Hall, Ngũgĩ Wa Thiong'o, Gayatri Spivak, Bill Ashcroft, Anne McClintock e Homi Bhabha. Bhabha (2013), especialmente, passa a pensar não mais de maneira binária a relação colonizador e colonizado, como se este pudesse estar fora ou simplesmente às margens da estrutura colonial, e sim entendendo a alteridade como elemento de constituição dessas subjetividades na complexidade de um espaço híbrido que foi instaurado pela colonização. Assim, portanto, esses sujeitos estão simultaneamente dentro e fora e da estrutura colonial.

Dessa forma, o signo “pós-colonial” adquire significações não apenas cronológicas, mas também epistemológicas. Se a teoria é uma forma de buscar entender o funcionamento do mundo, ou, de acordo com Jonathan Culler (1999), questionar as explicações gerais existentes sobre ele, a teoria pós-colonial propõe-se a analisar o mundo (e o conhecimento até então formulado sobre o mundo) a partir de um lugar *ex-cêntrico*, isto é, dentro e fora do colonialismo ao mesmo tempo, um “forasteiro de dentro”, ocasionando uma perspectiva que sempre altera seu foco por não possuir uma força centralizadora, como explica Linda Hutcheon (1991, p. 96). Assim, como afirma Hall (2003, p. 101), o pós-colonialismo constitui-se a partir dos limites do colonialismo, mas não o supera. Ao entender dessa forma o pós-colonialismo, não é possível defini-lo a partir de fronteiras espaciais ou temporais, que o restringiriam a produções localizadas nas ex-colônias e posteriores às independências políticas. Por isso, pode-se considerar pós-colonial uma reflexão crítica produzida durante o sistema político colonial ou até uma autocrítica produzida pelo próprio colonizador. Elleke Boehmer (1995, p. 3) defende que “menos que ser simplesmente a escrita produzida após o império, a literatura pós-colonial é a literatura que perscruta criticamente as relações coloniais”. A utilização do signo “relações coloniais”, ou simplesmente “colonialidade” (Cf. MIGNOLO, 2003), amplia o campo de atuação do pós-colonialismo, adquirindo significações relativas tanto ao colonialismo quanto ao neocolonialismo, sejam eles de ordem política, econômica, cultural, e também não apenas a partir dos limites do nacional, como também do regional, do doméstico, do familiar etc.

Outra questão interessante é que Boehmer fala em uma *literatura pós-colonial*. Até o momento, debatemos apenas a ideia de uma teoria pós-colonial. Assim, os

gêneros e as áreas possíveis para a produção do discurso pós-colonial também não podem ser delimitados. Ana Mafalda Leite (2012, p. 129) afirma que “o termo [...] pode ser entendido como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial”. Sendo o texto literário um discurso, portanto também uma forma de saber produzida no/sobre o mundo, como debatemos anteriormente, a literatura também reivindica para si a tarefa de produzir uma estruturação que represente as disputas em torno da *colonialidade*, trazendo assim novas significações para essas disputas e desconstruindo a estrutura dos discursos coloniais.

Tendo encontrado um caminho seguro no caos das pegadas anteriores que buscaram olhar para a literatura a partir da(s) noção(ões) de pós-colonial, precisamos, novamente, sossegar os pés e voltar a mente à névoa da incerteza. Certeza e segurança, aliás, não nos desafiam a andar e, caso não optemos por desvios, não encontraremos os frutos mais saborosos, como diria o poeta Manoel de Barros (2010, p. 319). Assim, depois de entender o signo “pós-colonial” a partir de uma noção epistêmica, não podemos deixar de questionar a sua universalidade, assim como Dipesh Chakrabarty (2007) questionou a universalidade dos conceitos ocidentais “modernidade”, “estado-nação”, “capital”, “propriedade”, “cidadania”, “direito” etc. Como qualquer epistemologia, ela também procura centrar-se em uma estrutura legitimada como saber. McClintock (1992) chega a criticar o conceito por suspender a noção histórica ao alinhar diferentes temporalidades e culturalidades.

Não tomamos o mesmo caminho de McClintock, tendo em vista a importância que a noção de um pós-colonialismo teve, sobretudo em suas décadas iniciais, para produzir saberes que descortinassem os discursos, os métodos e as práticas em torno da colonialidade. No entanto, atentamos para os perigos da universalização do termo no que Ana Mafalda Leite (2012, p. 135) chamou de “superficial adaptação terminológica de concepções teóricas”, geralmente oriundas dos contextos das antigas colônias inglesas e francesas, que nem sempre se aplicam aos casos envolvendo Portugal, Brasil, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Timor Leste. Dessa forma, assumimos a flexão plural que Margarida Calafate Ribeiro (2011) propõe ao termo. Ao admitirmos neste trabalho a existência de *pós-colonialismos*, torna-se necessário particularizarmos o caso do colonialismo português (e conseqüentemente os pós-colonialismos que dirigem seus discursos a ele).

1.3 PÓS-COLONIALISMOS EM LÍNGUA PORTUGUESA

No sentido de entender o colonialismo português enquanto diferença, os estudos que o sociólogo Boaventura de Sousa Santos faz, desenvolvendo o que chama de um *pós-colonialismo situado*, em que analisa as especificidades das relações de *colonialidade* entre Portugal e suas ex-colônias quando comparadas a um colonialismo central, hegemônico, que seria o inglês, adquirem grande importância para as nossas reflexões. Para Santos, a complexidade da posição semiperiférica que Portugal assume no cenário global, sobretudo a partir do século XVII, acaba por influenciar também em um sistema colonial (que talvez esteja fundado no limite da própria ideia de sistema) extremamente complexo e específico.

Considerando a hierarquia do sistema colonial, não é difícil perceber uma situação paradoxal de Portugal: por um lado, um país com identidade fundada em um mito expansionista e detentor de diversas colônias aos quatro cantos do mundo; e por outro, um país com lento processo industrial e atraso na modernização, que resultaram na submissão à hegemonia da Inglaterra. O fato de ser detentor de um vasto império e ser um país periférico no cenário europeu tem consequências no sistema colonial português que o distinguem dos demais sistemas coloniais.

Dessa forma, no ensaio intitulado *Entre Próspero e Caliban: colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade*, Boaventura (2010) explica que, diferentemente da bipolarização extrema entre colonizador (Próspero) e colonizado (Caliban) do colonialismo anglo-saxônico, o colonialismo português foi marcado pela ambivalência e pela hibridação entre essas duas figuras. Se a constituição identitária a partir do século XV se caracterizou pela oposição binária, a identidade portuguesa viu-se incrustada em uma dupla ambivalência, pois dois foram o “outro” desse processo que refletiram duas distintas representações de imagem do português: o europeu, que representava o português de modo semelhante aos africanos e americanos, refletindo a imagem de Caliban; e o africano colonizado pelo português, a partir do qual Portugal podia visualizar em si a imagem de Próspero.

Assim, a hibridação não foi uma reivindicação pós-colonial nas relações de *colonialidade* do império luso, mas uma prática do próprio colonialismo. Se a Inglaterra tinha uma presença concreta de suas instituições coloniais nas suas colônias, fato que culminou em um regime como o *apartheid*, na África do Sul, por exemplo, em

Portugal: tales of being and not being, Boaventura (2009) explica que os portugueses na África não tiveram um apoio de instituições coloniais e, por isso, tiveram que promover alianças e relações de trocas com poderes e reinados locais para legitimar a exploração dos recursos das colônias.

O fato de considerarmos essa condição especificamente híbrida de colonização, geradora de *interidentidades* culturais, que diferem do binarismo cultural entre colonizador e colonizado, não significa, porém, que adotamos neste estudo a postura que Jane Tutikian (2006, p. 61) condenou como “branqueamento da história”, que seria uma tentativa de apagar a consciência histórica acerca da violência do colonialismo português. Uma nota do *Jornal domingo*, de Maputo, em Moçambique, publicada em 29 de agosto de 2004, esclarece bem essa questão:

O que estamos a assistir, hoje, é a sucessivas tentativas de branquear a história recente. A tentativas para tentar demonstrar que o colonialismo não foi tão mau como alguns pretendem dizer que tenha sido. Ou, e parece ser esta questão de fundo, que o colonialismo português não foi tão mau como outros colonialismos.

Uma das tentativas de branqueamento da história colonial portuguesa é, por exemplo, a teoria do luso-tropicalismo, bastante difundida nas obras do brasileiro Gilberto Freyre, como no clássico *Casa grande & senzala* (2006), publicado em 1933. Na obra, Freyre defende que o português seria propício à vida nos trópicos e menos ardente em preconceitos que ingleses e espanhóis, por exemplo. Em entrevista (FREYRE, 1984), ele chega a afirmar que as relações entre as índias e os portugueses no Brasil deram-se por livre vontade e iniciativa das habitantes locais. Fica claro, portanto, a visão branca que Freyre tem da história colonial, narrando-a como uma síntese harmônica entre o colonizador e a colonizada. Há um claro apagamento, então, dos paradoxos, da violência física e cultural no âmbito da colonização.

Quando propomos aqui pensar nas especificidades do colonialismo português, não propomos um juízo de valores comparativo entre colonialismos a fim de amenizar qualquer violência colonial. O fato de as relações coloniais entre Portugal e suas colônias terem, pelas condições específicas de semiperiferia global do país, propiciado um espaço híbrido em termos de culturas e práticas de poder, não significa, de modo algum, que esse espaço híbrido não seja um espaço de organização de violências e

sobreposições físico-culturais. Contrário aos branqueamentos da história, Boaventura (2010, p. 247) explica que

O facto de o colonizador [português] ter a vivência de ser colonizado [informalmente pela Inglaterra] não significa que se identifique mais ou melhor com o seu colonizado. Tão pouco significa que o colonizado por um colonizador-colonizado seja menos colonizado que outro colonizado por um colonizador-colonizador.

Mais do que isso, podemos pensar, inclusive, que o colonizado por um colonizador-colonizado tende a ser hipercolonizado. Para Boaventura (2010, p. 246), essa hibridação cultural e racial, posta em signo pelo sociólogo como uma “cama sexista e inter-racial”, passou a ser a unidade de base da administração de um império português. Ana Mafalda Leite (2012), ao comentar as especificidades linguísticas do colonialismo português, mostra que diferente das práticas inglesas, que em sua doutrina não permitiam ao colonizado dominar a língua do colonizador, as portuguesas impunham a língua do colonizador sobre o colonizado. Um império assim, de signos flutuantes, esconde no interior de sua própria constituição enquanto uma democracia racial a violência com que são administradas as diferenças, sempre por meio da sobreposição cultural. Essa constituição específica de poder e de discurso colonial, no entanto, sustentou o mais longo dos impérios modernos, tendo as últimas independências sido conquistadas apenas no ano de 1975. Durante a sua trajetória, esse império paradoxalmente híbrido e violento em relação à diferença, levou a episódios como séculos de extração predatória dos recursos naturais das colônias, de dizimação de milhões de índios do Brasil, de escravização de milhões de africanos, décadas de massacres e censura política e cultural ao longo do século XX entre tantos outros...

Pensar as especificidades do colonialismo português, portanto, não é atenuar a história colonial, mas sim produzir uma crítica pós-colonial que não se baseie apenas na reivindicação da ambivalência e do hibridismo, como acontece em outros pós-colonialismos, mas sim analisar criticamente o espaço ambivalente e híbrido das sociedades formadas nesse contexto. Isso porque, conforme já demonstramos, em determinado momento, foi a partir desse espaço que se instaurou e sustentou o colonialismo português, propondo uma síntese harmônica entre colonizador e colonizado. Sabemos, contudo, que não há exatamente sínteses harmônicas nessas sociedades, mas relações paradoxais, agonísticas, formadas pelo signo do estupro, ou seja, da sobreposição da cultura do colonizador sobre o colonizado para formar o corpo

híbrido, bem ao contrário das leituras que propõem os branqueamentos luso-tropicalistas.

1.4 OS ROMANCES PÓS-COLONIAIS

Refletir sobre os gêneros textuais que manifestam os discursos nessa complexa rede que é uma *microfísica do poder* (FOUCAULT, 2006) no espaço intervalar do colonial e do pós-colonial, sobretudo nos casos envolvendo Portugal e as ex-colônias, torna-se fundamental. Não se trata exatamente de pensar os gêneros pelos quais os discursos se manifestam. O gênero seria assim um simples significante à espera da metafísica da presença de um discurso, que por sua vez seria uma entidade abstrata ideal, tal qual o significado. Assim como há o signo em sua complexidade, e não significantes e significados, há também o gênero. Muito mais que carregar um discurso, ele próprio é, produtivamente, a partir do jogo plural das significações, da *différance*, da suspensão, potenciais discursos. Desse modo, tal qual Foucault defende ser o discurso o próprio objeto das lutas ao invés do que pensa o senso-comum (aquilo que traduz as lutas), o gênero também não deixa de funcionar de modo semelhante. Muito mais que *utilizar para*, os sujeitos pós-coloniais se *apropriam de*. Bill Aschcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (1989, p. 38) explicam a ideia de apropriação como “o processo de capturar e remodelar a linguagem [do centro] para novos usos”. Assim, ao se apropriar de determinado gênero literário, o sujeito pós-colonial insere-se nas disputas de poder pelo discurso, tomando para si uma prática de privilégio do colonizador (ou, melhor dizendo, em uma sociedade híbrida pelo próprio processo colonial, como são os casos em questão, uma prática de privilégio dos discursos coloniais, sejam eles proferidos por sujeitos colonizadores, colonizados ou ambos).

Bakhtin (2003, p. 262) entendeu os gêneros do discurso como “tipos relativamente estáveis de enunciados”. É interessante pensarmos como, mesmo a partir de um pensamento dialético (do qual resulta uma noção de *enunciado*, por exemplo, no pretérito perfeito), o pensador russo destacou o paradoxo do gênero como a pretensão pela fixidez de suas características específicas, que por sua vez não se concretiza. O advérbio de incerteza “relativamente”, utilizado pelo teórico, ao mesmo passo que ressalta, questiona a estabilidade das formas.

Refletindo exatamente sobre esse paradoxo do gênero, Derrida (1980, p. 203) o definiu como a atribuição de um limite. Dessa maneira, o gênero não é tanto uma estrutura que articula as produções de linguagem em determinado meio social, como diria Bakhtin, mas uma força social que impõe fronteiras à linguagem, que a macula sob a *violência do nome*. E é fundamental percebermos a importância do aquém e do além da fronteira nesse sentido. A aglutinação de determinados textos sob a ótica da semelhança estrutural e sua classificação taxonômica pressupõem a oposição aos textos de estruturas outras. O *ser* e o *não ser* do gênero, que Derrida (1980, p. 203) chama “os dois gêneros do gênero”, portanto, não são separáveis nem inseparáveis nessa lógica restritiva. Ainda a partir dessa questão do limite, o filósofo franco-argelino reflete que a questão do gênero está associada a uma lei: a lei da pureza. As fronteiras estruturais não devem ser ultrapassadas. No entanto, se há uma lei que define a fixidez, pode-se refletir que só há essa lei por haver a não fixidez. Para Derrida (1980, p.206), a lei do gênero pressupõe então a “lei da lei do gênero”, que vem a ser o princípio da impureza, da contaminação, da monstruosidade.

E é exatamente nesse sentido, do princípio da impureza, que os gêneros da literatura ocidental são apropriados pelo colonizado. Trata-se do processo que o poeta brasileiro Oswald de Andrade (2014) definiu como *antropofagia*. É a transformação de um tabu em totem. O discurso, a linguagem, a cultura ou os gêneros coloniais são incorporados. Ao serem deglutidos, no entanto, passam a estar inseridos no discurso, na linguagem, na cultura ou nos gêneros colonizados. A figura do monstro não é aquela figura plenamente disforme. O seu horror está justamente no jogo entre reconhecimento e não reconhecimento. Ou seja, a monstruosidade está na rasura das fronteiras. Assim, as estruturações coloniais são identificadas ao mesmo passo em que são em parte alteradas. Ana Mafalda Leite (2012, p. 155) define que “estudar uma literatura africana implica assinalar a deformação dos modelos ocidentais no processo de apropriação pelos africanos”. Esse processo híbrido e fronteiro, então, forma e deforma as estruturações coloniais de representação do mundo. Esse processo, intimamente ligado com o poder do nomear a si e ao outro, é o processo do discurso pós-colonial.

Pensando nessa estreita relação entre pós-colonialismo e gêneros literários, o romance possui singular importância. Com sua consolidação durante a modernidade ocidental, desde lá tem sido um dos gêneros (se não o gênero) mais valorizado nas instituições literárias. Por ser um gênero moderno, ele não deixa de ser um discurso da

modernidade ocidental, revelando em suas características uma visão específica do mundo. Uma das primeiras questões a se ressaltar é o seu suporte físico: o desenvolvimento da tipografia possibilitou a alta reprodutibilidade da obra, a sua expressão essencialmente escrita (e não oral) e as práticas de escritor e de leitor enquanto práticas individuais, solitárias. Outra questão importante está nos próprios elementos da narrativa. Para Ian Watt (1990), o enredo baseado na totalidade da vida de um protagonista individualizado (com biografia e nomes próprios e completos), um cenário social extensivamente detalhado e um tempo composto pela linearidade da lógica causal (que também contribuem para individualizar as experiências do protagonista) nos romances do século XVIII revelam o próprio discurso da modernidade: o da liberdade do indivíduo burguês. A esses elementos, soma-se um narrador cartesiano, heterodiegético, onisciente, que de forma pretensamente neutra observa e descreve a sociedade.

Sabe-se que o discurso positivista da modernidade, contudo, está estritamente relacionado ao discurso colonial. A racionalidade, o desenvolvimento e a civilização deveriam ser levados (e os sujeitos pós-coloniais significam este “levados” como “impostos”) aos “outros mundos”. A extração de matéria das colônias foi a força motriz do desenvolvimento industrial europeu. A escravidão dos africanos era a base de um sistema colonial que tinha na Europa a defesa da liberdade e o direito à individualidade. O estado deveria garantir a propriedade privada, e as pessoas das terras “sem estado”, anexadas às metrópoles, passaram a ser propriedade privada. Apropriar-se do romance, portanto, é apropriar-se do tecnológico, letrado, racional e cartesiano modo de representação do mundo que foi imposto como cultura pelo próprio discurso eurocêntrico, e portanto colonial. E, é claro, apropriar-se desse discurso significa antropofagia: deformá-lo, rasurá-lo, bestificá-lo ao americanizá-lo, africanizá-lo...

Ana Mafalda Leite (2012, p. 26-27), em *Oralidades e escritas pós-coloniais*, desconstrói as oposições binárias da modernidade ocidental, que, ao reivindicar para si as identidades dos signos “civilização”, “cultura” e “racionalidade”, impôs ao africano a identidade a partir dos signos “barbárie”, “natureza”, “espiritualidade”. A pesquisadora explica que no âmbito das linguagens, essas oposições reivindicaram a escrita como sendo essencialmente ocidental, ao passo que ao africano caberia a oralidade como expressão natural. No entanto, a narrativa colonial ignora questões como as importantes inovações na escrita hieroglífica terem se desenvolvido em solo e cultura africana, no

caso o Egito antigo, assim como um importante suporte para a história da escrita: o papiro. Além de a escrita já ter sido registrada na África há milênios da colonização moderna, havia, durante a referida colonização, formas de escrita já em uso em alguns territórios africanos, como é o caso de Moçambique, por exemplo, em que desde a chegada dos árabes, no século X, utilizava-se dessa tecnologia.

Essa dicotomia do pensamento ocidental entre escrita e oralidade ainda amplia-se em outra referente aos gêneros literários: o romance e o conto. Leite (2012), nesse sentido, destaca que o gênero romanesco comumente é visto pelo discurso colonial como algo estranho às culturas africanas, que, pela sua “predisposição à oralidade”, encontrariam expressão mais natural no conto, gênero breve e que é facilmente associado com a tradição popular da contação de histórias. Outra dicotomia possível é entre o romance e a poesia, já que o ritmo, a musicalidade e a cadência são elementos que o discurso da modernidade ocidental utilizou para nomear as culturas africanas.

Assim, a apropriação africana do gênero romanesco revela-se de uma potencialidade riquíssima de significações para os discursos pós-coloniais. Ao desconstruir as estruturações de representação do mundo pelo discurso colonizador, deformando o corpo de seus textos, as literaturas pós-coloniais tornam-se um jogo aberto de disputas pelo discurso, de significações e ressignificações de signos, de apropriações de textos de si e do outro. Para Aschcroft, Griffiths e Tiffin (1989, p. 187), o texto pós-colonial “indica um potencial e cambiável horizonte de possibilidades de sentido”. No caso específico dos textos pós-coloniais de Portugal e suas antigas colônias, esse devir textual intensifica-se, já que, conforme expusemos anteriormente, há um espaço híbrido e intervalar desde a colonização, o que resulta em sociedades altamente contraditórias com o poder disperso em um jogo de infindáveis combinações de signos que variam entre etnia, cultura, classe social, gênero, entre outras, que não podem ser equiparadas e polarizadas como em outros contextos coloniais.

A essa altura, aqueles que nos leem podem estar a medir a distância de nossos passos em relação ao nosso objetivo utópico. Certamente para alguns estaremos apartados abismalmente de nosso sol; para outros, apenas distantes. O importante, qualquer que seja essa distância, é que ainda possamos visualizá-lo para contemplar o horizonte que (des)norteou nossos passos até aqui. É a partir deste tortuoso caminhar nos limiares entre linguagens, realidades, signos, significações, estruturações, representações, discursos, poderes, colonialismos, pós-colonialismos, hibridações,

apropriações, antropofagias, gêneros e romances, que passaremos, nos capítulos posteriores, a observar o terreno literário.

De um modo mais específico, restringiremos esse terreno a romances pós-coloniais produzidos em Angola e Portugal. Desse modo, em “A memória das memórias coloniais entre mapas, cadernos, mosaicos, jornais, missosso e outras ficções verdadeiras”, mergulharemos nas memórias que Helder Macedo e José Luandino Vieira produziram sobre o sistema colonial respectivamente em *Partes de África* e *Nosso musseque*. Já em “As guerras coloniais entre chuvas de gafanhotos e caminhos no deserto”, voltaremos nossa atenção aos discursos produzidos por meio das diferentes narrativas sobre as guerras coloniais que Pepetela e Lídia Jorge fazem em *Mayombe* e *A costa dos murmúrios*. Em “A descolonização entre naus, chuvas e (re)começos”, é a vez de acompanharmos *As naus*, de António Lobo Antunes, navegando em *Estação das chuvas*, de José Eduardo Agualusa, para compor diferentes sentidos para a descolonização. Por fim, em “A ideologia da estética pós-colonial entre romances próprios e alheios”, iremos refletir sobre a narrativa que uma comunidade textual plural, para além dos limites do nacional, construiu sobre o colonialismo, enfatizando as relações de semelhança e de diferença no discurso e nos textos analisados.

Ainda há tempo, antes de prosseguirmos neste trajeto, para que o leitor incomodado com a pouca objetividade e com os tropeços de nossos passos volte a encerrar entre a capa e a contracapa estas páginas. Aos demais, seguimos em frente. No entanto, para seguir em frente, olhemos para trás: passemos a refletir sobre a memória de tempos coloniais...

2 A MEMÓRIA DAS MEMÓRIAS COLONIAIS ENTRE MAPAS, CADERNOS, MOSAICOS, JORNAIS, MISSOSSO E OUTRAS FICÇÕES VERDADEIRAS

“Pode a gente mesmo saber, com a certeza, como um caso começou, aonde começou, porquê, praquê, quem?”. Quem faz essa indagação filosófica é a personagem Xico Futa, do conto “Estória do ladrão e do papagaio”, de Luandino Vieira (2008b, p. 69). Em busca da resposta, a personagem ficcional acaba por revelar ao leitor uma complexa reflexão sobre genealogia:

É assim como um cajueiro, um pau velho e bom, (...). Ninguém pensa: como começou este pau? Olhem-lhe bem, tirem as folhas todas: o pau vive. Quem sabe diz o sol dá-lhe comida por ali, mas o pau vive sem folhas. Subam nele, partam-lhe os paus novos, aqueles em vê, bons para paus de fisga, cortem-lhe mesmo todos: a árvore vive sempre com os outros grossos filhos dos troncos mais-velhos agarrados ao pai gordo e espetado na terra. Fiquem malucos, chamem o tractor ou arranjem as catanas, cortem, serrem, partam, tirem todos os filhos grossos do tronco-pai e depois saiam embora, satisfeitos: o pau de cajus acabou, descobriram o princípio dele. Mas chove a chuva, vem o calor, e um dia de manhã, quando vocês passam no caminho do cajueiro, uns verdes pequenos e envergonhados estão a espreitar em todos os lados, em cima do bocado grosso, do tronco-pai. E se nessa hora, com a vossa raiva toda de não lhe encontrarem o princípio, vocês vêm e cortam, rasgam, derrubam, arrancam-lhe pela raiz, tiram todas as raízes, sacodem-lhes, destroem, secam, queimam-lhe mesmo e vêem tudo fugir para o ar feito mitos fumos, preto, cinzento-escuro, sinzento-rola, cinzento-sujo, branco, cor de marfim, não adiantem ficar vaidosos com a mania que partiram o fio da vida, descobriram o princípio do cajueiro... Sentem perto do fogo da fogueira ou na mesa de tábua de caixote, em frente do candeeiro; deixem cair a cabeça no balcão da quitanda, cheia do peso do vinho, ou encham o peito de sal do mar que vem no vento; pensem só uma vez, um momento, um pequeno bocado, no cajueiro. Então, em vez de continuar descer no caminho da raiz à procura do princípio, deixem o pensamento correr no fim, no fruto, que é outro princípio, e vão dar encontro aí com a castanha, ela já rasgou a pele seca e escura e as metades verdes abrem como um feijão e um pequeno pau está nascer debaixo da terra com beijos da chuva. O fio da vida não foi partido. Mais ainda: se querem outra vez voltar no fundo da terra pelo caminho da raiz, na vossa cabeça vai aparecer a castanha antiga, mãe escondida desse pau de cajus que derrubaram mas filha enterrada doutro pau. Nessa hora o trabalho tem de ser o mesmo: derrubar outro cajueiro e outro e outro... É assim o fio da vida. Mas as pessoas que lhe vivem não podem ainda fugir sempre para trás, derrubando os cajueiros todos; nem correr sempre muito já na frente, fazendo nascer mais paus de cajus. 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, 2008b, p. 70-72)

Assim como não há como encontrar o ponto seminal, a origem definitiva do cajueiro, pois nesse exercício regressaríamos improdutivamente a castanhas, cajus e outros cajueiros (esses também oriundos de outros castanhas, cajus e cajueiros...) em

um emaranhado confuso, não há como definir o ponto definitivamente inicial de uma história. No caso deste trabalho, como definir a origem do colonialismo na África? A chegada da primeira nau portuguesa poderia ser uma raiz. No entanto, esse cajueiro não teria vindo de uma castanha (que por sua vez teria vindo de outro caju, este de outro cajueiro) que seria a criação do Estado português sob uma concepção identitária messiânica e expansionista? E como poderíamos falar dos africanos sem entender que há milênios de história antes de descobrirem os viajantes portugueses em seu solo? Se a concepção de origem é extremamente frágil, é porque não temos como apreender por meio de mecanismos narrativos uma história como uma totalidade. Qualquer narrativa é, antes de qualquer coisa, seleção. E, por ser seleção, é também inevitavelmente exclusão. Há sempre de se escolher os elementos narrativos: personagens, tempo, lugar. Porém, ao mesmo passo em que se escolhe, exclui-se. Não há como narrar (e por consequência apreender) tudo. Eis o ensinamento do presidiário angolano Xico Futa. É necessário e inevitável demarcar um início. Mas se faz tão necessário e inevitável saber que esse início nada mais é que produto de recorte do seu narrador.

Feita essa reflexão, podemos, de cabeça tranquila, recortar. Ou, diria, iniciar sem iniciar. Portanto, *em segundo lugar* os meados do século vinte eram grávidos de conflitos nos territórios ultramarinos do império português. Além dos registros historiográficos, da memória daqueles que viveram o período e das notícias de jornais, os romances também se ocuparam de narrar esse contexto. Para refletir sobre as características que o gênero romanesco em Portugal e em Angola assumiu para desempenhar essa tarefa, analisaremos os romances *Partes de África* (1999b), de Helder Macedo, publicado originalmente em 1991, e *Nosso musseque* (2003), de Luandino Vieira, escrito durante os primeiros anos da década de 60, porém publicado somente em 2003.

A ideia de nacionalidade enquanto pertença, no ocidente, foi historicamente muito associada ao lugar de nascimento, como aponta Ruggiero Romano (1994). Não à toa, palavras como nação e pátria têm origem etimológica em *natio* e *pater*. Contudo, ao trazermos os casos de Helder e de Luandino para o trabalho, rompemos com essa tradição ocidental da nacionalidade relacionada ao local de origem. Helder, que assumiu a cidadania portuguesa, nasceu na África do Sul. Passou sua infância e adolescência em Moçambique, Guiné e São Tomé. Já Luandino, cidadão angolano, nasceu em Portugal. Ao mudar-se ainda na infância para Angola, passou a identificar-se com a cultura e a

luta local pela libertação do sistema colonial português. Dessa forma, ao compararmos os romances pós-coloniais portugueses e angolanos, não o fazemos pensando em uma fronteira fixa e intransponível entre o colonizador e o colonizado. Percebemos, desde já, com a escolha de um escritor português nascido na África e de um escritor angolano nascido na Europa, o que foi ressaltado no capítulo anterior com os estudos de Boaventura: formaram-se complexos jogos de interidentidades no sistema colonial português. É considerando essa potencialidade híbrida que analisamos ambos os romances em questão.

“O todo é mais um caos que coisa suscetível de definição”. Assim (in)definiu a totalidade Antero de Quental (2015, s. p.). E o poeta português foi além: “é o ponto em que se encontram todas as diversidades que formam a grande desarmonia” (Ibid.). É com a ideia de uma grande desarmonia que podemos falar da complexa (e nunca completa) totalidade dos dois romances em questão. Assim, a incompletude torna-se elemento estrutural dos dois textos, que resultam abertos, plurais, com uma semântica voltada para o devir a partir de uma leitura passível da produtividade do jogo da significação.

Em *Partes de África*, quem (des)estrutura o texto é um narrador autodiegético que se confunde com o próprio autor, um certo HM, “na altura de cinquenta e tal anos” (MACEDO, 1999b, p. 9) e de férias sabáticas das suas atividades docentes. Na casa de um amigo, entre “as serras de Sintra que diariamente se transformam e as águas da Praia das Mações que parecem sempre fixas” (Ibid.), HM visita a galeria das sombras daquela que foi a antiga casa dos seus pais. É dessa forma, portanto, que recorda fragmentos de sua infância e adolescência nas mais variadas partes do antigo império, entre a fixidez da praia dos fatos e as inevitáveis transformações das serras da textualização. A grande desarmonia de sua crônica familiar, que acaba sendo também uma narrativa sobre o colonialismo português, vai sendo escrita junto ao presente da narração, tendo a memória como fio condutor, e esta sendo ativada por meio do dispositivo emocional de um cenário afetivo.

Já em *Nosso musseque*, as partes (por vezes coerentes, por vezes contraditórias) são orquestradas por um narrador homodiegético sem nome e idade definidas. Esse eu que se anuncia textualmente, assim como HM, possui seu presente da narração distanciado temporalmente do seu enredo, que também vai surgindo conforme as desordenadas idas e vindas da memória. Tendo passado a sua infância e a sua

adolescência em um musseque de Luanda, o narrador trata de recuperar as aventuras por que passou a comunidade do lugar. Se o foco narrativo de HM incide também sobre alguns de seus familiares (avô e pai, por exemplo), além de um ou outro amigo, mas sobretudo em sua própria figura rememorada, a multifocalidade em *Nosso musseque* revela-se mais ampla, apresentando uma enorme variação de foco entre diversas personagens, sejam elas miúdos mais próximos, crianças mais velhas ou os pais dos amigos. Assim, semelhante nesse sentido ao que ocorre em *Partes de África*, a grande desarmonia composta a partir da memória dos companheiros no musseque de infância do narrador acaba sendo também uma narrativa sobre o colonialismo em Angola.

Dessas grandes desarmonias, magistralmente (des)estruturadas, destacamos alguns pontos que consideramos importantes para entender como a arquitetura romanesca desses textos dá conta de seus discursos pós-coloniais sobre a primeira metade do século XX nas colônias africanas de Portugal.

2.1 ESTE LIVRO NÃO É SOBRE MIM, MAS A PARTIR DE MIM

De modos distintos, chama atenção do leitor as semelhanças nas trajetórias dos narradores de *Partes de África* e de *Nosso musseque* com as de seus respectivos autores, Helder e Luandino. No primeiro, o paralelo chega a ser mencionado na própria obra literária, convocando seu público inevitavelmente a refletir sobre a questão. No segundo, não há qualquer menção do tipo no romance, porém aqueles que conhecem um pouco sobre o escritor logo acabam por fazer a relação.

Como já ressaltamos, o narrador (neste caso também autor implícito) de *Partes de África* autodenomina-se HM (as mesmas iniciais do nome do autor empírico) e tem cinquenta e tantos anos. Além disso, ministra aulas de literatura na Cátedra Camões, do King's College, em Londres. É filho de pai e neto de avô colonialistas, que ocuparam cargos em diversas ex-colônias do império português, além da África do Sul, e por isso passou sua infância e adolescência em partes da África tais como Moçambique, Guiné e São Tomé. Todas essas informações, além de assumidas por narrador e autor implícito, correspondem a informações biográficas de Helder Macedo. Somam-se a elas as relações que HM mantém no romance com personagens de nomes reais, que correspondem a pessoas de relações com o autor empírico, como os professores Alfredo Margarido e Cleonice Berardinelli, por exemplo.

Já do eu que narra em *Nosso musseque*, rememorando a sua infância em uma dessas zonas periféricas de Luanda, apesar de pouco falar de si (bem ao contrário de HM), podemos perceber algumas características: é branco, não nasceu no musseque, porém chegou ao local onde passou a viver e com o qual passou a se identificar, é mais observador dos casos envolvendo os amigos e as famílias vizinhas que protagonista das ações. Luandino Vieira também é branco. Nascido em Portugal, chegou aos musseques de Luanda em sua infância e, desde lá, mostra-se integrado ao local. Em entrevista concedida à Joelma dos Santos, revela que suas obras literárias normalmente são criadas a partir da memória que tem de sua infância nesses bairros:

Esses textos que se referem ao espaço cultural, mais do que físico e humano de Luanda, foram e continuam, quando são produzidos, a ser produzidos a partir da memória, da minha memória. E a minha memória é baseada numa vivência muito intensa, muito determinada, muito funda, eu ia dizer até muito séria para uma criança, que foi a minha infância. Eu era uma criança não muito participativa, mas era uma criança muito observativa. Tava sempre a observar. Então, tudo quanto se passava com a minha família, com as relações com as famílias vizinhas dentro do meu bairro, do meu musseque, que é a favela, tudo isso se gravou, não que eu estivesse determinado a gravar isso. Não. Duma maneira muito natural tudo isso entrou para dentro de mim e é a partir desse material que eu vou elaborando e criando os textos. (VIEIRA, 2008a, p. 281)

E o sujeito empírico José Vieira Mateus da Graça (nome civil de Luandino) vai além e mostra que muitas personagens e situações dos enredos de suas obras vêm da memória que tem de pessoas com quem de fato conviveu ou com acontecimentos que realmente ocorreram no musseque. “Às vezes, os textos partem duma situação [...]. Outras vezes, partem duma personagem. Por exemplo, o Zeca Santos [do conto "Vovó Xíxi e seu neto Zeca Santos", da obra *Luuanda*]. O Zeca Santos é um personagem que trabalhava comigo.” (VIEIRA, 2008a, p. 281).

Sendo, portanto, os dois romances em análise repletos de questões autobiográficas, é inevitável retomarmos Philippe Lejeune, que desenvolveu amplamente a questão autobiográfica no campo teórico em seu *O pacto autobiográfico*. Para o teórico, a autobiografia é definida como uma “narração retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência.” (LEJEUNE, 1975, p. 14). Nesse sentido, destaca o compromisso com a referencialidade dos fatos narrados e a declarada homonímia entre autor, narrador e protagonista.

No entanto, já vimos que o narrador de *Nosso musseque* não se denomina em instante algum do romance, e o certo HM joga de maneira irônica com a questão autobiográfica: aproximando sua denominação do autor empírico por um lado, mas por outro jamais se nomeando Helder Macedo. Além de não haver a declarada homonímia entre as três instâncias, ambos destacam que não há, a partir do momento em que se assume escrever um texto literário, um maior compromisso com a referencialidade. Mesmo que fatos existentes possam constar no texto, estão a serviço da ficção, e não o contrário, que seria típico em uma autobiografia. O narrador do romance angolano afirma que se não conseguir contar a verdade sobre os casos lembrados, a culpa “é minha, que meti literatura aí onde tinha vida e substituí calor humano por anedota” (VIEIRA, 2003, p. 17). Já o autor implícito e narrador do romance português, provoca:

O meu projeto era contar não aquilo que tivesse acontecido às personagens, porque isso em todo caso elas já sabiam, mas o que não lhes tinha acontecido, as múltiplas vias alternativas que teriam tomado se, em vez de cada escolha e de cada acaso, tivessem feito outra escolha, ou outro acaso lhes tivesse acontecido. (MACEDO, 1999b, p. 248)

Os dois, dessa forma, destacam que suas escritas são literárias e, portanto, não possuem compromisso com a referencialidade, o que não é novidade desde Aristóteles: a diferença entre o historiador e o poeta reside no fato de que “um narra acontecimentos e o outro, fatos que podiam acontecer” (2005, p. 28). Ao considerar essa particularidade dos textos literários em seus estudos sobre as questões autobiográficas, Lejeune define o que chama de romance autobiográfico:

Todos os textos de ficção nos quais o leitor possa ter razões para suspeitar, a partir de semelhanças que acredite adivinhar, de que há uma identidade entre autor e personagem, mesmo que o próprio autor tenha escolhido negá-la, ou ao menos não afirmá-la. (LEJEUNE, 1975, p. 25)

Ao ressaltar anteriormente algumas semelhanças do narrador de *Nosso musseque* e de seu escritor, de fato suspeitamos de uma identificação entre a entidade ficcional e o sujeito empírico. Trata-se de uma relação que não é afirmada no texto romanesco e, talvez, nem seja intencional, pois, como vimos, faz parte do processo de composição da escrita de Luandino. Devido a essas características, podemos entendê-lo como romance autobiográfico.

HM, todavia, não dá razões para o leitor suspeitar de semelhanças entre as duas categorias. Ele vai muito além do que propõe Lejeune. Irreverente e bastante autorreflexivo, desde o início do romance expõe as características que o aproximam de Helder (iniciais, idade, biografia, profissão, relações, entre tantas outras). Entretanto, trata-se de mais um blefe deste narrador e autor implícito tão ao estilo de Machado de Assis e de Laurence Sterne. Sempre que aproxima os elementos factuais de sua narração, não é senão para relativizar a referencialidade desses elementos mais adiante: “no meu [romance] o autor, em vez da sua habitual função de tartarugado ponto, como nos teatros, teria a função menos habitual de não dizer como verdadeiros os enredos fingidos” (MACEDO, 1999b, p. 248). E ele segue provocando o leitor: “isso de romances, poemas, pinturas, só tem mesmo graça quando se não consegue distinguir o que é fingimento e o que apenas parece ou não parece fingimento” (Ibid.).

Ora aproximando seu texto do fato, ora da ficção, sem jamais decidir por nenhum dos dois (e a própria autodesignação como HM é absolutamente significativa nesse sentido, pois aproxima e também afasta de Helder Macedo), o romance trabalha o produtivo jogo situado no “entre” (ser e não ser) nessas factuais ficções ou ficções factíveis. Dessa forma HM aproxima-se daquilo que Serge Doubrovsky (1977) definiu como autoficção. Para ele, as definições de Lejeune não dão conta dessa prática comum na literatura contemporânea que é a hibridação entre a autobiografia e o romance, o fato e a ficção, sem fronteiras claramente definidas e que serve praticamente como um exercício de autoanálise do autor (e poderíamos dizer que, conseqüentemente, do leitor). E não é de maneira menos paradoxal que surgiu essa teorização, pois a definição de autoficção encontra-se na capa de seu romance *Fils*: “Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo [...]” (DOUBROVSKY, 1977, capa).

Assim, ao se afirmar real, HM apenas o faz para ressaltar sua ficcionalidade, do mesmo modo que ao se afirmar ficcional, igualmente o faz para destacar sua realidade. “[...] Este livro não é sobre mim mas a partir de mim, condutor biograficamente qualificado das suas factuais ficções” (MACEDO, 1999b, p. 221). Como afirmou Roland Barthes (2013, p. 1), no seu clássico *A morte do autor*: “A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve”.

No momento em que se lança ao papel, Helder não o é mais. Torna-se uma textualização, uma performance de si, um ser de papel. E justamente por não ser Helder Macedo, evoca na mente do leitor a presença do sujeito empírico Helder. O escritor nasce ao mesmo tempo em que nasce o seu texto (BARTHES, 2013, p. 3).

Eis as formas distintas pelas quais Luandino e Helder estão e não estão presentes em *Nosso musseque* e em *Partes de África*.

2.2 O MEU NARRADOR SÓ NÃO É DIGNO DE CONFIANÇA PARA PODER SER DIGNO DE CONFIANÇA

A análise de um narrador em relação à autoridade que tem frente aos elementos diegéticos, classificando-o como confiável ou não confiável é um dos pontos mais tradicionais da narratologia na teoria literária moderna. A Escola de Chicago, especialmente na figura de seu maior representante, Wayne Booth, havia recuperado a velha retórica aristotélica a fim de aplicá-la ao estudo das narrativas literárias. Dessa forma, o texto passou a ser encarado em uma perspectiva de contrato entre autor implícito e/ou narrador com o seu leitor. Ficção e persuasão, portanto, tornou-se um importante par conceitual. Tratava-se de opor os elementos diegéticos ao discurso de quem os constrói e analisar até que ponto este é persuasivo e consegue conduzir o leitor de maneira convincente pelos elementos ficcionais.

É a partir desses pressupostos que, em sua *Retórica da ficção*, Booth (1980) propõe a existência de narradores confiáveis e não confiáveis. Os primeiros seriam aqueles que não causam maiores sobressaltos no leitor, pois não provocam incerteza em relação aos fatos do enredo e não costumam quebrar com o encanto do universo diegético sobre o qual o leitor está debruçado. Já os segundos, exatamente opostos, provocariam esses efeitos de incerteza em relação ao enredo devido à falta de competência persuasiva do narrador, o que, para Booth (1980, p. 153), seria absolutamente indesejável.

Apesar da condenação do teórico estadunidense, arrancar o leitor de sua posição confortável de contemplação do enredo para situá-lo em um lugar de angústia (a dúvida entre enunciado e enunciação do texto ficcional) foi visto com bons olhos por outro estudioso que se ocupou da confiabilidade no narrador: Paul Ricoeur (1997). Para o francês, é justamente esse desconforto uma das maiores virtudes do texto com narrador

não confiável, pois incita uma nova postura no ato de leitura, mais dialógica e desconfiada por parte do leitor, resultando muito mais reflexiva.

Em *Partes de África* e em *Nosso musseque*, HM e o narrador anônimo, cada um à sua maneira, desestabilizam o leitor em relação ao enredo, provocando a postura reflexiva na leitura de que fala Ricoeur.

Teórico (como já vimos anteriormente, inclusive por instaurar por meio da autoficção a dúvida da identificação com o autor empírico: o professor de literatura Helder Macedo), o narrador e autor implícito HM faz diversas reflexões sobre a questão dos narradores tanto na literatura em geral quanto no seu romance. Em determinado momento, provoca: “Se este livro fosse uma autobiografia ou um romance a fingir que não, seria necessário agora preencher a passagem do tempo com episódios que marcassem a transição entre os cinco e os doze anos do narrador” (MACEDO, 1999b, p. 39). No entanto, não irá fazê-lo. Seu texto literário não “finge” não sê-lo, e seu narrador, ao mesmo passo em que escreve, ressalta sua condição e suas escolhas, revelando ao leitor toda arbitrariedade que pode exercer em sua narração:

Só que o meu estilo, perdoe o leitor que já deu por isso, é oblíquo e dissimulado, desenvolvimento próprio e algo original, perdoe o leitor que ainda não deu por isso, da nobre tradição de dizer alhos para significar bugalhos, que é a de toda a poesia que se preza e da prosa que prefiro. E nem julguem que alhos e bugalhos são coisas diferentes, são é reflexos diferentes da mesma coisa. (MACEDO, 1999b, p. 39)

Intencionalmente, o narrador de *Partes de África* revela-se não confiável. Faz isso optando pelos adjetivos “oblíquo e dissimulado”, os mesmos que Bentinho empregou para caracterizar os olhos de Capitu em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. Aliás, Machado, que é para HM, ao lado de Camões, o único a conseguir pleno êxito na escrita literária em língua portuguesa (Ibid.), portanto escritor de sua admiração e intertexto inevitável da obra. Assim, é como se o leitor fosse um Bentinho a tentar decifrar os olhos de um narrador e autor implícito Capitu. Tal qual a clássica narrativa machadiana, a verdade não se entrega e o mistério predomina, pois o leitor Bentinho nunca descobrirá ao certo os fatos ocultos pelos olhos da amada, um narrador oblíquo e dissimulado. O leitor de *Partes de África* também nunca saberá ao certo até onde entra a ficção e a realidade na narrativa memorialística e autoficcional em questão. Até porque, conforme HM, “com as mesmas palavras tanto se pode fingir a verdade como a mentira” (Ibid., p. 77).

Outro aspecto a mencionar são os alhos e os bugalhos. Confesso poeta escrevendo prosa, HM faz questão de ressaltar o caráter metafórico em sua escrita. Assim, com olhos de Capitu, enigmático, esfíngico, ele provoca o leitor assegurando que a significação do que narra pode ir muito além dos sentidos mais evidentes naquilo que é narrado. Não pensemos, contudo, a partir da armadilha fácil de opor denotação e conotação para concluir que ele emite significantes para provocar significados comuns a outros significantes. Não se pode julgar que alhos e bugalhos são coisas diferentes. No momento em que entendemos que o significante não carrega em si um significado, como pensou Saussure, também se desfaz a lógica opositiva dos significados reais e dos figurados. Todos os signos são potencialmente significáveis, conforme refletimos no capítulo anterior, e dependem dos demais signos para produzir significação. Assim, alhos e bugalhos não são senão signos diferentes, um tão denotativo ou conotativo quanto o outro.

Isso explica porque, conforme a opinião de Jonathan Culler (1999), as figuras de linguagem, como a metáfora e a alegoria, não estão presentes apenas nos textos literários, mas na maneira como estruturamos o nosso pensamento de modo geral. HM sabe disso e, no capítulo 17, chega a explicar como o silogismo esteve presente na maneira com a qual os portugueses construíram no seu imaginário a identidade dos povos que encontravam durante a expansão marítima. O resultado dessa consciência teórica e de sua exposição reflexiva por parte do narrador é o total desconforto do leitor, convocado não apenas a contemplar o enredo, mas no embate dele com a narração, duvidar, dialogar, questionar e participar ativamente de um jogo aberto da significação, sem o comodismo cognitivo do que se chamou linguagem denotativa.

Para Maria Lúcia Dal Farra (1999), a figura do narrador de *Partes de África* é suficiente para desestabilizar os estatutos de verdade e de verossimilhança. Engana-se, no entanto, quem entende que o resultado dessa composição seja incoerente ou inverossímil. Pois é justamente ao desestabilizar a verossimilhança e não esconder sua incoerência que o texto de Helder Macedo torna-se verossímil e coerente. Em entrevista concedida à Jane Tutikian, ele explicou que “o narrador de *Partes de África* [...] só não é digno de confiança para poder ser digno de confiança” (MACEDO, 2010, p. 121). Assim, indo muito além de Ricoeur, na literatura contemporânea, a desconfiança do leitor passa a recair sobre os narradores que escondem suas inevitáveis incoerências, impressões e falta de conhecimento acerca do enredo em uma máscara de coerência e de

pleno conhecimento. Como diria o próprio HM, “isso de narradores impessoais e objetivos é chão fictício que já deu uvas [...]. Nos tais romances já vindimados, os autores disfarçam-se até quando se não disfarçam” (MACEDO, 1999b, p. 221). “A parafernália de disfarces e de máscaras”, como disse Ricoeur (1997, p. 279), em *Partes de África*, ao contrário dos romances vindimados de narradores confiáveis, é justamente não se disfarçar.

Bastante diferente, mas também em muitos aspectos semelhante ao teórico narrador oblíquo e dissimulado do romance de Helder Macedo, é o narrador sem nome de *Nosso musseque*. Por um lado, ele não compõe em momento algum discursos metaliterários, pois não possui a consciência de que escreve um romance ao mesmo tempo em que narra. No entanto, o caráter reflexivo também se faz presente (embora não tão constantemente). A reflexão do narrador em questão é metanarrativa. Ao escrever a história dos casos que presenciou e ouviu falar durante a sua infância, não deixa de fazer reflexões sobre a questão do fazer narrativo.

Dividindo os capítulos do romance em *missosso* (como são conhecidas na língua quimbundo as tradicionais histórias sobre o cotidiano, que são veiculadas oralmente pelos mais velhos), o narrador anônimo evoca para si a tradicional figura na cultura africana do contador de histórias. Em culturas que se utilizaram bastante do instrumento da oralidade para a composição de seus arquivos históricos, bem como do estabelecimento e da propagação do seu conjunto de preceitos éticos que organizam a vida social, essa figura do narrador popular, bem como a própria narrativa, assumem caráter fundamental. Nesse sentido, o narrador tradicional das culturas orais e o narrador da tradição literária ocidental hibridizam-se frequentemente nas literaturas africanas, como estratégia de afirmação identitária ao ressaltar a semelhança e a diferença em relação à tradição literária da cultura colonizadora, como bem observa Ana Mafalda Leite (2003, p. 27-28):

As literaturas africanas emergentes (...) recorrem aos seus próprios espaços culturais, periféricos do ponto de vista do centro, em busca não de uma mítica ou pretensa “autenticidade” pré-colonial, mas do material poético nativo, passado e presente (...) que lhes garante a “invenção” de um campo literário diferente, sujeito à recuperação, integração e eventual hibridação também de modelos outros, estrangeiros.

É dessa forma autêntica e inventiva, para usar os mesmos adjetivos de Leite, que o narrador, antes mesmo de contar o primeiro caso, evoca para si, dentro da situação

ficcional, o tradicional papel de contador. Assim, ao mesmo tempo em que prepara o público para a recepção, gerando expectativa, também reflete sobre a própria condição e competência narrativa:

Talvez agora com as coisas que os anos e a vida mostraram, vindas de muitas pessoas diferentes, eu possa pôr bem a história do Xoxombo. Se não conseguir, a culpa [...] é minha, que meti literatura aí onde tinha vida e substituí calor humano por anedota. Mas vou contar na mesma. (VIEIRA, 2003, p. 17)

Assim, com o distanciamento temporal, o que possibilita que o narrador organize os acontecimentos por uma lógica de progressão narrativa em sua consciência, passando então a entendê-los, além de uma consulta de fontes – já ressaltamos que vão desde a conversa com as mais variadas pessoas da vizinhança, sejam jovens, idosos, homens, mulheres, negros, brancos, além dos registros escritos de jornais (inclusive aquele produzido pela turma), além de trechos fragmentados (pois foram salvos do fogo) do caderno da personagem Xoxombo. É importante salientar que desde esse momento o narrador já se assume não confiável, pois cogita seu insucesso ao recuperar as histórias. E, se assim ocorrer, não será empecilho para a construção de sua narrativa.

O leitor, desse modo, ao partir do universo da narração para o universo diegético, já o faz sob a condição da incerteza. Não é possível ficar tranquilo sobre os casos que serão contados, pois, assim como com HM, os estatutos da verdade e da verossimilhança são postos em xeque.

Outra questão importante é a subversão da totalidade narrativa. Apesar de o narrador que não se nomina conduzir a narrativa, ela apresenta uma interessante multifocalidade, incidindo o foco narrativo sempre sobre personagens diferentes. Desse modo, variando as fontes da pesquisa memorialística do narrador, e o próprio foco narrativo sobre as personagens, um mesmo caso chega a ser contado em duas versões diferentes. Uma história exemplar nesse sentido é a da morte do menino Xoxombo, atacado por um bode quando tomava conta de Espanhola, a cabra de sua família.

Segundo a versão de Zeca Bunéu, menino afeito à malandragem, Xoxombo “queria fazer malandro com a cabrinha. Daí o chibo preto correu para ele e pôs-lhe umas cornadas” (Ibid., p. 27). No entanto, o narrador trata de por em dúvida também a confiabilidade narrativa da sua fonte: “o Zeca, cadavez que conta, mete sempre as partes dele e, quando a gente vai ver, ninguém sabe mais onde está a verdade e onde está a

mentira” (Ibid., p. 31). Já de acordo com a versão de Carmindinha, irmã do falecido menino, “Xoxombo [...] estava querer tapar a cabra com o corpo dele para lhe escapar do bode, e por isso os cornos do velho macho lhe feriram” (Ibid., p. 27).

Zeca reivindica para si o status de testemunha ocular; Carmindinha conta sua versão em defesa do irmão, com raiva da outra versão, desavergonhada. E aí onde “as histórias se desencontram” (Ibid., p. 26), como diz o próprio narrador, não há qualquer possibilidade de fechamento à condição totalitária da verdade. O narrador chega, inclusive, a se desculpar por não chegar a uma narrativa que se pretenda verdadeira e fechada: “É esta a história. Pena que eu não tivesse posto bem. Xoxombo vai me desculpar, mas é para fazer justiça à sua memória que eu conto mesmo assim” (Ibid., p. 29). O leitor é exposto às versões e tem de conviver com o desconforto da dúvida, da incerteza, da pluralidade. E tudo isso não só em relação ao narrador da obra, como já observado, mas em relação aos próprios narradores que lhe serviram de fonte para os acontecimentos, pois um tem o hábito de inventar ao relatar, e a outra se mostra raivosa e engajada na defesa de seu irmão.

Assim, à sua forma, o narrador-contador de *Nosso musseque* também convoca o leitor à reflexão, quebrando o pacto de crença no mundo diegético e conferindo à obra um tom de artesanato ficcional que desconstrói as separações da teoria literária tradicional, como explica Paulo Ricardo Angelini (2008, p. 35) sobre o narrador não digno de confiança. Se HM usa a própria ausência de disfarces como disfarce da relação entre autor e narrador, o narrador sem nome utiliza do próprio signo “verdade” para abalar a confiança do leitor: “Carmindinha me falou exactamente como escrevi, esta história do Zito [...]. É só que prometi falar a verdade acerca do Zito” (VIEIRA, 2003, p. 128). Dessa forma, em um capítulo intitulado “A verdade acerca do Zito”, que pode gerar no leitor a expectativa de certo conforto ou confiança nos fatos diegéticos, o narrador trata de trazer uma nova significação ao signo “verdade”: fidelidade em sua transcrição da versão ouvida, e não fidelidade aos acontecimentos em si.

Para Ricoeur (1997, p. 182), referindo-se à crescente busca pela ruptura na confiabilidade do narrador no século XX, “não se pode contestar que a literatura moderna seja perigosa”. Até porque, para o teórico (Ibid.), “essa literatura venenosa requer um novo tipo de leitor: um leitor que responde”. Ou seja, politicamente um narrador não confiável pode ser perturbador por movimentar reflexivamente o seu público leitor. Em um Portugal que se volta a si mesmo com o fim do regime salazarista

e a perda das colônias, em uma autoanálise crítica do passado e da identidade, e em uma Angola que luta por suas independências política, econômica e cultural, relativizar a relação outrora inquestionável entre *quem* conta e *o que* é contado é inclusive muito mais perigoso do que pode parecer. Não ao acaso, a inconfiabilidade passou a ser regra nos romances em língua portuguesa a partir, sobretudo, da década de 70.

HM nos mostra que os não disfarces são poderosos disfarces. O narrador anônimo nos mostra que a verdade não é necessariamente verdadeira. Se com essa consciência crítica sobre a narrativa analisarmos os textos oficiais da história colonial na África... Mas não. Não julguem, vocês, que comigo chegaram até aqui, que os alhos são diferentes dos bugalhos. E lembrem que sobre Luandino, Helder, Angola, Portugal, colonialismo, pós-colonialismo e romance, nós só estamos a falar a verdade.

2.3 DOS SIGNOS DA ERRÂNCIA À ERRÂNCIA DOS SIGNOS

Ao mesmo passo em que impossibilitam ao leitor lê-los sob a condição da confiabilidade, pois refletem sobre a própria narração e a impossibilidade de fazê-la de maneira convicta por não ser possível reter os acontecimentos que compõem o enredo, os dois narradores também chamam atenção para a questão da construção de seus textos.

Para Derrida, a metafísica ocidental tradicionalmente privilegiou a fala em detrimento da escrita por aquela estar mais próxima ao pensamento do que esta. A ligação entre *phoné* e *logos*, para o pensador franco-argelino, está arraigada na história do pensamento desde Platão até Saussure. “Aristóteles, por exemplo, considera que os sons emitidos pela voz são os símbolos dos estados da alma, e as palavras escritas os símbolos das palavras emitidas pela voz” (DERRIDA, 1973, p. 13). Assim, a fala teria produzido o significante seminal, aquele que seria a origem de todos os demais. Já o primeiro significante escrito não seria nada além de um signo derivado, técnico e representativo: o significante do significante. Todo texto escrito então, um tecido de signos, seria relegado à secundariedade, estando sua interpretação baseada em um fazer de desvelamento da verdade anterior ao texto.

Desconstruindo a oposição entre dentro, essência, verdadeiro / fora, aparência, simulação, Derrida afirma a escritura não fonética como possibilidade da língua (Cf. SANTIAGO, 1976, p. 30). Assim, propõe “a escritura como a articulação da fala e da

escrita num sentido corrente” (Ibid.). A escritura então, diferente da escrita, não pode ser reduzida à condição de significante do significante da fala (inclusive a escritura rejeita e divisão entre significante e significado), uma vez que reivindica a pluralidade do jogo, da significação, da *différance* entre os signos, em um entre-lugar formado por escrita e leitura.

Nesse sentido, os dois romances em análise são celebrações da escritura. HM e o narrador anônimo não possuem um sentido pré-definido para suas narrações, pois não estão centradas em um significante original. Ao mesmo passo em que escrevem e analisam o que escrevem, surgem possibilidades de sentido conforme o jogo, resultando em romances abertos, plurais, em devir.

Afirma o narrador de *Partes de África* na abertura do capítulo 9: “Já sei que este é o capítulo mais difícil do meu livro. Por isso é melhor que seja breve. Tentei escrevê-lo três vezes e três vezes desisti [...]. Tentei ir adiante sem ele, tive de voltar atrás. Fica encaixado aqui” (MACEDO, 1999, p. 77). Já o narrador de *Nosso musseque* considera: “Zeca não serve para esta história sem malandro e Carmindinha era mais velha, não conheceu bem nosso companheiro. Sozinho, não tenho mais coragem de escrever [...]. O melhor é mesmo falar primeiro as pessoas, e depois contar os casos” (VIEIRA, 2003, p. 63).

Ambos narradores fazem questão de ressaltar que estão escrevendo sua narração. HM inclusive deixa claro que está escrevendo um romance; o narrador sem nome não, apenas escreve sobre as memórias do musseque. É importante perceber que o tempo da narração (bastante distanciado do tempo do enredo) procura unir-se ao tempo da leitura. No caso do trecho supracitado de *Partes de África*, o narrador até já errou sua escritura anteriormente (“tentei”, “desisti”). No entanto, apesar dessas ações passadas, o narrador logo trata de posicionar-se no presente da leitura (“fica encaixada aqui”), da mesma forma que está o narrador de *Nosso musseque*, que irá escrever primeiro sobre as pessoas e depois sobre os casos, organizando sua escritura à medida em que ela avança.

Desse modo, os romances não se apresentam estruturados, no sentido de possuírem uma estrutura prévia que organize o texto, como um crustáceo que leva o esqueleto por fora, diria HM (MACEDO, 1999b, p. 113). Mais adequado é entender que apresentam uma estruturação, aberta e plural, que vai se fazendo à mesma medida em que o texto vai sendo escrito, e o jogo de significação se estabelecendo entre texto e leitor. No romance português, o narrador diz que faz voto solene de que irá trazer para o

seu mosaico (assim define o seu texto) todos os pedaços necessários, porém não obrigatoriamente em alguma ordem (Ibid., p. 40). No romance africano, o narrador afirma que, mesmo sabendo de sua incapacidade para obter êxito, vai somente nos escrever a verdade sobre os casos – e já vimos que esse conceito de verdade está relacionado ao contar e não ao que é contado (VIEIRA, 2003, p. 128). Os dois, portanto, subordinados às suas memórias (por sua vez impulsionadas por impressões e pesquisas de fontes sobre o passado) vão trazendo diferentes narrativas para (de)compor a grande narrativa de seus romances. Os textos, escrituras, vão passeando (e levam na boleia o leitor) pela significação. Não se limitam à segurança da estrada: fazem curvas, desvios, tomam caminhos alternativos. Partem dos signos da errância para chegar à errância dos signos. As partes, as histórias, os casos, vão se sobrepondo, errando figuras improváveis nos dois mosaicos. “E terá de ser o leitor a encontrar os espaços mais adequados para colocá-los, segundo o amor que tiver” (MACEDO, 1999b, p. 40).

2.4 A MEMÓRIA É PAI DO HOMEM

Chegarei assim diante dos campos, dos vastos palácios da memória, onde estão os tesouros de inúmeras imagens trazidas por percepções de toda espécie. [...] Algumas se apresentam de imediato, outras só após uma busca mais demorada, como se devessem ser extraídas de receptáculos mais recônditos. Outras irrompem em turbilhão e, quando se procura outra coisa, se interpõem como a dizer: “Não seremos nós que procuras?” (AGOSTINHO, 2001, Livro X, Capítulo VIII)

Santo Agostinho, ao escrever as suas *Confissões*, datadas muito provavelmente do século IV, acabou por criar uma das primeiras autobiografias de que temos registro. No livro X da referida obra, ele reflete teoricamente sobre a questão da memória – tema tão caro ao gênero que inaugura. Utilizando a metáfora de um palácio onde se escondem as lembranças, acaba ressaltando o quanto o sujeito não possui domínio completo sobre elas (que chegam, inclusive, a serem personificadas, ganhando voz no trecho). Ao procurar suas memórias, Agostinho encontra algumas, outras não. Surgem também aquelas que não eram procuradas. Não à toa, são empregados termos como “irromper”, “turbilhão” e “interpor” para demonstrar a complexidade da memória enquanto um emaranhado não linear, sem uma lógica simples, completa e fechada de causa e consequência. Pelo contrário, esse emaranhado acaba por ser composto de fragmentadas idas e vindas que deixam lacunas as quais serão preenchidas pelo sujeito que rememora.

No entanto, é sempre a partir do tempo presente, do tempo de sua rememoração, que reflete sobre seu passado. Em termos narratológicos, poderíamos dizer que é a partir do presente da narração que são reconstituídos os elementos pretéritos do enredo. Assim, as lacunas deixadas pelas lembranças são preenchidas, e os acontecimentos ganham uma relação causal a fim de conferir uma organização narrativa para sua existência. De certa forma, esse *narrar a si* (que não deixa de ser *textualizar-se*, no sentido mais artesanal da palavra) acaba sendo uma busca por identidade. O passado, então, acaba sendo uma textualização que fazemos *no* nosso presente e *para* o nosso presente. Essa textualização tende a justificar a *performance identitária* (utilizamos aqui um termo de Judith Butler, 1994) pretendida por seu autor, criando assim a causa para a conseqüente forma com que almeja autodefinir-se no presente. Jacques Le Goff, estudioso da memória, alerta para a relação entre os conceitos de identidade e de memória, pois considera esta “um elemento essencial” daquela (LE GOFF, 2003, p. 469). Para comprovar a performance identitária que faz de si como homem salvo por Deus, Agostinho narrativiza-se a partir do movimento que vai do pleno pecado à plena devoção. Esses são, respectivamente, os pontos inicial e final da narrativa de si presentes em *Confissões*. Eis porque a conseqüência é quem gera a causa, e o homem é o filho de sua memória.

Da mesma forma que no clássico texto agostiniano, em *Partes de África* e em *Nosso musseque* a memória também se apresenta como um dos elementos centrais. Aliás, é a partir dela que os dois textos vão se desdobrando e suas estruturações vão surgindo. Se os preceitos básicos do pensamento tradicional sugeririam que, para representar a si em um texto, antes de mais nada é preciso conhecer-se (Cf. ARISTÓTELES, 2005, p. 22), nossos dois narradores ignoram por completo essa questão. Ao encararem seus “eus” menos como um significado fechado, e mais como um signo, aberto e passível de significação, adentram os palácios da memória sem o domínio de si que tinha Agostinho. Como resultado, suas narrativas não configuram uma unidade de ação, completa e linear, como a do teólogo medieval. Abertos ao fluxo de consciência desenvolvido pelos escritores modernos, os dois memorialistas contemporâneos entregam seus textos à falta de linearidade e causalidade da memória. Assim, a escritura de suas memórias sugerem maior espontaneidade e fluidez no ato fictício de suas escrituras por narrador e/ou autor implícito.

Para Roland Barthes, o texto ideal

[...] é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível e nela penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma delas possa qualificar-se como principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a perder de vista, eles não são dedutíveis (o sentido nesse texto nunca é submetido a um princípio de decisão e sim por um processo aleatório); os sistemas de significados podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem. (BARTHES, 1992, p. 39)

A descrição do teórico francês caberia perfeitamente às duas obras, já que as idas e vindas que HM e o narrador sem nome fazem a partir dos estímulos que suas consciências recebem (jornais, cadernos, relatórios, mapas, fotografias, ...) vão trazendo ao texto diversos casos sem ponto inicial e final. Em *Nosso musseque*, por exemplo, um dos primeiros casos narrados é a morte do menino Xoxombo a partir de diferentes perspectivas. No entanto, a maioria dos casos rememorados posteriormente no texto são anteriores no enredo e contam com a participação do menino ainda vivo. Como uma galáxia de significantes, os fragmentos rememorados nas duas obras podem ser lidos aleatoriamente (pois assim foram escritos), e seus sistemas de significados multiplicam-se, tendo como medida o infinito da linguagem.

HM reflete que “recordar tem muito de parecido com imaginar, mas julgo que recorde com razoável veracidade. Aqui fica, em todo caso, o esquema da minha memória da memória do senhor Rola Pereira.” (MACEDO, 1999b, p. 50). Assim, o tênue limite entre a realidade do fato e a inevitável ficcionalização no momento em que um conjunto de fatos são organizados textualmente é questionado pelo narrador antes de escrever sobre a personagem referida. Dessa forma, se a obra trata das memórias de suas memórias sobre a infância e a família que ficaram em muitas partes da África, seu movimento de escrita configura uma espécie de autoanálise em que vai buscando uma identidade para si, por meio de semelhanças e diferenças sobretudo do pai (seu duplo identitário), mas também de avô, mãe, amigos, África, Portugal. Parece, no fim, aceitar o provisório, o incompleto, a rasura entre o eu e o outro, o fato e a ficção, a memória e a performance, para entender-se pela perspectiva plural da identificação e não da identidade. De acordo com Stuart Hall, a significação pode ser entendida como algo nunca completado, sempre em processo, “como todas as práticas de significação, passível do ‘jogo’ da *différance*” (HALL, 2009, p. 106). Esse se entender provisório, ou diria entender-se aceitando não se entender no sentido cartesiano do conhecimento, fica

evidenciado no final do romance, quando compreende o outro não mais além da fronteira do eu: “Depois, por anos, como nenhuma coisa é encoberta ao longo do tempo, se soube melhor a história dele [o pai] e juntamente a minha. E foi desta maneira:

.....”

(MACEDO, 1999b, p. 253). Como diria o autor empírico Helder Macedo em entrevista à Jane Tutikian, “nunca ninguém é como foi nem como vai ser, só pode ser como está sendo, mesmo quando não dá por isso” (Ibid., 2010, p. 121).

Já no romance angolano, o narrador reflete que as personagens Sá Domingas e Carmindinha, em virtude do sofrimento vivido, mudaram-se querendo fugir das recordações do musseque. Entretanto,

[...] ninguém que consegue. Mesmo que muda noutras terras, noutro país, tudo ficou escrito nas mãos, nas mamas secas que eram gordas, em todos os riscos da cara negra que as lágrimas aproveitam para caminhar, nos cabelos embranquecendo das raízes mergulhadas naquelas histórias da vida dentro da cabeça e naquele coração teimoso, que bate sempre e que lembra sempre o que não quer mais lembrar e gosta de ouvir o Zeca e eu e Carmindinha falar, mas pede para não contar. (VIEIRA, 2003, p. 161)

A partir da reflexão exposta, percebe-se que o narrador tem consciência da relação entre memória e identidade. Assim, os corpos dos sujeitos são entendidos como espaços de reminiscências, portadores de signos capazes de conectar o passado e o presente, conferindo sentido à existência. Engana-se quem imagina, a partir da opção lexical “tudo ficou escrito”, que se trata de uma identidade fixa, fechada e essencial portada pelos corpos. Já vimos que para o narrador o que está escrito é uma verdade do contar e não do contado, e os casos do musseque possuem mais de uma versão. Portanto, as marcas nas mãos, nas mamas, nas caras, nos cabelos e nos corações também são consequências a gerar as causas. Embora remetam a uma identidade coletiva dos moradores do musseque, na qual o narrador se insere, essa identidade mostra-se também condicionada a *quem* e *de que forma* compõe a memória das memórias dessas marcas. São, dessa maneira, traços também em devir identitário, também passíveis da identificação na textual galáxia de significantes dos corpos calejados pelo tempo.

2.5 ONDE AS HISTÓRIAS DESENCONTRAM, A HISTÓRIA TORNA-SE MAIS VEROSSÍMIL

As memórias do passado de Helder e de Luandino entre as partes e os musseques da África, bem como, no plano ficcional, da infância de HM e do narrador anônimo, acabam por ser também narrativas sobre a história colonial nesses locais. Para Maurice Halbwachs,

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p. 30)

De certa forma, um sujeito não é formado senão por outros sujeitos. Se um signo não pode ser interpretado sem a existência de outros signos para formar a cadeia da significação, não seria diferente com o signo “eu”. Dessa maneira, todos nós trazemos conosco uma pluralidade de vozes. A memória das memórias que constroem nossas identificações não advém de um eu autoral cartesiano, criador, seminal. Nossas memórias são perpassadas pelas memórias dos outros. HM pesquisa seu passado em fontes de que não é autor (mapas, relatórios, drama jocoso) e descobre sua identificação atrelada a memórias que negava – as de seu pai, por exemplo. O narrador sem nome também constrói seu passado a partir da pluralidade de vozes do musseque (contações, anotações, jornais) e percebe-as em si. Desconstrói-se a oposição binária dentro/fora do sujeito e, conseqüentemente, também aquela do que diz respeito ao individual e ao coletivo.

Os dois narradores, então, quando tecem as duas escrituras de suas memórias das memórias também estão historiadores. Narrar as suas vivências em meados do século XX na África é narrar um significativo ponto da história colonial portuguesa e/ou angolana. Conforme começamos refletindo neste capítulo, não se tratam de narrativas totais, unas e completas, mas de narrativas que selecionam os seus cajueiros sabendo da relação que têm com os demais cajueiros.

De acordo com Helder Macedo,

O que chamamos História é também uma percepção da memória: a memória própria de quem viveu ou observou o que aconteceu, o testemunho de outros, registros, documentos, imagens. A História nunca é aquilo que aconteceu, mas aquilo que permite significar o que aconteceu. (MACEDO, 1999a, p. 38)

Sendo a história não os fatos empíricos propriamente ditos, mas aquilo que permite significá-los, não se tem acesso a ela senão por meio de textos. E os textos que servem de fonte para a história colonial/memória de infância dos dois narradores são dos mais variados. No caso de HM, são os relatórios do pai, administrador colonialista de diversos países africanos, mapas antigos, o drama jocoso de seu amigo Luís Garcia de Medeiros, a análise que faz de Sá-Carneiro, a palestra que prepara sobre os descobrimentos, um poema que compôs na ocasião da morte do pai, entre outros. No caso do narrador sem nome, a história da infância no musseque tem como fontes um jornal que a turma produzia, as anotações do caderno de Xoxombo (salvas do fogo por Zeca Bunéu), as histórias sobre o cotidiano contadas por don'Ana, os ensinamentos de seu Bento Abano, entre outros. Além, é claro, em ambos os casos, do próprio testemunho dos dois nos acontecimentos em que estiveram presentes.

Como qualquer narrativa, os textos que vão sendo compostos pelos dois narradores por meio da memória e da consulta a essas fontes, que vão constituindo uma textualização de si e da história colonial, obedecem ao princípio do arquivo. De acordo com Derrida (2001), toda memória pressupõe inevitavelmente esquecimento. Assim, limitados ao princípio do arquivo, vão escrevendo a partir do caos, juntando os fragmentos para compor um todo romanesco incompleto, tomado por lacunas, incoerências, diversidades, e que, justamente por esse motivo, tornam esses textos mais completos e coerentes.

Essas escrituras da história feita de histórias acabam por trazer à tona as narrativas outras, esquecidas pela história oficial. Vem à tona o colonialismo a partir dos pontos de vista dos musseques, do filho rebelde, dos romancistas. As identidades, antes impostas como fixas, do português, colonizador, e do angolano, colonizado, perdem suas narrativas unas e totalizantes ao mesmo passo em que a história também as perde. É aí que o tempo se torna condicional, como reflete Jane Tuckian (2011). Sendo o tempo condicional, a identidade passa a depender de um *se*. Este *se* é a circunstância histórica, a narrativa da memória da nação, agora rasurada pela pluralidade de narrativas além das fronteiras do discurso oficial. A história heroica do império e a história missionária da responsabilidade de levar a civilização à barbárie agora são implodidas pelas vozes dos “bárbaros” angolanos e dos portugueses “não heroicos”. Como diria o narrador de *Nosso musseque*, “é aqui mesmo que as histórias desencontram” (VIEIRA,

2003, p. 26). Essas histórias à margem da história são trazidas à tona pelo importante trabalho de romancistas como Helder e Luandino. Onde as versões se contradizem, a história se torna mais verossímil. E assim a história colonial vai sendo reescrita.

O tempo, desse modo, torna-se preocupação decisiva nos romances pós-coloniais. As epígrafes das duas obras já ressaltam essa preocupação. Em *Partes de África*, recorre-se à pedra basilar da constituição de uma identidade portuguesa, Camões: “Tem o tempo sua ordem já sabida. O mundo não” (MACEDO, 1999b, p. 5). Já *Nosso musseque* também vai buscar elementos tradicionais para a cultura africana, por meio de um provérbio proferido em quimbundo por uma das personagens mais velhas e mais sábias: “Kilombelombe kejidiê ku dimuka: kama ka-um-dimuna...” (VIEIRA, 2003, p. 11), que pode ser traduzido por “O corvo não sabia ser esperto: uma coisinha de nada foi o que o despertou”.

Os dois romances ignoram um tempo afirmativo, mítico, fechado em suas narrativas, como é o tempo das identidades essenciais. Como já analisamos, o fluxo memorialístico rompe com qualquer possibilidade de linearidade. Predomina, desse modo, o tempo reflexivo sobre o tempo objetivo, o tempo interior do narrador ao tempo exterior. As múltiplas temporalidades, portanto, atribuem o aspecto condicional às identidades.

No caso de *Partes de África*, a condição parece ser muito mais um tempo de revisão, que vem na contramão do tempo de um discurso épico sobre a atuação portuguesa nas colônias. HM reflete sobre o passado colonial ao refletir sobre as barbáries promovidas, entre outros, pelos seus próprios familiares. A ordem do tempo não define uma ordem ao mundo, como a epígrafe já nos adianta, e o narrador nos mostra de “o mundo às avessas ao avesso das avessas” (MACEDO, 1999b, p. 95) nessa narrativa memorialística pós-colonial. Para Margarida Calafate Ribeiro (2012, p. 90), o romance português pós-25 de abril está centrado na questão da memória. Isso porque, desse modo, evidencia as heranças e as dores do regime salazarista, no caso do romance em questão, sobretudo pela sua consequência em terras africanas. O romance de Helder Macedo, portanto, o primeiro de fato pós-colonial escrito em Portugal, de acordo com o próprio autor (2010, p. 121), configura-se como importante documento para a descoberta da memória da nação, no sentido de trazer à tona as histórias além da história. Para Helder (Ibid., p. 120), os portugueses possuem uma obsessão pendular pela história, já que o passado imperial pode ser tanto condição para uma identidade

grandiloquente por ser império quanto decadente por ser passado. Esta é a ordem do tempo e a desordem do mundo colonial de *Partes de África*: o tempo pendular, condicional, reflexivo, da revisão do passado colonial.

Ao explorar uma epígrafe que traz ao romance os aspectos culturais da oralidade, do conhecimento tradicional, da ordem de um tempo lógico e definido que é do conhecimento pela sabedoria dos mais velhos, *Nosso musseque* também não deixa de apresentar em sua narrativa um tempo reflexivo e condicional. A epígrafe esconde um aspecto importante da obra, que é o conflito de dois tempos distintos: a geração dos adultos, representada pela voz que enuncia o provérbio, da geração das crianças, que ao crescerem tornaram-se os corvos, ou seja, os representados pelo provérbio por não saberem ser espertos. Isso porque o enredo apresenta um contexto tenso em Angola na década de 40. Por um lado, a geração mais velha reclamava ser mais sábio não oferecer resistência ao colonizador, visto que assim a violência da repressão aumentava. De outro, a geração mais nova representa o embrião de uma geração de pensamento pós-colonial, que, insatisfeita com a situação, começaria a se articular para oferecer resistência e encarar a truculência do regime fascista e colonial de Salazar. Assim, o narrador anônimo também traz à tona as histórias além da história: mostra a exploração, os conflitos e a violência que permeiam aquela década tão importante para a tomada de consciência que viria entre o final dos anos 50 e início dos 60 em Angola. Trata-se também de um tempo reflexivo e condicional. O homem angolano entre dois tempos, da tradição e da modernidade, da cultura oral dos mais velhos e da escrita do jornal que a turma do musseque produz, do quimbundo e do português, que refletirá mais tarde na própria identidade plural que os países africanos tiveram que reivindicar para buscar suas independências, não ao acaso utilizando a literatura, tradição europeia apropriada e transformada pela inserção dos aspectos culturais locais, como um dos principais instrumentos de resistência e de luta. Assim, *Nosso musseque* também é marcado pela pluralidade temporal típica daqueles que reivindicam uma visão pós-colonial.

2.6 UMA GALERIA DE SOMBRAS COM AS COISAS QUE OS ANOS E A VIDA MOSTRARAM

Narrar as memórias de uma infância familiar ou comunitária, “de passagem” por diversos países africanos ou enraizada no seio de um deles, como são os casos

analisados nas duas obras em questão, é narrar um pouco da história colonial desses lugares. Atribuir um esquema narrativo às relações familiares ou de vizinhança, nesse caso, além de ser uma forma de buscar o entendimento de si, é uma forma de os narradores buscarem o entendimento da história colonial. Desse modo, HM (e sua memória) passeia(m) pela galeria de sombras do que foi a casa de seus pais, “com as paredes quase totalmente cobertas com fotografias que refletem, como crônica minimalista de família, a história de boa parte do colonialismo português do último império (MACEDO, 1999b, p. 9-10). Igualmente, o narrador anônimo, “com as coisas que os anos e a vida mostraram, vindas de muitas pessoas diferentes” (VIEIRA, 2003, p. 17), ao organizar as diversas versões sobre as histórias do antigo musseque, acaba também organizando e narrando seu entendimento sobre os conflitos que marcaram os meados do século XX em Angola.

HM descende de uma família tradicional de colonialistas, daí a sua história diaspórica no continente africano. Desse modo, os relatórios, os mapas, os ofícios e todos os demais documentos oficiais emitidos por esses seus familiares, assim como o seu próprio testemunho, são preciosas fontes (para si, no universo ficcional, e por extensão, para o leitor, no universo empírico) para a compreensão da política colonial portuguesa. Passear com ele por essa galeria de sombras, portanto, é passear pelo interior das instituições de administração colonial.

Começamos nesta galeria por visualizar a sombra do administrador Gomes Leal, colega de seu pai e de seu avô na Alta Zambézia. A figura de Gomes Leal (que, pelo nome, evoca a tradição lírica lusa) traz em si a filosofia católica da colonização. O administrador sentia-se responsável pela purificação da alma dos negros locais, bem como da educação cultural deles. Assim, impunha interpretações de óperas aos seus empregados, com direito a severos castigos no caso de insucesso estético (em homenagem à Santíssima Trindade as punições com palmatória eram sempre em múltiplos de três). De acordo com HM, Leal tinha compreendido sua “sagrada missão: os pretos eram a carne feia de Babel contra a qual era necessário prevalecer com disciplina crua, fazendo neles as mesmas nódoas que a carne fazia na alma. A prova era que tinham nascido já com a cor das nódoas” (MACEDO, 1999b, p. 32). A passagem bíblica evocada, a respeito da Torre de Babel, trata a diferença como aspecto negativo, como castigo divino. Com este amparo teórico, o administrador vê a sua cultura como o eixo positivo da metafísica da presença, relegando às religiões e às culturas locais o

lugar da falta, da ausência metafísica de sentidos. Resta assim, em sua atitude política racista e totalitária, encarar o multiculturalismo como algo a ser combatido pela sobreposição cultural.

Outra sombra a ser contemplada é a do Ministro Teófilo Duarte, responsável pela administração das colônias. Após a Segunda Guerra Mundial, com o estabelecimento de elites locais, sobretudo em Angola e em Moçambique, começaram a surgir de maneira mais efetiva movimentações por tomada de consciência e luta pela independência. Assim, o ministro destacou-se por sua atuação repressiva, a fim de impedir futuros Brasis, como ressalta HM (Ibid., p. 55). Uma de suas atitudes foi mudar todos os funcionários superiores de colônia. Outra foi mandar todos os futuros doutores e engenheiros das elites locais estudar nas academias da metrópole, a fim de evitar que surgissem universidades nas colônias. Ironicamente, o narrador ressalta que, devido à atitude do ministro, os jovens foram “jogar ping-pong na Casa dos Estudantes do Império com o Amílcar Cabral e o Agostinho Neto” (Ibid.). A Casa dos Estudantes fora o berço das ideias independentistas, pois reuniu uma juventude africana insatisfeita com o regime colonial, formando nomes como os dos próprios Cabral e Agostinho, os grandes teóricos e líderes políticos das independências de Cabo Verde juntamente com Guiné-Bissau e de Angola, respectivamente.

No entanto, apesar das referências inusitadas a esses importantes feitos históricos, o narrador destaca, com seu estilo jocoso, a principal atitude de Teófilo: em Lourenço Marques, houvera a tentativa de abrir uma fábrica de bicicletas. O ministro repreendeu exemplarmente o empreendimento: “se nem em Portugal as havia, por esse caminho acabava-se por não saber quem mandava em quem” (Ibid.). Assim, se Gomes Leal representa bem a filosofia colonialista portuguesa, com sua missão catequética e civilizatória, Teófilo Duarte representa a sua política de colonização: a máxima exploração dos recursos locais e o sufocamento de qualquer possibilidade desenvolvimentista no intuito de manter a dependência em relação à metrópole.

No entanto, as principais figuras coloniais visitadas no discurso memorialístico de HM são aquelas a quem está ligado de maneira mais direta: seu avô e seu pai. O avô, “*maçon* de barbas ruivas e olho camoniano perdido na Primeira Grande Guerra” (Ibid., p. 14) é apresentado como um governante absolutamente despótico. Em Moçambique, no auge de seu poder, entendeu que as moças locais eram a chave para o futuro colonial, visto que seriam “as mães do progresso e do futuro” (Ibid., p. 25). Assim, procurou

instituir a escolaridade obrigatória para as raparigas, a fim de doutriná-las segundo a ideologia colonial, garantindo a continuidade do sistema. Não obtendo êxito em suas intenções, pois o projeto havia sido considerado pouco realista, o avô, embora republicano, procurou reinstaurar o direito feudal de *prima noctis* e, dessa maneira, assegurar a sua influência sobre o futuro de Moçambique. De maneira paradoxal, então, justificava seus usos e abusos de poder como defesa da liberdade das mulheres africanas e ao mesmo tempo da geração de mão de obra para os interesses da metrópole: “Há que fazer a libertação da mulher indígena, escrava do pai, dos irmãos, do marido, não esquecendo que seu ventre é *fons vitae* em que se geram os futuros trabalhadores” (Ibid., p. 26).

Por fim, a figura do pai, não menos polêmica que a do avô e emblemática na relação identitária e política com HM (e que merecerá uma seção à parte mais adiante), parece sintetizar de modo hábil as práticas colonialistas dos administradores antes descritos. Com cargos em Moçambique, Guiné-Bissau, São Tomé e África do Sul, o pai era extremamente reconhecido pela habilidade ao mediar os conflitos entre as instituições coloniais e os africanos. Em um dos seus relatórios, a respeito de um conflito no interior da Guiné, percebe-se bem o seu modo de operar nessas situações (e conseqüentemente sua ideologia colonialista). Mandou os revoltosos prestarem serviços forçados nas roças de São Tomé e Príncipe, acreditando que assim estaria proporcionando-lhes melhores condições econômicas, sociais e morais, além de beneficiar os cofres do Estado. Mandou distribuir carabinas de modelos modernos aos funcionários dos postos coloniais “para prestígio da autoridade” (Ibid., p. 83). Atribuiu louvores e grandes recompensas econômicas aos cipaio, uma vez que, estes, africanos que trabalhavam para a polícia colonial, garantiam a manutenção do sistema e impediam o surgimento dos movimentos de libertação. Restringiu ao mínimo necessário para a sobrevivência a economia dos habitantes locais, assim os impedindo de organizar resistência ao poder colonial e incentivando-lhes ao trabalho de cipaio. Por fim, ainda os descaracterizou culturalmente, proibindo os adereços e os adornos que simbolizavam suas posições nas sociedades tribais. Desse modo o pai “chamava essa gente à civilização” (Ibid., p. 92), nas suas próprias palavras. Se institucionalmente o império português fazia-se à revelia no interior das terras africanas (como salientamos no capítulo anterior por meio dos estudos de Boaventura de Sousa Santos), as “habilidades

administrativas” (leia-se práticas de violência) do pai do narrador foram fundamentais para a sua manutenção.

Desse modo, se o avô “republicano”, com sua referência ao olho (ou à falta dele) camoniano, representa uma origem mítica do poder colonial em sua família, HM representa a subversão deste poder, como se fosse a releitura paródica que os escritores pós-25 de abril fazem do discurso colonial presente em *Os Lusíadas*, gerando uma especial relação de tensão com seu pai. Visitar a galeria de sombras é, para HM, entender o panorama da construção de um império despótico ao qual está profundamente ligado. É entender sua família e entender-se. Como ele mesmo refletiu, “também comecei a entender um pouco o mundo de novas misérias que via à minha volta, iguais às do mundo que dantes tinha visto sem entender. A magia de minha infância feudal estava quebrada” (Ibid., p. 66-7).

Sem a magia de um mundo de conto de fadas, com tronos, autoridade e reinos feitos à vontade de pais e de avôs, mas também com a significativa perda da inocência, é o mundo que recupera o narrador sem nome de *Nosso musseque*. Ao invés de passear por uma galeria de sombras, este narrador passeia pela memória dos casos que lhe foram narrados ou que presenciou, que, da mesma forma que a crônica minimalista de família de HM, acabam também por se tornar narrativas do colonialismo português na África.

Um dos casos mais significativos nesse sentido diz respeito a um quintal comunitário que existia no musseque. Repleto de árvores frutíferas, ele era um bem coletivo. Todos respeitavam o tempo de maturação das frutas e não as retiravam além de sua necessidade. Para as crianças, de um modo especial, tinha um importante valor, pois era o terreno preferido para as brincadeiras, visto que além das sombras e das frutas, o local ainda proporcionava a presença massiva de pássaros. No entanto, a chegada de sô Luís, branco, policial, pôs fim à alegria compartilhada pela vizinhança. Próximo à cubata que estava construindo, o quintal foi logo cercado e anexado à propriedade dele. “[...] as marteladas de sô Luís doeram no coração dos miúdos: sentiam que lhes roubavam, já não podiam ir mais brincar, descansar nas sombras, espreitar os pássaros” (VIEIRA, 2003, p. 38).

Dessa forma, a apropriação do terreno coletivo pelo policial é bem representativa do colonialismo português, visto que os africanos possuíam suas formas de organização social e viram a noção moderna ocidental de propriedade privada lhes

ser imposta por um sistema de espoliação em que Portugal simplesmente tratava de extrair o máximo possível de recursos das colônias para proveito próprio. É importante ressaltar ainda que qualquer movimento de resistência era fortemente reprimido. Indignadas, as crianças invadiram o quintal quando sô Luís não estava e sua esposa dormia. Amarraram Nanito, filho do casal, em uma das árvores e trataram de comer todas as pitangas, para desespero do menino. Para encerrar a afronta, Zeca ainda defecou nos pés de Nanito. No entanto, após sô Luís descobrir tudo e ir buscar Zeca na intenção de levá-lo à cadeia, uma grande confusão armou-se e o filho do policial representou a atitude repressiva do império português, agindo com extrema violência: “o miúdo descarregou-lhe mesmo o tiro de chumbo no mataco” (Ibid., p. 44).

Como já debatemos anteriormente, outro importante aspecto do colonialismo português é a violência racial e cultural. Considerar os negros e a sua cultura inferiores, não dotados de civilização, era premissa da justificativa filosófica da colonização, bem como contribuía para que os mestiços procurassem identificar-se com os portugueses, e não com os africanos. A questão da violência racial fica claramente exposta nas anotações que o menino Xoxombo fez em seu caderno escolar. Nelas, com sua ingenuidade infantil, achava a professora muito boa por defendê-lo das ofensas racistas. No entanto, não percebia que o pensamento da docente estava pautado pelo mesmo preconceito:

A sô pessora é boa mas eu não gosto dela. Quando os meninos começam-me fazer pouco chamando-me Xoxombo-macaco e outras coisas, ela aparece sempre [...]. Diz eu sou coitadinho não tenho culpa de ser assim escuro e que a minha alma é igual [...]. (Ibid., p. 47)

Ainda baseado nas anotações de Xoxombo, o narrador escreve sobre o episódio do Natal, quando eram distribuídos presentes para as crianças. Zeca e Xoxombo sonhavam com caminhonetes de corda. Na distribuição de presentes, em meio ao desespero de tantas crianças com fome de sonho frente ao paraíso da mesa de brinquedos, os dois se perderam. Zeca, que tinha fama de malandro, conseguiu convencer a jovem professora (a mesma de Xoxombo) a dar-lhe uma caminhonete. Quando ela já estava com a mão no brinquedo, um professor magro, reclamando da demora do serviço, pegou um apito, deu a Zeca, e mandou-o embora. “Pronto! Vai-te embora. Vêm para aqui esses miúdos vadios...musseque, musseque!” (Ibid., p. 59), dizia ele.

Desolado, com as lágrimas a correr, Zeca esperava pelo amigo Xoxombo. Este retornou também chorando e com o rosto ferido. “A sô pessora me deu-me uma xatete de corda que eu lhe pedi. Depois, na confusão, um senhor me tirou a xatete e deu num miúdo branco que estava a pedir!” (Ibid., p. 60). Nesse dia, além dos brinquedos sonhados esses meninos perderam um pouco da inocência. Esse momento é simbolizado na volta ao musseque, quando os dois decidiram jogar fora as suas caminhonetas de papelão, desfazendo-se, assim, da infância. A anotação de Xoxombo no seu caderno, contudo, revela uma inquietação ainda maior, que levaria mais adiante os meninos à perda de mais brinquedos, infâncias ou inocências:

Eu e o Zeca fomos nos brinquedos. Nos meninos brancos deram caminhonetas de corda e a mim não porque sou muito preto. Mas no Zeca também não deram e ele é branco. O filho do sô Laureano da Câmara recebeu. Não percebo. (Ibid., p. 62)

Assim, os meninos vão compreendendo o violento contexto à sua volta, em que os adultos, seus discursos e suas práticas estão inseridas na disputa de poder ocasionada pelo colonialismo. Sô Luís pretendia fazer uma limpeza étnica no musseque: “Hão-de ver! Limpo a merda deste musseque. Palavra de Luís Fonseca! Faço desta lataria um sítio para pessoas civilizadas viverem!” (Ibid., p. 137). Os moradores antigos do musseque não deixavam por menos e, embora desprovidos de poder no sistema colonial em comparação ao agente da polícia, produziam seus discursos de resistência para ofendê-lo: “Ngueta camuelo [termo pejorativo para designar brancos em quimbundo]! Esses brancos são assim. Olha só! Chegou dois dias e pronto! Começa já a dizer aquilo é dele” (Ibid., p. 37).

É nesse ambiente que as criança crescem, perdem suas fantasias infantis e acompanham o clima de eminência de conflitos sempre aumentar. Com a alta do café, na década de 40, Luanda teve um vertiginoso crescimento urbano. Assim, o processo de marginalização geográfica e social intensificou-se na cidade, e os moradores do musseque passaram a ser expulsos, tendo suas cubatas demolidas por tratores. “A gente via o tractor correr pelo capim, com os dentes amarelos a destruir tudo [...]” (Ibid., p. 73). A exploração da gente dos musseques só aumentava, com aqueles que representavam as instituições coloniais desrespeitando de todas as formas os africanos. “Os soldados [...] vinham bater nas portas e janelas chamando todas as mulheres e meninas de putas, tinham cuspidado na cara dos velhos, invadindo mesmo as cubatas”

(Ibid., p. 172). Diante desse ambiente, o sentimento de revolta floresceu: “A raiva correu calada até na ponta dos dedos que procuravam velhas facas e catanas” (Ibid., p. 170). E assim se fez um ambiente favorável à repressão e à limpeza étnica representada pelo discurso de sô Luís.

No ambiente favorável, confirmou-se o inevitável acontecimento, representado na narrativa pelo caso da igreja, presenciado pelo próprio protagonista. Afrontados pela população, os soldados reagiram cercando um grupo de revoltosos à frente de uma igreja católica, dentro da qual o narrador se encontrava. A partir daí ocorreu o pior: uma chacina que não poupou velhos, mulheres ou crianças.

E nesse grande silêncio que os tiros fizeram chegavam os gritos do povo, largando tudo pelo capim, agarrando os filhos no peito ou nas costas, os berros dos soldados e polícias, a poeira das cubatas e quintais a cair e, a comandar tudo, o tossir seco e repetido das pistolas-metralhadoras batendo as balas nas casas, por cima e por baixo, nos corpos, pelo areal, os corpos pelo areal, uns quietos a olhar o céu, outros torcendo sua dor na areia vermelha com o sangue que se espalhava. (Ibid., p. 174)

Desse modo, tanto as figuras familiares evocadas na galeria de sombras de HM quanto os casos ocorridos no musseque podem ser lidos como representações de parte da própria história do colonialismo português na África. No caso de *Partes de África*, os fatos são narrados com humor e ironia, uma vez que ressaltam as contradições dos líderes das instituições coloniais por alguém que os conheceu de perto. Já em *Nosso musseque*, são narrados com dramaticidade, uma vez que os fatos retratam a dor e o sofrimento do cotidiano daqueles que sofrem com os desmandos aleatórios desses líderes coloniais. E àqueles que questionariam se meia dúzia de casos ficticiais (ou ficcionalizáveis?) seriam representativos de toda a atuação portuguesa na África, rebatemos: sendo impossível narrar a história enquanto totalidade e unidade, o que dela conhecemos será o que senão entendimentos metonímicos feitos a partir de alguns acontecimentos?

2.7 DA ALTERIDADE À AUTORIDADE NOS OLHOS NOVOS DO VELHO CAPITÃO

“Seja como for, éramos tão diferentes, e nessa diferença tão perigosos um para o outro”. Assim desabafava o escritor Franz Kafka (2013, p. 23) ao refletir sobre a sua

relação com Hermann Kafka, seu pai, em uma carta constituída de um manuscrito de mais de cem páginas nas quais tentava explicar (ou talvez entender) os nós que ao mesmo tempo ligavam e aprisionavam, uniam e sufocavam, o escritor à figura paterna. Apesar de pouco estudada sob este âmbito, *Carta do pai* talvez seja um dos maiores documentos sobre a alteridade de que temos registro. Poucas vezes o outro foi tão outro. Mas poucas vezes o outro também esteve tão próximo.

De acordo com Derrida, no documentário *D'ailleurs Derrida* (1999), “temos sempre o ‘fora’ dentro do nosso coração, no nosso corpo. Isso que quer dizer fora. Se fora estivesse fora, não seria fora”. Assim, a representação forte, convicta, decidida, vitoriosa que Hermann fazia de si no discurso aos seus filhos poderia ser ameaçada pelas características da dúvida, do medo, da insegurança e da fraqueza presentes em Franz. Presentes em Franz, aliás, porque talvez estivessem presentes em Hermann, que projeta no outro as características suas que não deseja reconhecer. Isso explica porque a alteridade passa a ser vista como uma ameaça constante.

Os romances *Partes de África* e *Nosso musseque*, assim como o texto epistolar referido, também apresentam as contradições das relações de alteridade no âmbito familiar como pontos fundamentais de seus enredos. Em ambos os casos, assim como no caso de Kafka, o outro não é um ser distante física ou culturalmente, mas extremamente próximo. Pais e filhos, uma geração e outra, unem-se pelo traço do medo: o medo do eu se ver forçado no contato com o outro a reconhecer aquilo de si que não quer reconhecer.

Para Cleonice Berardinelli (1999, p. 58), a relação entre HM e seu pai é justamente o centro de *Partes de África*: “Já não será a história do colonialismo ou da família, mas a *dele* – o pai –, e a *minha* – do autor, vistos talvez mais de perto, em seus acertos e desacertos, em sua difícil mas digna e forte relação”. Muito mais que ir além da história do colonialismo, a relação entre pai e filho, nesse caso, é a própria história do colonialismo.

Ao representar textualmente a si, a alteridade revela-se fundamental na narrativa que vai construindo HM. Para Jacques Lacan (1979, p. 193), “o outro é o lugar em que se situa a cadeia do significante que comanda tudo que vai poder presentificar-se do sujeito”. Assim, a palavra surge como mediação entre subjetividade e intersubjetividade, sendo, no âmbito da representação, esta constitutiva daquela. Saber então como HM representa seu pai é saber a identidade de si que quer em sua narrativa.

Logo no início do romance, o oblíquo e dissimulado narrador utiliza das seguintes palavras para descrever a sua principal alteridade: “Não era homem dado a metáforas e o seu estilo, que Stendhal aprovaria, era o caminho mais rápido entre um nome e um verbo.” (MACEDO, 1999b, p. 10). Representado então pelos traços do pragmatismo e da objetividade, desde o aspecto linguístico, a figura do pai, autor dos relatórios e defensor dos fatos, é constituída para, no fim das contas, constituir a figura do filho enquanto sujeito dado à reflexão e à subjetividade, poeta e defensor da ficção.

Como já debatemos anteriormente, não apenas à diferença de personalidade se reduz a alteridade entre pai e filho em *Partes de África*, ela se expande para o aspecto político. O aspecto pragmático do pai faz com que justifique das maneiras mais incoerentes as práticas totalitárias que toma em seus cargos na administração colonial. O aspecto reflexivo do filho narrador e autor implícito faz com que a condição injusta do raciocínio paterno seja percebida e exposta sempre de maneira irônica:

[...] o meu tema favorito e infinitamente modulado em variações só um pouco mais sutis é que ele era o polícia bom que alterna com o mau, o médico que vai remendar o prisioneiro antes da próxima sessão de tortura, a justificação moral da imoralidade do colonialismo. E ele perguntava-me o que é que eu e os outros como eu, expatriados dentro e fora do país, tínhamos conseguido fazer por quem quer que fosse com a nossa superioridade moral. (Ibid., p. 80-81)

Fica evidente, portanto, o conflito na formulação identitária dos dois sujeitos em questão. HM, ao mesmo tempo em que sofre com a autoridade do pai (talvez a mesma autoridade de Hermann, daquele que teme achar dentro de si a imagem que projeta para fora, para o outro, atuando por isso de maneira castradora em relação ao filho), procura evidenciar a diferença em relação a ele, pois é assim que constitui a identidade que pretende performatizar:

[...] curso de Direito, carreira pública, posições de poder, talvez algum ensino universitário com plataforma para voos mais altos, um Governo de colônia, uma embaixada, um ministério. Confusamente pressentia que era urgente dizer que não, estragar tudo, portar-me mal, abrir espaço para qualquer destino alternativo, qualquer que fosse, mesmo que fosse nenhum. Não era ideologia, era um instinto básico de sobrevivência, de não querer sobreviver assim, de saber que quando tinha medo de fazer alguma coisa é porque devia fazê-la, que quando tinha razão é porque a não tinha, que a virtude era o mais torpe dos vícios e que ao menos os vícios não eram virtude. (Ibid., p. 100)

Como diria Barthes (1987, p. 63), *Partes de África* é um dos textos que mostram o traseiro ao pai político. Porém, o pai político, no caso, é também pai biológico. Assim, narrar a sua tomada de consciência em meio ao fantástico reino feudal dos mandos e desmandos do pai na África, ao perceber que “não poucos, ao longo dos anos, foram pagando na própria carne a conta cobrada de todos nós, em suicídios, exílios, prisões, cirroses, guerras de África, vidas escangalhadas de misérias, até sermos agora mais os mortos do que os vivos” (Ibid., p. 100-101), é também a afronta de um filho bastardo a todos os pais: o biológico, o colonialismo, o autoritarismo, o estado português.

Diferentemente do romance de Helder Macedo, em *Nosso musseque* o conflito da diferença no âmbito do seio familiar não fica evidente desde o início da narrativa. Apesar da epígrafe, uma fala de don’Ana em quimbundo, referir-se a esse conflito (“kilombelombe kejidiê ku dimuka: kama ka-um-dimuna” – “o corvo não sabia ser esperto: uma coisinha de nada o despertou” – 2003, p. 11), o leitor só terá a sua dimensão na parte final da narrativa. Isso porque, no início, apesar dos conflitos do cotidiano, os moradores do musseque são representados sempre de maneira unida, independente de suas idades. É somente após os episódios de violenta repressão colonial que já debatemos anteriormente, sobretudo a chacina, que o conflito entre as duas gerações torna-se evidente.

É importante perceber que o tradicional núcleo familiar ocidental não corresponde necessariamente à organização familiar nas sociedades africanas. No romance de Luandino Vieira, fica evidente a força das relações comunitárias do musseque na constituição dos sujeitos. Desse modo, o conflito não se revela tão edipiano quanto em *Partes de África*, pois é representado por filha (Carmindinha) e pai (Bento Abano), sendo os dois, ainda, figurativos também de duas distintas gerações em Angola.

A opinião da geração mais velha, representada por Bento Abano, era de que o angolano não deveria reagir às injustiças impostas pelo sistema colonial, pois isso acarretaria ainda mais violência por parte do colonizador. A geração mais nova, representada por Carmindinha, no entanto, revelava-se extremamente insatisfeita com os destratos coloniais e disposta a não mais os tolerar, principalmente após o massacre do qual o narrador e Carmindinha foram testemunhas, gerando assim um conflito com a tradicional paciência dos mais velhos.

Apesar de não haver na obra a relação edipiana entre pai e filho que há no romance de Helder, mais uma vez a alteridade revela toda a sua potencialidade em um outro que é paradoxalmente tão próximo e tão distante. Os mais velhos e os mais novos não reconhecem (ou assim não o querem) o outro como parte de si, embora pertençam ao mesmo musseque, às mesmas cubatas de barro e pau. Como diria Julia Kristeva (1994), o outro se revela estrangeiro de nós mesmos. Em um debate entre a menina e o seu pai, fica evidente o quanto se tornaram opostos e estranhos os discursos:

- Uma fedelha! Uma fedelha! Como é que você percebe estas coisas da vida, assim? Esses assuntos de mortes, o que é que tu sabes?... É o que eu sempre falei: o povo não tem respeito por si mesmo... Carmindinha saltava na cadeira, os olhos faziam força para não falar, mas não aguentava, respondia:
- Mas sei! Sei mesmo! Respeito como então? Batem-te na tua porta, insultam-te na tua filha e você fica com seu respeito, sua educação, não liga nessas coisas, não é? Fala que o povo só quer é vinho e roubo, mulheres, vestir casaco e gravata, que já não tem homens como antigamente... (VIEIRA, 2003, p. 176)

O conflito fica ainda mais grave se levarmos em conta os aspectos culturais que o rodeiam, como o fato de que, para os africanos, os mais velhos são os detentores da sabedoria e os mais jovens devem a eles o máximo respeito. A isso, podemos somar o fato de que as sociedades tradicionais tem seu centro na figura do homem, o patriarca. Assim, a discussão de uma menina de dezesseis anos, que estudou contra a vontade do pai e respaldada pela bravura da mãe, “sem mais respeito antigo” (Ibid., p. 179), como disse o narrador, com o seu velho pai, antigo capitão de barco, tido como o homem mais sábio do musseque, revela o quão ameaçadora tornou-se a alteridade para os personagens em questão. Daí a epígrafe da obra, com don’Ana, velha contadora de histórias, utilizando de uma alegoria para condenar a rebeldia da jovem.

Ao evidenciar o abismo existente entre pai e filho ou os mais velhos e os mais novos, os narradores de *Partes de África* e *Nosso musseque* lançam a complicação que levará ambos os enredos ao movimento. Para que a situação final das duas narrativas seja diferente da situação inicial, é necessário que a alteridade seja compreendida pelos narradores. Assim, ao mesmo passo em que rememoram, ao atribuir uma organização narrativa lógica ao seu passado, os dois se encontram em exercício de reflexão. Narrar os conflitos do próprio passado, nesse caso adolescência e juventude, é, portanto,

procurar entendê-los. Por meio do aprendizado dos narradores, o abismo não deixa de existir, mas ao menos são construídas pontes que ligam as duas margens.

Conforme já mencionamos anteriormente, no enterro do pai, HM compreende que o outro é constitutivo do eu, não estando, portanto, fora, mas dentro de si. O adjetivo “juntamente”, utilizado por si, reforça bem essa questão: “se soube melhor a história dele e juntamente a minha” (MACEDO, 1999b, p. 253). Na interpretação de Laura Padilha (1999), ao ser enterrado o pai torna-se parte da África. Daí importância da terra nos versos finais do poema que HM resgata de suas lembranças, escrito na ocasião do funeral: “e a terra apressada/ sobre ti e mim” (Ibid.). Assim, ainda de acordo com a interpretação de Padilha, ao tomarmos o “partes” do título da obra não apenas como substantivo, mas como verbo, a obra torna-se um texto sobre a aceitação do outro como constitutivo do eu. Ambos de singular importância para o pensamento de HM, a África e o pai revelam-se como pontos de partida inevitáveis de sua existência.

Se é no funeral que HM percebe que parte do pai e da África para constituir-se como sujeito, com Carmindinha não é diferente. Logo após crescerem as intensas discussões com Bento Abano, tornando a convivência entre os dois insustentável, o capítulo seguinte inicia com o enterro do velho capitão. Diante do caixão sóbrio, sem enfeites, estreito e comprido, “último caíque na viagem” (VIEIRA, 2003, p. 182) de Bento Abano, o narrador reflete que “Carmindinha tinha crescido muito” (Ibid.). Assim, a maturidade da filha passa pela superação do pai, marcada pelo aspecto simbólico de sua morte. Levando a significação para o lado político, o crescimento da insubordinação ao colonizador passa pela superação da subserviência, do medo, do respeito.

No entanto, assim como em *Partes de África*, o narrador de *Nosso musseque* também percebe o quanto o outro está dentro e constitui o eu. Esse aprendizado também é percebido na obra de maneira simbólica. Ao se deparar com Carmindinha e fitá-la nos olhos, percebe neles “os olhos novos do velho capitão” (Ibid., p. 184). Para constituir-se como sujeito, Carmindinha (e juntamente o narrador) teve de compreender a alteridade e, apesar do abismo da autoridade, perceber que o pai está na verdade junto de si. “Aqueles olhos que eu só descobri morrendo na cara do capitão, derrotado nesse dia da grande conversa, para nascerem na mesma hora na cara da filha” (Ibid., p. 186).

A narrativa, por fim, termina com o relacionamento amoroso entre o narrador e Carmindinha, o que também constitui um evento altamente fértil em termos de significação. Ao assumir a importância da figura do pai (consequentemente da geração

mais velha) no seu discurso pós-colonial, Carmindinha sintetiza em si todo o musseque. “As minhas mãos procuraram, cafofas, e um cheiro forte e bom, feito de todos os cheiros das casas e dos capins de nosso musseque e do calor da noite, saía das mãos de Carmindinha” (Ibid., p. 185). Relacionar-se com a personagem, portanto, para o narrador, que não nasceu no musseque, é fixar-se na comunidade e sentir-se pertencente a ela. O narrador ainda relaciona Carmindinha à estrela da ponta da constelação do Cruzeiro do Sul. Sabe-se que a constelação é visível somente no hemisfério sul do planeta, que em geral é marcada por territórios submetidos ao jugo colonial dos países do norte. Dessa forma, Carmindinha simboliza a direção do sul, ou seja, a direção do discurso pós-colonial, da insatisfação e da conseqüente luta contra a opressão colonial que o narrador e os demais personagens devem tomar. Direção essa que marcaria as décadas seguintes na história de Angola.

HM, da mesma maneira que simboliza o discurso pós-colonial a personagem de *Nosso musseque*, também representa esse discurso para os portugueses. Apesar de estar no seio do colonialismo por ser descendente de representantes do poder do império, marca a ruptura por meio de um discurso dissonante em relação ao pai, à pátria e ao colonialismo. No entanto, esse movimento só é possível de fato ao assumir o pai, a pátria e o passado colonial. É somente reconhecendo a negativa marca que é possível problematizá-la. E é justamente a transgressão da geração de Helder que foi fundamental para que o velho regime fascista fosse derrubado no 25 de abril. Assim, nos dois romances, a compreensão da alteridade e a superação da autoridade oriunda do medo que ela provoca são fulcrais para a formação de um discurso pós-colonial de acordo com as necessidades de cada contexto. É a partir dessas distintas e semelhantes formas que os dois textos mostram seus traseiros ao pai político.

2.8 AS ILHAS IMAGINADAS NOS MAPAS REAIS

Para Jane Tutikian (2011b, p. 117, grifo da autora), “*saber-se quem* tem sido o grande desafio do homem ao longo de sua História”. Nesse sentido, o espaço adquire fundamental importância, visto que “saber de seu espaço é saber-se quem, na medida mesmo em que é da natureza do bicho homem marcar território como forma também de justificar a sua existência” (Ibid.). Assim, ao humanizar o espaço por conferir a ele uma história e, conseqüentemente, carregá-lo de significados, o ser humano acaba

relacionando-se com o espaço de forma identitária. Atribuir significação ao espaço é, então, atribuir significação a si. Nesse sentido, o ambiente das narrativas de *Partes de África* e de *Nosso musseque* é aspecto de grande importância para a interpretação das obras.

Na narrativa que faz de si a partir de sua memória, HM apresenta-se como um ser em constante migração, “expatriado dentro e fora do país” (MACEDO, 1999b, p. 81): português nascido na África em função da família colonial, viveu em diversos países africanos que eram colônias de Portugal (além da África do Sul, que era colônia inglesa), após o 5º ano colegial mudou-se para a metrópole a fim de continuar seus estudos e, no presente, apesar de passar férias em solo português e visitar África pela memória, vive em Londres. De acordo com Stuart Hall (2003, p. 26), essa condição diaspórica é particularmente interessante pela luz que é capaz de lançar sobre as bases contraditórias da nação, uma vez que, se a nação é uma comunidade imaginada, como quer Benedict Anderson (2008), o sujeito errante, que ao mesmo tempo pertence e não pertence à nação, que é um estrangeiro de sua própria pátria, lançará um olhar a partir de uma perspectiva outra, imaginando a partir de outros paradigmas a nação.

HM, ao refletir sobre uma palestra que lhe foi encomendada sobre os descobrimentos, lança a pergunta guia de sua exposição: “como reconhecer o que se desconhece?” (MACEDO, 1999b, p. 235, grifo meu). Refletir sobre essa questão é, de certa forma, atribuir importante significação à literatura portuguesa do século XVI, o que era a pretensão do expositor factualmente ficcional. Para isso, HM utiliza de silogismos da obra *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. Para ele (Ibid., p. 236), os cães são expostos a partir do signo da lucidez. Os gatos, por sua vez, por não serem cães, são loucos. Com as figuras retóricas sendo instrumento do próprio pensamento humano, entende-se pela própria (i)lógica dos silogismos a dominação colonial exposta já na forma como o colonizador viu o outro: se o europeu é dotado de civilização, de racionalidade, de justiça e de fé, o africano é justamente o oposto: a ausência de todos esses atributos por não ser europeu. Assim como os gatos são imaginário dos cães (Ibid.), os colonizados são imaginário dos colonizadores. A estrutura de raciocínio exposta por HM é bastante semelhante à apresentada por Said (2007) em *Orientalismo*.

Se “a percepção do desconhecido acaba sempre por voltar a ser um reflexo do conhecido” (MACEDO, 1999b, p. 236), a identidade do angolano, do moçambicano, do

cabo-verdeano, entre outras, para o português, acaba sendo produto do seu imaginário, produzido, evidentemente, a partir de seu paradigma. E é exatamente aqui que entra a luz da diáspora para a imaginação da nação de HM. Apesar de ser português, o protagonista de *Partes de África* não tem de reconhecer o desconhecido. Por viver desde a infância em diversas localidades africanas, o outro não é tão outro para ele. Assim, a África é vista e entendida como parte de si, e não apenas como o outro que é produto do imaginário de um eu. Tal concepção fica evidente na oposição ao pai. O pai e o avô, nascidos em Portugal e deslocados para a África, repetem o olhar colonial dos viajantes e aplicam a (i)lógica do silogismo ao interpretar os habitantes locais com o signo da barbárie.

É a partir dessa condição errante, assumindo características dos locais e das culturas pelas quais passa (como no caso da *tchuba* em Cabo Verde, 1999b, p. 221-231), que HM entende de outro modo a necessidade paterna de ordenar a desordem, de civilizar a selvageria, de iluminar as trevas. Português de segunda, um *cafrealizado* (Cf. SANTOS, 2010), aquele que parte de África (de acordo com Laura Padilha, 1999), imagina a nação a partir das margens e percebe que “de mal-entendidos são os impérios feitos” (MACEDO, 1999b, p. 245). E o termo “mal-entendido” não é senão produto da ironia do narrador, que ao analisar a conquista portuguesa dos territórios na Índia, lembra que os lusos atacavam à noite. No oriente, a guerra era muito mais ritualizada que no ocidente e só tinha atividade durante a luz do sol. À noite, recolhia-se os corpos, tratava-se dos feridos e repousava-se. Eis como “bravamente”, apesar de pouco numerosos, aqueles que lutavam por cristo derrotaram um exército gigantesco e organizado.

Desse modo, é justamente por não se sentir de fato pertencente, mas por migrar e buscar compreender diferentes locais, que HM pode perceber as contradições no império imaginado pelos portugueses. “Uns imaginam o mundo, outros constroem-no” (Ibid., p. 30). No entanto, aqueles que imaginam, caso do literário HM, são capazes de perceber que os que constroem não constroem senão com a imaginação. Assim, ele é capaz de buscar a ficção por trás dos fatos dos relatórios coloniais e das cartas de descobrimento. Também é capaz de buscar a realidade escondida na imaginação da nação que fazem esses escritos. Como na conquista da Índia. Como no encantado reino feudal de pai e avô que vão sendo desconstruídos em meio à cartografia desse mapa real de ilhas imaginárias (Ibid., p. 251).

Já em *Nosso musseque*, a relação do narrador com o espaço é um pouco distinta daquela que tem HM. Ele também é um estrangeiro, alguém que chega, no caso, ao musseque. A diferença, porém, está no fato de que não está lá de passagem; sua vida não é uma constante migração como a do narrador protagonista de *Partes de África*. O narrador anônimo, ao narrar suas lembranças do musseque, narra-se como parte dessas lembranças, ou seja, ele constitui o musseque, sendo parte dessa articulação entre comunidade e espaço tão fértil de significados. O sentimento de pertença, então, torna-se importante para compreender a identidade em questão. Assumir-se membro dessa comunidade é, nesse caso, assumir-se contrário à colonização e à privatização do espaço, como no caso da apropriação do quintal por sô Luís, que já analisamos.

Outra questão já aqui abordada, também relevante para compreender a relação entre o ser e o espaço, está no fato de que uma possível significação da relação do narrador com Carmindinha é a sua plena relação com o espaço periférico do musseque, ou, de maneira mais ampla, com Angola (uma vez que o espaço híbrido do musseque é bastante representativo da realidade do país). Dessa forma, o narrador representa-se de maneira territorializada, no sentido cultural que propõe o geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert (2003, p. 13): “o território é visto sobretudo como o produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo sobre o seu espaço”. Na poética cena que reproduzimos abaixo, percebe-se não a simples inserção, mas a plena interação entre os sujeitos e o espaço, na qual ambos se significam:

Um riso solto, de criança ainda, fez tremer nas minhas mãos suas mamas pequeninas. Era já em baixo do muxixeiro, atrás da casa de don’Ana e aí senti o capim duro nos nossos pés, um cheiro de erva pisada vestindo os nossos corpos lavava nossas roupas despidas. As minhas mãos procuraram, cafofas, e um cheiro forte e bom, feito de todos os cheiros das casas e dos capins de nosso musseque e do calor da noite, saía nas pequenas mãos de Carmindinha.

Nessa noite quente, enquanto nosso amigo e velho capitão sorria para sempre, Carmindinha e eu nos amamos com os nossos corpos claros embrulhados no cobertor da noite, como nossas mãos andavam a convidar muito tempo já. E era uma noite funda, sem lua, negra de estrelas no céu. (VIEIRA, 2003, p. 185)

No entanto, a alta do café promove intenso crescimento urbano em Angola a partir da década de 40. Assim, com a expansão imobiliária na capital, Luanda, há a expulsão dos moradores das zonas mais centrais para as periferias da cidade. Desse modo, a interação entre a sociedade e seu espaço na comunidade do musseque passa a

ser ameaçada com os despejos, episódios trágicos na memória do narrador por ver sua articulação entre identidade e espaço ameaçada:

O tractor gritou alto, cuspidando fumo e rapidamente, com a faca bem afiada onde o sol batia, a máquina correu para a cubata e enconstou-lhe, gemendo e bufando. Sentiam-se as paredes a resistir, o barro vermelho e as canas de mãos dadas a aguentar, gemendo baixinho, mas, depois, tudo era só um grande barulho e bocados de barro e canas e poeira vermelha subindo no ar, com o vento do mar a enxotar para longe e a máquina amarela a correr maluca com o tractorista a tossir. (Ibid., p. 81)

A realidade da desterritorialização forçada, imposta pelo sistema colonial, acaba como contrapartida reforçando o sentimento de pertença comunitária ao espaço do musseque. Assim, a resistência daqueles que lutam pelo seu direito à territorialização cresce, pois o espaço do musseque está estreitamente ligado às identidades de seus moradores:

Nga Xica nem parecia a senhora que a gente conhecia. Todas as veias do pescoço e dos braços se viam debaixo da pele e a vassoura fazia voltas de ameaça. As mulheres murmuravam, umas insultando, outras pedindo o favor de deixar ficar uns dias até arranjar outra casa. O tractorista, todo suado, olhava ora umas ora outras, mas não queria aceitar. Só quando a mãe do Biquinho, sem pensar mais nada, a gritar parecia era maluca, lhe pôs vassourada é que fez qualquer coisa. [...] o tractorista, num minuto, estava cercado por um grupo ameaçador de mãos fechadas e bocas gritando. (Ibid., p. 78)

Apesar da diferença no sentimento de pertença entre HM e o narrador anônimo, suas relações com o espaço são semelhantes em um aspecto: por ser um sujeito absolutamente às margens do império, angolano, morador de musseque, vítima do movimento de marginalização no espaço urbano, o protagonista de *Nosso musseque* também está em um local produtivo para perceber as contradições na imagem da nação. Assim, no seu cotidiano de violência e de exploração, também percebe que “de mal-entendidos são os impérios feito” (MACEDO, 1999b, p. 245). No entanto, se HM descobria isso pelo seu estudo das narrativas de viajantes ou pela análise dos relatórios do pai, o narrador de Luandino percebia no dia a dia de medo que se instalou na década de 40 em sua vizinhança. O império era feito todos os dias. E os mal-entendidos eram corpos estendidos na areia, como no episódio da igreja.

2.9 ANTI-BABEL OU ROÇAR A LÍNGUA DE CAMÕES

Os descendentes de Noé construíam uma torre. Almejavam que fosse tão alta que pudesse chegar ao céu. Descontente com a afronta, Deus teria descido à Terra e confundido a linguagem de todos os homens para que não voltassem a organizarem-se para repetir tamanha petulância. Na narrativa bíblica conhecida por Babel (*Bíblia*, 1969, p. 10-11), a origem das línguas é explicada a partir da ideia do castigo divino. Portanto, o mito cristão trata a diferença cultural, e mais especificamente linguística, como aspecto negativo da humanidade.

Como aspecto negativo a diferença linguística também foi tratada por Camões (2008, p. 152) n’*Os Lusíadas*, conforme já referimos no capítulo anterior. “Nem ele entende a nós, nem nós a ele”, afirma o eu-lírico ao descrever o encontro com um africano. E a ficção dos relatos/realidade das literaturas dos viajantes mostram que o colonizador não percebeu o outro como sujeito, no caso alguém capaz de também produzir linguagem e complexidade de raciocínio. Caminha (2013, p. 53) refletiu que os índios com quem conviveu em solo brasileiro não seriam capazes de “aprender a falar”, o que no caso significaria compreender a língua portuguesa, já que não considerava a possibilidade de os índios também possuírem uma língua igualmente complexa. Séculos mais tarde, o escritor romântico José de Alencar reproduziu o colonialismo linguístico de Caminha, perguntando-se como poderia um escritor adaptar a rusticidade dos pensamentos indígenas, moldados em suas línguas, à superior racionalidade da língua portuguesa (“[...] o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios [...]; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara” – 2004, p. 101).

É a partir dessa ideologia que a língua portuguesa foi violentamente imposta pelo império nas colônias portuguesas, sobrepondo-se às locais. Não à toa, o pensador pós-colonial indiano Dipesh Chakrabarty (2015, p. 23) considera que uma língua nada mais é que um dialeto respaldado por um exército. HM, ao visitar em suas memórias as ruínas do império, lembrou João de Barros, segundo gramático da língua portuguesa, que anunciava no século XVI a queda do “exército” e a permanência do “dialeto”: “as armas e os padrões que Portugal disseminou por todos os continentes eram coisas materiais, que o tempo poderia destruir, mas que a língua portuguesa não seria facilmente destruída pelo tempo” (MACEDO, 1999b, p. 244). A língua portuguesa de fato permaneceu e, de certo modo, é aspecto comum em países como Brasil, Portugal,

Angola, Moçambique, Cabo Verde, o que permite a facilidade de deslocamento do narrador pelas ruínas império. Ele se questiona sobre os apagamentos promovidos pelo “respaldo do exército”: “é certo que, para tal acontecer, outras línguas, outras civilizações se foram perdendo no caminho” (Ibid., p. 244-245).

Apesar da violência da sobreposição linguística, é importante perceber que a língua portuguesa não é um consenso entre os habitantes de todas as colônias, como pode sugerir o pensamento de HM. Em Moçambique, por exemplo, apenas 3% da população é falante de português como língua materna, estando a maioria concentrada nas áreas urbanas (Cf. LOPES, 2006, p. 37). A imposição da língua colonizadora como oficial, conseqüentemente sendo utilizada pelas elites nas instituições, e a sobrevivência das línguas locais entre a população geral ocasionaram intensos debates entre os pensadores pós-coloniais.

A despeito dessa polêmica, o nigeriano Ngugi wa Thiong’o, por exemplo, em *Decolonising the mind* (1986), defendeu a utilização das línguas autóctones, publicando assim pela última vez em inglês. No contexto dos países africanos colonizados por Portugal, porém, a pluralidade de línguas africanas é enorme. Nesse caso, o público leitor de uma publicação em língua local seria mínimo. Isso sem mencionar que essas línguas são veiculadas oralmente, não havendo, portanto, uma padronização escrita referente a elas.

Os escritores moçambicanos Luís Bernardo Honwana, José Craveirinha e Rui Nogar (1979, p. 70), em conferência, manifestaram que a imposição linguística e cultural

Pretendia romper os laços do povo com o seu passado, com a sua História – particularmente com a história da sua resistência à penetração colonial – estilhaçar a sua visão do mundo e da sociedade, privá-lo das formas de expressão que desenvolvera, desligá-lo até do seu espaço geográfico, amputando-o assim dos elementos que definiam a sua personalidade e impedindo-lhe que esses elementos, dentro da lógica de desenvolvimento das sociedades, se transformassem no cimento aglutinador da unidade nacional.

Dessa forma, a organização para uma resistência ao colonialismo passou a ser possível de uma única maneira: pelo domínio da língua do colonizador. Se a pluralidade linguística era enorme, além de alvo da violência colonial, a constituição de uma unidade para a luta (Cf. CABRAL, 2014) era possível justamente por meio da língua portuguesa. Assim, a cultura imposta virou instrumento de mobilização e de

organização. E a literatura, nesse sentido, exerceu papel fundamental no domínio da língua do colonizador.

Ao escrever em língua portuguesa, Luandino Vieira utiliza então desse instrumento, que para o escritor constitui um valioso “troféu de guerra”. De acordo com o escritor angolano João Melo no seu poema “Crônica verdadeira da língua portuguesa”, “desde o nosso encontro inicial/ essa língua, arrogante e/ imensamente,/ foi usada contra nós:/ mas nós derrotámo-la/ e fizemos dela/ um instrumento/ para a nossa própria liberdade” (MELO, 2010, s/p).

Engana-se, contudo, quem pensa que escrever em língua portuguesa possa significar necessariamente não escrever nas línguas locais. Ao escrever em português, Luandino não adota a correção gramatical imposta pelo colonizador. Antes pelo contrário, o escritor adota a língua portuguesa falada nos musseques de Luanda – um português tomado de influências do quimbundo, seja na fonética, no léxico ou mesmo na morfossintaxe. Assim, a linguagem de uma obra como *Nosso musseque* não é a linguagem morta das gramáticas impostas institucionalmente nas colônias, mas a linguagem viva e quente das comunidades periféricas. Nos momentos de maior comoção dos personagens adota-se em suas falas termos em quimbundo, bem como nos ensinamentos dos mais velhos e nas orações aos mortos. O lamento de sô Augusto ilustra bem a naturalidade com que as duas línguas são utilizadas na passagem da palavra do narrador ao personagem: “agarrava a cabeça do filho, sentava com o livro nos joelhos e lamentava: ai mon’ami, mon’ami, a-ku-vualele uaxikelela, a-ku-vualele uaxixima...” (VIEIRA, 2003, p. 65). Em português o lamento corresponderia a “ai, meu filho, meu filho, pariram-te preto, pariram-te desgraçado”. Em outros momentos, os próprios personagens podem utilizar-se de falas híbridas entre o português e o quimbundo: “Mukutu! Não acredito!” (Ibid., p. 64).

É por esse hábil manejo linguístico, descobrindo poeticidade no encontro cotidiano do português com o quimbundo, que Luandino Vieira, para Manuel Ferreira (1977, p. 57), “ganha uma altura que pode ser colocada ao lado da dos melhores prosadores de língua portuguesa”. E este, que é um dos melhores prosadores de língua portuguesa, ao trazer a poeticidade da língua às margens da oficialidade, revelando as vozes às margens do império, tornou-se inevitável diálogo para os escritores em língua portuguesa que assumem discurso pós-colonial. Se Luandino esteve preso nos porões da PIDE durante a década de 60, sua obra alcançou liberdade: o livro de contos *Luuanda*

foi a primeira obra africana premiada em Portugal. O colonizado colonizava culturalmente então o seu colonizador.

Em *Partes de África* torna-se evidente que a formação cultural de HM passa também pelas culturas locais. Durante sua infância na Zambézia, habituou-se à tradição da contação de histórias devido ao contato com o velho Pimpão, que trabalhava para seu pai. No entanto, é já adulto, em uma passagem por Cabo Verde, que revela claramente a colonização da língua portuguesa pelos colonizados. Devido à imensa escassez de chuva no arquipélago que forma o país, a palavra *tchuba* (em crioulo) ganhou outras significações, como esperança. “Eu tchubo te ver amanhã” (MACEDO, 1999b, p. 229), exemplifica HM. Para sinalizar um necessário transbordamento de esperança em um momento posterior na narrativa, o narrador não hesita e lança mão do português cabo-verdeano: “Haja tchuba” (Ibid., p. 232).

Desse modo, seja na constante migração de HM pelos países africanos, seja no enraizamento do narrador anônimo na periferia de Luanda, Helder e Luandino utilizam da língua portuguesa em seus romances. Quase meio milênio após a projeção de João de Barros, a língua portuguesa continua sendo falada nas colônias. Não é mais, entretanto, a língua portuguesa dos portugueses. É a língua-troféu, é a língua apropriada, é a língua destituída de seu exército, colonizada pelo colonizado. A canção “Língua”, do compositor brasileiro Caetano Veloso (2015), traz em seu primeiro verso: “gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões”. HM afirma que “o poeta moçambicano José Craveirinha já pôde publicamente reivindicar Camões como parte de sua literatura” (MACEDO, 1999b, p. 245) e que “no Brasil é mesmo a língua portuguesa que se fala, por muito que doa a quem ache que deve doer; e os portugueses já começaram a descobrir que a sua língua não é apenas aquela que julgam conhecer” (Ibid.).

Em suma, se abrimos esta seção refletindo sobre o mito de Babel, *Partes de África* e *Nosso musseque* tratam de narrar o anti-Babel, no sentido de valorizar a diferença linguística, até mesmo quando ela se dá no jogo de disputa que está no interior da língua. Ao impor seu idioma sobre o colonizado, o português perdeu a exclusividade sobre ele. De diferentes modos, Helder e Luandino roçam a língua de Camões. E roçar é, paradoxalmente, ao mesmo tempo que contato e aproximação, também atrito e aspereza. Camões e a língua portuguesa pertencem inevitavelmente à cultura de Helder,

Luandino, portugueses e angolanos contrários ao colonialismo. Fazem parte da conquista, da subversão, do roçar.

2.10 DO CAOS VIEMOS, AO CAOS VOLTAMOS

Helder Macedo (2010, p. 120) afirma, em entrevista, que “o arranjo formal de um livro, a sua estrutura, faz parte da sua significação, é tanto um significante quanto é o estilo ou, num romance, as situações e as personagens”. Assim, tornamos à consideração de Antero de Quental (2015) de que a totalidade é formada pelo caos de uma grande desarmonia para perceber que a fragmentação desses romances, seja por meio da confusão que provocam entre fato e ficção, pela não confiabilidade de seus narradores, pelas idas e vindas de suas memórias, pela suas posições fronteiriças em relação a tempo, espaço e língua, acabam por ser significativas e formadoras de dois “todo” romanescos que desestabilizam as hegemonias da narrativa, da cultura, do tempo, do espaço, da nação sobre os quais se amparava o império português.

Para Jane Tutikian (2011b, p. 119), o romance *Partes de África* representou uma ruptura na literatura portuguesa, pois nele “o autor, através de um narrador não digno de confiança, constrói uma estrutura híbrida e fragmentada, estabelecendo um discurso ponte entre a tradição literária e a inovação”. Da mesma forma podemos entender o caso de Luandino Vieira, que, na década de 60, diante de um paradigma de prosa neo-realista, apresenta importante inovação na literatura angolana e de língua portuguesa no geral, trazendo para o romance e para o conto a linguagem e a realidade dos moradores dos musseques de Luanda, utilizando da fragmentação e da multifocalidade cruzadas com a tradição dos missosso como estratégia pós-colonial, apropriando-se da cultura do colonizador e, no contato com a tradição, reivindicando literariedade à híbrida cultura angolana. Nesse sentido, apesar da publicação tardia, *Nosso musseque* é bastante paradigmático de sua obra.

Se, como reflete Derrida no documentário *D'ailleurs Derrida* (1999), “toda escritura é construída a partir de resistências, no melhor e no pior sentido que a palavra tem”, Helder e Luandino levam ao extremo essa condição. Estrangeiros de dentro e/ou de fora do império, assumem a escrita de romances, gênero tão caro à afirmação dos nacionalismos, principalmente no século XIX, justamente para questionar a ideia de nação. Helder por meio de uma narrativa irônica, feita no interior do próprio governo

colonial, ressaltando as contradições e as arbitrariedades de quem está no poder. Luandino por meio da dramaticidade revelada no cotidiano daqueles que sofreram as arbitrariedades desse governo, ressaltando a dor pela violência física, pela desapropriação e pela sobreposição cultural e social.

O todo do romance é o caos. O todo do império também. É na grande desarmonia de narrativas plurais, diversas e fragmentadas, de mosaicos e de missosso que ambos são formados. A memória das memórias silenciadas pelo “todo” da nação, nesse sentido, é ameaça. Ameaça porque pode perturbar a noção de “todo”.

3 AS GUERRAS COLONIAIS ENTRE CHUVAS DE GAFANHOTOS E CAMINHOS NO DESERTO

“Quem é depositário de segredos [...] acaba sendo dono do passado”. Assim afirma, em determinado momento, o narrador de *Venenos de Deus, remédios do diabo*, romance do escritor moçambicano Mia Couto (2008, p. 172). E se engana quem pensa que as instituições oficiais, aquelas que ocupam o controle da narrativa histórica, são os referidos depositários dos segredos. O seu inevitável caráter hipomnésico, já que a história é texto situado entre a memória e o esquecimento, é justamente o princípio gerador das lacunas. Os depositários dos segredos, desse modo, são aqueles que estão muito além dos centros legitimadores de sentidos, pois foram relegados às suas margens.

Para Stuart Hall (2006, p. 53), as identidades nacionais são representadas como primordiais. Desse modo, têm a capacidade de produzir sentidos para o presente da nação ao unificar o passado à expectativa de futuro. Um passado mítico, capaz de despertar orgulho e desejo de pertencimento coletivo, é então elemento fundamental para a manutenção do sentimento nacional. Por essa razão, as guerras perdem o contorno trágico e ganham um contorno épico; a história (tanto a oficial quanto aquela narrada por meio de filmes, canções e obras literárias) traz ao presente os vultos dos grandes heróis antepassados. Aí está um exemplo do que o historiador Erich Hobsbawm (1983) definiu como “a invenção da tradição”.

Manter a sanidade de uma identidade nacional significa, seguindo essa linha de raciocínio, ignorar que o passado é sempre uma construção narrativa feita a partir do presente. A síntese cultural dos homens e das mulheres da nação é a formação de seu consciente. Há, portanto, de se negar as lacunas da história. Os depositários dos segredos são o *unheimlich* (FREUD, 1990) de uma identidade nacional. Corpo estranho, a alteridade no interior do sujeito, estrangeiros da própria pátria, são relegados ao inconsciente da nação. Assim, suas manifestações são sempre perturbadoras, pois assombram a sanidade de uma identidade nacional ao produzir aquilo que Homi Bhabha (1998, p. 242) definiu como *contranarrativa da nação*.

Para Inocência Mata (2006, p. 40), aqueles que são capazes de escrever a nação pós-colonial a partir desse espaço duplo, que cinge o interior de sua própria representação por meio do traço suplementar dos segredos da história,

São agora as mulheres, as minorias étnicas, as minorias sociológicas, os camponeses, os dissidentes ideológicos, os críticos dos sistemas políticos, enfim, os marginalizados dos processos de globalização econômica, geradora de periferias culturais.

É justamente a partir das contranarrativas que são a manifestação desses grupos, o *unheimlich* da consciência nacional, que as guerras tornam do caráter épico ao caráter trágico, o processo inverso das *narrativas da nação*. Na visão daqueles que vivem às margens da nação, a *hybris* dos antigos heróis ameaça os sentimentos de orgulho e de pertencimento; a ligação entre os tempos do passado comum à perspectiva de um futuro é assombrada no presente. A história torna-se, mais do que nunca, um campo de disputas: a guerra do presente é a luta pelo controle da narrativa das guerras do passado.

As guerras envolvendo Portugal e suas antigas colônias africanas, intensificadas durante a década de 1960 e que perduraram até meados da década seguinte, são de fundamental importância para as representações das identidades nacionais dos dois países. Por um lado, Portugal, com sua identidade messiânica e expansionista fundada desde séculos, porém ameaçada pela sua posição semiperiférica no capitalismo global, reprime os movimentos de libertação africanos a fim de garantir a manutenção de sua representação colonial. Por outro, Angola, além da luta pela independência política, tem na guerra contra a opressão colonial elemento fundamental para a consolidação de um sentimento de identidade nacional.

Entre os romancistas portugueses e angolanos que pelejam a história das guerras coloniais destacam-se Lúcia Jorge e Pepetela. Ela, portuguesa, trabalhou como professora em Moçambique e viu de perto os horrores da guerra. Ele, angolano, foi guerrilheiro do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) e lutou a guerra. É a partir das contranarrativas, portanto, de uma mulher e de um guerrilheiro crítico de seu próprio movimento que os segredos do ambiente fálico e pouco autorreflexivo da guerra são revelados.

Depois de visitarmos o passado colonial e seu ambiente grávido de conflitos na companhia de Helder e de Luandino, passemos ao inevitável tempo de guerra que daquele contexto resultou. O terreno literário pelo qual percorrerá nosso olhar está povoado pelos romances *A costa dos murmúrios* (2004), publicado em 1988 por Lúcia, e *Mayombe* (2009), publicado em 1980 por Pepetela.

Se para abordarmos, no capítulo anterior, as estruturas de *Partes de África* e *Nosso musseque* nos apropriamos das palavras de Antero de Quental (2015) e definimos a totalidade dos romances como as grandes desarmonias para onde convergiam todas as diversidades, em *A costa dos murmúrios* e *Mayombe* não é diferente.

O romance de Lídia Jorge inicia com um conto, “Os gafanhotos”, que a partir de um narrador heterodiegético apresenta o casamento de Evita e Luís Alex. Ele é um alferes do exército português em missão em Moçambique. Ela, sua noiva, instala-se no hotel *Stella Maris*, na cidade de Beira, para acompanhar o marido. Finalizado o conto, uma narradora autodiegética, Eva Lopo, passa a analisar a narrativa escrita por si tantos anos antes, na altura de seu casamento, comparando seu texto literário com o que de fato teria ocorrido durante o tempo em que esteve em Beira.

Já o romance de Pepetela, com um narrador heterodiegético, apresenta como enredo a vida dos guerrilheiros do MPLA em missão na Floresta do Maiombe, na região de Cabinda, divisa entre Angola e a República do Congo. O foco narrativo está no protagonista da história, o Comandante Sem Medo. No entanto, essa narração, mais tradicional, é sempre alternada com outras, em primeira pessoa, dos guerrilheiros que compõem o referido grupo.

A costa dos murmúrios, marcado pela incompletude, funciona a partir do jogo comparativo entre o conto da jovem Evita e a análise-relato, passados vários anos, da agora experiente Eva Lopo. Assim, interessa no conto inserido no romance menos aquilo que foi escrito que aquilo que não foi escrito sobre o contexto da repressão dos movimentos de libertação em Moçambique. Trata-se de uma obra sobre o silêncio, sobre aquilo que não coube na representação idealizada de Evita sobre seu casamento.

Mayombe, marcado pela pluralidade, funciona a partir do embate de ideias entre os diferentes guerrilheiros. Se a constituição de um grupo militar é homogeneizante, a obra trata de ressaltar a história de vida, as concepções ideológicas, filosóficas e os motivos subjetivos pelos quais cada guerrilheiro luta. Os mesmos fatos durante o movimento de libertação em Angola, então, encontram diferentes leituras. Trata-se de uma obra sobre a diferença na leitura e na agência da história.

Dessa forma, os romances em questão são marcados por incompletude e pluralidade. Mais que uma estrutura fechada, apresentam então uma estruturação. É na relação entre o que é dito e o que não é dito, entre as ideias e as ações, entre a subjetividade das leituras da guerra e a objetividade de sua violência, que os romances

vão apresentando seus signos e suas lacunas. Os segredos de guerra ficam então por conta do jogo da significação; o leitor percorrendo seu caminho entre os murmúrios que ecoam na Floresta do Maiombe que é a linguagem. Os sentidos, assim, são sempre provisórios e incompletos, resultado da própria riqueza literária das duas obras.

Do mesmo modo que nos aventuramos nas memórias coloniais de *Partes de África* e *Nosso musseque*, optamos por não utilizar um método de análise comum – portanto anterior e aplicável a qualquer obra literária. Valorizamos os textos em questão enquanto individualidade. Um método pré-definido, como refletiu Barthes (1992, p. 37), em *S/Z*, seria pensar toda a literatura de maneira homogênea, negando seu caráter infinito. Pretendemos, então, valorizar os textos enquanto diferença.

Assim, não temos qualquer pretensão de dar conta de alguma pretensa totalidade nos romances. De peito aberto, assumimos o aspecto provisório ao compreendermos que “interpretar um texto não é dar-lhe um sentido [...], é, ao contrário, estimar de que plural é feito” (Ibid., p. 39). Em suma, ao nos aventurarmos pelos textos de Lídia Jorge e de Pepetela, abordaremos alguns aspectos que percebemos importantes no jogo da significação dos próprios romances para compreender como, a partir de uma perspectiva pós-colonial, utilizaram do gênero romanesco para dar conta das guerras de independência na África.

3.1 EVITA ERA EU À SOMBRA DA AMOREIRA

Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos (nome civil do escritor Pepetela), angolano descendente de colonialistas portugueses, durante a sua juventude, foi estudar em Portugal. De lá, no auge da repressão da ditadura fascista de Salazar, foge para Paris, e de Paris desloca-se para a Argélia. Estudante de sociologia, é um dos fundadores nesse país do Centro de Estudos Angolanos. Após se transferir da Argélia para a República do Congo, Pepetela decide que não basta apenas lutar intelectualmente pela independência de Angola. Passa então a integrar as guerrilhas do MPLA instaladas na fronteira do Congo com a região angolana de Cabinda. Assim, durante os anos de 1970 e 1971, Pepetela (2015, s. d.) escreveu um comunicado de guerra, algo que lhe pareceu insuficiente pela objetividade. Ao desenvolver o comunicado, criou o romance *Mayombe*, que seria publicado praticamente dez anos após a escrita.

Em entrevista concedida a Carlos Serrano, após ser interrogado se haveria uma identificação pessoal entre si e alguma personagem do romance, já que Artur Carlos também combateu na Floresta do Maiombe no período em que se passa o enredo, o escritor (2015, s. p.) revela não haver um *alter ego* seu no texto, pois suas ideias e vivências do momento histórico estão dispersas entre mais de um personagem:

Sim, posso dizer que me estou fragmentando. Fragmentado, digamos, compreendendo melhor algumas personagens.

Claro, o “Sem Medo” tem algumas ideias que são minhas, mas de caráter político. Outra personagem que é importante é o “Teoria”. Não me identifico. Aí não sou eu. Mas compreendia perfeitamente. É o problema do mestiço, que me interessou e que eu pretendi escrever como problemática.

O “Mwatiânwa” também tem muito de mim, no aspecto da preocupação com a unidade nacional, e mais do que isso até, dá uma ideia internacional. Há sim. Em algumas personagens há algumas preocupações e ideias que eu tenho. Mas realmente não há nenhuma personagem que seja eu.

Já a escritora portuguesa Lúcia Jorge (2014), em seu site profissional, revela que, após licenciar-se em Filologia Românica pela Universidade de Lisboa, passou anos decisivos em Angola e em Moçambique na condição de professora do Ensino Secundário. Vivenciou, nesse período, os últimos anos das guerras coloniais. Ainda de acordo com as informações contidas no meio eletrônico, Lúcia (Ibid.) revela que *A costa dos murmúrios* “reflete a experiência colonial passada em África”.

E a experiência colonial passada na África no início da década de 1970 seria refletida no final da década de 1980, quando publica o romance em questão. Apesar do distanciamento temporal entre a experiência e a elaboração literária, a escritora percebe a necessidade do seu discurso, já que os relatos oficiais redigidos no transcorrer desse tempo não contemplaram o seu ponto de vista sobre os acontecimentos, como revelou em entrevista:

À medida que os anos se passavam – e não eram tantos assim –, apercebia-me que a memória das coisas desaparecia completamente. Comecei a ser assaltada pelo sentimento de que tinha espreitado um momento particular da história da Europa em relação a África. E de que a história o traíra na sua essência. Porque se estava a dar apenas os relatos oficiais das coisas. E os sentimentos humanos? E os milhares de mortos não tinham uma cruz verdadeira sobre a sua sepultura? Então, fiquei com uma necessidade enorme de fazer reviver figuras, figuras que eu tinha conhecido no auge da juventude. (JORGE, 2002, s. p.)

Dessa forma, são inevitáveis as relações que surgem aos leitores ao se pensar nos inúmeros paralelos entre as trajetórias dos autores e das personagens, mesmo que isso não seja sugerido pelos textos, como foi no caso de *Partes de África*. Essas relações, nominadas por Philippe Lejeune (1975, p. 25) como componentes do romance autobiográfico, como observamos no capítulo anterior, que foram por nós percebidas em *Nosso musseque*, também são possíveis nos dois romances em questão.

Se a personagem Teoria era professor na base de guerrilha (o MPLA tinha grande preocupação pedagógica e buscava alfabetizar em língua portuguesa crianças e adultos), Artur Carlos também foi. O sujeito ficcional Teoria, nascido em Gabela, a terra do café, recebeu da mãe a cor escura do produto da terra e do pai o branco defunto do português. Já o sujeito empírico Pepetela não é mestiço. No entanto, branco, carrega também em si o estigma da descendência do colonizador, motivo de desconfiança durante a luta de independência e que tanto atormenta a personagem. E se o caráter híbrido não está na pele do escritor, está na sua cultura: nasceu no antigo reino de Benguela em uma região de fronteira, onde acaba a cidade branca e inicia o musseque.

Já a personagem Sem Medo tem rompantes anarquistas que não poderia ter, pois não são de bom grado no MPLA. Em um contexto de sim ou não, teorizou o talvez. Assim, Sem Medo liderava grupos do movimento, lutava com todas as suas forças pela independência de seu país, porém era também incansável crítico do partido e de suas contradições internas, já prevendo as dificuldades que Angola enfrentaria no pós-independência. Segundo Jane Tutikian (2006, p. 90), “Pepetela diz-se um professor e cidadão amargurado com o viver do seu país”. Da mesma forma que o escritor que o escreve, Sem Medo é irremediavelmente crítico (ou Pepetela que seria da mesma forma que a personagem? – Cf. BARTHES, 2013). Antes de publicar *Mayombe*, e consequentemente fazer circular as críticas dirigidas a questões internas do movimento, Pepetela (2015, s. p.) chega, inclusive, a mostrar o romance ao poeta, herói da libertação e presidente Agostinho Neto para que debatessem se as críticas não fomentariam visões colonialistas.

Por fim, a personagem Muatiânvua, por ser mestiço de bailundo e quimbundo, não vive nos interiores tribalistas do país, mas cresce no bairro Benfica, em Benguela, híbrido assim como o bairro da cidade em que cresceu o escritor: “havia homens de todas as línguas, sofrendo as mesmas amarguras” (PEPETELA, 2009, p. 123). E Muatiânvua amplia seu mundo, torna-se marinheiro e vai conhecer ainda mais africanos

de todas as línguas, sofrendo as mesmas amarguras do colonialismo. Namíbia, Gabão, Gana, Senegal, Marrocos e África do Sul estão entre os países africanos que ampliaram o olhar da personagem. Argélia e República do Congo, como já vimos, a do homem.

Se diversas são as características da trajetória de Pepetela dispersas pelas personagens de *Mayombe*, as semelhanças dos caminhos de Lídia Jorge se encontram sobretudo com a personagem Eva Lopo. Mais jovem, a portuguesa Eva, ou melhor, Evita naquele contexto, fora a Moçambique acompanhar o marido militar no final da década de 1960. Era uma estudante de história. Assim, da cidade de Beira, acompanha o clima tenso durante a guerra e as múltiplas narrativas que se formam sobre o que ocorre no interior do país.

Lídia atuou como professora na cidade de Beira nos anos de 1970 e 1971. Do mesmo modo que Evita, acompanhava então a repercussão dos combates ocorridos no interior. As semelhanças, no entanto, vão além. Evita recolhe as versões dos militares sobre a África e a guerra colonial. Mas (o que não encontra espaço no conto, porém encontra na rememoração de Eva), não se detém a essa visão dos fatos. Ela desce da torre de marfim que é o hotel *Stella Maris* e vai conhecer Moçambique de perto. Remove a nuvem de gafanhotos, que metaforicamente no conto silencia os crimes de guerra cometidos por Portugal, e vai em busca da história além dos relatos oficiais.

Lídia e Eva são testemunhas de acontecimentos traumáticos e veem a imagem repleta de glória do império português ruir. Por baixo dos gafanhotos da glória verde, há o vermelho do sangue, há os assassinatos covardes, há angústia das mulheres que esperam. Autora e personagem são sensíveis aos silêncios e aos murmúrios. Consequentemente, são sensíveis às *contranarrativas da nação*. Trazem à tona esse *unheimlich* da guerra em Moçambique. Constroem a história daqueles que não têm história.

Havemos de nos preocupar, todavia, em não sermos ingênuos e pensarmos em uma relação de identificação completa entre seres ficcionais e seres empíricos. Se nas relações entre esses sujeitos existem muitas semelhanças, existem também as diferenças. Pepetela não foi líder de grupo e herói mítico da guerrilha como Sem Medo, não é mestiço como Teoria ou foi marinheiro como Muatiânvua. A ficção e a realidade são sempre campos de fronteiras instáveis. Por um lado, ficcionaliza-se a partir do conhecimento que se tem da realidade. Por outro, vivemos a realidade, em grande parte, na imaginação que fazemos dela no nosso próprio exercício de compreensão. O escritor

angolano (2015, s. p.), apesar de refletir sobre a contribuição de sua vivência enquanto guerrilheiro em Cabinda na construção do romance, também se preocupa em ressaltar que “não há nenhuma personagem que seja real. Todos eles são ficção [...]”. A escritora portuguesa (2015, s. p.) faz o mesmo:

A maior parte delas [personagens] já não existiam - umas porque tinham morrido fisicamente, outras porque desapareciam em vidas lamentosas e anódinas -, mas eu tinha um desejo enorme de as fazer viver. Naturalmente, não sou capaz de criar figuras a partir de seres existentes. São, portanto, abstrações, criações laterais em relação às figuras verdadeiras.

Pepetela e Lídia, dessa forma, estão e não estão nas personagens que construíram em *Mayombe* e *A costa dos murmúrios*. Eva Lopo, quase em desabafo, frequentemente repete em sua rememoração a frase “nesse tempo, Evita era eu” (JORGE, 2004, p. 49). Evita era e não era Lídia Jorge. Os guerrilheiros do romance eram e não eram Pepetela. Ao morrer dentro da floresta, debaixo de uma grande amoreira, Sem Medo refletiu:

Tal é o Mayombe, os gigantes só o são em parte, ao nível do tronco, o resto confunde-se na massa. Tal o homem. As impressões visuais são menos nítidas e a mancha verde predominante faz esbater progressivamente a claridade do tronco da amoreira gigante. As manchas verdes são cada vez mais sobrepostas, mas, num sobressalto, o tronco da amoreira ainda se firma, debatendo-se. Tal é a vida. (PEPETELA, 2009, p. 245-246)

Os escritores Pepetela e Lídia Jorge são como a amoreira gigante. Em meio à Floresta do Maiombe que são o conjunto de textos sobre as guerras envolvendo Portugal, Angola e Moçambique erguem seus troncos imponentes, visíveis e inconfundíveis. Na copa entrelaçada, de uma mancha verde difusa, Sem Medo enxergou lembranças. Viu o rosto de pessoas que estavam em sua memória. As amoreiras Pepetela e Lídia também se constituem a partir das memórias de suas vivências e das pessoas que conheceram em Portugal, Angola e Moçambique. Porém, esse verde é difuso: os textos são formados por ficção e realidade, por criação e testemunho, por pessoas reais e inventadas, pelos escritos por si mas também por outros. Estão enraizados, desse modo, esses dois gigantes da literatura em língua portuguesa: não sozinhos, mesmo que ímpares na diversidade, mas com suas folhas entrelaçadas no rico ecossistema do Maiombe.

3.2 DIANTE DO OLHAR EX-CÊNTRICO

A costa dos murmúrios e *Mayombe*, como analisamos, trazem o olhar de quem viveu o conflito colonial em Moçambique e em Angola entre o final dos anos 1960 e o início dos anos 1970. Há um pouco de Lídia e de Pepetela em Eva e nos guerrilheiros da fronteira de Cabinda com a República do Congo. Mas também não o há. Diante dessa questão, podemos nos questionar acerca de qual posição, exatamente, ocupam essas personagens nesses contextos?

A primeira obra literária de que se tem registro na literatura ocidental, o poema épico *Ilíada*, atribuído a Homero, tem como temática exatamente a questão da guerra. No caso, especificamente, os conflitos da chamada Guerra de Troia. Sua sequência, um segundo poema épico atribuído a Homero, *Odisseia*, trata do retorno de um dos principais heróis da *Ilíada*, Odisseu, à ilha de Ítaca, de onde partiu para lutar e era rei vigente.

Em determinado momento, o foco narrativo da obra incide sobre os conflitos em Ítaca, desviando das errâncias do protagonista guerreiro em seu regresso. Lá, Penélope, esposa de Odisseu, vive o dilema de espera. Com os dez anos que demora o regresso do esposo acrescidos aos dez anos da Guerra de Troia, são vinte anos de espera. Os vinte anos entre a angústia e a esperança vividos por Penélope são agravados pelos conflitos locais, pois pretendentes pressionam a rainha para que se considere oficialmente viúva e conceba um novo matrimônio.

“O Céu me aflige, ó caras, mais que a todas / Que nasceram comigo e se criaram: / Meu marido perdi, leão no esforço / De virtudes complexo, espelho aos Dânaos, / De Hélade e Argos espanto [...]” (HOMERO, 2009, p. 55): lamenta-se Penélope diante da ausência (e da indefinição do caráter dessa ausência) de Odisseu.

Fica demarcado então o espaço da mulher na questão da guerra: é o espaço da ausência do masculino. O papel concebido à Penélope é o da espera e da lamentação pelo elemento masculino que a falta. Na obra anterior, *Ilíada*, que retrata a guerra em si, não há qualquer alteração de foco para Ítaca. Assim, as narrativas de guerra, tradicionalmente, são de vozes masculinas que cantam os feitos heroicos também masculinos. Às mulheres cabe a ausência simbolizada na eterna espera. Outra possibilidade é a da causa do conflito, como é o caso de Helena, prima de Penélope, na *Ilíada*. A mulher, nesse segundo caso, é então reduzida a objeto de desejo do masculino.

A escritora portuguesa Lúcia Jorge (2015, s. p.), ao comentar a sua posição em relação à guerra, explica:

Livro e filme [homônimo, de Margarida Cardoso] teriam sido certamente diferentes se assinados por alguém que tivesse feito a guerra, tivesse passado pela experiência directa da morte e do decepamento, ficando assim definitivamente aniquilado para a sutileza. É preciso dizê-lo, a guerra colonial portuguesa foi sádica e violenta. A sua componente trágica é que a família de alguns militares estava lá, para que tudo parecesse natural, como se a guerra não passasse de uma simples “missão de soberania”. As famílias eram *voyeurs* que não combatiam, mas ouviam os relatos, e a quem acontecia tomarem um pequeno-almoço com um piloto pela manhã, e verem-no chegar horas depois morto, dentro de um saco. Essa experiência recuada permite um outro tipo de leitura dos acontecimentos. O que me une à Margarida Cardoso foi o termos sido poupadas à experiência directa, é isso que nos permite ter guardado não o distanciamento, mas o olhar da espia.

Dessa maneira, se o foco narrativo da literatura de guerra, tão recorrente no ocidente, sempre esteve nas aventuras de um Odisseu, *A costa dos murmúrios* tem a sutileza de cambiar o foco dessa tradição para a sua Penélope. Do olhar obstinado de quem está envolvido até as últimas consequências no evento bélico, passa-se para o olhar da espia de quem espera. Lúcia presenciou o fenómeno dessas famílias *voyeurs*, depositárias dos segredos mais sórdidos de colonialismo português e da guerra que dele resulta em Moçambique.

Ao passar o controle da narrativa da guerra à mulher, a autora traz à tona uma das vozes *ex-cêntricas* em relação a esse tipo de texto. De acordo com Linda Hutcheon (1991, p. 88), “o ex-cêntrico, o *off*-centro: inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado”. Desse modo, repensam-se as margens a partir de seu afastamento do centro e, conseqüentemente, a legitimação do sujeito que ocupa a função do centro a partir de conceitos como unidade, origem e universalidade. “Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente”, explica a teórica (Ibid., p. 96), “uma perspectiva que está ‘sempre alterando seu foco’ [...]”.

É justamente o aspecto de levar um sujeito das margens, uma mulher, ao centro de produção de discursos sobre a guerra colonial que configura a diferença de *A costa dos murmúrios* em relação à canônica literatura de guerra. Partindo de sua experiência, estupefada pelo seu olhar da espia, Lúcia, diferentemente dos homens que lutaram, como Lobo Antunes, João Melo e Pepetela, não busca representar em sua obra a

violência em si, mas as motivações dela, bem como a sua consequência no âmbito familiar, onde as fronteiras do público e do privado se relativizam.

É dessa forma que Lídia Jorge compõe, em *A costa dos murmúrios*, a sua Eva Lopo. Eva relembra sua estadia em Beira, seu tempo de Evita (pequena Eva, literamente), culpada pelo pecado original da curiosidade, da dissonância, da crítica. *Excêntrica*, era relegada às margens, como representou literariamente no conto “Os gafanhotos”: “mas de facto, o local que Evita, docemente empurrada pelo noivo, deveria ocupar, não era o centro – disse o fotógrafo com um gesto amplo” (JORGE, 2004, p. 8). Os homens detinham o centro, ou seja, o controle, dos registros oficiais da guerra. Na imagem projetada pelo fotógrafo não caberia a centralidade à Evita. Desse modo, a guerra vai sendo representada pelos discursos das personagens militares como uma mera “rebelião de selvagens” (Ibid., p. 12). E a tarefa dos ilustres oficiais, na fotografia, era a nobre missão civilizatória: “era uma colónia de cafres aquela que estavam a defender de si mesma” (Ibid., p. 23).

No entanto, Eva reflete além do conto que inicia o romance: “Evita seria para mim um olho ou um olhar” (Ibid., p. 44). E o olhar da espia, depositário dos segredos de guerra, não evita (apesar de seu nome), por baixo dos gafanhotos do conto, o desconforto ao montar sua fotografia apócrifa, contraditória à oficial: “Então eu lembrei-me de perguntar [ao capitão Forza Leal] se era sempre assim, se afinal não havia confrontos reais, entre pessoas e pessoas, se não morria gente. Se não havia afinal um massacre inútil.” (Ibid., p. 75). Se “o capitão olhou para o lado como se atingido por uma grande surpresa” (Ibid.), é porque a pergunta traz à sua memória os meses passados na lama do norte de Moçambique, em que a atuação do exército colonialista era patética. Desambientados, os portugueses não conseguiam combater a Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO), que, com sua tática de guerrilha, facilmente aparecia e desaparecia nas matas do país, nunca oportunizando um confronto direto com os salazaristas. Sobrava para os civis e os pequenos revoltados, massacrados para compensar o ímpeto de violência de um exército que não conseguia fazer avançar a guerra. Evita deveria, como a mulher do capitão, ter representado o papel que o centro masculino espera da mulher: perguntar sobre o rugido do leão, a sobrevivência no interior, para enaltecer assim o Odisseu português. Porém, não evita sua voz *excêntrica*, manifestação de consciência crítica: desperta o desconforto da reflexão no homem da guerra.

Desse modo, com seu discurso ficcional, Eva, e, também desse modo, com a construção desse discurso ficcional, Lídia Jorge, destacam-se na literatura em língua portuguesa. Com a nuvem de gafanhotos que foi a censura salazarista, antes de 1974 foi possível à literatura representar a atuação colonialista somente encoberta pelos insetos verdes. A partir do 25 de abril, o sangue escondido pelo verde ganha espaço na narrativa por meio das vozes *ex-cêntricas*. E nessa geração brilhante, de nomes como José Saramago, Lobo Antunes e Helder Macedo, Lídia Jorge se destaca. E como ressalta Margarida Calafate Ribeiro (2012, p. 90), continua evitando a harmonia das vozes do centro. Lídia Jorge perturba a própria idealização da democracia pós-regime fascista, possibilitada pelo hipomnésico silêncio acerca do tão recente e tão presente passado:

Pelas análises profundas que empreendem do Portugal contemporâneo, intrinsecamente ligado à memória da ditadura que se prolonga nos nossos gestos, pensamentos e políticas e pela leitura política e ideológica que vai fazendo do que foi o colonialismo em África, que ainda hoje assombra, de maneira fracturante, o presente pós-colonial português, estas obras questionam os protocolos de esquecimento sobre os quais se fundou e construiu a nossa democracia, mais à procura da Europa do que de si própria, exigindo-nos uma democracia com a memória. (Ibid.)

O olhar de Pepetela não é o olhar de uma Penélope, olhar feminino, “perspectiva de quem não foi para o mato” (JORGE, 2015, s. p.). Contudo, também é um olhar da espia, *ex-cêntrico*. Conforme Jane Tutikian (2006, p. 90), o romancista propõe, a partir de sua obra, “a reescrita da história angolana, com a visão não apenas do ponto de vista da colonização, da versão oficial, mas a interior, ou seja, pela visão daquelas populações que a viveram, de fato, longe de uma apologia nacionalista”. O olhar do sociólogo Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, então, revela-se fundamental na composição que Pepetela faz dessas personagens ao mesmo tempo tão próximas e tão distantes de si, como analisamos em relação à questão autobiográfica de *Mayombe*. De acordo com Daniel Conte (2008, p. 41), “é um escritor que relê processual e continuamente sua condição de sujeito social”. Assim, constrói personagens que são

Representações em todos os âmbitos do espaço e da História de Angola, personagens que transitam desde a organização do Império Lunda até o desencanto do pós-revolução. Arquétipos que produzem a guerra civil e que transgridem as tradições e que condenam e geram a desolação [...]. (Ibid.)

No caso do romance em questão, são personagens no interior dos próprios grupos de guerrilha do MPLA. Dessa forma, surge um olhar duplamente *ex-cêntrico*. Primeiro, em relação ao centro colonial: um olhar angolano que se faz crítico ao império. Segundo, em relação ao próprio centro de resistência: um olhar do interior do movimento que se faz crítico a ele mesmo. Em meio à diversidade de personagens, então, não só a apologia nacionalista portuguesa, mas também angolana, é representada em suas incoerências.

Sem dúvida uma das personagens mais marcantes nesse sentido é o protagonista, o Comandante Sem Medo. Embora o mais destacado guerreiro nas ações, o exemplar líder não poupa críticas a diversos aspectos do MPLA. Tendo em sua adolescência estudado em um seminário, frequentemente traça comparações entre os perversos padres de seu passado e a excessiva propaganda persuasiva que o movimento lança à população: “Com a organização que temos, com a bandeira que há, estas acções lembram-me demasiado as promessas do Seminário. [...] É como se prometesses a vida eterna no Além, quando na terra fazes o máximo para tornar a vida insuportável.” (PEPETELA, 2009, p. 37).

Fortemente marcado pelo anarquismo, o líder também critica o regime excessivamente autoritário e disciplinador das organização do movimento, chegando a perceber durante a própria luta de libertação os problemas que viriam com o pós-independência em seu país:

Não temos as mesmas ideias – disse Sem Medo. – Tu [Mundo Novo, personagem dogmática no ponto de vista político] és o tipo do aparelho, um dos que vai instalar o Partido único e onipotente em Angola. Eu sou o tipo que nunca poderia pertencer ao aparelho. Eu sou o tipo cujo papel histórico termina quando ganharmos a guerra. [...] Um dia, em Angola, já não haverá necessidade de aparelhos rígidos, é esse o meu objectivo.
[...]
Eu sou, na tua terminologia, um aventureiro. Eu queria que na guerra a disciplina fosse estabelecida em função do homem e não do objectivo político. Os meus guerrilheiros não são um grupo de homens manejados para destruir o inimigo, mas um conjunto de seres diferentes, individuais, cada um com as suas razões subjectivas de lutar e que, aliás, se comportam como tal. (Ibid., p. 229-230)

Dessa maneira, aos olhos dos dogmáticos líderes do MPLA, um ser irremediavelmente católico, anarquista, aventureiro, individualista, pequeno burguês, Sem Medo apresenta um olhar problemático, do estrangeiro do próprio país, do fora que está dentro. *Ex-centricamente*, vai condenando o que seu olhar da espia vê no cotidiano

da atuação pela libertação: intermináveis conflitos tribais, furtos entre os próprios integrantes do movimento, quadros que buscam a promoção na guerra almejando cargos na administração burocrática do país futuramente independente, líderes dogmáticos que não articulam sua teoria marxista-leninista às demandas do homem africano e que se mostram fechados à diferença, às críticas e à autorreflexividade, prontos a instalar a ditadura que de fato se instalou na realidade do país.

Os testemunhos dados em primeira pessoa pelas personagens dos guerrilheiros confirmam na obra os problemas que Sem Medo vê no partido. Problemas esses que também viriam a se confirmar fora da obra, na Angola independente. Dessas narrativas, uma das mais impactantes é a do Chefe das Operações, que ressalta o abismal silêncio entre ele e o Comandante:

[...] não posso falar com ele [Sem Medo]. Nunca pudemos conversar. Ele é um intelectual, eu um filho de camponês. [...] Sem Medo é um intelectual, o intelectual não pode suportar que o seu filho morra. Nós estamos habituados. Os nossos filhos morreram sob as bombas, sob a metralha, sob o chicote do capataz. Estamos habituados a ver os nossos filhos morrer. Ele não. [...] O mal é ser um intelectual, é esse o mal: nunca poderá compreender o povo. Os seus filhos ou irmãos não morreram na guerra. Não, ele não pode compreender. [...] Gostava de lhe explicar isto. Mas não sei como dizer. E ele não compreenderia. (Ibid., p. 211-212)

O abismo entre o Chefe das Operações, simples camponês dembo, explorado nas lavouras de café, que participou da violenta revolta de 1961 e habituou-se à morte nos conflitos com os colonos, e Sem Medo, quicongo da elite de Luanda que foi à Europa estudar economia, é também o abismo entre duas Angolas. Uma está em um interior agrário, miserável, tribalista e camponês. Outra está em uma elite intelectual de uma Luanda urbana, destribalizada. A primeira sofreu desde sempre os abusos coloniais. A segunda buscou qualificação no exterior e regressou para liderar o movimento de libertação. Assim como na representação das personagens de Pepetela, essas duas Angolas também continuaram incomunicáveis em seus lados opostos de um abismo intrasponível depois de 1975.

O escritor, sociólogo e ex-guerrilheiro angolano viu de perto tudo isso. Não calou sua visão crítica antes ou após a independência. Manuel Alegre (1995, p. 19) considera que “Pepetela não é só o maior romancista da África que se exprime literariamente em português. Ele é o escritor da língua portuguesa que mais

intensamente e melhor do que nenhum outro fixou nos seus livros o itinerário e o perfil de uma geração”.

E a geração que Pepetela tão bem representou em sua obra é a sua. Uma geração que participou ativamente da luta pela independência, no campo intelectual ou bélico, em muitos casos nos dois, e desiludiu-se após 1975 com o governo que colocou no poder. Para Inocência Mata (2006, p. 41),

A dialética (não resolvida) desta tensão [entre teoria e prática revolucionárias] – que seria, na figuração da *praxis*, a realização das propostas do discurso nacionalista – resultou no esvaziamento do próprio modelo, levando ao fim das certezas – Luís Kandjimbo fala, por isso, da “Geração das Incertezas”, referindo-se àquela geração de escritores que se manifestam imediatamente após a independência política – e as consciências dos limites que tornam provisório e contingente o novo modelo pós-colonial, pautado agora por dúvida e ambiguidade.

Pepetela não traz para a literatura angolana um olhar de Penélope, como Lídia Jorge traz para a portuguesa. Mas é como se na narrativa da guerra deslocasse o foco do Odisseu centralizador, cheio de convicções na sua luta, para um novo Odisseu, descentrado. Este último também tem convicções na sua luta, no entanto é o primeiro dos críticos dela. Com seu olhar da espia, *ex-cêntrico* do próprio movimento em que tão intensamente se engajou, o escritor angolano é o maior nome da geração das incertezas. Embora Luís Kandjimbo, ao se referir a essa geração, pense nos poetas dos anos 1980, o romancista Pepetela, que também passa a publicar ativamente nesse período, já vinha com a sua crítica ao presente angolano vivida e escrita desde o passado, desde a guerra de libertação.

3.3 DESMISTIFICAR A GUERRA OU ATIRAR CONTRA O CU DAS GALINHAS

Se o olhar sobre a guerra passa a ser *ex-cêntrico*, a representação que se faz dela passa a ser também diferente daquelas tradicionais. A heroicidade dá lugar então à crítica. As vozes das margens, no caso da mulher e do guerrilheiro crítico do próprio movimento, ao ocuparem o centro de produção de discursos, conferem novas possibilidades de significação para as lutas coloniais. Depositários de segredos, esses olhares da espia conhecem a guerra muito além das representações nacionalistas das propagandas de Salazar e do MPLA.

Em um primeiro momento do romance *A costa dos murmúrios*, no conto “Os gafanhotos”, a guerra não é descrita de maneira direta. No plano do terraço do hotel *Stella Maris*, em Beira, não há conhecimento mais aprofundado do conflito. Ao escrever literariamente sobre seu casamento, Evita mantém o assunto sob o silêncio do não dito em sua representação.

Os discursos dos oficiais portugueses durante a festa são tomados de influência do ódio racial na África do Sul. Os *blacks*, então, são representados sob os mesmos signos coloniais do século XVI, que os aproximam da natureza, da irracionalidade, da desorganização. Assim, nesse discurso, não havia guerra, mas a velha missão civilizatória de levar a iluminada ordem eurocêntrica às trevas caóticas das colônias:

Ainda era muito cedo para se fechar a tarde, ainda era muito cedo para se falar de guerra, que aliás não era guerra, mas apenas uma rebelião de selvagens. Ainda era muito cedo para se falar de selvagens – eles não tinham inventado a roda, nem a escrita, nem o cálculo, nem a narrativa histórica, e agora tinham-lhes dado umas armas para fazerem uma rebelião... (JORGE, 2004, p. 12)

Misteriosa e simbolicamente, os oficiais e suas famílias assistem, do terraço do hotel, à morte de centenas de moçambicanos. Com as ondas do mar, seus corpos acumulam-se uns sobre os outros na areia da praia. *Dumpers* utilizados para recolher lixo apressam-se em recolher os corpos. Profanados em sua morte, acumulados como o próprio lixo, sem direito à sacralização, à individualização ou à história, esses corpos vão sumindo – transportados para onde? Para os oficiais, mais um argumento para a representação colonial que fazem: “Por mim, mataram-se à catanada e foram-se atirando ao mar” (Ibid., p. 18). Mais adiante, descobre-se que as inúmeras mortes (que não cessaram), foram ocasionadas por ingestão de um carregamento de álcool metílico que havia chegado ao porto. Os oficiais, que no conto detêm a produção de sentidos sobre a guerra, utilizam o fato também como argumento do discurso colonial:

“Não temos nada a ver com essa cegada” – disse ele [o capitão Forza Leal].
 “E para já tudo o que devemos fazer é manter-nos à distância”
 “[...] Os *blacks*! Vê-se mesmo que são ideias de *blacks*!”
 [...] várias pessoas do cortejo se sentiram a princípio chocadas pela estupidez, depois sentiram ódio pela estupidez e a seguir indiferença pela estupidez. Não se conseguia ter solidariedade com quem morria por estupidez como aqueles *blacks*.
 [...] Era uma colônia de cafres aquela que estavam a defender de si mesma.
 (Ibid., p. 22-23)

E dessa forma a gigantesca nuvem de gafanhotos verdes (os militares portugueses?) vai encobrindo a costa. Ficam apagadas a misteriosa morte dos moçambicanos, o sangue vermelho que sai do ouvido de uma mulher agredida pelo marido oficial do exército, tudo; inclusive a morte de um branco entre os negros, o que causa imensa perturbação no grupo por desconstruir a teoria colonialista e racial da estupidez dos “*blacks*”. O jornalista que tenta encontrar um ângulo do terraço para descobrir o que há por baixo dos gafanhotos é incômodo. Logo o noivo, armado, trata de persegui-lo para evitar que a nuvem de gafanhotos (o apagamento) se dissipe. Há um tiro. Uma morte. Não do jornalista. Mas do noivo. Esteticamente, o conto encerra com a separação física do noivo e da noiva: “Ela voou no primeiro avião civil. O corpo dele seguiu depois, num barco militar” (Ibid., p. 40).

É após o conto, durante a leitura que faz Eva Lopo da sua narrativa passada, e a relação dela com suas memórias, que se assume uma nova perspectiva. O foco passa do terraço para a terra. Eva sai. Não fica trancafiada como deseja o antes noivo, agora marido, durante sua missão em Mueda. Ela conhece então Moçambique da superfície, sem a camada de gafanhotos a encobrir a visão. E é especialmente ao buscar descobrir mais sobre a atuação do marido no conflito ao norte que passa a ser depositária de segredos de guerra.

Luís Ferreira Alexandre era um jovem estudante de matemática. Talento, sonhador, fora apelidado de Évariste Galois por almejar solucionar teoremas do reconhecido matemático francês. “Já alferes e ainda vivia com a ideia de divulgar um critério universal que dizia ter descoberto para resolver as equações de grau superior a quatro” (Ibid., p. 48). Porém, o exército fascista de Salazar logo trata de transformar o arrojado matemático: “[...] parecia haver perdido a memória de tudo isso, ali no pequeno quarto de África”.

No lugar da pasta de cálculos, o fuzil. No lugar de Galois, o capitão Forza Leal. O capitão, homem extremamente violento, autoritário, nacionalista, colonialista e machista, é uma das figuras mais respeitadas do círculo militar. Carrega do peito às costas uma cicatriz apanhada em combate na Guiné. Em tempos de guerras cada vez mais tecnológicas, Forza Leal possui então o romantismo do herói bélico clássico, do homem que carrega marcas de lâminas em combate corpo a corpo (embora a cicatriz tenha sido originada por um disparo). Eva diz que “imaginava estar a ver o último homem do século que se revisse na sua cicatriz” (Ibid., p. 67).

E é almeçando ser também um Odisseu, um homem heroico com cicatriz, que Luís Alex abandona o sonho e a sutileza dos enigmas, inclusive negando seu apelido de estudante, para abordar o peso e a concretude da violência. Em uma das passagens mais marcantes do romance, em passeio dominical, o alferes e o capitão decidem “fazer gosto ao dedo”. A opção de lazer significa atirar gratuitamente em algum alvo escolhido. E o alvo da diversão dos militares, no caso, foi uma colônia de flamingos à beira mar:

Estou a ver o noivo diante das aves cor de fogo intensamente unidas. Estou a ver porque à medida que eram atingidas eram chutadas por um coice e iam tombar longe, esperneando, e é difícil esquecer. [...]

A colônia foi atingida em parte mas o todo não se moveu. As aves sobreviventes estão de novo a agrupar-se e as abatidas estão ficando cada vez mais enterradas no lodo onde se somem como panos. É apenas uma espécie de tapete passageiramente arruinado que estremece. Porque os pássaros não atingidos, acordados só por um instante, logo lançaram a segunda pata ao lodo e se uniram, pisando os corpos das que se sumiam e deixavam de ser vistas. Fez-se uma nova colônia unida que nem deixava de parecer menor do que a anterior. (Ibid., p. 54-55)

A oposição entre o poderio bélico do noivo e a resistente beleza do grupo de flamingos é potencial em termos de significação. Por um lado, utilizando de interpretação da própria autora (JORGE, 2015), é como se Forza e Alex fizessem questão de assombrar suas esposas, Helena e Evita, com o poderio destrutivo de ambos. Por mais que elas fossem portadoras de beleza, eles detinham o poder da morte, da destruição da beleza. Por outro lado, a ameaça não é significativa somente às mulheres, mas também aos moçambicanos. A demonstração covarde da morte dos pássaros não deixa de ser uma demonstração da atuação militar que faz Portugal. E, em ambos os sentidos, é interessante perceber que há a resistência, pois a colônia, unida, permanece sempre viva apesar das mortes. Mulheres e/ou moçambicanos unem-se para resistir aos ataques mesmo diante da ameaça de silenciamento do crime: “Amanhã a esta hora já houve duas marés, meu capitão” (JORGE, 2004, p. 55).

Mas a ameaça de Luís Alex não é capaz de deter Eva. Nem as marés são capazes de encobrir e relegar ao esquecimento a sua atuação no interior do país. Ávida por descobrir o que está encoberto, com seu olhar da espia, a protagonista buscava saber tanto o que acontecia em Moçambique quanto quem era verdadeiramente seu noivo. E as duas descobertas convergiam.

Em visitas à Helena (que se mantinha encerrada na casa em respeito à ausência de Forza), Evita descobre fotografias das operações militares. As fotografias

registravam cenas como moçambicanos enforcados em árvores e aldeias inteiras incendiadas. Entre tantas fotos aterradoras, há uma de um soldado, no alto de um pequeno casebre de uma das aldeias, segurando uma estaca de madeira na qual está cravada a cabeça de um negro. O soldado era Luís Alex.

O mesmo Luís Alex, segundo confidencia Góis (companheiro de guerra de Luís, que, doente, em recuperação, passou a ser mais uma fonte para a pesquisa para Evita), era conhecido no grupo militar por uma prática incomum. “Ele gosta é de atirar contra o olho do cu das galinhas. Galinhas e galos. Até lhe chamamos Luís Galex” (Ibid., p. 169). Confidenciando ainda mais segredos, Góis conta que Luís era o letrista do grupo. Entre as canções que mais empolgavam os militares, havia a seguinte: “Nesta guerra / Não vai haver merda / E se houver / Ela há-de ser pouca! / Mas se houver merda / No meio da guerra / Pensa que o cu / É igual à boca! / Oh, ia!” (Ibid., p. 170).

Aterrada pelos segredos de guerra, Evita não entendia a partir de qual instante o sonhador matemático em busca de uma resposta harmonizadora passara a degolador que se divertia com a morte cruel de aldeãos e de galinhas. O antigo sonhador agora pousava orgulhoso para registros de massacres, compunha versos de péssimo gosto sobre a sua situação na África:

O mesmo nervo que o impelia à pesquisa de uma fórmula algébrica generalizadora dentro da teoria dos grupos seria aquele que o estava levando para cima numa palhota com uma cabeça de negro, ensanguentada, espargindo, enfiada num pau? Possivelmente o impulso seria igual – pensou. (Ibid. p. 153-154)

Havia uma cicatriz entre Evita e Luís Alex. Havia uma cicatriz intransponível entre uma Penélope inquieta, insatisfeita com o lugar das margens, que, Eva que é, vai em busca do pecado do conhecimento, e um Odisseu sem feitos épicos, cruel, assassino, insensível, de baixo calão. Estavam irremediavelmente separados. E não era devido a um estético suicídio, como sugerido no conto “Os gafanhotos”.

A sede de saber ainda leva Evita a aproximar-se de um jornalista, com quem se relaciona. Junto dele, descobre que as mortes por ingestão de álcool são criminosas. O álcool metílico havia sido engarrafado sob diversos rótulos de bebidas e espalhados pela costa.

A relação entre o conto e as memórias de Eva revela o esquecimento no discurso oficial sobre a guerra. É como se, depositária dos segredos de guerra, lutasse contra os

gafanhotos, que, registros oficiais que são, tentavam encobrir os crimes e as vozes *ex-cêntricas* capazes de os narrarem. Da nobre missão civilizatória que há no discurso colonial, expresso pelos oficiais em “Os gafanhotos”, passa-se à sujeira dos massacres, da covardia, da violência. Esses segredos, no entanto, capazes de perturbar a imagem épica a partir da qual se reivindica a identidade do império, podem ser somente murmurados, pois sempre há o perigo da dizimação dos flamingos.

Em entrevista, Lídia Jorge afirma que, apesar da boa recepção em Moçambique, *A costa dos murmúrios* não obteve o mesmo êxito em Portugal. A escritora (JORGE, 2015, s. p.) revela uma conversa emblemática com uma leitora:

Há pouco tempo, uma senhora muito simpática disse-me que gostava de todos os meus livros menos deste [*A costa dos murmúrios*]. E eu perguntei porquê. Ela disse: "Porque não é verdade. Nunca envenenámos os negros". Percebi que era uma pessoa que lá tinha vivido e que se tinha sentido chocada com aquela imagem que eu lá pus do álcool metílico.

No momento em que os sujeitos *ex-cêntricos* passam a ocupar um centro produtor de sentidos, as representações também passam a ser outras. Os signos utilizados para representar ficcionalmente a guerra por Lídia Jorge não são os mesmos da propaganda colonialista. Assim, se não houve, de fato, a covardia de um envenenamento na repressão militar nas colônias, houve outras. A imagem literária do álcool metílico é bastante significativa da realidade de violência colonial imposta pelos portugueses, como, por exemplo, o episódio do massacre dos macondes, na região de Mueda. Se há a resistência a essa representação *ex-cêntrica* da guerra, é pelo *unheimlich* escondido pela consciência de gafanhotos que vem à tona, perturbando a identidade expansionista, messiânica e civilizatória lusa. Como complementa a autora (Ibid.),

Nós não fomos os anjos por que nos queremos passar. Na altura, eu era professora de um liceu na Beira. Certa vez, um aluno disse-me que todas as pessoas da aldeia dele tinham morrido, que ele já não tinha família. Acho que os portugueses têm um problema: não querem confrontar-se com o próprio rosto. Nós somos a nossa própria forma, somos pessoas com o seu lado racista. E fomos colonialistas. O que não queremos é entender isso. Nós fomos violentos na guerra colonial.

Assim como *A costa dos murmúrios*, *Mayombe* também dá a possibilidade de representação das guerras coloniais a sujeito *ex-cêntricos*, conforme já debatemos, e, dessa maneira, a versão heroica das lutas também passa a ser questionada por meio de

versões outras, ameaçadoras das consciências das propagandas nacionalistas. Em uma dessas representações, o guerrilheiro Milagre, quimbundo, filho de um camponês que trabalhava nas lavouras de café, após explodir um trator de trabalho português, conta sobre os trágicos conflitos do início da década de 1960:

Era miúdo na altura de 1961. Mas lembro-me ainda das cenas de crianças atiradas contra as árvores, de homens enterrados até ao pescoço, cabeça de fora, e o tractor passando, cortando as cabeças com a lâmina feita para abrir terra, para dar riqueza aos homens. Com que prazer destruí há bocado o buldozer! Era parecido com aquele que arrancou a cabeça do meu pai. O buldozer não tem culpa, depende de quem o guia, é como a arma que se empunha. Mas eu não posso deixar de odiar os tractores, desculpem-me. (PEPETELA, 2009, p. 34)

Foi justamente o café, tão propício ao clima angolano, que possibilitou as primeiras riquezas do país a partir da década de 1940. Tal fato ocorreu porque os portugueses investiam somente em borracha e em diamante. Relegado dos interesses coloniais, o café era então produzido pelos próprios angolanos. Como explica Carlos Everdosa (1972, p. 65), após a Segunda Guerra Mundial subiu vertiginosamente o valor desse produto. Surgiram então as primeiras elites locais. Por outro lado, surgiu também o interesse português pelo controle da produção de café. Inevitavelmente, com o desenvolvimento econômico angolano (e conseqüentemente com o desenvolvimento cultural, que consolidou movimentos de tomada de consciência), surgiu também a contrapartida violenta da repressão portuguesa. E assim surgiram as lutas representadas pela personagem Milagre no final da década de 1950 e início da década de 1960.

Nesse sentido, relatos como o dessa personagem fazem representações da violência colonial semelhantes às de *A costa dos murmúrios*. A covardia do exército fascista, a enorme violência, o preconceito racial, a ideologia colonialista e o despudor moral nas atitudes que resultaram de tudo isso ficam evidentes nas representações literárias, seja no corte de cabeças de pessoas indefesas, enterradas até o pescoço, na violência com crianças, no envenenamento com álcool metílico, no incêndio de aldeias. Todas essas imagens escolhidas para representar ficcionalmente a guerra dão conta de sua real crueldade, seja em Angola ou em Moçambique. Para Américo Boavida (1967, p. 35),

O sentido histórico da guerra que em Angola opõe o povo angolano a forças colonialistas portuguesas e suas aliadas define-se no quadro de uma luta de classes. Esta é a guerra de uma comunidade oprimida contra uma minoria

opressora. Uma guerra entre escravizados e escravagistas, de trabalhadores forçados dos campos contra o colono senhor das plantações [...]. É uma guerra contra o parêntese de opressão de uma minoria europeia numa comunidade africana, com interesses econômicos contraditórios e inconciliáveis.

Se as representações até aqui desconstruem a ilusão da filosofia de uma missão civilizatória, revelando o sentido de luta contra a opressão colonial defendido por Boavida, *Mayombe* vai além trazendo mais um ponto *ex-cêntrico*. Como já expressei, apresenta uma leitura crítica de aspectos do próprio movimento que lutava pela liberdade de Angola, antevendo assim, durante a própria guerrilha, os problemas que o país independente enfrentaria na sua administração.

Amílcar Cabral (2014), grande teorizador dos movimentos políticos de libertação em Cabo Verde e na Guiné-Bissau, em *Unidade e luta*, explica os processos de identidade e de diferença na tomada de consciência para a resistência ao colonialismo. Utilizando a metáfora de um time de futebol, ressalta que os onze jogadores possuem diferentes pontos de vista, etnias e culturas, no entanto formam uma provisória unidade organizada em torno de um interesse comum, que é vencer o jogo esportivo. Com esse discurso, Amílcar tenta superar as enormes diferenças étnicas e culturais dos povos locais formando essa provisória unidade ao tomar a luta contra o colonialismo português como interesse comum a todos.

Dessa forma, a questão identitária sempre foi um dos maiores desafios aos movimentos de independência na África. Como constituir a consciência de uma identidade nacional em uma população tão diversificada em termos linguísticos, históricos, sociais, culturais e religiosos? Como reivindicar uma unidade sem impedir o direito à diferença? Em Angola, o MPLA, diferentemente de outros movimentos, defendeu uma identidade híbrida para os angolanos. Defendeu a igualdade de negros das mais variadas tribos, assim como de mestiços e de brancos no país o qual se tentava construir.

Ao representar a guerra de independência pelo olhar *ex-cêntrico* do guerrilheiro crítico, assim como ao emprestar a categoria de narrador a diversos personagens envolvidos na guerrilha, *Mayombe* põe em dúvida a ideia do MPLA como uma identidade fixa, estável e homogênea que se opunha ao exército salazarista. Assim, a sombra do tribalismo está sempre presente, mostrando-se o maior dos inimigos de Angola na sua luta de libertação.

A personagem Lutamos, o único cabindense do grupo, é sempre visto com desconfiança pelos demais membros. Isso porque a região de Cabinda, território à parte do mapa de Angola, mais ao norte, tem um histórico peculiar. No período colonial, mais precisamente em 1885, o Tratado de Simulambuco foi um acordo entre Portugal e os reinados locais. Com o movimento católico de catequese no local, que se desenvolve vertiginosamente após o tratado, veio também a ideologia colonial, assumida amplamente em Cabinda. No final dos anos 1950 e no início dos anos 1960, com o surgimento dos movimentos de independência, há na região a movimentação por uma independência separada de Angola. Na representação literária, então, ao se instalar na região, o grupo guerrilheiro olha sempre com desconfiança para a população local, de pouca adesão ao MPLA. Dessa forma, a suspeita de traição ao movimento paira sempre sobre o cabindense Lutamos na visão de seus companheiros.

Teoria, intelectual e mulato, também convive com a desconfiança do grupo, afinal traz consigo “o pecado original do pai branco” (PEPETELA, 2009, p. 22). Ele explica que “criança ainda, queria ser branco, para que os brancos me não chamassem negro. Homem, queria ser negro, para que os negros me não odiassem” (Ibid., p. 18). Sempre convivendo com o seu conflito identitário e a difícil questão de sua aceitação nos segmentos sociais angolanos (“a culpa será minha se os homens exigem a pureza e recusam combinações” – Ibid., p. 14), o professor da base luta então contra o seu próprio medo, procurando demonstrar uma coragem maior que aquela que tem nas missões de guerra, para assim conquistar a confiança dos companheiros na luta contra o colonialismo:

Um mestiço mostrar medo? Já viste o que daria? Tenho procurado sempre dominar-me, vencer-me... compreendes? [...] os outros estão lá, a controlar-me, a espiar-me as reacções, a ver se dou um passo em falso para então mostrarem todo o seu racismo. (Ibid., p. 43)

O Comandante Sem Medo, por ser quicongo, convive com a desconfiança dos guerrilheiros quimbundos, que dizem que aquele grupo étnico, antes pertencente a outros movimentos, agora estava se instalando no MPLA e ocupando diretamente os cargos mais importantes. Assim, suas decisões são sempre avaliadas pelos comandados quimbundos, maioria do grupo, como favoráveis às demais tribos. Inclusive seu discurso contra o tribalismo era visto pelos quimbundos como estratégia para

enfraquecer a união dessa tribo. O desabafo do Chefe das Operações deixa clara essa questão:

Só não tem razão [o Comissário Político] em estar do lado do Comandante, que é kikongo. [...] Os kikongos queriam reconstituir o antigo reino do Congo. Mas esqueceram que os Dembos e Nambuangongo sempre foram independentes do Congo. Isso disseram-me os velhos dos Dembos e isso diz a história do MPLA. Porquê o Reino do Congo e não o Ndongo e não os Dembos? [...] Perdida a guerra de 1962, os kikongos infiltraram-se no MPLA. (Ibid., p. 212)

Já o guerrilheiro Muatiânvua, filho de um bailundo e uma quimbundo que se tornou marinheiro e conheceu as mais variadas regiões da África, sofre por ser um destribalizado, aspecto extremamente negativo para aqueles que defendiam os valores tribais como uma espécie de pureza e originalidade local ante as imposições coloniais: “Querem hoje que eu seja tribalista! De que tribo?, pergunto eu. De que tribo, se eu sou de todas as tribos, não só de Angola, como de África? [...] Eu sou o que é posto de lado, porque não segui o sangue da mãe kimundo ou o sangue do pai umbundo.” (Ibid., p. 123).

Às diferenças tribais, somam-se ainda as diferenças sociais. Isso porque, conforme já debatemos anteriormente, há a evidência de um abismo no movimento e que, no pós-independência, vai configurar duas Angolas distintas: uma da elite urbana, formada pelos intelectuais que regressam da metrópole, contrária ao tribalismo, defensora de uma identidade híbrida; e outra da elite rural, formada em sociedades tradicionais, permeadas de valores tribais e defensoras de uma identidade que se pretendia purista.

O diálogo entre o Comandante e o Comissário Político ilustra bem a Angola dos intelectuais que dirigiam o partido:

- Eu sou kikongo? Tu és kimundo? Achas mesmo que sim?
 - Nós, não. Nós pertencemos à minoria que já esqueceu de que lado nasce o Sol na sua aldeia. Ou que a confunde com outras aldeias que conheceu. Mas a maioria, Comandante, a maioria?
 - É o teu trabalho: mostrar tantas aldeias aos camaradas que eles se perderão se, um dia, voltarem à sua. A essa arte de desorientação chama-se formação política. (Ibid., p. 21)

Já a reflexão de Milagre evidencia a distância da Angola anterior para o outro lado do abismo, uma Angola tradicional, tribalista, tomada de preconceitos e distante socialmente da elite independentista:

Os intelectuais têm a mania de que somos nós, os camponeses, os tribalistas. Mas eles também o são. O problema é que há tribalismo e tribalismo. Há o tribalismo justo, porque se defende a tribo que merece. E há o tribalismo injusto, quando se quer impor a tribo que não merece ter direitos. [...] Eu sofri o colonialismo na carne. O meu pai foi morto pelos tucas. Como posso suportar ver pessoas que não sofreram agora mandarem em nós, até parece que sabem do que precisamos? É contra essa injustiça que temos de lutar: que sejam os verdadeiros filhos do povo, os genuínos, a tomar as coisas em mãos. (Ibid., p. 45-46)

Diante desse panorama, os problemas que aconteciam no cotidiano, como o roubo de um guerrilheiro a outro, um triângulo amoroso entre dois guerrilheiros e uma mesma mulher ou qualquer decisão judicial (seja branda ou severa), serviam de combustível, sendo a justificativa necessária para que incendiassem os conflitos tribais e sociais, faíscas sempre acesas e prontas a queimar.

3.4 DE NUVENS E CICATRIZES OU DE IDENTIDADE E DIFERENÇA NA GUERRA COLONIAL

O incêndio contra o qual o MPLA tentava lutar na busca por formar uma consciência identitária de cunho nacional que pudesse resistir ao colonialismo português e sonhar com a independência não era recente tampouco simples de apagar. Basta pensar em um momento bastante simbólico da história moderna colonial, como a Conferência de Berlim, por exemplo, para perceber a gravidade dessa questão ao se considerar a constituição das identidades nacionais africanas. De novembro de 1884 a fevereiro de 1885, as grandes potências europeias reuniram-se na cidade alemã que dá título ao encontro para chegar a um consenso na delimitação de suas posses na África. Dessa forma, em uma sala de conferências na Europa, foram impostos limites territoriais que desconsideravam aspectos geográficos, culturais e étnicos das sociedades africanas.

Assim, a organização social na moderna forma dos Estados-nação foi imposta às comunidades africanas da mesma forma que tantos outros elementos coloniais. Portanto, organizar a sociedade a partir de um Estado-nação (inicialmente como uma

colônia de país europeu, e, posteriormente, como país independente) significava também alterar aspectos políticos, sociais e culturais que estavam arraigados à vida africana. A personagem Ekuikui, um dos guerrilheiros de *Mayombe*, diante de um conflito tribal do grupo, deixa claro o aspecto milenar desses conflitos: “[...] Quando há problema tribal, não vale a pena pensar quem é que tem a culpa. Se duma vez foi um que provocou, é porque antes o outro tinha provocado. Quem nasceu primeiro, a galinha ou o ovo? É assim com o tribalismo” (Ibid., p. 103).

Diante da dificuldade e da complexidade que é formar essa unidade que não desconsidere as diferenças, sobre a qual teorizava Amílcar Cabral, o Comandante Sem Medo acaba por desmistificar as identidades unificadas da guerra (portugueses colonialistas e angolanos independentistas), pensando o seu grupo enquanto uma pluralidade de indivíduos com culturas, ideias e motivos diferentes para lutar. Ao observar o céu, percebe nas nuvens a identidade e a diferença que configuram a condição sua e, conseqüentemente, de seus comandados enquanto grupo:

Uma nuvem isolada tem a individualidade que lhe é dada pela sua mutabilidade inquieta e caprichosa; esta individualidade perde-se na massa que se concentra e que vale pelo seu peso, pela sua potência selvagem. Sem Medo identificou-se a uma nuvem cinzenta, com fímbrias brancas, que corria em revolução constante, e parecia poder escapar-se, poder passar ao lado da massa de nuvens que se adensava sobre o Mayombe. O coração pulsando seguiu os movimentos frenéticos da nuvenzita que ora era ave ora luz ora cabelos de mulher loira, ora cavalo galopando. Dentro de si fazia votos para que ela passasse ao lado da massa ameaçadora que a atraía invencivelmente. Por momentos, pareceu-lhe que a nuvem passaria ao lado e percorreria livremente o seu caminho precipitado. Mas, ou foi um golpe de vento ou a atracção, o certo é que a nuvenzita foi engolida pela massa cinzento-escura e se desfez nela. (Ibid., p. 106-107)

Ao identificar-se com a nuvem isolada e de coloração um pouco diferente da massa de nuvens, Sem Medo representa-se mentalmente como nuvem em sua condição de diferença. Sua identidade, embora acabe participando também da massa, não pode ser nunca algo estático e definido: está em revolução constante e pode ter as mais variadas formas. Essa reflexão acaba sendo significativa da própria maneira que o Comandante vê o seu grupo. Seus homens não são números ou uma massa homogênea, pois são uma pluralidade de identidades em devir, nunca podendo serem restritas a um único significante, e carregam consigo peculiaridades que devem resistir à pasteurização do movimento.

A unidade formada pelo grupo de Sem Medo é então a unidade provisória, que considera a diferença, como defendia Cabral, ou, utilizando a própria representação imagética da reflexão da personagem, uma massa complexa formada por nuvens individuais, todas sem forma e cor definidas. José Luís Fornos (2006, p. 52), a respeito dessa questão, afirma que o protagonista “procura pôr em prática um socialismo crítico, reconhecendo a complexidade das relações humanas e a multiculturalidade de seus combatentes”. Ainda refletindo sobre a complexidade das relações humanas e a multiculturalidade dos combatentes, Fornos (Ibid.) acredita que para o Comandante há a possibilidade de a dialética costurar essas diferenças costurando uma unidade: “Nesse sentido, o hibridismo, como entende e defende Homi Bhabha, não atende ao perfil daquela liderança, já que Sem Medo crê na síntese dialética das confluências político-materiais”.

Concordamos com Fornos no que diz respeito ao socialismo crítico de Sem Medo, que luta contra o apagamento das diferenças e reivindica o direito às individualidades no grupo guerrilheiro. Todavia, discordamos no que diz respeito à dialética. Parece-nos que o Comandante põe em prática aquilo que Stuart Hall (2009, p. 104) definiu como a identidade articulada em um centro de agência política. Assim, a identidade não é encarada como uma essência fixa e estável, entretanto na sua relação com o poder pode tornar-se estratégica a sua reivindicação sob esse conceito.

Dessa forma, inevitavelmente uma nuvem diferente das demais, Sem Medo não crê na possibilidade dialética, pois seu grupo será sempre plural e contraditório, não havendo possibilidade de síntese (e a própria obra literária trata de expor essas contradições que ameaçam a síntese identitária do movimento). Ele próprio se vê como elemento dissonante da massa que formaria uma identidade no MPLA: não deseja a instalação do movimento, sua hierarquia e disciplina no país. No entanto, crê na necessidade de independência. Portanto, estrategicamente se junta à massa, luta pelo que acredita, que seria um país livre (externa e internamente), mesmo que para isso em um primeiro momento necessite da instalação do MPLA. Da mesma maneira, reconhece que cada um de seus homens luta por diferentes razões.

Para Homi Bhabha (2013, p. 188), “o hibridismo não tem uma tal perspectiva de profundidade ou verdade para oferecer: não é um terceiro termo que resolve a tensão entre duas culturas, ou as duas cenas do livro, em um jogo dialético de ‘reconhecimento’”. E parece ser o caso do grupo de Sem Medo, que não se resolve

como uma terceira coisa, sendo essa coisa uma massa homogênea e com forma definida. Pelo contrário, permanece uma soma disforme e contraditória de nuvens disformes e diferentes, que nunca se completam ou se definem, como uma “agência contestadora, antagonística, funcionando no entre-tempo do signo/símbolo, que é um espaço intervalar entre as regras do embate” (BHABHA, 2013, p. 308), a perturbar as representações uníssonas dos grupos em guerra.

É de maneira uníssona que os grupos em guerra são representados pelos combatentes portugueses d’*A costa dos murmúrios* (e daí a ameaça que é uma representação outra da guerra, pela perspectiva feminina de quem espera). Em uma ocasião, um orador é chamado ao hotel *Stella Maris*, onde estão concentrados os oficiais e suas famílias. Cego, salazarista e de discurso profético, o falso Tirésias logo entoa o seu discurso colonial, representando identitariamente Portugal de acordo com seus mitos tradicionais: messianismo e expansionismo. E se a identidade conferida aos soldados portugueses nessa representação é homogeneizante, a dos africanos também, pois são reduzidos aos signos da selvageria, do caos e da irracionalidade. Justifica-se assim as intenções coloniais defendidas no discurso e, conseqüentemente, a violenta guerra que acontecia. À narradora, Eva Lopo, transparece a obviedade e a redundância da conferência, pois já premeditava os argumentos seguintes ao transpô-lo para o discurso indireto:

Ele diz no primeiro impulso – desde sempre os homens fizeram a guerra. Enumerava as armas – paus, ossos, pedras, dentes de animais. Descreve a horda humana nua, cheia de paus, ossos, dentes. Não demora muito a dizer que desde sempre os povos da Ibéria se manifestaram aguerridos e belicosos, tendo começado com cajados, fundas e pedras. Pouco demorou a chegar a D. Afonso Henriques, já com a terrível espada. E logo o Infante com barco, e logo Dona Filipina de Vilhena com os filhos, e logo o Mapa-Cor-de-Rosa com o hino. E logo diz colónias, e logo províncias, e entre elas o cavaleiro cego rapidamente destaca Moçambique [...]. E logo depois uma lista alfabética de diferentes tribos, uma outra lista de diferentes intrusos. Uma outra ainda sobre a luta entre as tribos, os cativos e a venda dos cativos. (JORGE, 2004, p. 233)

“O Planeta é eterno, Portugal faz parte do Planeta, o Além-Mar é tão Portugal quanto o solo pátrio do Aquém, estamos pisando solo de Além-Mar, estamos pisando Portugal eterno!” (Ibid., p. 235)

Se interessa ao discurso colonial português que as diferenças sejam aplainadas e as identidades de portugueses e de moçambicanos sejam representadas de maneira estável, as representações oficiais foram largamente doutrinadas aos oficiais. O capitão Jaime Forza Leal, herói de guerra, o último homem a se rever na sua cicatriz (Ibid., p.

67), é tido como o modelo dos valores de valentia, de honra e de nacionalismo que se pretendia paradigmático (por representativos do império luso) aos outros soldados. Assim, como tratamos anteriormente, os traços de diferença dos jovens militares, como o do matemático Luís Alex, por exemplo, vão sendo apagados no desejo de reproduzir os elementos de força, de destruição e de virilidade do capitão em suas identidades. No conto “Os gafanhotos”, esse jogo de espelhos é literariamente representado pela dança de Forza e Helena e pela posterior agressão do herói à sua esposa. Os demais casais passaram todos a dançar de modo semelhante, e os homens a esbofetear as mulheres.

“Tens inveja [do capitão]?” - perguntou Evita.

“Alguma, a começar pela cicatriz. Repara como o meu capitão usa uma camisa de algodão egípcio tão transparente que se vislumbram os pontos da cicatriz. Ele ganhou aquela cicatriz numa bolanha da Guiné. De lá sim, de lá é que se trazem cicatrizes com alguma dignidade!” – A mulher do capitão colocava a mão agora no ponto em que a cicatriz terminava de forma violácea. Naturalmente, os outros pares procuravam imitá-los, mas era difícil imitar, e as bofetadas não conseguiam ter aquele impacto violento e estético que havia sido obtido pelo capitão do noivo. (Ibid., p. 30)

E, mais que a combinação “estética” de dança e violência, o conto representa no seu silêncio o que vem à tona posteriormente, com as memórias de Eva, que é a destruição dos flamingos, dos moçambicanos, das mulheres, das vozes dissonantes. No episódio do massacre dos flamingos para satisfazer o prazer de Luís Alex e Forza Leal, Helena finge ter medo do material bélico descarregado do porta-malas do automóvel do capitão:

Helena de Troia representou ter medo, e com a mão na boca, começou a correr pelo areal fora, enquanto o capitão a chamava. O areal estava deserto e a bandeira vermelha acenava na ventania tanto quanto as roupas de Helena correndo. “Aqui” – disse o capitão com um assobio. Ao som do assobio, Helena de Troia começou a aproximar-se, com olhar amedrontado, em ziguezague, fingindo ter medo de ver as armas. (Ibid., p. 52)

Essa encenação de um medo ingênuo e submisso é repetida por Helena constantemente nas memórias de Eva. Encenação essa que causa prazer ao capitão, como se fosse capaz de demonstrar todo o seu poder de destruição, tal qual um deus da guerra, capaz de decidir pela vida e pela morte. Assim, a beleza das mulheres e dos flamingos, a riqueza cultural das tribos locais e a ameaça de uma representação outra do conflito feita pelo jornalista não soam mais que fragilidades perto de sua virilidade.

Assume dessa forma o signo central do deus, do capitão ou do pai e passa a ser sempre o ponto de comparação dos jovens, receosos de si e desejosos de sua identidade.

Em um dos episódios mais marcantes das memórias de Eva, o noivo revela que certa vez Helena (e aqui se entende o porquê do epíteto “de Troia”, tornando-se a personagem causa do conflito) havia traído Forza Leal durante uma das missões no interior. Ao regressar, o capitão capturou o provável amante e o forçou à prática da roleta-russa consigo, tendo a própria Helena como testemunha. Morreu o amante; viveu o oficial.

“Cada vez mais admiro [Luís Alex] meu capitão! Ele seria incapaz duma cena destas [uma briga histórica de um casal por motivo de traição].”

“O que faria o teu capitão?”

“O meu capitão faria o que fez – encontrou a mulher com um despachante na cama, e o meu capitão resolveu o caso à roleta russa, com acaso e com revólver. Não houve gritos, nem denúncias, nem confusão – ali, acaso é acaso, sorte é sorte. Ficou ele, pronto, ninguém soube, tudo bem. Agora ela [Helena] não pia, nem tuge nem muge, nem pode!”

“Achas bem?”

“Não. Hoje o meu capitão também não procederá assim. O meu capitão está mais duro, mais realista. Hoje despacharia a mulher e não o despachante!”

“E tu?”

“Eu? Se tu [Evita] me enganasses, eu hesitaria entre fazer o que o meu capitão fez, e o que ele pensa que faria agora, se voltasse atrás ou a situação se repetisse. Também estou duro, céptico e realista. Sobretudo depois desta operação”. (Ibid., p. 271-272)

Luís Alex admira a atitude criminosa de seu capitão, procurando reproduzi-la como reproduziu a dança no terraço no conto escrito por Evita. Resta a confusão entre imitar o capitão na sua atitude passada ou no seu pensamento presente. Acabou optando pela primeira ao descobrir a relação de sua mulher com Álvaro Sabino, jornalista de cifrado discurso pós-colonial, na narrativa fantástica feita pelo próprio Sabino ao sobreviver dos conflitos em Moçambique: “Luís Alex junto-o [o revólver] à testa e o tiro saiu” (Ibid., p. 279). Apesar de Eva Lopo desmentir a história “O clique fatal aconteceu assim – o descapotável era pesado, o corpo do noivo era leve. O descapotável ficou à beira de água, o alferes não” (Ibid., p. 286), a narrativa do jornalista não deixa de evidenciar o possível em um contexto de extrema violência, de ausência de moral e de apagamento das diferenças.

Se a questão multicultural tende a ser ignorada por Forza Leal ao liderar os seus comandados, não havendo lugar para a diferença em sua representação da guerra (“tanto faz – tudo é idêntico a tudo” – Ibid., p. 154), ocorre exatamente o oposto com o grupo

de Sem Medo. É justamente por ver seu grupo como híbrido, massa de nuvens individuais, que a guerra de não é representada por Sem Medo como desafio de ódio àqueles que o mereceriam por serem tão outros que não são entendidos como também constitutivos do eu, como se cada indivíduo não fosse uma nuvenzita à parte da massa, com sua história e suas razões para estar ali:

Na guerra, há também os senhores, os que decidem. Não são fatalmente os chefes, embora essas características só se possam manifestar totalmente em situações de chefia. São os dominadores, finalmente, os mais magnânimos para os adversários. Fazem a guerra, em parte, como quem joga à roleta: é um meio de se confrontarem com o outro eu. São uns torturados. Lúcidos, compreendem que o inimigo em face, tomado individualmente, é um homem como eles; mas está a defender o lado injusto e deve ser aniquilado. A guerra revolucionária é nisso mais dura que as clássicas. Outrora, o combatente estava convicto que o estrangeiro que defrontava era o somatório de todos os vícios, de todas as baixezas. Era fácil odiar pessoalmente o soldado que avançava contra ele, não o inimigo em abstracto, mas aquele mesmo Frank, Schulz, Ahmed ou Ngonga que se metia à sua frente. Hoje, quem é o combatente consciente que nisso acredita? Só existe o ódio ao inimigo em abstracto, o ódio ao sistema que os indivíduos defendem. O soldado inimigo pode mesmo estar em contradição com a causa que é forçado a defender. O combatente revolucionário sabe disso; pode mesmo pensar que aquele inimigo é um bom camponês ou um bom operário, útil e combativo noutras circunstâncias, mas que está aqui envenenado por preconceitos, supercondicionado pela classe dirigente para matar. O revolucionário não tem de fazer um compromisso entre o ódio abstracto ao inimigo e a simpatia que o inimigo-indivíduo lhe possa inspirar.

Por isso esta guerra é mais dura, pois mais humana (e, portanto, mais desumana).

O dominador, o senhor, nunca procurará matar por matar, antes pelo contrário, evitará matar. Ele vê a guerra como o jogo ou o amor. E seu momento de perda de lucidez é quando o ódio abstracto se concretiza no indivíduo e avança, raivosamente lúcido, contra os soldados que procuram impedi-lo de avançar, não porque são inimigos, mas porque o impedem de avançar (...). (PEPETELA, 2009, p. 215, grifos do autor)

Para Derrida (1999), os sujeitos são formados por várias vozes. Dessa forma, aquele que é totalitário consigo mesmo a ponto de procurar uma unicidade (e assim excluir as vozes antagônicas), tendo a ser totalitário também na relação com a alteridade. Seguindo essa linha de pensamento, todo ato político é, de certa maneira, um ato de autoanálise. O totalitarismo de Luís Alex consigo mesmo, excluindo a sua identidade de matemático por ameaçar a unidade identitária de herói militar à Forza Leal, nada mais é que o mesmo totalitarismo que o faz agir com repressão em relação à Eva, aos moçambicanos, aos flamingos. Já a percepção que Sem Medo tem de si enquanto nuvem indefinível por constantes mutações, como uma identidade no jogo da

significação, também faz parte do entendimento que tem de seu grupo como sujeitos diferentes, plurais e não reduzíveis a simples máquinas na engenharia da guerra.

É a partir dessa visão, *ex-cêntrica* e de espia, do guerrilheiro crítico de seu próprio movimento, que é possível o projeto de uma identidade plural para Angola na obra de Pepetela, tendo como marco *Mayombe*, como defende Laura Padilha (2002, p. 32):

[...] a tentativa do autor, partindo da realidade fragmentada, de estabelecer as bases de um projeto de nacionalidade que necessariamente teria de passar pela diferença, marca elementar dos fios formadores do vasto tapete da identidade angolana, sempre um múltiplo.

E é partir da visão também *ex-cêntrica* e de espia, da mulher que lê a guerra partir da fronteira no sentido dado por Homi Bhabha (2013), isto é, simultaneamente dentro e fora do conflito, que é possível uma crítica à identidade lusa defendida pelo salazarismo para sustentar o regime colonial. Como explica Zuleide Duarte (2012, p. 77),

Quando a voz da mulher-escritora emerge desses textos, uma visão particularizada, minuciosa da questão, configura-se, não se contrapondo à cosmovisão masculina, mas em ampliação valorizadora que desce ao pormenor do humano mais comezinho, alheio ao heroísmo façanhoso das cenas de violência e barbárie [...].

Assim, ao representar a identidade e a diferença nas construções ideológicas portuguesas e angolanas durante a guerra colonial a partir dos signos das cicatrizes e das nuvens, Pepetela e Lídia Jorge criticam as políticas de fechamento ao elemento multicultural, apontando para a vital necessidade de não silenciar a alteridade em si e no outro, na política e na autoanálise, como refletiu Derrida acerca do totalitarismo, que está além dos conceitos de individual e coletivo.

3.5 MITIFICAR A GUERRA OU ESCREVER A HISTÓRIA ENTRE AS FLORES DE MAFUMEIRAS E OS FARELOS DAS CAIXAS

O mito talvez seja uma das formas de leitura, compreensão e organização da realidade que acompanha a humanidade desde as suas primeiras organizações sociais. Nesse sentido, definir mito é, sem dúvida, tarefa bastante complicada, senão inglória.

Ao longo da história, diferentes sociedades desenvolveram diferentes relações com ele e, conseqüentemente, diferentes formas de entendê-lo. Da mesma maneira, as diversas áreas do conhecimento estudaram-no e procuraram em seus mais variados aspectos inúmeras respostas para as suas proposições. Diante dessa impossibilidade de fechamento conceitual, Mircea Eliade (2006, p. 11), em *Mito e realidade*, articula uma interessante (in)definição, listando algumas possíveis características dos mitos:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças à façanha dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma criação: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*.

Entre as tantas possibilidades mencionadas, há certa evidência para a questão da criação. “História sagrada”, “tempo primordial”, “princípio”, “existir”, “*ser*” (com grifo do próprio autor) são alguns termos que denotam essa posição. Já Joseph Campbell (1993), em *As transformações do mito através do tempo*, explica que o mito não se opõe à realidade, mas é constituído de matéria da nossa própria vida. Para essa relação, Campbell utiliza-se do suporte da psicanálise, entendendo que essa atividade de criação revela os anseios de um inconsciente compartilhado por determinada comunidade, ou “inconsciente coletivo”, como quer Carl Jung (1980). As posições dos dois teóricos permitem que pensemos, portanto, que o mito conta (do grego *mytho*: narrativa, o que é dito) alguma origem de certa organização social, constituindo uma identidade para algo presente a partir da organização narrativa de seu passado.

Mais uma vez, voltamos à questão da narrativa e da ficção como centro do entendimento do homem sobre o mundo em que vive. Como já refletimos anteriormente, narrar o passado significa sempre fazer uma textualização *no* presente e *para* o presente. Assim, a relação entre passado-texto e presente-identidade passa a ser a relação da construção de uma linearidade entre causa e consequência, tão cara ao entendimento humano. Relação essa, ainda, que inclusive possibilita o futuro enquanto conjunto de expectativas dessa identidade coletiva. Dessa forma, o entendimento que as comunidades têm de si e da realidade que as cercam acaba sempre passando pelo aspecto ficcional da narrativa, quer em textos artísticos, ou seja, que assumem essa

ficcionalidade, quer em textos históricos, ou seja, aqueles que tradicionalmente negaram sua ficcionalidade.

Ao pensarmos o moderno conceito de Estado-nação como uma das organizações sociais de nossa história, percebemos que o seu estabelecimento passa também pela questão do mito. Para que os cidadãos sintam-se pertencentes a essa nova forma de organização comunitária, é necessário que o inconsciente coletivo da nação idealize seus mitos. Dessa maneira, um passado comum é capaz de criar uma relação de causa e consequência para a identidade presente, que unifica seus membros.

Nesse sentido, a literatura assumiu fundamental importância, pois, em determinados momentos, apropriou-se dos mitos para conferir-lhes uma estética literária. No caso dos Estados-Nação europeus, o Renascimento e o Romantismo, tão imbuído de projetos nacionalistas, foram as principais correntes estéticas que contribuíram para a consolidação do sentimento nacional. Em Portugal, como já abordamos em um momento anterior, o poema épico *Os Lusíadas*, de Camões, foi o texto literário que mais contribuiu para que o inconsciente coletivo dos portugueses fosse capaz de entender essa identidade coletiva como uma identidade constituída sobre aspectos como o messianismo e o expansionismo.

No entanto, ao pensarmos no caso dos países africanos que foram colônias portuguesas, essa relação entre a literatura, os mitos e a identidade é um pouco diferente. A organização social do Estado-nação foi imposta a esses povos, passando a ser compreendidos primeiramente como território ultramarino do império português. As lutas independentistas, portanto, configuraram-se a partir das ações de assumir o Estado-nação como organização social em primeiro lugar, e lutar pela constituição de um Estado-nação independente em segundo lugar. Desse modo, a consciência da constituição de uma identidade nacional surge como algo imposto, porém urgente para a libertação do jugo colonial.

A literatura produzida pela elite angolana assumiu então uma importância imensurável na luta nacional, pois foi fundamental para a elaboração estética dos mitos – elementos capazes de narrar a origem de um país tão jovem, como Angola, porém com culturas tão antigas e tradicionais. E Pepetela é um escritor fulcral nessa tarefa. Guerreiro das armas e, principalmente, das letras, assumiu o projeto nacionalista de narrar a nação em sua vasta obra literária. Para Rita Chaves (2010, p. 14), o escritor

natural de Benguela é responsável pela “elevação de uma nova mitologia, capaz de fazer frente aos deuses eleitos pela gesta colonial”.

O romance *Mayombe* é uma das principais obras que organiza a partir da narrativa literária essa nova mitologia, que promove uma nova abordagem da história a fim de conferir o sentimento de pertencimento a uma identidade nacional ao povo angolano. A questão mitológica é tão importante para o romance que já na epígrafe é assumida essa condição:

Aos guerrilheiros do Mayombe,
que ousaram desafiar os deuses,
abrindo um caminho na floresta obscura,
Vou contar a história de Ogun,
o Prometeu africano. (PEPETELA, 2009, p. 9)

Reivindica-se, portanto, duas tradições mitológicas. Por um lado, Ogun, orixá da mitologia iorubá, comum a diversas regiões da África, entre elas Angola. Por outro, Prometeu, personagem da mitologia grega, berço da cultura ocidental. O orixá, além da guerra, é senhor também do ferro e do aço. É ele quem transmitiu aos homens a sabedoria para, através de instrumentos como arado, enxada, pá, machado e catana, vencer a natureza (associada às divindades). Já o Titã Prometeu legou ao mortais o conhecimento do fogo, que teria roubado da deusa Héstia. Os homens então passaram a ter mais poder, visto que só os deuses detinham o controle sobre esse elemento, fundamental ao desenvolvimento humano.

Desse modo, Ogun e Prometeu têm em comum a questão da coragem no desafio às divindades para a inauguração de novos caminhos ao ser humano. Irmanados aos homens, transmissores de saberes, são também entendidos como conhecedores dos caminhos, seja do *Orun* ao *Aiye* (espécie de mundos espiritual e físico na religião iorubá) ou do Olimpo ao plano dos mortais.

Pepetela, então, sabiamente aproxima os dois seres mitológicos na sua personagem Sem Medo, que tem a difícil missão de atravessar o Maiombe (que é descrito como cenário divino) para dar a Angola a liberdade e a condição de Estado-nação. Assim, para construir a organização política recente e imposta pelo colonizador, que é o país, há de se buscar suporte cultural nas tradições (Ogun), porém não é possível fixar-se apenas nisso, já que seria um argumento que serviria à pretensa pureza identitária das tribos. Recorre-se então à tradição ocidental do colonizador (Prometeu e

a própria literatura) para ressaltar também seu suporte cultural, uma vez que, inevitavelmente, também já faz parte da vida angolana. Constrói-se, dessa maneira, uma nova representação mitológica para o emergente país: um novo Ogun, semelhante e diferente de Prometeu, que não faz parte de um passado remoto, mas da tão presente guerra em que se lutou pela unificação e independência dos angolanos.

Esse novo Ogun que é Sem Medo, apesar de toda a heroicidade épica, tem sua condição humana ressaltada. É homem que passa por constantes questionamentos acerca de suas próprias ações. Chega a duvidar de ideais de seu próprio movimento. Apesar de quicongo, estuda fora de Angola e regressa para unificar em si, como mito que é, todas as tribos. É, portanto, um Ogun de todos angolanos, não só os de cultura iorubá, não só os que o cultuam como ancestral.

No texto literário de Pepetela (Ibid., p. 200), Sem Medo chega a ser descrito explicitamente nesta condição: “um herói mítico”. Herói mítico que, para constituir a identidade nacional, rouba o conhecimento das divindades para dar aos homens. Abre assim os caminhos do Maiombe, tornando-o não adversário, mas aliado dos angolanos nessa disputa em que Zeus não pune o Prometeu africano, mas se curva a ele:

A mata criou cordas nos pés dos homens, criou cobras à frente dos homens, a mata gerou montanhas intransponíveis, feras, aguaceiros, rios caudalosos, lama, escuridão, Medo. A mata abriu valas camufladas de folhas sob os pés dos homens, barulhos imensos no silêncio da noite, derrubou árvores sobre os homens. E os homens avançaram. E os homens tornaram-se verdes, e dos seus braços folhas brotaram, e flores, e a mata curvou-se em abóbada, e a mata estendeu-lhes a sombra protetora, e os frutos. Zeus ajoelhado diante de Prometeu. E Prometeu dava impunemente o fogo aos homens, e a inteligência. E os homens compreendiam que Zeus, afinal, não era invencível, que Zeus se vergava à coragem, graças a Prometeu que lhes dá a inteligência e a força de se afirmarem homens em oposição aos deuses. Tal é o atributo do herói, o de levar os homens a desafiar os deuses. Assim é Ogun, o Prometeu africano. (Ibid., p. 70)

Se a grandeza da viagem de Vasco da Gama era um desafio dos homens aos deuses do Olimpo no plano estético d'*Os lusíadas*, para constituir sua identidade a partir da libertação colonial o mito africano reivindica a mesma grandeza. Tal qual o mar com seus abismos e feras que habitavam o imaginário português é a Floresta do Maiombe para os africanos. Tal qual o mar, que apesar de tirar tantos filhos da pátria, torna-se português, torna-se também angolano o Maiombe.

E se Vasco tornou-se mito ao comandar as naus lusitanas, o Comandante Sem Medo confessa: “sempre quis ultrapassar o meu lado humano. Ser Deus ou um herói

mítico” (Ibid., p. 234). E como bom herói mítico, diferente de Vasco nesse sentido, Sem Medo morre ao fim da narrativa. Sob a desconfiança dos guerrilheiros, lutou durante sua vida contra o tribalismo, o dogmatismo ideológico, a burocratização, o sexismo. É com a morte, porém, que vence seus obstáculos, unificando então seu grupo tão diverso para assim poder se tornar o novo Ogun, o Prometeu africano. O acolhimento da floresta em sua morte confirmam essa hipótese, já que vai se enlaçar ao espaço sagrado do Maiombe e ganhar vida no imaginário do país que irá surgir:

- Inútil – disse o Comandante [para os companheiros que o tentavam salvar após ser atingido em missão]. – Deixem-me aqui. Morrerei no Mayombe. (Ibid., p. 244)

A vida de Sem Medo esvaía-se para o solo do Mayombe, misturando-se às folhas em decomposição. (Ibid., p. 245)

- Cavemos com os punhais, com as mãos, com o que quiserem [ordenou o Comissário Político]. Mas ele será enterrado aqui. Ninguém tem o direito de transportar Sem Medo morto. Onde ele morreu é onde ele fica enterrado. É a única homenagem que lhe podemos prestar. (Ibid., p. 246)

As flores de mafumeira caíam sobre a campa, docemente, misturadas às folhas verdes das árvores. Dentro de dias, o lugar seria irreconhecível. O Mayombe recuperaria o que os homens ousaram tirar-lhe. (Ibid., p. 247)

Dessa forma, Sem Medo torna-se símbolo de um projeto de nação de identidade híbrida constituída a partir da resistência ao colonialismo. Sua morte literária dignifica a morte dos guerrilheiros reais que perderam suas vidas em solo angolano e projeta a identidade nacional do cidadão de Angola pós-independência. De acordo com Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 238), “no mundo não-europeu a questão nacional está historicamente embebida na questão colonial, na medida em que a asserção da identidade nacional se transforma numa arma de luta contra a exploração colonial”. Ao se tornar Maiombe, Sem Medo (e no imaginário todos os heróis mortos na guerra) entra para uma nova dimensão de tempo e de espaço, a dimensão do ciclo mítico. Assim, os angolanos vivem sobre o mesmo solo em que viveu (e de que simbolicamente faz parte) Sem Medo e os guerrilheiros reais. O tempo presente da nação passa a ser encarado então como uma consequência da bravura inaugural desse homem que ousou (ou desses homens que ousaram) desafiar os deuses e a opressão da metrópole, abrindo um caminho na floresta obscura do colonialismo. Para Inocência Mata (2001, p. 25), obras como *Mayombe*

[...] são textos em que as figuras do herói surgem como construções simbólicas da História – porque entendidas como preservadoras e

amplificadoras do significado simbólico do facto – que funcionam como propulsoras do projecto nacionalista para que o país já deu os melhores filhos [...]

Se o passado narrado em *Mayombe* pode ser entendido como parte de um projeto de constituição identitária de um país emergente, *A costa dos murmúrios* é um caso bastante diferente no que diz respeito a esse assunto. Como já debatemos anteriormente, Portugal constituiu-se identitariamente a partir dos mitos do messianismo e do expansionismo. Como afirma Regina Zilberman (2013, p. 33), já desde o século XIV a África encontrava-se na rota marítima e identitária portuguesa:

A África apresentou-se como objeto de desejo dos portugueses desde o século XIV, com projeções no século XV. Seus primeiros conquistadores, liderados por D. João I, na conquista de Ceuta, em 1415, provavelmente já se autodesignavam portugueses, pois a nação e o Estado haviam tomado forma ainda no século XIII; mas esqueciam que muitos deles descendiam dos africanos, provenientes do norte ainda ocupado pelos árabes, que pretendiam dominar.

Desde a mitificação dos acontecimentos do século XII na história da nação, com a revelação divina a D. Afonso Henriques, a sina dos portugueses, eleitos por Deus, seria aumentar seu território, uma espécie de império de Deus na terra. Desse modo, as colônias espalhadas pelos quatro cantos do mundo logo se tornaram fundamentais para a sustentação da identidade nacional portuguesa – uma espécie de consequência desse passado mítico. A reafirmação da imagem do país como um império sempre foi um argumento que sustentou a autoestima em tempos de crise, inclusive até os anos de 1970, quando Portugal era o único país europeu que ainda mantinha as relações coloniais tais quais no início do século.

Nesse aspecto, quando é publicada *A costa dos murmúrios*, Portugal já está há séculos consolidado como país e sua identidade nacional já está fundamentada a partir de seus mitos, inclusive intensamente trabalhados pela literatura. A relação do romance de Lídia Jorge com a questão mítica é, por isso, muito distinta daquela de *Mayombe*. Para Marilena Chauí, apesar de os mitos fundadores serem uma das sólidas bases da constituição identitária, como é o caso português, a relação da sociedade com ele não é estática e passa por constantes reformulações. De acordo com a filósofa (CHAUÍ, 2010, p. 10),

O mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo).

Para Boaventura de Sousa Santos, a identidade portuguesa não está baseada apenas em uma reorganização, mas em uma substituição de seu mito fundador conforme novas necessidades históricas. O sociólogo português define, em artigo intitulado *Portugal: tales of being and not being* (2009), com o conceito de *transmitificação* essa passagem, quando o país assume um novo mito fundador. De acordo com ele (SANTOS, 2009, p. 24-25),

Através dessas mudanças, Portugal tornou-se o único país europeu que teve a oportunidade de fundamentar sua identidade no curso de sua trajetória histórica e, de fato, abraçar um novo mito fundador. O mito da expansão foi seguido pelo mito da Europa, um século depois da refundação proposta por Antero de Quental. Por muito tempo, o primeiro mito prevaleceu enquanto o segundo era apenas emergente, mas o movimento de transmitificação parece ser aparente. Em termos socioculturais – para não mencionar as dimensões políticas e econômicas – este é um processo particularmente complexo. Durante o grande momento de rejeição, o mito da expansão forneceu a Portugal um imaginário que permitiu ao país “dispensar” a Europa por causa do interesse colonial. Durante o grande momento de aceitação, o mito da Europa forneceu um imaginário que permitiu a Portugal “dispensar” as colônias por fazer parte da Europa.

Dessa forma, o grande impasse da identidade lusa está na oposição desses dois mitos que, no fim das contas, levam a dois modos distintos de produção. Se por um lado Portugal fora a vanguarda da Europa na expansão marítima, por outro lado a exploração e a espoliação propiciadas pelo sistema colonial foram a própria ruína da potência que, em um pequeno território voltado para o mar, lançava-se ao horizonte com vistas a fundar o quinto império. O processo de modernização e industrialização que se instalou no continente europeu não foi acompanhado pelo país, o qual, por ser vasto império, poderia dispensar a Europa. Para Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 228) “se o poder capitalista moderno foi sempre colonial, em Portugal e suas colônias ele foi sempre mais colonial do que capitalista”. É na segunda metade do século XX, justamente no declínio do governo de Salazar, que passou a ocorrer então o processo de *transmitificação*. A libertação das colônias africanas e o fim do regime fascista esfacelam de vez o que restava do sonho (e do imaginário mítico) do império. São esses

fatores, porém, que permitem a Portugal refundar-se em um novo mito: a aceitação da Europa. É nesse sentido que Helder Macedo (2010, p. 120) afirma que

O 25 de Abril de 1974, a chamada Revolução dos Cravos, não permitiu apenas que as colónias se tornassem independentes de Portugal, permitiu que Portugal se tornasse independente das colónias, levou à descolonização de Portugal, permitiu que Portugal se tornasse num país normal, um país mais parecido com os outros.

A costa dos murmúrios é um romance que pode ser pensando, dessa maneira, a partir desse difícil contexto de *transmitificação* na identidade nacional portuguesa. Passar a ser um país europeu, na segunda metade do século XX, passa pela revisitação crítica da história colonial e pela libertação política das colônias. Assim, o exercício doloroso de abandonar a imagem grandiosa e épica do império é necessário para sustentar a imagem que a Europa constrói para si a partir dos significantes “democracia”, “liberalismo”, “desenvolvimento” e “globalização” (justamente os ideais que garantem a continuidade da *colonialidade* econômica do ocidente a partir de suas indústrias multinacionais).

Sem o desenvolvimento industrial europeu, semiperiférico no capitalismo global, Portugal parece vagar entre os dois mitos. Não é mais possível a representação de si enquanto potência imperial. Por outro lado, o fazer parte da Europa parece uma realização nunca completa. Desse modo, contra o saudosismo fascista e colonial, potencial desencadeador de movimentos de violência, mas também contra a ilusão do desenvolvimento europeu, os escritores portugueses passaram a problematizar de forma muito acentuada a identidade nacional após o fim da censura.

A costa dos murmúrios nesse aspecto é uma obra de fundamental importância. O olhar *ex-cêntrico* posicionado no cotidiano da guerra colonial é capaz de desmistificar os últimos suspiros da velha identidade baseada no mito messiânico e expansionista. Assim, diferente dos saudosismos coloniais, que veem os soldados portugueses que lutaram na África como heróis que tentaram salvar o império, justificado religiosamente, o texto de Lídia Jorge trata de descentralizar o mito colonial da gesta guerreira no além-mar para o olhar crítico do cotidiano de quem vive em uma cidade moçambicana. O mito surge então não como elemento fundador, como no caso de *Mayombe*, mas questionador de uma identidade já fundada, buscando sua reestruturação a partir de um olhar crítico.

Jane Tutikian (2011b, p. 125) explica que

Lídia Jorge promove a mitologização da História quando, revolvendo as visões míticas, as imagens espontâneas, portadoras de um caráter reflexo, cria sua própria mitologia a partir de materiais históricos, provocando a exageração da experiência cotidiana. Longe do caráter apologético, o mito é tomado como fator de desmascaramento, mas é também fator de desvendamento de princípios imutáveis localizados entre o cotidiano empírico e as mutações históricas, criando, no texto ficcional, espaço de reflexão e denúncia.

Entre o cotidiano empírico e as mutações históricas, Eva observou com seu olhar da espia a guerra colonial em Moçambique. O discurso colonial, com seus mitos civilizacionais, estava permanentemente presente, uma vez que convivia com oficiais e suas mulheres. Debatendo no hall do hotel *Stella Maris* com os seus comandados sobre as posições que chegam da metrópole, o General é exemplo disso:

Pois bem, mantendo-se as coisas como estão, Lisboa arrisca-se a ser o primeiro desalinhado da Civilização Ocidental, no esplendor de achados seculares como o soneto, a ogiva, ou a vacina bacteriológica. Se Lisboa insistir, os homens prudentes vão continuarão a abandonar as vivendas [de Moçambique] e a partir discretamente, dizendo que é para voltar. [...] E os cafres encarregar-se-ão, em menos dum ano, de desfazer os catorze versos do soneto, os arcos cruzados da ogiva, o segredo da inoculação da vacina [...]. Estas paredes, meus amigos, servirão apenas de abrigo a morcegos, esse balcão é capaz de ser levado e feito às travessas para com ele acender fogueiras! Não tenham dúvidas que a eletricidade será apenas uma lembrança que houve na cabeça dos cafres... (JORGE, 2004, p. 258)

Assim, a atuação portuguesa na guerra colonial é mitificada pelo discurso oficial como a defesa da Civilização Ocidental (com direito a iniciais maiúsculas). Comparando a situação portuguesa com a situação estadunidense na Guerra do Vietnã, o General afirma que “fazíamos o nosso Vietnam sozinhos, com o Mundo contra nós, quando defendíamos a Civilização Ocidental” (Ibid., p. 256). A diferença, porém, defendia o General, era de que os Estados Unidos perderiam sua guerra, ao passo que Portugal venceria suas colônias (Ibid.).

Os “Lusíadas” moderno do discurso do General era facilmente desfeito com as observações que Eva fazia na sua vivência cotidiana. “Tinham-se atingido os santuários fundamentais do inimigo, capturados armas, munições, víveres, desfeito culturas por incêndio e bombardeamento, afugentado vinte mil macondes espavoridos com a invasão” (Ibid., p. 255-256). O êxito de Portugal “no seu Vietnã” eram os milhares de

corpos envenenados por metanol nos *dumpers*, as cabeças espetadas nos paus, as aldeias queimadas, as populações sem alimentos, os macondes massacrados.

Se Jane Tutikian (1999, p. 41) afirma que “Lídia Jorge mitologiza a prosa cotidiana”, a escritora constrói assim, em *A costa dos murmúrios*, a partir da personagem Eva, revolvendo as visões míticas fundamentais à identidade do Portugal colonizador, a sua própria mitologia no diálogo entre o cotidiano e história:

Meta as mãos nos farelos da história, veja como ela empalidece implacavelmente nas caixas, como morre e murcha, e os seus intérpretes vão. Vão, sim, a caminho do fim do seu tempo, cada vez mais rápido, cada vez mais escuro, sem que nada importe – nem as grandezas, nem os crimes. Muitos crimes cheios de dever, que é o que faz a grande história. (Ibid., p. 238)

O grande herói desse épico desfeito pelo olhar de Eva, o capitão Jaime Forza Leal, paradigma de todos os soldados na representação da identidade colonial, é a antípoda da protagonista. Ao olhar de quem mete as mãos nos farelos da história, “o que é o capitão mais do que um bom matador de pretos com um código de honra e uma folha de sacrifício?” (Ibid., p. 246). E se o bom matador de pretos com seu código de honra e folha de sacrifícios é a representação que a grande história faz da guerra colonial, Eva trata de, a partir de sua pesquisa nas caixas cotidianas, trazer à tona seu *unheimlich* do fato histórico. Assim, sua narrativa alternativa perturba a oficial e elege novos mitos para a identidade desta guerra.

Roland Barthes, em *Mitologias* (1993), afirma que qualquer coisa pode ser mitificada, uma vez que o mito não é definido pela sua mensagem em si, mas pelo modo de ser proferido. Dessa forma, qualquer discurso que se pretenda um modo de significação de um contexto específico pode ser um mito. Então a experiência cotidiana em Lídia Jorge, ou, dentro do texto ficcional, o conto, conversa simples e a chuva de gafanhotos, tornam-se esses novos mitos, que diferentes daqueles tradicionais, são capazes de dar outra identidade à guerra em Moçambique, substituindo os signos “heroicidade”, “missão civilizatória” e “história” por signos como “violência”, “crimes” e “silenciamento” para narrar a atuação portuguesa, e, conseqüentemente, a identidade nacional elaborada a partir daqueles velhos mitos.

3.6 DO ESPAÇO DA LITERATURA À LITERATURA DO ESPAÇO

Muito discutimos, nas seções anteriores, o espaço da literatura (sobretudo o romance) na (re)constituição das identidades nacionais e na luta contra a opressão colonial. Agora, porém, passamos a pensar ao invés do espaço da literatura, a literatura do espaço. Levando em consideração que *A costa dos murmúrios* e *Mayombe* referem-se a lugares em seus títulos e que os títulos têm como função tentar estabelecer uma unidade (mesmo que provisória e incompleta) ao texto por meio de uma associação identitária, o espaço passa a ser tomado como elemento fundamental para o processo de significação desses dois romances. No entanto, a maneira como os espaços são abordados e os motivos de suas importâncias são bastante distintos nos dois textos em questão.

Ao adentrarmos o universo ficcional de *A costa dos murmúrios*, percebemos que esse romance de uma escritora portuguesa, Lídia Jorge, tem seu enredo desenvolvido em Moçambique a partir de protagonistas também portugueses, mas que, no caso, foram à África por razões coloniais. Por isso logo estabelecemos uma série de relações intertextuais com uma tradição de narrativas que marcam esse deslocamento da metrópole para a colônia. Tradição essa que pode ter início nas epopeias, como *Os lusíadas*, de Camões, ou *Naufração, e lastimoso sucesso da perdição de Manoel de Sousa Sepúlveda, e Leonor de Sá, sua mulher, e filhos, vindo da Índia para este reino na nau chamada o galeão S. João, que se perdeu no Cabo de Boa-Esperança, na terra do Natal. E a peregrinação, que tiveram rodeando terras de cafres, mais de 300 léguas, até sua morte*, de Jerónimo Corte-Real, e perdura até obras contemporâneas, como *Viagem às Índias*, de Gonçalo Tavares, passando ainda pelo anteriormente analisado *Partes de África*, de Helder Macedo. Inevitáveis tornam-se então análises de semelhanças e de diferenças com essas outras viagens ao solo africano, sobretudo às epopeias.

N' *Os lusíadas*, como já ressaltamos no capítulo 1, a comparação com a cultura helênica serve para representar a África como local de uma natureza hostil. “Selvagem mais que o bruto Polifemo” (CAMÕES, 2008, p. 152) foi a caracterização recebida pelo habitante da região hoje moçambicana. O histórico naufrágio de Manuel de Sepúlveda na região também foi cantado nos versos camonianos:

Outro também virá, de honrada fama,
 Liberal, cavaleiro, enamorado,
 E consigo trará a formosa dama

Que Amor por grão mercê lhe terá dado.
 Triste ventura e negro fado os chama
 Neste terreno meu, que, duro e irado,
 Os deixará dum cru naufrágio vivos,
 Pera verem trabalhos excessivos.
 Verão morrer com fome os filhos caros,
 Em tanto amor gerados e nascidos;
 Verão os Cafres, ásperos e avaros,
 Tirar à linda dama seus vestidos;
 Os cristalinos membros e perclaros
 À calma , ao frio, ao ar, verão despídos,
 Depois de ter pisada, longamente,
 Cos delicados pés a areia ardente.
 E verão mais os olhos que escaparem
 De tanto mal, de tanta desventura,
 Os dous amantes míseros ficarem
 Na fêrvida, implacábil espessura.
 Ali, depois que as pedras abrandarem
 Com lágrimas de dor, de mágoa pura,
 Abraçados, as almas soltarão
 Da fomosa e misérrima prisão. (Ibid., p. 156-157)

Nos versos acima, nos quais quem empresta a voz à narrativa épica para professar o naufrágio é o gigante Adamastor, percebe-se claramente a representação do espaço africano como inóspito. Desde os elementos da natureza, de um terreno duro e irado, até os habitantes, cafres ásperos e avaros, é ressaltada a agressividade ao casal nobre, civilizado e amoroso. E se Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 237) explica que o signo “cafre” não produzia significações pejorativas antes do século XVIII, por apenas ser representativo daqueles que tinham outra religião que não a muçulmana, de onde se origina o termo, os adjetivos “ásperos” e “avaros” deixam claro o *orientalismo* (Cf. SAID, 2007) dessa representação.

Adamastor se associa às pedras, suas aliadas na concretização do naufrágio, para profetizar o triste destino da família de Sepúlveda. E no seu canto, parece que sobreviver ao acidente marítimo é destino pior que a morte, já que os sobreviventes teriam que vagar pelas terras africanas que lhes tirariam as vidas de maneira lenta e dolorosa.

O mesmo episódio histórico é cantado em outra epopeia portuguesa, *Naufrágio e lastimoso sucesso...*, de Jerónimo Corte-Real. Nesse texto, Sepúlveda e sua família também vagam pela região de Moçambique após o naufrágio, em meio a uma terra selvagem, habitada por feras, até morrerem. A natureza local também é hostil à família civilizada (CORTE-REAL, 1783, p. 150): “desertos estéreis”, “altos montes”, “vales sombrios, fundos, tristes e medonhos”, “grandes rios”, “bravos tigres e outras feras”

surgem como ameaças à errante sobrevivência da tripulação. Os habitantes locais, também nominados cafres, “manadas daquela multidão tostada e negra”, “bárbaros inimigos”, associados à natureza, são ameaças selvagens e são vencidos em difícil batalha pelos heroicos sobreviventes lusos (Ibid., p. 152). A família do protagonista é representada como os “de sangue nobre” (Ibid.); e os portugueses, de maneira geral, como aqueles que “têm o costume de vencer nações ferozes” (Ibid., p. 153).

Se não há Adamastor, o gigante das pedras, na epopeia de Corte-Real há outros elementos da mitologia clássica ocidental associados a essa terra selvagem, onde, por lastimoso sucesso foram errar até a morte Sepúlveda e sua família. Nesse caso, Dona Leonor de Sá desperta ciúmes em Apolo e Pã. O primeiro é responsável pelo naufrágio do navio. O segundo, entretanto, deus da terra e dos bosques, não gosta da soberba com que os portugueses adentram a floresta. De modo semelhante a Adamastor, então, Pã associa-se à natureza hostil da terra africana que tira a vida dos náufragos.

Para Regina Zilberman (2012, p. 122), essas descrições reiteram “qualificações que, no século XVI, estigmatizavam de modo geral os habitantes do continente africano, corporificados nos cafres, antepassados dos moçambicanos de nossos dias”. Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 236), salienta, apoiado em estudos de Frantz Fanon, que essas qualificações geralmente se apoiavam em léxicos relativos a animais. Nos casos acima expostos, “brutos”, “selvagens”, “manadas”. Esse estereótipo do selvagem que destaca Boaventura é sempre representação oriunda do centro de produção de signos do viajante, daquele que está *a passar* pelo território africano, geralmente por cumprir interesses coloniais. É este poder de legitimar seus discursos que representam o território do outro um dos elementos principais da dominação colonial.

Assim, quando Lídia Jorge envia seus personagens portugueses a Moçambique em missão colonial, dialoga com toda uma tradição literária de representação da alteridade no espaço africano. E o jogo estabelecido entre “Os gafanhotos” e a posterior análise de Eva torna-se ainda mais produtivo nesse sentido. No conto, as representações do continente, feitas pelas personagens militares e suas famílias, não diferem do discurso colonial de Camões e Corte-Real: “África é uma floresta virgem, impenetrável, onde um leão come um preto, um preto come um rato assado, o rato come as colheitas verdes, e tudo é verde e preto” (JORGE, 2004, p. 10). Acrescenta-se a elas a missão civilizatória, pois, em meio a um ambiente tão selvagem, os soldados fascistas estavam

apenas a defender aquela colônia de si, de acordo com suas próprias leituras da situação (Ibid., p. 23).

Os militares portugueses são representados ao representarem Moçambique com o mesmo olhar do viajante colonial dos séculos XV e XVI, que reduz o espaço do outro ao estereótipo do selvagem levantado por Boaventura. É no plano do terraço do *Stella Maris* que prevalece o discurso colonial acima exposto. “Aliás, ali mesmo, no terraço, podiam ambos soltar gemidos sem que ninguém desse por isso, uma vez que todos soltavam os seus, ainda que aparentemente por outros motivos” (Ibid., p. 21). A excitação sexual dos noivos mistura-se à excitação mórbida dos convidados ao, afastados do nível do mar, em um plano mais elevado, em meio a uma festa extravagante, contemplar os milhares de corpos dos nativos mortos por envenenamento. Do alto do terraço, o discurso colonial e sua representação do espaço local não são confrontados. O espaço do hotel funciona como uma espécie de torre de marfim na qual os sujeitos ficam alheios à realidade moçambicana.

É somente fora da representação literária de “Os gafanhotos”, quando Evita deixa o terraço e passa a viver o cotidiano do mar, das ruas e dos bairros populares de Beira que sua representação de Moçambique passa a ser outra, já que a partir da perspectiva *ex-cêntrica*, do olhar da espia, que ameaça o relato colonial oficial. Assim, *A costa dos murmúrios* altera a tradição da literatura de viagem, pois a protagonista percebe a alteridade como constitutiva de si. O espaço africano, então, não é mais tão outro.

Podemos dizer que o espaço de Eva em Moçambique passa a ser o da fronteira no sentido que Homi Bhabha (2013, p. 23) confere ao termo: “[...] espaço liminar, situado no meio das designações de identidade [...], [que] tranforma-se no processo de interação simbólica, o tecido de ligação que constrói a diferença entre superior e inferior, negro e branco”. Ainda de acordo com o teórico indiano (Ibid.), “essa passagem intersticial entre identificações fixas abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia imposta”. Acrescentamos ainda a ressalva de que o hibridismo foi uma realidade do próprio colonialismo português, diferente do inglês do qual parte Bhabha. No entanto, evidentemente, o hibridismo resultante do próprio processo colonial de Portugal não “acolhe a diferença sem uma hierarquia imposta”, como a vivência de fronteira descrita.

É nessa fronteira que se situa Eva dentro do jogo de interidentidades do contexto colonial. Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 236) explica que “a tradução, que possibilita a comunicação cultural, mina toda a ideia de essencialismo de uma cultura original e pura, e é por isso que o conceito de hibridez [...] assume uma posição tão central.” Ao acompanhar Álvaro Sabino, o jornalista com quem teve um caso, aos bairros populares, onde iria levar mantimentos aos filhos que ele tinha com duas prostitutas, Eva conhece Moçambique a partir da perspectiva que não lhe era possível do terraço do hotel:

Avançámos pelo meio da rua. Havia miúdos seminus pendurados dos gradeamentos. Não corriam nem guinchavam, olhavam só, seguiam com a vista à espera do local onde deveríamos parar. O jornalista parou. De dentro surgiram primeiro duas crianças brancas que correram a esconder-se, e em seguida uma maior do que as primeiras, com a criança mais pequena de todas ao colo, surgiu levantando o mosquiteiro. Parecia, de qualquer forma, uma criança com a sua boneca. À transparência do vidro, viam-se as quatro olhar. (JORGE, 2004, p. 187)

A miséria, a falta de perspectivas e o esquecimento desses guetos do império fica ainda mais evidente à Evita quando o jornalista a leva para um bairro semelhante para repetir o gesto em outra família sua, dessa vez com uma prostituta negra. “Tudo aquilo [o prédio] era novo e no entanto parecia um barco velho embandeirado” (Ibid., p. 189). Álvaro somava quase uma dezena de filhos com as duas prostitutas. Não gostava da branca, pois ela reclamava a pouca contribuição do jornalista na criação dos filhos. Na cena relatada, havia dado apenas dois quilos de açúcar à família. Preferia a negra por ser mais servil. Assim também contribuía mais para a criação de seus filhos negros.

A partir das fronteiras do colonialismo português, Eva vê uma África diferente daquela que veem os que se assentam nas identidades que se pretendem fixas, como é o caso dos militares em “Os gafanhotos”. Para sustentar ainda a mesma missão civilizatória do século XV, eles têm de representar um local selvagem, exótico e perigoso. Eva, a partir do local da cultura fronteiriço, vê uma África não mais ameaçadora, mas ameaçada pela selvageria colonial. E o resultado desse processo é um espaço de silenciamentos, de esquecimentos: uma costa distante do centro do império, de onde os murmúrios não soam mais que algo encoberto por uma nuvem de gafanhotos.

Para Boaventura de Sousa Santos (2010, p. 235), “dado que a condição do subalterno é o silêncio, a fala é a subversão da subalternidade”. A organização de signos

realizada por aqueles que vivem às margens do império resulta em uma representação outra, com novas significações, do espaço colonizado e da história de luta por esse espaço. Boaventura (Ibid., p. 237-238) segue seu raciocínio explicando que “a resistência pós-colonial reside sobretudo na ‘descolonização da imaginação imperial’”. Assim, é fundamental para a liberdade dos países africanos descolonizar o seu solo da imaginação do colonizador. Para isso, a literatura é de suma importância, pois permite a apropriação do centro produtor de sentidos, e a partir do qual a imaginação sobre o espaço será agora outra, com novos referentes culturais e políticos.

Além de *A costa dos murmúrios, Mayombe* é um romance que se revela esplêndido nesse sentido. As densas florestas da região de Cabinda, no norte de Angola, são o ambiente escolhido por Pepetela para “descolonizar a imaginação imperial” sobre o espaço. O acolhimento do próprio nome dado à floresta no título do romance já demonstra a importância que o ambiente terá não só na narrativa, mas na constituição identitária daqueles que lutam contra a dominação colonial nessa obra. Se Camões e Corte-Real haviam descrito, nos séculos XV e XVI, a vegetação africana como um ambiente obscuro, misterioso, selvagem e repleto de perigos mortais (inclusive de perigos propulsores de mortes piores que a morte no navio), é bastante diferente no romance angolano.

A Floresta do Maiombe descrita na obra também guarda perigos: suas lianas, rochas, umidade, montanhas, rios e animais selvagens são obstáculos também ao homem angolano. “A mata criou cordas nos pés dos homens, criou cobras à frente dos homens, a mata gerou montanhas intransponíveis, feras, aguaceiros, rios caudalosos, lama, escuridão, Medo” (PEPETELA, 2009, p. 70). No entanto, se a tradição literária portuguesa colonizou os signos desse espaço como uma ameaça mítica à glória do colonizador que deveria ser vencida, o africano acolheu esse espaço como seu. No caso do romance em questão, melhor ainda é dizermos o inverso: esse espaço acolheu o africano como seu.

Nessa interação plena entre homem e espaço, geradora de identidades de resistência à imaginação colonial, o Maiombe passa a ser personificado. Essa característica se percebe na plástica descrição da queda de uma enorme árvore pela atuação madeireira dos portugueses:

Os guerrilheiros encavalitaram-se num enorme tronco caído. Deixara de respirar, monstro decepado, e os ramos cortados juncavam o solo. Depois de

a serra lhe cortar o fluxo vital, os machados tinham vindo separar as pernas, os braços, os pelos; ali estava, lívido na sua pele branca, o gigante que antes travava o vento e enviava desafios às nuvens. Imóvel mas digno. Na sua agonia, arrastara os rebentos, os arbustos, as lianas, e o seu ronco de morte fizera tremer o Mayombe, fizera calar os gorilas e os leopardos. (Ibid., p. 28)

Se o Maiombe é personificado, ele não o é, contudo, com as características de um homem comum, mas de um deus. E também não é com as características de um simples deus que a floresta é representada no romance, mas do maior dos deuses, o mais poderoso, aquele a quem deve se opor Ogum, o Prometeu africano, como já mencionamos anteriormente. E nessa disputa, apesar das lianas, das serpentes, das montanhas e dos rios, o maior dos deuses não é adversário do seu desafiante, mas alguém que, por ser alteridade, também *é* o homem africano. Assim, Zeus está no próprio Prometeu que o desafia; a floresta no Ogum que a atravessa. O lugar (para Michel de Certeau, 1998, p. 201, uma configuração instantânea de posições que implica estabilidade) torna-se então espaço (ou seja, o deslocamento de posições em que o sujeito humaniza o lugar). E este espaço é, sobretudo, um espaço africano:

O Mayombe tinha criado o fruto, mas não se dignou mostrá-lo aos homens; encarregou os gorilas de o fazer, que deixaram os caroços partidos perto da Base, misturados com as suas pegadas. E os guerrilheiros perceberam então que o deus-Mayombe lhes indicava assim que ali estava o seu tributo à coragem dos que o desafiavam: [...] Zeus preocupado com a salvaguarda de Prometeu, arrependido de o ter agrilhado, enviando agora a águia, não para lhe furar o fígado, mas para o socorrer. (PEPETELA, 2009, p. 69-60)

Acolhido, territorializado nesse espaço que é um espaço místico, o africano passa a estar protegido por ele, ao contrário do colonizador que se sente ameaçado pelo mesmo espaço. “À noite, na mata, o melhor guarda era a impenetrabilidade do Mayombe” (Ibid., p. 54). O Maiombe acolheu assim a base e seus guerrilheiros em seu interior. Com a sua salvaguarda, os angolanos, com um poderio bélico muito inferior ao exército salazarista, tornaram-se fortes. Apareciam e desapareciam em meio à escuridão misteriosa da densidade da mata. Os portugueses, desterritorializados, temiam seus Adamastores e Pãs na alteridade de um lugar que não se tornava espaço. Espalhados por esse deus, não conseguiam um confronto direto e organizado com aqueles que se opunham ao poder do império.

É ao mistificar-se deus, acolher, proteger e fortificar o africano que o Maiombe assume uma nova característica fundamental na sua representação pelo romance em

questão: torna-se mulher, torna-se mãe. Na fertilidade de seu útero, gera e protege seus filhos. E não são poucas as descrições que ressaltam as características da floresta enquanto invólucro. Seguem algumas delas: “Só o fumo podia libertar-se do Mayombe e subir, dispersando-se rapidamente no alto” (Ibid., p. 13); “Em breve acordariam com a chuva miudinha que primeiro só molharia a copa das árvores e começaria a cair das árvores quando já tivesse parado de chover” (Ibid., 16); “O Mayombe não deixava penetrar a aurora, que, fora, despontava já” (Ibid., p. 17); “Só às seis horas os primeiros luars conseguiram infiltrar-se pela copa das árvores, recriando o verde do Mayombe” (Ibid., p. 213).

Sendo no interior da floresta, útero de uma deusa Maiombe, que são acolhidos e protegidos os guerrilheiros, o espaço angolano passa a ser, metonimicamente, entendido como gerador da libertação do jugo colonial: “assim foi parida pelo Mayombe a base guerrilheira” (Ibid., p. 69).

Se *A costa dos murmúrios* torna o viajante português próximo ao espaço moçambicano, passando a viver sua alteridade ao invés de torná-lo mais outro, compreendendo assim sua complexidade, suas contradições e as consequências desastrosas do olhar colonial sobre o espaço que perdura desde o século XV, *Mayombe* humaniza, mistifica e feminiliza o espaço angolano.

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1990, p. 28) explicam que a *literatura menor* (não no sentido do valor artístico, mas político: a literatura de uma minoria dentro de uma língua maior) apresenta, entre outras características, um forte coeficiente de desterritorialização. É claro que os textos literários analisados pelos dois teóricos (a literatura de Kafka) é absolutamente diferente do nosso. Nesse sentido, as literaturas africanas, uma minoria dentro do território imperial da literatura de língua portuguesa, apresentam característica extremamente oposta à defendida por Deleuze e Guattari. Há uma latente busca por territorialização nas literaturas africanas. Apropriar-se de seu espaço, humanizá-lo e significá-lo nos centros ocidentais de produção sentidos, caso da literatura, é descolonizar o espaço e, mais do que isso, descolonizá-lo da imaginação do colonizador.

E se o homem passa a compreender o espaço como um outro que só existe dentro de si, por isso o personifica, mistifica e feminiliza, tornando compreensível, próximo, aliado, é necessário que a literatura represente essa alteridade de maneira completa, em uma relação de iguais, e não de um sujeito para um objeto. Assim, ao

final da narrativa o homem (outro da floresta) também está no interior da identidade do próprio espaço: Sem Medo, também uma divindade, é acolhido para tornar-se Maiombe.

3.7 DO RISO E DOS DEJETOS COMO RESISTÊNCIA AO COLONIALISMO

Domingos sorriu dentro de si. Pensou sim, que era verdade, que ia morrer. Iam matar-lhe. Já estava morto mesmo, as pernas partidas nos joelhos eram a única dor que ainda lhe incomodava. Sorriu, sorriu enquanto o sangue saía na boca, no nariz, nos ouvidos, ensopava a camisa rota, o corpo, o chão, salpicava o agente, as paredes, tudo. E era bom sentir-lhe correr assim, livremente, se sentir vazio e leve. A alegria grande por não ter falado saía nas lágrimas salgadas, no mijo, não podia deter-lhe, correu pelas pernas abaixo e espalhou seu cheiro acre e quente em toda a sala.

Lá fora tinha estrelas sobre a paisagem quente, um vento fresco corria por cima da noite e trazia a mensagem da vida para dentro dos muros. Domingos Xavier não ia trair essa vida. (VIEIRA, s.d., p. 75-76)

A cena acima exposta faz parte do romance *A vida verdadeira de Domingos Xavier*, publicado na década de 1970 por Luandino Vieira. A personagem Domingos era um simples trabalhador angolano, um tratorista, que possuía colegas de orientação marxista os quais organizavam um grupo de resistência à opressão colonial. Capturado pelas autoridades, passou a ser torturado para que revelasse detalhes da organização do movimento. Fragilizado, deslocado do espaço natural e coletivo para o espaço de aprisionamento e de individuação, o corpo de Domingos, disciplinado no sentido foucaultiano (2010) do termo, tem a oferecer como resistência à violência apenas o seu próprio aspecto de corpo.

Assim, conforme se acentua a violência do inspetor e do cipaio, gradativamente se acentua o sorriso de Domingos. E se as agressões aproximam o corpo da ausência de vida, como última posse a ser ameaçada pela tortura, a contrapartida do sorriso inverte a lógica do medo. Para o africano, a vida não é uma posse individual. A existência de Domingos não é única, exclusiva, pois está inserida em um plano maior de elementos, afinal do lado de fora dos muros havia estrelas e vento – uma consciência da vida maior que si e que não seria traída. A proximidade da inevitável morte do corpo da personagem não se torna então uma ameaça para si, mas para seus torturadores. A posse do conhecimento que desejam adquirir com a tortura esvai-se junto com o fio de vida que abandona o corpo. E o medo muda de lado. Domingos, maliciosamente esperto em sua condição, sorri. E seu sorriso é a resistência de Angola.

Por fim, além do riso, essa reação tão humana, o corpo do tratorista ainda oferece os elementos constitutivos de si como resistência: o sangue, o mijo. A consciência desses elementos que remetem ao caráter orgânico do corpo misturam-se ao sorriso. Impregnam de si o colonizador, seu ambiente colonial, institucional e criminoso ao mesmo tempo. Se a disciplina do torturador pretendia organizar, categorizar e dominar o corpo para reduzi-lo de sua própria condição a uma função informativa, a prática não obteve êxito. O corpo de Domingos ainda é corpo, e por meio do sangue, do mijo e do sorriso corre livre.

A bonita cena do romance de Luandino não é um caso isolado dentro da produção romanesca pós-colonial em língua portuguesa. As narrativas de *Mayombe* e de *A costa dos murmúrios* também se utilizam do sorriso e dos dejetos do corpo, respectivamente, como importantes elementos que o sujeito que não se sujeita à colonização oferece como contrapartida à violência colonial. Vejamos então os dois casos dessa resistência tão íntima e substancial.

Caso pensemos o riso na tradição literária ocidental, perceberemos que ele possui um aspecto marginal na atribuição de valor e, conseqüentemente, na formação dos cânones. Já Aristóteles (2005), na antiguidade grega, relegara a comédia ao posto de importância genológica mais baixa da *Poética*. O aspecto risível dos personagens definidos como baixos pelo pensador clássico não oferecia a mesma complexidade do aspecto virtuoso dos personagens elevados da epopeia e da tragédia. Apesar de o tragicômico tornar-se frequente no Renascimento, o riso acabou sendo marcado ao longo de sua história literária pelo olhar desconfiado daqueles que dividiam as manifestações artísticas entre eruditas e populares, sendo então associado geralmente a esse último. Exceção à regra é o riso irônico, visto a partir da modernidade como refinado e culto, e que, depois de vultos como Laurence Sterne e Machado de Assis, encontrou grande respaldo atualmente na estética pós-moderna (Cf. HUTCHEON, 1991).

Por outro lado, se pensarmos nas literaturas africanas de língua portuguesa, o riso adquire outras proporções. Ao levar esse aspecto comum às culturas africanas para a tradição ocidental da literatura, ele adquire “aspectos estético-ideológicos” (TUTIKIAN, 2011a) na organização e luta contra a sisuda e oficial história da colonização produzida pelos centros de sentido eurocêntricos.

Destacamos que, em *Mayombe*, a morte heroica de Sem Medo, tornado então mito, o Ogum moderno, Prometeu africano, foi a grande responsável pela superação do grande adversário na guerra pela libertação: a constituição de uma identidade nacional angolana que superasse mas ao mesmo tempo respeitasse as diferenças. No entanto, apesar de ser o grande clímax da narrativa, resolvendo seu maior conflito, não foi apenas a morte do Comandante que atuou para superar as desavenças tribais, étnicas, culturais, sociais, ideológicas e sexuais que abismavam entre os angolanos. Antes de sua morte, Sem Medo utilizou o riso como estratégia de resistência à fragmentação que a história colonial impôs à África, na tentativa de unir seus comandados por um mesmo objetivo: a independência.

Esse episódio é narrado no quarto capítulo do romance, intitulado “A surucucu”. Sem Medo havia sido deslocado emergencialmente para a cidade congoleza de Dolisie, a sede administrativa do MPLA para o extremo norte de Angola. No mesmo período, era iminente um ataque dos portugueses à base guerrilheira situada no interior do Maiombe. Vewê, um jovem que recém tinha se integrado ao grupo, aparece então desesperado na sede, avisando o Comandante do já temido ataque.

Sem Medo mobiliza um enorme contingente de homens e de armas na cidade, todos apreensivos por ajudar os companheiros atacados na floresta. Após andarem por longa distância, penetrarem o “deus-Mayombe” superando lianas, lama e elevações, planejam silenciosamente o ataque à base no anseio de salvar os guerrilheiros. No entanto, para surpresa de todos, não há soldados de Salazar no local. Ao esclarecer o caso, Sem Medo descobre que Teoria, mais afeito aos trabalhos intelectuais, assustou-se com o provável ataque de uma surucucu na beira de um rio e disparou com sua arma para se proteger da serpente. Com isso, os guerrilheiros que estavam na base tomaram as providências para se protegerem da chegada dos portugueses. E o jovem Vewê, com medo, fugiu para Dolisie.

Sabendo que todos estavam salvos, “abraçaram-se apertadamente. [...] Os que chegavam riam de os ver [os da base] vivos. A confusão de gritos e risos e abraços foi tumultuosa” (PEPETELA, 2009, p. 219). Sem Medo fazia piada do caso: “a gargalhada fez estremecer os homens, subiu através dos troncos das árvores e foi misturar-se ao vento que agitava as folhas do Mayombe” (Ibid., p. 220).

E se alguns dos guerrilheiros ficaram irritados com a mobilização e o esforço inúteis causados pela falta de coragem, de experiência e de cautela de Teoria e de Vewê,

o Comandante logo explicou o quão positivo foi o episódio na luta contra o colonialismo:

Esforço inútil? Acham inútil? Mobilizámos mais de trinta homens em menos de uma hora, com civis no meio. Sabem o que isso significa? Se não sabem, não percebo por que estão aqui a dizer que lutam. Foi o mais extraordinário sinal de solidariedade coletiva que vi. E de espírito combativo. Para mim chega. Estou contente por vos encontrar todos vivos. E acho graça à história, acho, sim. (Ibid., p. 221)

Assim, o caso cômico em meio à narrativa de carácter épico na guerra pela independência nacional apresenta fundamental importância ideológica. Se a história colonial impôs a fragmentação e o Estado-nação a Angola, criando dificuldades na constituição de uma identidade nacional em meio às diferenças narradas em *Mayombe*, o riso apresenta-se como elemento ideológico nesse episódio, aproximando os guerrilheiros e mesmo civis de um propósito comum.

Este assunto tocou tanta gente que talvez fosse bom, para continuar a mobilização a que ele deu origem, continuar a discutir numa reunião, em que cada um daria a sua opinião. Assim, todo este caso seria muito positivo para a politização e mobilização dos camaradas. (Ibid., p. 222)

Se o riso aparece como elemento de resistência a partir da união e da mobilização dos angolanos em *Mayombe*, são os dejetos do corpo humano que cumprem uma função ideológica em *A costa dos murmúrios*. Álvaro Sabino, o jornalista que em sua *Coluna Involuntária* escrevia, de maneira cifrada, contra os abusos portugueses na guerra colonial, além de ter se relacionado com Eva, em sua versão sobre a volta de Luís Alex para Beira, relata que foi submetido à roleta-russa com o alferes. Então, o medo diante da situação levou o jornalista a defecar.

Há um momento em que ainda não se perdeu a dignidade e já se ganhou a lucidez do fim, um breve instante na vida, o de maior tensão e maior dor, de comparação entre o projecto e o seu extermínio, em que a resposta orgânica é essa. O jornalista sabe, ele disse-me, diante do paredão, que Cristo não fez outra coisa no jardim das oliveiras quando se sentou com a pálida face no côncavo da mão e chorou para dentro dela. “Pai, pai, porque não afastas de mim esse cálice?” – Essa foi a forma de traduzir a verdade orgânica. Também Cristo sentiu que os esfíncteres do seu corpo se delassavam e saía, pelo seu ânus carnal, a matéria que define o nosso medo. Esse é o momento da História cristã da maior humanidade. [...]

Durante o terceiro clique, de facto, ele molhou o tampo da cadeira vermelha, de veludo, e a sala íntima do Grande Hotel Central naquela madrugada encheu-se desse cheiro. É o jornalista quem o diz? É porque foi. Está

finalmente a caminho daqueles dias de Inhaminga em que os homens do Stella hão-de mandar subir aos camiões famílias inteiras, populações inteiras, as imediações de Inhaminga, na direcção das valas e dos bulldozers. Os oficiais hão-de falar do cheiro insuportável que se desprenderá dos camiões que os levaram. Hão-de dizer que mal subiam às carroçarias deixavam sair esse cheiro nauseabundo, e que depois se sentavam em cima para cobrir, envergonhados do seu corpo. (JORGE, 2004, p. 278-279)

Se a visão de Luís, tendo como paradigma o capitão Forza Leal, tende a ler sob o signo da “covardia” essa situação, o olhar *ex-cêntrico* de Eva lê a situação sob o signo da “humanidade”. “Foi isso que sempre nos uniu – a mesma compreensão do sofrimento” (Ibid., p. 277). Essa compreensão do sofrimento é o que une o jornalista a todos os moçambicanos. Suas fezes remetem aos detritos dos corpos envenenados por álcool metílico e amontoados nos *dumpers*. “Esse foi o momento em que ele se fez irmão verdadeiro de toda a África negra do seu tempo” (Ibid.).

Eva reflete, a partir dessa situação, que uma grande escultura sobre a história da humanidade deveria ser “um amplo caldeirão de fezes evoluindo-se permanentemente, não como símbolo, mas como material real do nosso mais amplo e subtil sofrimento” (Ibid.). Os corpos envenenados, as cabeças espetadas, os aldeãos carbonizados, o sangue das agressões às mulheres estão contemplados nessa leitura da história como um monte de fezes – material fétido que a história oficial guardou oculta para que não rompesse seus esfíncteres.

Os excrementos também sempre foram marginalizados na tradição da literatura ocidental. Já Aristóteles (2005) reivindicava palavras elevadas na construção dos textos. Apesar de casos isolados, como os de Petrônio, de Cheucer, de Sade e de Bocage, é só no Romantismo que o grotesco passou a ser visto também como estético, deformando a clássica noção de belo. Quando Lídia Jorge se utiliza da imagem dos dejetos corporais, contudo, insere-a em um novo contexto, o das guerras coloniais. Não se trata, portanto, de uma renovação no conceito de belo, como fizeram os românticos chocando o gosto da aristocracia. Trata-se de uma reivindicação estético-ideológica do corpo enquanto expressão de humanidade, de sensibilidade e de fragilidade. E a lembrança desse corpo, um corpo que não é objetificado pela violenta disciplina colonial, mas se mantém sujeito, produtor de sentidos e de resistência, é uma das maiores afrontas que pode ser oferecida à máquina colonial.

3.8 AO CAOS TORNAMOS A VOLTAR: LINGUAGEM, EROTISMO E PÓS-COLONIALISMO

“Lutar com palavras é a luta mais vã”, canta nos versos de “O lutador” o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade (2008, p. 243). De certa forma, ao frustrar as estratégias do discurso colonial em seus romances, Lídia Jorge e Pepetela lutam *com* e *contra* palavras. E se Drummond alerta para ser essa a luta mais vã, nem por isso os dois romancistas desistem dessa difícil empreitada. “Palavra, palavra / (digo exasperado), / se me desafia, / aceito o combate” (Ibid., p. 244). “Luto corpo a corpo, luto todo o tempo, sem maior proveito que o da caça ao vento” (Ibid.). E o embate entre o escritor (ou o leitor) e as palavras, que revela uma intimidade de corpos nessa busca incessante pelo controle do sentido, constitui um jogo especialmente erótico (e justamente por ser linguístico e por ser erótico, também político).

A respeito do erotismo, poderíamos conceber que sua principal característica está no jogo. Ao passo que a ideia do pornográfico é o desvelamento, a ideia do erótico está no entrecruzamento entre o velar e o desvelar. Assim, com forte inclinação à sugestão, a definição do erótico está justamente na fronteira que beira à indefinição do objeto de desejo. Roland Barthes (1987, p. 11, grifos do autor), em seu *O prazer do texto*, aproxima o erotismo à escrita literária:

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem, móvel, vazia* (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, *o compromisso que elas encenam*, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica.

O prazer do texto, para o teórico francês, está justamente nesse instante “insustentável, impossível” (Ibid.) situado na fenda entre as duas margens do texto. *A costa dos murmúrios* e *Mayombe*, de diferentes formas (até porque a relação com a margem da cultura é distinta nos dois casos), são, nesse sentido, textos eróticos. Deixam seus leitores suspensos nesse instante impossível que está no jogo entre a margem da cultura e da destruição.

“Nos regimes como este, mesmo caindo aos pedaços, não se escreve, cifra-se. Não se lê, decifra-se” (JORGE, 2004, p. 161). Desse modo reflete a personagem Álvaro

Sabino no romance de Lídia Jorge. O jornalista trabalhava no jornal *Hinterland*, onde às quintas-feiras publicava a sua *Coluna Involuntária*. Lá, “uma coluna escrita quase sem pontuação nem alinhamento, referindo um estado tão oposto à vida do jornalista” (Ibid., p. 195), ele pode cifrar suas opiniões sobre a guerra colonial, ao invés de escrever as opiniões que agradariam à ideologia fascista. Em uma das publicações, convoca: “Ressuscitem, pessoas cor de barro / venham da vossa morada só de pó / julgar o jagudi que vos matou – / Não me perguntem se o sol é inocente / também eu não sei quem vos matou” (Ibid., p. 197). Deslocada a uma parte pouco importante no jornal, com linguagem metafórica e estrutura disposta em versos, a coluna era quase que completamente ignorada pelos leitores do *Hinterland* – daí a liberdade que proporcionava ao seu autor.

Quando Luís Alex retorna de sua missão, lê o jornal e critica o fato de os jornalistas desconsiderarem o lado humano dos soldados, reduzidos a gafanhotos, em suas palavras (Ibid., p. 273). Evita replica seu noivo afirmando que nem todas as partes do jornal são ausentes de qualidade, chamando a atenção para a *Coluna Involuntária*. Sentindo-se “atraída para convergir os dados da vida como você se sente para os fazer culminar no fim do seu caso” (Ibid.”), a protagonista passa a ler a coluna para o alferes. Ela falava de esmeraldas voadoras que choviam no céu do continente africano como uma metáfora do colonialismo:

[...] Vimos, à luz das esmeraldas voadoras
o desenho de África sacudir-se de sob a Europa
que decúbito deitada sobre África, desde
sempre a possuía. Vimos África estender a pena
sobre a Europa e empalá-la como um macho
empala, a boca da Europa, gemendo, amornecida.
[...] (Ibid., p. 274-275)

A metáfora sexual empregada para cifrar a relação entre Portugal e Moçambique, violenta e machista, contraria as expectativas de Luís Alex. Ele esperava encontrar a Europa na posição tradicionalmente associada ao homem, empalando a África. Seu lado do talentoso matemático decifrador de enigmas volta a aparecer, e descobre além do discurso contra o colonialismo (“esse pasquim está cheio de gente *black power*” – Ibid., p. 275), a própria relação de Eva com Sabino cifrada na coluna. Para o jornalista, a versão do final do caso é a já analisada cena da roleta-russa; para

Eva, a partida em fuga de Álvaro de Moçambique e o acidente automobilístico do noivo.

Mas nem só a *Coluna Involuntária* cifra seus discursos sobre a guerra colonial. O próprio romance, enquanto texto, manifesta essa característica como uma das principais em sua significação. Conforme já mencionamos, o processo de leitura da obra se instaura principalmente no produtivo jogo entre o que o conto “*Os gafanhotos*”, escrito pela protagonista, cifra e o que a sua posterior análise sobre o conto decifra de sua vivência em Beira durante a guerra. A linguagem, então, é assumida no seu sentido erótico. Os signos não se submetem à redução do regime do significado – pornografia linguística. Antes pelo contrário, vão sugerindo possibilidades que nunca se completam. A fenda se abre entre os discursos dos oficiais com seus silenciamentos que têm lugar no conto (a margem da cultura) e a conversa cotidiana de Eva com suas lembranças (a margem móvel que perturba a margem anterior). É justamente nesse espaço impossível, de sugestão erótica, que se instala o romance com seu discurso pós-colonial. Este, por sua vez, também é uma fenda que surge entre a tradição romanesca da burguesia europeia e uma estética que se volta justamente contra essa tradição.

Assim, o romance que abre espaço para o conto, para o relato, para a história (não oficial, mas subjetiva), que não define seu enredo, mas confronta versões carregadas de metáforas, também é uma fenda situada entre a tradição e sua ruptura. E o prazer desse texto está justamente no reconhecimento dessas duas margens, às quais o leitor não pode se fixar durante a leitura. “Obviamente que nem à margem se registrou que nessa noite teve início uma chuva de gafanhotos sobre a cidade” (Ibid., p. 238), reclama Eva.

Em *Mayombe* a linguagem também assume papel fundamental na luta contra o colonialismo. Em uma das passagens, o grupo guerrilheiro planeja um ataque a uma madeireira portuguesa. Decidiu-se por raptar os trabalhadores cabindeneses da companhia. O motivo era o Comissário Político dar-lhes uma aula sobre consciência de classes e colonialismo:

- Vocês ganham vinte escudos por dia, para abaterem as árvores a machado, marcharem, marcharem, carregarem pesos. O motorista ganha cinquenta escudos por dia, por trabalhar com a serra. Mas quantas árvores por dia abate a vossa equipa? Umas trinta. E quanto ganha o patrão por cada árvore? É um dinheirão. O que é que o patrão faz para ganhar esse dinheiro? Nada, nada. Mas é ele que ganha. E o machado com que vocês trabalham nem sequer é dele. É vosso, que o compram na cantina por setenta escudos. E a catana é

dele? Não, vocês compram-na por cinquenta escudos. Quer dizer, nem os instrumentos com que vocês trabalham pertencem ao patrão. Vocês são obrigados a comprá-los, são descontados do vosso salário no fim do mês. As árvores são do patrão? Não. São vossas, são nossas, porque estão na terra angolana. Os machados e as catanas são do patrão? Não, são vossos. O suor do trabalho é do patrão? Não, é vosso, pois são vocês que trabalham. Então, como é que ele ganha muitos contos por dia e a vocês dá vinte escudos? Com que direito? Isso é exploração colonialista. O que trabalha está a arranjar riqueza para o estrangeiro, que não trabalha. O patrão tem a força do lado dele, tem o exército, a polícia, a administração. É com essa força que ele vos obriga a trabalhar, para ele enriquecer. (PEPETELA, 2009, p. 35-36)

Ao Comandante Sem Medo incomodava o tom excessivamente pedagógico dessas discussões. Ao elucidar a exploração colonial à população para, logo a seguir, prometer o paraíso independente e socialista defendido pelo MPLA, o Comissário assemelhava-se aos padres com quem o Comandante tinha estudado em sua infância. No entanto, a reunião com os trabalhadores surte efeito. Ao final da narrativa, um deles procura Sem Medo em Dolisie a fim de integrar o grupo de guerrilha e diz que as ideias do movimento de libertação estavam já bastante aceitas em sua aldeia. Mais do que qualquer sucesso em missão de combate, esse foi um dos maiores e mais importantes êxitos conquistados pelo grupo.

A preocupação com o ensino da população angolana de fato foi uma das principais preocupações do MPLA durante a sua atuação na guerra de independência. Assim como o Comissário e Teoria, os grupos sempre tinham membros responsáveis pela alfabetização e pela formação política dos guerrilheiros e da população. Pepetela muito trabalhou nesse sentido, chegando a escrever obras a serem utilizadas na alfabetização dos angolanos, como *As aventuras de Ngunga*. Sem Medo sabe da importância que é desenvolver o domínio da língua portuguesa escrita e oral nos africanos para que se organizem e resistam à atuação colonial. Ele reflete: “o objectivo principal duma verdadeira Revolução é fazer toda a gente estudar” (Ibid., p. 77).

Se a linguagem da atuação pedagógica oficial do MPLA é pornográfica, na medida em que revela mais do que vela sentidos, Sem Medo trata de problematizá-la buscando o aspecto erótico inerente à linguagem, ou, de um modo mais específico, ao próprio signo:

Andaram mais meia hora e saíram da mata, para uma montanha sem árvores, só com capim. A isso chamavam deserto. Tudo é relativo. Para um homem habituado a ter folhas até cinquenta metros acima da cabeça, qualquer terreno em que só encontra capim é um deserto. Da mesma maneira, a savana seria um Mayombe para o camelo. Ainda há homens para os quais a sua verdade

tem de ser conhecida por todos, penso Sem Medo, se a própria vida nos leva relativizar tudo, até o próprio vocabulário! (Ibid., p. 106)

Não guardando o signo um significado específico, mas estando sempre aberto ao jogo do devir semântico, o controle pela narrativa e pela significação de signos como “guerra”, “país” e “independência” torna-se alvo de disputas. Nesse sentido, de fato a verdadeira revolução é fazer estudar toda a gente. Daí a importância do espírito crítico de Sem Medo em meio à máquina burocrática que o MPLA já ia formando em meio à guerrilha. Daí a importância do espírito crítico do próprio Pepetela manifestado em obras como *Mayombe*.

As reflexões sobre o erotismo da linguagem do Comandante, apesar de responderem a seu ímpeto anárquico, muito se devem a sua relação sexual com Ondina, mulher que lutava por sua liberdade sexual em meio a uma Angola tradicional e um movimento de libertação também conservador no que diz respeito à consciência de gênero. “Gostas da descoberta, não é? Gosta dos riscos dos primeiros passos, da luta cautelosa que leva à aproximação final, à entrega cheia de reticências do início até à entrega total. Não é isso?” (Ibid., p. 201). E essa luta erótica entre dois corpos que anseiam por velar e desvelar sentidos em sua aproximação é a mesma luta drummondiana que o homem mantém com as palavras. Uma luta vã, mas uma luta inevitável, pois movida pelo desejo.

E não apenas nas reflexões de Sem Medo, que busca descolonizar inclusive os doutrinados pelo MPLA, está presente no romance em questão o erotismo no sentido barthesiano. A própria estruturação de *Mayombe* é aberta e plural, assim como é a de *A costa dos murmúrios*, estabelecendo um jogo erótico na significação da obra. Apesar de a narrativa ser conduzida geralmente em terceira pessoa, há os momentos em que os mais diversos personagens envolvidos no universo da base no Maiombe e da instalação em Dolisie assumem a voz narrativa em primeira pessoa. Assim, manifestam-se opiniões diferentes, muitas delas contraditórias. Inclusive as situações narradas em terceira pessoa são interpretadas de formas distintas pelos narradores em primeira. Mantém-se, dessa maneira, o jogo erótico instaurado a partir da fenda entre duas margens. A cultura do romance tradicional, burguês, europeu, de um lado; a cultura africana, da contação de histórias, de outro. O significado e o signo. Assim o romance permanece na zona impossível, nebulosa e tensa, da significação.

Dessa forma, o romance de Pepetela explora não as opiniões em si, mas o embate das distintas opiniões a partir das vozes de diferentes personagens. Mikhail Bakhtin (1981a) apresentou seu conceito de romance polifônico a partir das análises dos romances de Fiódor Dostoiévski. A polifonia (empréstimo de termo da música) trata de uma orquestração de vozes. Os personagens detêm uma consciência independente da consciência do narrador. Assim, suas vozes são discursos (e, por ser discursos, são atravessadas pela ideologia) não subordinados, mas sim orquestrados nesse gênero de natureza plurilíngue que é o romance.

Com estruturação polifônica, *Mayombe* caracteriza-se então pelo embate ideológico do discurso das personagens, que não são objetivados pelo narrador, que se mantém sensível e respeitoso ao *eu do outro*, utilizando da matéria viva do discurso para a formação do romance. Desse modo, a narrativa não pode ser reduzida a um possível sentido, mas mantém seu erotismo pulsante ao estar sempre aberta ao jogo da significação no embate de visões das personagens.

Barthes (1987, p. 21) define o texto de fruição como

Aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.

Ao assumir seu erotismo, os dois romances em questão são então textos de fruição. Eva provoca: “a verdade é que me lembro de fragmentos e pra que mais?” (JORGE, p. 137). Assim, Lídia Jorge compõe um romance a partir dos fragmentos subjetivos da vivência de sua personagem em Moçambique. E, justamente por ser fragmento, o conhecimento romanescos aparece então como mais completo que as narrativas totalitárias e unificadoras da história.

O Comissário Político, após a morte de Sem Medo, reflete sobre seus ensinamentos:

Penso, como ele, que a fronteira entre a verdade e a mentira é um caminho no deserto. Os homens dividem-se dos dois lados da fronteira. Quantos há que sabem onde se encontra esse caminho de areia no meio da areia? Existem, no entanto, e eu sou um deles.

Sem Medo também o sabia. Mas insistia em que era um caminho no deserto. Por isso se ria dos que diziam que era um trilho cortado, nítido, o verde do Mayombe. Hoje sei que não há trilhos amarelos no meio do verde. (PEPETELA, 2009, p. 251-251)

O destino de Ogum, o Prometeu africano, foi então ensinar aos demais homens os (des)caminhos. Por meio da crítica, da relativização, do erotismo e do riso confundiu os caminhos que não são nítidos nem divididos da história e da ficção. Os protagonistas do romance de Pepetela e de Lília Jorge, para quem “querer desconhecer não é uma cobardia, é apenas colaborar com a realidade mais ampla e mais profunda que é o desconhecimento” (JORGE, 2004, p. 142), lutam com suas palavras contra o colonialismo no universo ficcional e, por isso, também real, trazendo à tona os segredos de guerra que perturbam a imaginação colonial.

Em entrevista, Pepetela (2015) afirmou que criar literatura seria a melhor forma de tentar compreender e atuar na realidade. Já Lília Jorge (2015) disse que escreve para captar o último murmúrio antes que se faça silêncio. Com diferentes características que remetem ao mesmo caos (Cf. QUENTAL, 2015) em suas estruturações, seja por meio da produtiva confusão entre autores e personagens, ambos com olhares *ex-cêntricos* e por isso sensíveis a uma percepção crítica das guerras coloniais no espaço africano, seja por meio da igualmente produtiva confusão entre ficção e realidade, *Mayombe* e *A costa dos murmúrios* trazem à tona o espaço da fenda no erotismo da linguagem. Aqueles que prestarem atenção ao caos (des)estruturante dos dois romances perceberão os murmúrios que compuseram a realidade das guerras entre chuvas de gafanhotos e caminhos no deserto.

4 A DESCOLONIZAÇÃO ENTRE NAUS, CHUVAS E (RE)COMEÇOS

Em nome do Povo angolano, o Comité Central do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), proclama solenemente perante a África e o Mundo a Independência de Angola.

Nesta hora o Povo angolano e o Comité Central do MPLA observam um minuto de silêncio e determinam que vivam para sempre os heróis tombados pela Independência da Pátria.

Correspondendo aos anseios mais sentidos do Povo, o MPLA declara o nosso País constituído em República Popular de Angola. (NETO, 2015, s. p.)

Assim iniciou o presidente Agostinho Neto, do MPLA, no dia 11 de novembro de 1975, seu discurso que anunciava aos próprios angolanos e ao mundo o estabelecimento da República Popular de Angola. Após aproximadamente cinco séculos de exploração colonial e mais de uma década de luta armada do movimento, Angola proclamava, tendo como porta-voz seu primeiro presidente, o poeta, político e guerrilheiro Agostinho Neto, a sua independência de Portugal.

Os festejos e seus fogos de artifício, porém, em pouquíssimo tempo se misturaram aos excessos e às balas de mais uma guerra que viria para, mais uma vez, devastar o local. A Guerra Civil que se iniciou em 1975 não deixa de ser mais uma das consequências mais nefastas do colonialismo. Após o término do regime fascista em Portugal com a queda de Marcello Caetano, sucessor de Salazar, no 25 de Abril, abriu-se espaço para a independência das colônias. No entanto, não houve um maior planejamento do governo português em relação a um processo de descolonização.

Em 15 de janeiro de 1975, em Alvor, no Algarve, o ministro da Coordenação Interterritorial António de Almeida Santos reuniu os dirigentes Agostinho Neto, do MPLA, Jonas Savimbi, da Unita (União Nacional pela Independência Total de Angola), e Holden Roberto, da FNLA (Frente Nacional pela Libertação de Angola), para assinar o acordo que ficou conhecido como Acordo de Alvor, que previa um governo transitório organizado pelos três movimentos até a organização das primeiras eleições do recente país. Essa foi a última ação política portuguesa em relação a sua ex-colônia. De acordo com as palavras do próprio Almeida Santos em entrevista publicada no ano de 2005 no jornal Angonotícias (2015), o acordo era um pedaço de papel o qual ele mesmo sabia que não resultaria em nada.

Isso porque, em contexto de Guerra Fria, o interesse das potências internacionais no domínio dos territórios africanos, abundantes em recursos naturais, era enorme. Assim, União Soviética e Cuba apoiaram o MPLA; os Estados Unidos aliou o Zaire

para apoiar primeiramente a FNLA. Com o insucesso das investidas da Frente Nacional no norte do país, os estadunidenses passaram a aliar África do Sul em regime de *apartheid* para oferecer apoio às investidas do sul, promovidas pela UNITA, que outrora apoiada pela China, traiu sua ideologia socialista para confrontar o Movimento Popular.

Desse modo, após cinco séculos de colonização, Portugal, intempestivamente, abandonou a administração de Angola à sorte das disputas entre três partidos fortemente militarizados e que respondiam a interesses neocoloniais das principais potências globais à altura. No mesmo 11 de novembro em que Agostinho Neto proclamou a independência da República Popular de Angola, alegando descumprimentos no Acordo de Alvor por parte de UNITA e de FNLA, estes dois últimos proclamaram a independência da República Democrática de Angola. Imediatamente se iniciaram os confrontos, que contaram com as invasões internacionais, organizadas sobretudo a partir do Zaire e da África do Sul, e com mercenários de guerra oriundos de diversas partes do mundo.

Como consequência ao ambiente de guerra instaurado na Angola recém independente, intensificou-se um movimento de migração em massa para Portugal. Sobretudo portugueses, descendentes de portugueses e membros de elites locais fugiram em estado de desespero para a antiga metrópole. Algumas alas mais radicais que passaram a integrar a FNLA tinham uma política racial extrema e haviam promovido massacres de brancos e mestiços nas áreas ao norte do país. Entre 1974 e 1976, cerca de 800 mil portugueses deixaram Angola. Sem mão-de-obra qualificada e com os agravados conflitos da Guerra Civil, o desenvolvimento angolano era inviável.

Helder Macedo (2010, p. 120), como já mencionamos, explica que o 25 de Abril libertou também os portugueses, que agora poderiam ter um país sem colônias, atendendo às exigências internacionais e reconstituindo sua identidade a partir de um novo mito, a pertença à Europa (Cf. SANTOS, 2010). Todavia, apesar do futuro promissor com o fim da censura e da polícia política, a redemocratização e a independência das colônias, a situação também se tornou desesperadora após a Revolução dos Cravos em Portugal. Além dos retornados de Angola, havia os dos demais países africanos. Assim, uma multidão desembarcava em portos e em aeroportos lusos sem qualquer previsão de moradia ou de emprego.

Depois de cinco séculos de colonialismo, em um intervalo de pouquíssimo tempo, um país imperial, com territórios espalhados nos mais distantes continentes, viu-se reduzido a seu pequeno espaço incrustado entre o Atlântico e a Espanha. Desse modo, os retornados chegavam a um país completamente despreparado para recebê-los e não tinham perspectivas de inserção social. Reduzidos à categoria “portugueses de segunda”, uma espécie de atualização do termo “cafrealizados” para o século XX, esses sujeitos viram diminuída sua condição de cidadãos portugueses, que era conferida na teoria, mas negada na prática. Não pertencendo mais aos antigamente chamados territórios ultramarinos, essas pessoas agora não se sentiam parte dos países independentes, todavia também não encontravam no regresso aquele Portugal de seus imaginários, que era constituído pelas saudosas lembranças de si, de pais ou de avós. Passaram então a formar guetos de desterritorializados do processo colonial nos grandes centros urbanos portugueses.

Como afirmou Margarida Calafate Ribeiro (2013, p. 28) ao analisar a literatura de língua portuguesa pós-25 de Abril em artigo intitulado “Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo”,

Da leitura desta literatura fica de facto a imagem de que éramos, na verdade, nós que caíamos aos pedaços no meio de nós mesmos, o que explica a tematização obsessiva, por narradores ou sujeitos líricos, da sua identidade e da sua identificação, num exercício para reencontrar o seu rosto pessoal e o do sujeito português, face a um ambiente pleno de signos de violenta ruptura física, psicológica e social.

E é em meio a esses signos de violenta ruptura física, psicológica e social, que buscam reencontrar as identidades portuguesa e angolana após 1975, que prossegue agora a nossa caminhada. E se a esperança da abertura e da renovação, de ambos os lados, desaguou na desilusão de um presente sem esperanças, esfacelando o rosto pessoal e nacional para reencontrar as identidades a partir desse novo contexto, há de se problematizar o antigo rosto nacional, utópico e esperançoso. Nesse sentido, para analisar os romances que trabalham o processo de descolonização, escolhemos dois dos escritores mais polêmicos da literatura de língua portuguesa, António Lobo Antunes e José Eduardo Agualusa.

Lobo Antunes é um médico psiquiatra nascido em Lisboa no ano de 1942. Entre 1970 e 1973, foi convocado a prestar serviços na guerra colonial em Angola. Ao

retornar, logo se deparou com o 25 de Abril e o conseqüente fim da censura. Assim encontrou na literatura a melhor forma de expressar os horrores que presenciou na África, destacando-se em uma geração brilhante da qual fazem parte nomes como José Saramago, Helder Macedo, Lídia Jorge, Mário Cláudio, entre tantos outros. Dono de uma vasta obra, sobretudo romanesca, o escritor predominantemente alterna engenhosas técnicas narrativas com a temática da desumanidade das guerras coloniais. Assim dá vida em seus textos a narradores e personagens transtornados psicologicamente em meio a um mundo em ruínas entre Portugal e África.

Figura controversa, Lobo Antunes não mede críticas aos portugueses, seja ao governo, à crítica literária ou aos demais escritores. O teórico e crítico George Steiner (2011, p. 17) considera o psiquiatra português de ironia ácida um dos maiores escritores contemporâneos: “Para mim, esse [o mais escritor português] é, de longe, António Lobo Antunes. [...] É um gigante. [...] Ele é um grande, e Portugal não lhe deu ainda o devido reconhecimento.”

Já Eduardo Agualusa nasceu em Huambo em 1960. Angolano descendente de portugueses, estudou Agronomia e Silvicultura em Lisboa. Junto com nomes como João Melo, Ana Paula Tavares e Ondjaki, pertence a uma geração literária posterior àquela heroica, que constituiu na literatura as bases de uma identidade nacional. Assim, publicando já no pós-independência, as temáticas de Agualusa não giram em torno da constituição de uma identidade a partir da luta pela libertação política em relação ao colonizador. Pelo contrário, cidadão com grande trânsito entre Angola, Brasil e Portugal (Agualusa chega a definir-se como “angolano em viagem, quase sem raça” – ROZÁRIO, 1999, p. 362-363), o escritor procura representar isso em uma literatura na qual, como define José Luís Fornos (2012, p. 84), o deslocamento é a característica principal: “O intercâmbio e o conhecimento de tradições esquecidas ou desconhecidas são descortinados através da viagem, categoria que desempenha papel significativo na produção literária de José Eduardo Agualusa”.

Sendo a partir das relações com Portugal e Brasil que Agualusa costuma se debruçar sobre a realidade angolana, o país passa a ser representado por si sob novos signos, diferentes daqueles da geração anterior. Desse modo, a denúncia de essencialismos raciais nos mais variados passados históricos e, ainda, dos abusos dos governantes do MPLA após a independência são temas que frequentam as suas páginas. Por criticar não apenas em sua literatura, como também em entrevistas, figuras

consagradas na história angolana, como o próprio Movimento Popular e seu maior herói, Agostinho Neto, Agualusa é figura bastante polêmica em Angola. Para o renomado pesquisador Pires Laranjeira (1992, p. 102), “Agualusa alia à sua capacidade de fundamentação histórica a facilidade de fluência da enunciação, cauterizadas com episódios burlescos, sentimentais e maravilhosos.”

É então por meio das palavras desses dois incorrigíveis críticos de seus contextos que veremos a literatura representar, ao mesmo passo que problematizar, a violência, o caos e a desesperança que permearam o fim da década de 1970 em Portugal e em Angola.

Do escritor português, abordaremos o romance *As naus*, publicado em 1988. (Des)estruturada em dezoito capítulos sem título, numeração ou letras (como ocorre em *Os cus de Judas*), a narrativa alterna frequentemente os seus narradores, fazendo oscilar, seja como voz enunciativa ou como personagens representados, tanto anônimos quanto grandes personalidades do império (D. Manuel, D. Sebastião, Pedro Álvares Cabral, Vasco da Gama, Diogo Cão, Manuel de Sepúlveda, Francisco Xavier, Luís de Camões, Fernão Mendes Pinto, Pe. Antônio Vieira, ...), todos regressando a Portugal em situações decadentes e humilhantes no final da década de 1970.

Já *Estação das chuvas*, romance publicado por Agualusa em 1996, traz recortes de cartas, de poemas e de entrevistas para a narração em primeira pessoa de um sujeito que não se nomina. Os textos referidos alternam entre fontes reais emitidas por personalidades importantes da história angolana, como Agostinho Neto, Mário Pinto de Andrade ou Viriato da Cruz, e fontes fictícias, emitidas principalmente pela personagem Lúcia do Carmo Ferreira, historiadora e poeta, uma das fundadoras do MPLA e também uma de suas principais críticas. Através de uma narrativa fragmentada, o narrador recupera boa parte da história angolana no século XX ao recuperar a vida de Lúcia do Carmo, desde seus ascendentes até seu misterioso desaparecimento, durante a Guerra Civil, principal foco da obra.

Preparemo-nos, portanto, para navegar as estações chuvosas da descolonização nas naus incertas de Lobo Antunes e Eduardo Agualusa.

4.1 NAVEGANDO NAS CHUVAS: AS NAUS ANTIÉPICAS DE LOBO ANTUNES E AGUALUSA

A constituição das identidades, e, neste caso, especialmente as identidades nacionais, inalteravelmente está relacionada à questão da narrativa, como já refletimos em oportunidades anteriores. A identidade nacional unifica os tempos da nação, conferindo sentido ao sentimento de pertença comunitária. Assim, um passado comum explica a identidade presente e, por vezes, gera as expectativas de futuro. A identidade, no presente, é então sustentada pelos demais tempos. E é justamente ao elaborar textualmente o passado para projetar um futuro promissor que a epopeia revelou-se fundamental às constituições das identidades nacionais. O passado que é tomado como matéria-prima da epopeia é aquilo que foi consagrado como lenda, e, com o distanciamento temporal, passou a fazer parte da mitologia de uma comunidade. Para Zilá Bernd,

[...] se atribui a missão de articular o projeto nacional, de fazer emergir os mitos fundadores de uma comunidade e de recuperar sua memória coletiva, [...] [exercendo] somente a função sacralizante, unificadora, tendendo ao mesmo, ao monologismo, ou seja, à construção de uma identidade do tipo etnocêntrico, que circunscribe a realidade a um único quadro de referências. (BERND, 2003, p. 19)

Sendo assim, são evidentes os intertextos que *As naus* e *Estação das chuvas* propõem com as narrativas épicas tradicionais, uma vez que problematizam, a partir de um presente desesperador no regresso a Portugal ou na Guerra Civil em Angola, a anterior constituição das identidades nacionais, sejam elas portuguesas ou angolanas. No romance de Lobo Antunes, a personagem Pedro Álvares Cabral, ao retornar a Lisboa e ser explorado econômica e moralmente por Francisco Xavier, chega a afirmar: “raios partam a liberdade se a liberdade é isto” (ANTUNES, 2000, p. 69). No romance de Agualusa, o narrador, ao tomar conhecimento da prisão de Lídia pelo governo angolano, questiona-se: “afinal, é para isto que serve a independência?!” (AGUALUSA, 2012, p. 147).

Ao definir as características das modalizações antiépicas da literatura portuguesa contemporânea, a pesquisadora Anna Kalewska (2013) recupera alguns pontos que julga importantes já definidos em 1914 por Georg Lukács, a saber: o distanciamento entre linguagem e objeto; o apagamento dos sujeitos e da totalidade; a falência da metafísica; a busca permanente; a comunidade enquanto soma de zeros sociais; o tempo histórico aberto. Às características recuperadas de Lukács, Kalewska acrescenta ainda a ordem estética e estrutural do romance pós-moderno.

Por sua vez, ao estudar o romance pós-moderno, Maria Alzira Seixo (1999) aponta quatro aspectos fundamentais em sua composição estética e estrutural. São eles: a obra faz uma releitura ficcional da histórica oficial, confrontando seus discursos; insere-se na tradição narrativa do século XX, unindo tempo e espaço à condição psicológica humana e à renovação da linguagem; a literatura é autorreferencial, propondo um constante diálogo consigo mesma; utiliza-se da ironia, da paródia e da colagem, alterando assim o foco narrativo para os marginalizados pelo discurso histórico oficial.

Antiépicas então, nessa proposta de Kalewska (2013), complementada por nós com as reflexões de Seixo (1999), os dois romances atendem aos quesitos anteriormente expostos. Em sua junção, elencamos as características anteriores da seguinte forma a fim de conduzir a nossa análise de elementos antiépicas do romance pós-colonial: problematização da relação entre linguagem e objeto; relativização narrativa da objetividade no espaço e no tempo; releitura da história no confronto com o discurso narrativo; falência das instituições modernas (do indivíduo à pátria e à religião); carnavalização do presente; autorreferencialidade. Nas seções seguintes, o funcionamento de cada um desses itens será analisado separadamente na comparação entre os dois romances.

4.2 QUANDO A PELE NÃO É O EMBRULHO DA ALMA

Em seu ensaio de número treze, Michel de Montaigne (1972, p. 483) reflete: “interpretar as interpretações dá mais trabalho do que interpretar a própria coisa, mas escrevemos mais livros sobre livros do que sobre os assuntos mesmos; não fazemos mais que nos entreglosar”. Ao adotarmos a concepção linguística expressa no primeiro capítulo deste trabalho, questionamos a distinção de Montaigne: não será todo o trabalho crítico e teórico a interpretação das interpretações?

No momento em que rejeitamos a concepção do signo de duas faces, desfazendo assim o elo entre significado e significante e pensando na produtividade do signo: aquele que sempre vai *vir a ser* a partir da suspensão, do jogo, da *différance*, todo ato de linguagem é uma interpretação, um discurso, a violência do nome, e não uma referência passiva. A literatura, a historiografia e a fala cotidiana, portanto, são, como qualquer ato linguístico, interpretações. Inevitável seria, então, que não estivéssemos o tempo todo

interpretando interpretações. Entreglosarmo-nos não é o fracasso intelectual denunciado por Montaigne, mas condição *sine qua non* do fazer reflexivo a partir do momento em que aceitamos que toda produção de conhecimento sobre o mundo é interpretação. Não conhecemos, assim, o mundo sem interpretações.

Para boa parte da crítica à filosofia da linguagem de Derrida afirma que essa seria uma negação à referência. No entanto, entendemos, assim como Linda Hutcheon (1991, p. 192), que se trata mais de uma problematização da referência que uma negação, no sentido de repensar o modo como a linguagem refere o mundo:

A negação de Derrida em relação ao significado transcendental não constitui uma negação da referência ou uma negação de qualquer acesso à realidade extratextual. No entanto, ela se destina a sugerir que o *sentido* só pode provir do interior de textos por meio da procrastinação, por meio da *différance*.

Sendo, portanto, o nosso conhecimento da realidade inevitavelmente linguístico, no sentido de ser composto por signos, que são figurativos, alegóricos, afeitos ao jogo do devir dos sentidos que é a significação, a literatura é então signo do signo. Sua referência à realidade é um constante entreglosar. Até o final do século XIX a estética das narrativas geralmente tendia a esconder essa condição – aquilo que Barthes (1987) definiu como “signos doentios”, ou seja, aqueles que encobrem sua própria condição de signo. Já a partir do século XX, tornou-se frequente a problematização de uma noção ingênua de referência por meio da narrativa. Os signos saudáveis (BARTHES, 1987) são então aqueles que chamam atenção para a interpretação da interpretação, para Montaigne, ou *mimesis* da *mimesis*, para Barthes.

Os romances pós-coloniais, que se tornam comuns a partir da metade do século XX, lançam mão dessa concepção de linguagem já utilizada amplamente pelos romancistas europeus do início do século. Seguem assim, a aventura da linguagem proposta pelos mestres da narrativa moderna. Acrescentam a essa estética, porém, um forte posicionamento ideológico: desessencializar o signo é deslegitimar as narrativas coloniais, é libertar os colonizados da violência do nome imposta pelo colonizador. Assim, o estatuto de verdade dos discursos oficiais esfacelam-se na multiplicidade da *différance*.

Com os dois romances em questão não é diferente. Apesar de jornalista, o narrador de *Estação das chuvas* utiliza como fonte majoritária de sua pesquisa a poeta Lídia do Carmo, incluindo textos poéticos da autora fictícia, além de cartas, poemas ou

depoimentos de outros poetas angolanos, como Agostinho Neto, Mário de Andrade e Viriato da Cruz. Já na multiplicidade de vozes narrativas que constantemente se alternam em *As naus*, acrescentando ainda a voz das personagens, que evidentemente têm sua fala exposta por meio da citação direta, há Camões, António Vieira, Cervantes, Mendes Pinto, Garcia Lorca, para ficar em alguns exemplos. “O meu coração está cheio de formigas / e de um horror sem nome. Voltarei?” (AGUALUSA, 2012, p. 210), traz o narrador do romance angolano os versos de Lídia para sua narração. No romance português, “a voz de Federico Garcia Lorca sabia a laranjas, a gumes de faca, a azeitonas lunares e às tranças do vento” (ANTUNES, 2000, p. 176), ao declamar seus poemas, que se entreglosam com a narração. As duas narrativas, portanto, trabalham produtivamente a problemática da relação entre os signos e as coisas.

Em *Estação das chuvas*, o narrador chega a admitir ao “reconstruir a vida de Lídia”: “aquilo que conheço é pouco” (AGUALUSA, 2012, p. 78). Assim, às vezes confessa interpretar as interpretações: “Ele estava no seu fato azul, os olhos sem brilho por detrás das lentes grossas, o sorriso triste – ou irônico? [...]” (Ibid., p. 17). E na interpretação, a fronteira entre os fatos e a ficção torna-se cada vez mais instável: “é assim, pelo menos, que imagino a cena (eu não estava lá)” (Ibid.). Ao interpretar e imaginar, portanto, utiliza-se da linguagem não com a inocência da referencialidade neutra que predominou na narrativa até o fim do século XIX, mas com os *signos sádios* de uma linguagem que problematiza sua própria condição inerente.

Nessas condições, os signos se entrelaçam e o sentido fica condicionado ao devir, ao jogo. Sobre a estadia na prisão de São Paulo de Luanda, o narrador reflete: “Sonhei que acordava e estava a chover. Ouvindo cair a chuva quase que a podíamos sentir, batendo com força na areia do pátio, fustigando os altos muros da prisão, derramando-se feroz e livre pela cidade inteira” (Ibid., p. 176-177). Ao acordar, no entanto, ouve de outra personagem: “Não pode ser chuva – disse –, em maio não chove” (Ibid., p. 177). O leitor é convidado a participar do jogo da significação com esses signos que não procuram definir, mas sugerir. E não há então como resolver se chove ou não. E não há como ler, ainda, inocentemente o signo “chuva”, que sempre retorna nas estações de violência da história angolana, possibilidade potencializada no contato com um dos poemas de Lídia, escrito quando volta a estourar com força a Guerra Civil no início da década de 1990: “A vida era mais bela em março / A chuva trazendo o salalé; febres, e entre o lodo/ e os limos/ pedaços de homens armados (a guerra que nunca

coube em mim)” (Ibid., p. 210). Como diria um comentário anônimo feito no sítio eletrônico do jornal Angonotícias (2015), refletindo sobre a influência da cultura e da geografia na significação: “Na Europa a chuva é uma graça; em Angola, é um desgraça”.

No contexto das constantes torturas ocorridas no presídio, o odor da rerete da cela passa a ser um odor de sangue, e não de fezes: “O fedor era tanto que os guardas tapavam o nariz com algodão embebido em perfume. Alguns enlouqueceram. Mesmo a rerete já não cheirava a merda, mas a sangue.” (AGUALUSA, 2012, p. 181). No gabinete do responsável pelo presídio, a fotografia do escritor Nabokov (que emigrou da Rússia fugindo da revolução bolchevique) passa a representar o teórico socialista Engels: “Na parede em frente eu esperava encontrar Marx ou Lênin, mas não, ele tinha pendurado uma fotografia de Vladimir Nabokov. [...] (Digo-lhes que é Engels e eles acreditam. Já reparou que ninguém conhece a cara de Engels?)” (Ibid., p. 185).

E na narrativa em que os signos “chuva”, “fezes” e “Nabokov” podem ser significados a partir dos signos “guerra”, “sangue” e “Engels”, a linguagem torna-se importante instrumento na luta pós-colonial contra os essencialismos coloniais ou anti-coloniais, reivindicando identidades híbridas. Nessa perspectiva ideológica de utilização da linguagem, Lídia negou a Mário de Andrade o convite para participar do *Caderno de poesia negra de expressão portuguesa*, uma vez que não queria ser nominada a partir da negritude, mas do hibridismo, que seria mais afeito à condição das interidentidades (SANTOS, 2010) formadas no processo de colonialismo português em Angola:

“No fundo”, disse, “a verdade é que eu não me identifico com a negritude. Compreendo a negritude, estou solidária com os negros do mundo inteiro e gosto muito dos poemas do Senghor e dos contos de Diop, mas sinto que o nosso universo é outro. Tu, como eu ou o Viriato da Cruz, todos nós pertencemos a uma outra África; aquela mesma África habita também nas Antilhas, no Brasil, em Cabo Verde ou em São Tomé, uma mistura da África profunda e da velha Europa colonial. Pretender o contrário é uma fraude”. (AGUALUSA, 2012, p. 61).

Mais adiante, durante a Guerra Civil, na cadeia de São Paulo de Luanda, o interrogador do MPLA, conhecido por Monte, utilizava interrogatórios como desculpas para discutir a literatura angolana com Lídia. Nesses debates, mais uma vez a protagonista defendia a linguagem livre de essencialismos como instrumento para a constituição de uma identidade nacional híbrida:

O Monte dizia que a recriação da literatura angolana passava pela recriação da língua portuguesa, como fazia o Luandino Vieira. Eu [Lídia] achava que sim, que era um dos caminhos. Mas também achava (continuo a achar) que o Luandino criou aquele estilo para escapar ao estigma da raça. Ele nasceu branco e português e queria ser angolano. Mudar de raça não podia, mas podia mudar a raça à língua. Foi o que fez.

(‘A pele é só o embrulho da alma’, cito o Luandino).

Já reparaste que os melhores escritores angolanos são brancos ou mestiços, os melhores escritores sul-africanos são boéres, os melhores escritores do mundo são judeus?

Há urgência naquilo que eles escrevem. Eles sofrem, estão doentes. Escrevem porque precisam de saber quem são. (Ibid., p. 185-186)

Já em *As naus*, os narradores frequentemente escorrem verborragias que sangram em metáforas, comparações, analogias, sobreposições, arcaísmos, livres associações e tantos outros recursos que remetem à provisoriedade, à fragmentação e ao caos da consciência humana traumatizada pelas experiências degradantes do universo de violência dos contextos de colonização e descolonização.

O homem de nome Luís recebeu uma cama na Rua Norte em troca da garrafa de leite com o cadáver do pai, e acostumou-se aos poucos não só a dormir rente aos ladrilhos da cozinha, pegado ao fogão, onde as plantas medicinais se contentavam, nas ânsias da fome, em mergulhar, rilhando molares, pólipos e raízes nos recipientes do lixo, mas também aos desconhecidos que conversavam em código, da Coreia ou da Bulgária, com o empregado dos capilés da estação de comboios, acerca dos novos carburadores dos automóveis de Tóquio ou do programa anual do Ballet do Povo de Sófia. De manhã a esposa afastava às palmadas os arbustos intrometidos que a impediam de cozinhar apoderando-se da água do arroz, uma liana colhia uma criança ao acaso e evaporava-se numa folhagem esponjosa, e o homem de nome Luís, depois de regar os vasos de uma pitada de pai, saía para o bairro a assistir às discussões assassinas das vendedeiras de peixe, de enormes goelas reboantes de fúria, a admirar-se ante o andar orgulhoso dos ciganos que puxavam atrás de si, no empedrado das ruas, as suas carroças de barulhenta miséria, ou a ver, do topo da Rua do Alecrim, o Cais do Sodré lá em baixo e o menear das caravelas. (ANTUNES, 2000, p. 160-161)

Em meio a esse enorme caos, acentuado pela atmosfera absurda sugerida pelo mergulho na psicologia da personagem, a linguagem sugere a incompreensão frente ao outro na mentirosa celebração da alteridade que é a globalização das metrópoles urbanas. A livre associação, o absurdo, as obsessivas figuras de linguagem para a compreensão de um mundo estranho, caótico, revela também o sentimento de não pertença da personagem. E aí a produtividade na referência do signo “Luís” complementa essa não pertença, uma vez que é a não pertença do retornado das antigas colônias, que sofre a violência do nome “português de segunda” e vai constituindo seus guetos em Portugal, mas também é a não pertença do passado glorioso, épico,

representado em Luís de Camões, no contexto absurdamente decadente dos fins da década de 1970. Para Biagio D'Angelo (2014, p. 89),

As fronteiras representadas não são apenas imaginárias, senão que transmitem um impasse que coincide com a derrota de qualquer tentativa de aproximação do distante e do desconhecido. O fracasso da viagem é visto em *As naus* ao interno de uma tensão incessante, que não dicotomiza nunca, não enfatiza o “nós” em contraposição a um “eles” indefinido, mas tampouco sublima o estrangeiro, ou estranho. A linguagem antuniana mostra a marca da revelação trágica de uma civilização que influencia até o núcleo linguístico verbal.

A problematização da referencialidade da linguagem também não deixa de ser uma agência política no romance de Lobo Antunes. Além de denunciar uma realidade de incompreensão da alteridade, também confronta o discurso colonial ao ressignificar seus signos. Sobre a escrita de *Os lusíadas* por Camões, a própria personagem enuncia:

Continuava o poema numa pastelariazita tranquila do Príncipe Real, em que viúvos calvos, impregnados de nostalgias castas, sorviam aos golinhos o chá de limão das constipações perpétuas, enquanto eu, distraído das suas tosses e da teimosia das varejeiras nos pasteis de feijão, redigias tempestades e concílios de deuses com um cálice de martini ao alcance da barba. (ANTUNES, 2000, p. 161)

Alheio à alteridade, em meio a chás para constipações, moscas varejeiras, pasteis e bebidas alcoólicas, Luís de Camões escreve o maior clássico da literatura portuguesa, epopeia fundamental à constituição da identidade nacional. Nas palavras de uma das pessoas anônimas a quem o poeta estava alheio, “aquele cretino ali espedado que nem maneiras tem, lambuza-se de gordura a comer, declama nos intervalos frases que se não entendem escritas num bloco de fracturas” (Ibid., p. 162).

Dessa forma, “Camões”, “*Os lusíadas*”, “colonialismo” e “império” são signos que passam a ser entendido na relação com novos signos. Estes não são mais “grandiloquência”, “imponência”, “civilização” e “fé”, mas “decadência”, “incompreensão”, “obsessão” e “desesperança” – não no sentido romântico que empregara Almeida Garrett (s. d.) em *Camões*, mas na acidez da ironia pós-moderna de que se revestem os signos no romance antiépico.

Evidenciando ao invés de ocultar a inerente interpretações das interpretações, a linguagem dos dois romances desestabiliza então a noção tradicional de referencialidade. Essa problematização torna-se produtiva no âmbito de seus discursos

pós-coloniais, tendo em vista que perturbam as referências da linguagem empregada nos discursos nacionalistas. Assim, esse entreglosar que convida o leitor ao papel ativo na significação também o convida à consciência crítica. Convite esse que não seria possível na linguagem pretensamente informativa dos documentos oficiais, mas apenas a partir do jogo que se institui a partir da errância semântica dos textos literários.

4.3 O PODERIO TERRÍFICO DAS RECORDAÇÕES

Para o teórico da literatura Jonathan Culler (1999), o tempo pode ser considerado como o elemento mais crucial à narrativa, já que a sucessão é o que pode levar ao movimento imprescindível de um ponto inicial a um ponto final para que ela configure. Culler utiliza uma reflexão de Frank Kermode (1967) para definir a narrativa como uma organização que, ao procurar construir uma forma para o tempo, humaniza-o. E o homem humaniza o tempo desde que domina a linguagem, criando histórias para, com a lógica de sucessão dos fatos que se constrói, poder compreendê-los melhor. Assim atribui significações à imensidão dos acontecimentos.

A literatura tem sido então, ao longo de milênios, uma das formas mais elaboradas com que o homem humaniza o tempo. Desde as epopeias homéricas aos minicontos contemporâneos, as narrativas literárias continuam significando o emaranhado denso, confuso e complexo da vida social. A diferença da narrativa clássica para a pós-moderna, contudo, está na maneira de abordar, representar e compreender o tempo – ele continua, portanto, sendo um elemento fulcral à narrativa.

Os romances de Lobo Antunes e de Agualusa que estão na nossa pauta são especialmente centrados no aspecto temporal. É a sucessão dos fatos, a presença inevitável do passado no presente, que gera as imensas possibilidades de significação das obras, inclusive possibilitando outros olhares para os demais elementos narrativos, especialmente para as personagens e para o espaço. Os próprios títulos já destacam a força produtiva do tempo na interpretação dos dois textos. *Estação das chuvas*, evidentemente, apresenta de uma forma mais explícita essa relação, já que o signo “estação” está afeito à ordenação temporal e cíclica que o ser humano faz em relação à natureza. Já *As naus* é intitulada a partir de um objeto. No entanto, é importante perceber que as embarcações que recebiam o nome “nau” eram as embarcações utilizadas para as longas viagens do período de expansão marítima. Dessa forma, ao

utilizar-se o termo contemporaneamente e aplicá-lo a um enredo que tematiza principalmente o período de descolonização das antigas colônias portuguesas, salienta-se mais uma vez o tempo: é a inevitável presença do passado nos acontecimentos presentes.

Em *O dia do encontro* (2014), produção audiovisual resultante do encontro promovido pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa entre Lobo Antunes e George Steiner, o estudioso afirmou: “você e Faulkner são ambos mestres do tempo, quando o tempo passado entra no tempo presente. O poderio terrífico das recordações históricas encontra-se em si e em Faulkner. Para mim vocês são mestres da reminiscência ativa”. A definição de Steiner cabe perfeitamente à obra do escritor português, na qual geralmente o passado colonial e o regime totalitário fascista surgem como fantasmas (além dos próprios dramas do passado pessoal) a perturbar a psicologia densa e complexa de personagens desencontradas no pós-25 de Abril. O presente de portugueses e de africanos desterritorializados em um mundo globalizado no qual as fronteiras caíram para as mercadorias, mas não para as pessoas, em que as esperanças da modernidade se esfacelaram em meio a episódios traumáticos, traz sua marca inevitável no vício, na exploração e na violência. A simbologia do grande império do passado, um império não só físico, mas místico, de argumentos religiosos, vem à inevitável reminiscência do espaço e das personagens. No entanto, a memória do império não está impregnada ao presente para anunciar uma perspectiva de um futuro de esperanças, e sim para revelar todo o seu potencial contraditório.

Nesse sentido, o romance *As naus* revela-se como uma das mais grandiosas produções desse mestre do tempo. “O tempo passado entra no tempo presente” a partir de inúmeros elementos na narrativa além do título, referido há pouco. Com foco e narrador cambiantes, o romance dá vida a personagens regressos das antigas colônias africanas após a Revolução dos Cravos. As personagens, no entanto, não raro levam o nome de figuras fundamentais à história colonial de Portugal, como Pedro Álvares Cabral, Luís de Camões, Vasco da Gama, D. Sebastião, Pe. António Vieira, Francisco Xavier, entre tantos outros. Seja como narradores, seja como personagens representados, misturam características das personalidades históricas a características de anônimos que congestionam aeroportos e portos da África e de Portugal na desesperada fuga para o *reyno* (assim, com a grafia arcaica, imperial, da mesma forma que *Lixboa* ou *Loanda*).

Logo ao início do romance, um homem chamado Pedro Álvares Cabral chega a Lisboa com a mulher e o filho, retornados de Angola. Ao se depararem com o cenário da cidade (transformado com a acentuada globalização e, conseqüentemente, estranho aos olhos de quem passou décadas na África), percebe-se a inevitável presença do passado no presente, na mistura dos elementos tradicionais da cidade com os modernos, na presença da lembrança da personagem que visualiza o espaço e, por fim, na memória histórica do local:

No dia do embarque, a seguir a uma travessa de vivendas de condessas dementes, de lojas de passarinhos alucinados e de bares de turistas onde os ingleses procediam à transfusão de gin matinal, o táxi deixou-nos junto ao Tejo numa orla de areia chamada Belém consoante se lia no apeadeiro de comboios próximo com uma balança de uma banda e um urinol da outra, e ele avistou centenas de pessoas e de parelhas de bois que transportavam blocos de pedra para uma construção enorme dirigidos por escudeiros de saia de escarlata indiferentes aos carros de praça, às camionetas de americanas divorciadas e de padres espanhóis, e aos japoneses míopes que fotografavam tudo, conversando numa língua bicuda de samurais. Então poisámos a bagagem no terreiro, por cima dos agapantos que as mangueiras mecânicas aspergiam em impulsos circulares, perto dos operários que trabalhavam nos esgotos da alameda que conduzia ao estádio de futebol e aos prédios altos do Restelo, 13 de tal modo que os tractores dos cabo-verdianos se cruzavam com carroças de túmulos de infantas e de pilhas de arabescos de altares. Passando por uma placa que designava o edifício incompleto e que dizia Jerónimos esbarrámos com a Torre ao fundo, a meio do rio, cercada de petroleiros iraquianos, defendendo a pátria das invasões castelhanas, e mais próximo, nas ondas frisadas da margem, a aguardar os colonos, presa aos limos da água por raízes de ferro, com almirantes de punhos de renda apoiados na amurada do convés e grumetes encarrapitados nos mastros aparelhando as velas para o desamparo do mar que cheirava a pesadelo e a gardénia, achámos à espera, entre barcos a remos e uma agitação de canoas, a nau das descobertas. (ANTUNES, 2000, p. 10-11)

Embarque e desembarque se misturam. A Lisboa de décadas torna-se inevitavelmente presente na da década de 70. No entanto, nem só o passado de uma trajetória individual assombra o presente. Se o narrador do trecho se chama Cabral, a rememoração de sua partida, o Tejo, o Restelo, o edifício com o nome do mosteiro (Jerónimos) do qual, inclusive, pode-se ver uma torre, remetem ao século XV. É como se a modernidade, a expansão, as navegações, os mitos de base da identidade nacional desaguassem todos no caos do presente. A saída aos “novos mundos” está presente no regresso desses não mais “novos mundos”, mas agora *Os cus de Judas*, como sugere o título de outro romance do autor.

Ao conhecer os prédios do Residencial Apóstolo das Índias, miserável pensão com a qual lucra Francisco Xavier, Cabral espanta-se com a semelhança em relação aos cenários das guerras civis na África:

Cheirava a insónia e a pés, cheirava ao estrume de curral da miséria, e percebia-se o andamento de migração das nuvens pelos orifícios do reboco. Como se houvesse também guerra aqui, pensou Pedro Álvares Cabral, como se um morteiro destruísse os prédios. (Ibid., p. 32)

É como se Portugal buscasse deixar a sua história colonial em busca da reconstituição identitária a partir do mito da Europa (Boaventura, 2010), mas a história colonial não deixa Portugal – afinal as marcas de cinco séculos de sistema colonial não se apagam. Estão entranhadas na memória que se materializa no espaço e nas pessoas. Camões descreve da seguinte forma a Angola que deixa para trás: “os corpos se decompunham nas praças e nas ruas sem que ninguém se afliesse com eles, salvo os cachorros vagabundos e os ladrões de farrapos” (ANTUNES, 2000, p. 21). E quando chega a Lisboa do seu saudosismo épico, ponto de partida da gloriosa viagem de Vasco da Gama cantada por si, depara-se com um cenário de ruínas, no qual não deixa de estar assinalado o fracasso da história colonial:

[...]mas palavra que nunca pensei que Lixboa fosse este dédalo de janelas de sacada comidas pelos ácidos do Tejo, as vacas sagradas destes rebanhos de eléctricos, estas mercearias de saquinhos de amêndoas e de garrafas de licor, palavra que imaginava obeliscos, padrões, mártires de pedra, largos percorridos pela brisa sem destino da aventura, em vez de travessas gotosas, de becos de reformados e de armazéns nauseabundos, palavra que imaginava uma enseada repleta de naus aparelhadas que rescendiam a noz-moscada e a canela, e afinal encontrei apenas uma noite de prédios esquecidos a treparem para um castelo dos Cárpatos pendurado no topo, uma ruína com ameias em cuja hera dormiam gritos estagnados de pavões. (Ibid., p. 92)

É dessa forma, portanto, que o passado está inevitavelmente presente no contexto representado por Lobo Antunes. O poderio terrífico das recordações faz-se presente nas condições traumáticas em que passam a (sobre)viver as personagens. A miséria humana descrita em Portugal acaba sendo assim uma inevitável consequência do sistema colonial baseado na espoliação de recursos, que acabou levando o país ao subdesenvolvimento, como destaca Boaventura de Sousa Santos (2010). São os fantasmas do passado a assombrar um presente sem esperanças.

Para pensarmos a questão do tempo e seus desdobramentos no espaço e nas personagens em *Estação das chuvas*, é conveniente recorrermos a uma canção presente em *O vendedor de passados*, outro romance de autoria do autor. Na obra referida, canta a personagem Dora:

Nada passa, nada expira
 O passado é
 um rio que dorme
 e a memória uma mentira
 multiforme. (AGUALUSA, 2004, p. 4)

Em *Estação das chuvas* o passado também é como um rio. E no inevitável ciclo das águas, vai desaguar na cachoeira sem limites fixos entre a ficção e os fatos do presente. Assim, o passado colonial, especialmente do século XX, gera uma queda d'água fortíssima, violenta, no contexto da Guerra Civil. Para Renata Flávia da Silva (2012, p. 87), “[...] Agualusa extrapola o espaço da ficção e lança a dúvida sobre a memória celebrativa da história oficial, sobre até que ponto essas recordações não seriam organizadas a favor de determinados interesses ou ideologia [...].”

O romance em questão é dedicado à memória de Mário Pinto de Andrade, um dos fundadores e primeiros presidentes do MPLA, que se tornou dissidente do partido quando ele passou a ser dirigido por Agostinho Neto, liderando a chamada Revolta Activa. O narrador em primeira pessoa, anônimo, reconstitui principalmente a história angolana da independência até o início da década de 1990 (as primeiras palavras do romance são inclusive uma transcrição do discurso do presidente Agostinho Neto na proclamação da independência). As fontes que dão ao narrador o conhecimento necessário para essa narrativa são bastante variadas: conversas informais, formais, situações vividas, livros, cartas. No entanto, uma fonte se sobressai às demais: as entrevistas com Lídia do Carmo Ferreira. A personagem Lídia, historiadora e poeta, companheira de Mário de Andrade e Viriato da Cruz, também é fundadora e dissidente do MPLA. Amiga de Mário de Andrade e Viriato da Cruz, também participou da Revolta Activa. A trajetória recuperada de Angola, assim, ocorre em paralelo à recuperação da biografia de Lídia. Para entender o presente de descolonização torna-se então necessário voltar ao passado. Nesse sentido, o romance recupera a história da própria família da sua protagonista e, inevitavelmente, a história da colonização portuguesa e da constituição dos movimentos independentistas.

Quando nasceu, Lídia já carregava o passado consigo como a marca indelével da maldição. Nascida em uma pequena quinta na região angolana de Chela, Lídia é descendente de Barbosa, um português degredado para Angola por crime de estupro. Vivendo com duas mulheres, o homem logo gerou filhas a quem também deixou descendência. Assim, trancafiando as mulheres em casa e cometendo crimes sexuais, gerou três gerações de mulheres filhas-netas-esposas. Após a morte do homem, em 1907 chegou à casa César Augusto, desertor da coluna portuguesa em Angola. O mulato, de Luanda, dizia que sua pátria era Angola, não Portugal (AGUALUSA, 2012, p. 21). Teve filhas com as três irmãs mais novas. Uma das filhas, Francisca, por sua vez engravidou de um padre santomense, negro e poeta. À sua filha deu o nome de Lídia. Após a morte de César Augusto, o pai dele, Jacinto do Carmo Ferreira, que fizera fortuna, buscou sua neta em Chela para criá-la em Luanda.

Lídia, angolana, mulata, mulher, historiadora, poeta, descende portanto da colonização, do estupro, da traição ao exército imperial, do padre, da poesia. Por sua descendência fazer parte desse conjunto de elementos mal vistos em determinados segmentos de sociedades tradicionais, seu nome é apócrifo na região em que nasceu. Ao serem entrevistadas pelo narrador, as pessoas oriundas da localidade fazem questão de ressaltar um distanciamento da protagonista: “- É minha tia – disse. – Mas nem sequer a conheço. Aliás, não estou interessado em conhecê-la.” (Ibid., p. 18). Por isso Lídia já nasce cheia de passado. É como se na sua existência se presentificassem todos os fantasmas que assombraram o pequeno local. A sua avó, Vavó Fina, famosa intérpretes de sonhos, viu a menina, logo ao nascer, com um louva-a-deus pousado no peito. A maldição foi logo anunciada pela velha: “a vida vai-te comer” (Ibid., p. 15).

Dessa forma, revela-se no romance, seja no título, seja na vida de Lídia, tendo seu fim já anunciado no nascimento pelos conhecimentos da avó, uma noção de tempo importante nas culturas tradicionais africanas: o tempo do ciclo. É dessa forma então que corre a água do tempo na obra de Agualusa, do nascimento ao misterioso desaparecimento de Lídia. Assim a narrativa cria a sucessão de fatos que leva da criação de um país, na primeira página, com a proclamação de Agostinho, ao decreto de seu fim, na última página, pela personagem Joãoquinzinho, que em meio a um cenário apocalíptico de Guerra Civil, afirma: “- Este país morreu!” (Ibid., p. 217).

Se em *Nosso musseque* Luandino Vieira representa a esperança do surgimento dos movimentos de tomada de consciência que levariam à independência, e em

Mayombe Pepetela representa na luta pela independência a semente de diversos problemas no MPLA, em *Estação das chuvas* Agualusa encerra um ciclo com a representação da catástrofe pós-independência, confirmando assim as críticas da personagem Sem Medo ao próprio movimento. A obra de Agualusa vai desde a consolidação dos ideais nacionais angolanos, na juventude de Lídia, ao caos do país independente. É o passado (colonial e anti-colonial) que se impregna ao presente no momento em que encerra o ciclo anunciado. O louva-a-deus devora assim não só Lídia, mas o idealismo de uma geração a qual construiu as bases utópicas que motivaram o nascimento do país. Resta então um cenário desolador que, assim como ocorre em *As naus*, revela em si a materialização do passado colonial:

Joãoquinzinho fez um gesto largo, mostrando a casa, com as paredes comidas pelas balas. A cidade apodrecendo sem remédio. Os prédios com as entradas devastadas. Os cães a comer os mortos. Os homens a comer os cães e os excrementos dos cães. Os loucos com o corpo coberto de alcatrão. Os mutilados de olhar perdido. Os soldados em pânico no meio dos escombros. E mais além as aldeias desertas, as lavras calcinadas, as turvas multidões de foragidos. E ainda mais além a natureza transtornada, o fogo devorando os horizontes. (Ibid., p. 217)

É o tempo das águas, cíclico, apocalíptico, que revela no cenário da Guerra Civil uma das estações resultantes dos quinhentos anos anteriores de violência e de exploração. Assim, quando Portugal subitamente deixa Angola, é como se permanecesse, pois há aqueles dentro do próprio país que esperam para assumir seu posto de poder, mantendo a sina de violência e de exploração do homem pelo homem, agora porém com um colonialismo interno.

4.4 DA HISTÓRIA OU EU PODERIA...

Ao ser preso por fazer parte da OCA (Organização Comunista de Angola), um grupo de jovens marxistas que se opunham às práticas do MPLA no governo do país recém surgido, o narrador homodiegético de *Estação das chuvas* depara-se com a seguinte inscrição em uma das selas, que se torna epígrafe de um de seus capítulos: “eu poderia...” (AGUALUSA, 2012, p. 169). Para Linda Hutcheon (1991, p. 185), “como relato narrativo, a história é inevitavelmente figurativa, alegórica e fictícia; ela é sempre já textualizada, sempre já interpretada”. Nos dois romances em questão, fica bastante evidenciada essa noção de história enquanto figuração, alegoria ou ficção construída a

partir de signos que interpretam outros signos. A teórica canadense segue seu raciocínio, explicando que “a referência na literatura não passa de uma referência de texto para texto e que, assim sendo, jamais poderia se referir a nenhum mundo empírico real, mas apenas a outro texto” (Ibid.).

Sendo a própria escrita da história também uma seleção de signos a partir dos quais se pode significá-la, ou seja, também um texto, uma narrativa, não se pode deixar de perceber que a escrita da história está condicionada a um discurso. E se, conforme desenvolvemos nos capítulos anteriores, não se tem acesso à história senão pelo que dela se textualizou, a análise histórica passa a ser um confronto de textos e, em sentido mais amplo, de discursos. A memória dos acontecimentos é então manipulada a partir dos interesses discursivos (por sua vez trespassados pela ideologia). O mal de arquivo (Cf. DERRIDA, 2001), que é a inevitável relação suplementar entre memória e esquecimento, revela então que o caráter hipomnésico da história oficial não é inocente. Nenhum discurso o é, pois a seleção está sempre condicionada à ideologia.

Nesse sentido, o fato de a história colonial costumar ser narrada a partir das grandes travessias marítimas, e não de seus regressos, é bastante revelador. Potencialmente significativos, os regressos significam mais que o retorno, podendo abranger também o próprio fracasso da missão civilizatória em cinco séculos de abusos coloniais. Para Teresa Cristina Cerdeira da Silva (1994, p. 57), a história oficial da colonização portuguesa é um dos elementos culturais que “continuou a alimentar, pelos séculos afora, o imaginário de um povo em delírio de grandeza passada e na miragem de umas *ilhas afortunadas* de onde sairia, talvez, na imagem do jovem rei D. Sebastião, o reencontro transfigurado com a glória”. O saudosismo assim é alimentado pela própria história de discurso colonial, já que ela dialoga com a imagem grandiosa do império – que, por sua vez, corresponde à imagem desejada de uma identidade nacional baseada em mitos messiânicos e expansionistas.

Para Isabel Castro Henriques (2015, p. 3),

Se a articulação entre História e Ideologia regista o modo como a história do Ocidente ou a história ‘à ocidental’ foi objecto de manipulação do político e do ideológico, mostra também como as histórias das nações europeias se organizaram e se tornaram o eixo central a partir do qual se estratificou o resto da História e do Mundo.

Dipesh Chakrabarty (2015), na mesma linha de pensamento de Isabel Castro, chega a afirmar que todas as histórias tendem a convergir para variações de uma narrativa-mestra que seria a história da Europa. Dessa forma, a história de países como Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, tende a ser reduzida à parte acessória da história da nação portuguesa, sempre articulada com fins de sustentar a identidade nacional a partir do messianismo e do expansionismo. Não à toa, nos currículos acadêmicos, geralmente esse conjunto de países sofre a violência do nome “países lusófonos”, reduzindo, como bem alerta Laura Padilha (2005), uma pluralidade de culturas à cultura colonial em uma clara construção de identidade que ressalta a semelhança mas ignora a diferença que é inerente a ela.

“Reescrever Portugal pressupõe” então, conforme Cerdeira da Silva (1994, p. 55, grifo da autora), “como o prefixo bem o traduz, investir novamente, isto é, de novo, na leitura de um país que desenvolveu, ao longo dos séculos, uma mitologia cultural de *país em viagem*”. E se a história oficial tende a ser a história de uma narrativa-mestra, escrita *na e para* a Europa, nada mais adequado que gêneros não oficiais em relação à legitimação de um discurso enquanto verdade para promover essa reescrita da história. Assim, o enunciador de romances pós-coloniais, centrado em um gênero propício ao descentramento da história oficial, narra o limite do discurso histórico. Ele busca matéria naquilo que o mal de arquivo da narrativa tratou de relegar aos porões da história. A fronteira entre fato e ficção torna-se então frágil. Como teorizou Hutcheon (1994), a literatura passa a representar a representação feita pela narrativa histórica. A legitimação do texto histórico colonial enquanto verdade institucionalizada e inquestionável é, portanto, posta em xeque pelo riso trocista do escritor pós-colonial. Escritor que, errante pelos caminhos aristotélicos, passeia entre o que aconteceu e o que poderia acontecer. É como se, o tempo todo, ele provocasse: eu poderia escrever que...

Em *As naus*, Lobo Antunes provoca com maestria o leitor e desestabiliza qualquer possibilidade de universalidade de uma narrativa histórica. Uma velha prostituta que cuida do navegador Diogo Cão (degradado à África sob o pretexto de fiscal da Companhia das Águas na missão de repovoá-las com tágides), ao assumir a condição de narradora, desabafa enquanto o procura:

Na lista dos almirantes da Marinha de Guerra não constava, como me informou um escriturário do Alfeite a passear o lápis na relação alfabética, e apenas vi o seu retrato oval nos manuais de História do liceu, com enfeites de

óculos e chifres desenhados a tinta por alunos cruéis, de modo que me decidi, descrente dos departamentos do Estado, a procurá-lo sozinha nas tavernas de estivadores e de gentes dos cais [...]. (ANTUNES, 2000, p. 198)

É como se a narrativa de *As naus* buscasse a todo tempo, como os alunos cruéis, rabiscar com detalhes ficcionais burlescos a imagem dos grandes vultos da história oficial. O retrato pretensamente realista dá lugar então à caricatura construída a partir da paródia. Dessa forma, é ressaltada a condição de construção textual que é intrínseca à narração, ocasionando a impossibilidade de qualquer legitimação dos fatos mencionados ao estatuto de verdade. Até porque a realidade nas caricaturas assume-se como deformação: mais do que o anseio de cópia, ou de *mimesis*, há o anseio pela interpretação, pelo entendimento dessa realidade, que passa por uma organização de signos (os quais por sua vez são marcados pelo traço da irreverência).

Conforme Linda Hutcheon (1991, p. 165), “a paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno”. A caricatura baseada na paródia que o romance português promove com a história oficial lusa não é, desse modo, uma forma de destruir o passado. Mais do que isso, é instalar o paradoxo referido por Hutcheon, uma vez que trazer à tona esse passado é a confirmação de sua importância na constituição da identidade portuguesa. Assim, ao destacar a voz problematizadora da dúvida, que surge com o presente decadente que se liga ao passado pelo poderio terrífico das recordações históricas, a monofônica história tradicional ganha novas vozes. E é justamente o contato entre essas diferentes vozes que importa.

Representada a partir dessa narrativa polifônica (Cf. Bakhtin, 1981a), que ignora os limites da verdade e da ficção, do que cabe à historiografia e à literatura, a história ganha outros pontos de vista, inclusive os mais sórdidos, que revelam o espaço privado do cotidiano dos homens de retrato sacralizado e frequente nos manuais escolares. No exemplo da passagem a seguir, Luís de Camões descreve-se fisicamente, marcando seu corpo com signos pouco dignos de decassílabos, porém provavelmente comuns no cotidiano de navegadores do século XV e XVI: “[...] eu de minhocas no sovaco a vagar pela cidade, sem banho nem muda de roupa há mais de um mês, seco de sede, alimentado de restos [...]” (ANTUNES, 2000, p. 93).

Em *Estação das chuvas* há também o espaço problematizador da literatura enquanto paródia da escrita da história, que revela não só a importância do passado

oficial, mas igualmente das vozes omitidas em sua legitimação. Esse passado pode ser tanto o passado colonial, que é narrado pela história oficial, portanto portuguesa, mas também o passado épico de constituição de uma identidade nacional angolana, narrado a partir do *locus discursivo* institucional do MPLA. Se é por meio da paródia mais debochada, caricatural, que *As naus* reescreve a história de Portugal, visitando seu inevitável passado para reconsiderá-lo a partir da posição crítica do pós-colonialismo, em *Estação das chuvas* é um pouco diferente. No romance angolano não há tamanha ênfase no aspecto caricatural da narrativa, como no romance português, e sim no aspecto trágico que culmina com a simbólica morte declarada do país.

O narrador do romance de Agualusa, ao pesquisar aspectos da vida de Paulete, filha de Lídia, na cidade de Benguela, logo trata de botar em xeque a confiabilidade de sua fonte e, conseqüentemente, de sua narração. Assim, a comunicação entre texto e leitor instala-se na perspectiva da desconfiança, e não da certeza: “A história que se contava em Benguela era um pouco diferente, mas isso é sempre assim: quem conta um conto acrescenta-lhe um ponto, em Luanda, dois ou três, e em Benguela, do conto faz-se um romance” (AGUALUSA, 2012, p. 101).

No entanto, a fragilidade do limiar entre fato e ficção é assumida para além do ditado popular exposto acima, de maneira mais radical, quando o narrador está preso na cadeia de São Paulo, em Luanda. Presos políticos que iam desde integrantes da OCA até militares portugueses da época da guerra de independência, passando por membros da UNITA e da FNLA, além de mercenários de guerra, uniram-se e criaram um telejornal. Juntaram uma caixa de madeira a uma tela de vidro, e ali apresentavam as notícias de Angola, misturando aquilo que sabiam pelas informações trazidas pelos guardas e visitantes com aquilo que imaginavam:

Era divertido: ao princípio ainda tentamos reproduzir a realidade, ou aquilo que supúnhamos que seria a realidade. Construíamos o telejornal com base em informações trazidas pelos guardas, pelos familiares e amigos que nos visitavam, ou retiradas dos raros jornais e revistas que conseguíamos obter. Pouco a pouco começamos a inventar breves notícias, e logo outras de maior impacto, enredando os restantes presos num universo de ficção. Noticiamos uma revolta na União Soviética, o fim do Bloco de Leste e a queda do muro de Berlim.

- Fidel Castro sofreu dois atentados...
- Nos Estados Unidos um grupo de índios sequestrou o presidente...
- O governo angolano está isolado internacionalmente...
- Mandela foi libertado. O apartheid está no fim...
- Jonas Savimbi, perdido o apoio da África do Sul, admite negociar com o governo. O problema é que já não há mais governo...

- Um jornal italiano fotografou o papa numa discoteca de homossexuais...
[...]
- Agostinho Neto ganhou o prémio Nobel de Literatura e durante a cerimônia oficial negou a existência de presos políticos em Angola. (Ibid., p. 190)

Há nas notícias do telejornal dos presidiários acontecimentos que existiram, outros que viriam a existir nos anos seguintes e ainda aqueles que nunca existiram. Dessa forma, a brincadeira da qual participa o próprio narrador funciona como metonímia do romance em questão. Ao biografar Lídia do Carmo Ferreira, acaba-se escrevendo uma história apócrifa de Angola. No entanto, para escrever tanto a história pessoal quanto a história nacional, não há conhecimento pleno de todos os fatos. Desfeita a crença na totalidade da narrativa histórica, resta assumir os fragmentos. Como afirmou Lídia em carta a Mário de Andrade, “Não sei tudo. Houve coisas que eu nunca quis saber” (Ibid., p. 169).

Assim, os espaços intervalares na narrativa dos fatos são invadidos pela ficção dos desejos, dos medos e da fabulação. É dessa forma que *Estação das chuvas* também subverte os caminhos aristotélicos entre o que aconteceu e o que poderia acontecer. Mesclando esses elementos, rompe-se também com a ideia tradicional da historiografia do século XIX enquanto escrita dos grandes marcos da vida das nações. Isso porque a história de Angola surge como parte de uma trajetória pessoal, a de Lídia. As duas narrativas acabam sendo então parte de uma mesma trajetória. Essa narrativa tem como ponto inicial a utopia da juventude na vontade de construir um novo país, livre dos tentáculos do capitalismo global, que se baseava nas relações coloniais. O ponto final, no entanto, passa pela distopia e pelo amadurecimento. Lídia, de historiadora e poeta que contribuiu na consolidação do sentimento de pertença a uma mesma nação, Angola, agora era ameaça por ser voz destoante ao colonialismo interno que o MPLA havia instalado nas instituições de poder. Seu misterioso desaparecimento simboliza o fim da pluralidade de ideias e de conceitos na violenta e autoritária política do país, morto simbolicamente na narrativa. Dessa forma, o drama pessoal daquela que foi presa, torturada e viu a importância de sua agência ao longo da história nacional ser apagada pela historiografia oficial dá um tom trágico à representação da representação da história que faz o romance de Agualusa.

Para Isabel Castro Henriques (2015, p. 3),

Escrever hoje sobre a relação entre a historiografia portuguesa e o fenómeno colonial que marcou intensamente a história nacional nos últimos dois séculos, representa uma tarefa complexa onde se cruzam silêncios e incomodidades, manipulações políticas e ideológicas, distorções documentais e fragilidades conceptuais, que exigem um trabalho árduo e crítico de reorganização de um passado marcado por preconceitos múltiplos, cujos sinais permanecem inscritos no Portugal contemporâneo.

Os romances *As naus* e *Estação das chuvas* realizam essa tarefa complexa. Escrevem sobre a relação entre a historiografia portuguesa (e angolana) oficial, problematizando a universalidade e a objetividade dessas narrativas históricas, que, como qualquer outra, lembram e esquecem acontecimentos conforme uma organização textual que opera para um discurso específico, no caso colonial. Seus sinais estão inscritos em Portugal e em Angola pós-1975.

Como forma de parodiar a história, trazendo-a à tona e questionando-a, utiliza-se o espaço sem anseios de legitimação de verdades da literatura, mais especificamente do gênero que Linda Hutcheon (1991) denomina *romance de metaficção historiográfica*. Assim, trazem para o universo ficcional personagens históricos, como Diogo Cão, Vasco da Gama, Luís de Camões, Mário Pinto de Andrade, Viriato da Cruz ou Agostinho Neto. Além das personagens, trazem para o romanesco os próprios acontecimentos históricos, como as viagens de descobrimento, a escrita de *Os lusíadas*, a independência de Angola ou o discurso do presidente Agostinho Neto. No entanto, seus autores, provocativos, acrescentam “eu poderia...”. E assim, tal qual as crianças que rabiscam em traços caricatos os retratos dos livros escolares ou os presidiários que dramatizam chamadas de telejornais com notícias inventadas, reescrevem os signos da história oficial para ressignificá-los. E, ao fazê-lo nos textos romanescos, perturbam as fronteiras, pois os acontecimentos ficcionais resultam mais factuais, da mesma maneira que os acontecimentos narrados pela historiografia nacionalista resultam mais ficcionais.

4.5 O SILÊNCIO HOSTIL DAS COISAS: NÃO SOMOS DE PARTE ALGUMA AGORA

A respeito do exílio de Lídia do Carmo Ferreira, que entre 1953 e 1974 viveu em países como Brasil, Alemanha e Guiné, o narrador de *Estação das chuvas* menciona os seguintes versos, de autoria da própria protagonista: “O exílio é onde em nada nos

reconhecemos’, [...] ‘o exílio é o silêncio hostil das coisas’” (AGUALUSA, 2012, p. 79). Nos dois romances em questão, as personagens parecem viver neste permanente não se reconhecer em meio ao silêncio hostil das coisas. Apesar de existir o exílio realmente territorial, como nos casos da própria Lídia ou dos retornados da África para Portugal em *As naus*, o exílio a que nos referimos neste momento é um exílio mais simbólico: o exílio da religião, o exílio da política, o exílio das esperanças. Enfim, a falência das instituições modernas leva à crise das personagens dos dois romances, desestabilizadas de suas bases, sejam elas o sujeito ou a pátria, a política ou a religião, transformando os universos romanescos na soma de zeros sociais a que se refere Kalewska (2013).

Na comparação dos dois segmentos do trecho abaixo, de *As naus*, pode-se observar Luís de Camões perder a sua individualidade em meio ao anonimato da metrópole que se transformou Lisboa.

Imediatamente antes da praça multiplicavam-se tabernazinhas de balcão de zinco onde os homens-mulheres se acaravam por dentro, contra a espera, de labaredas de tinto, bares de galdérias cambadas com escudeiros de bigode à porta ciciando conversas de velório, e eu de minhocas no sovado a vogar pela cidade, sem banho nem muda de roupa há mais de um mês, seco de sede, alimentado de restos, eu à procura dos cedros de um portão de cemitério, de um bairro de cruces dispersas no escuro com os habitantes esfiando-se em estantes de carvalho. [Mudança para a terceira pessoa narrativa] O homem de nome Luís misturou-se com os ressuscitados que povoam as trevas de Lixboa, amanuenses sem plumas de falcão na boina, espadachins em desgraça a engolirem a sua sopa de mendigos a um canto, rabis de barbicha sebosa, a malta dos veleiros contrabandeando pelas mesas relógios e canetas a cinquentonas que tronavam diante do chá de tília da reforma, engraxadores moiros de vão de escada, de algibeiras cheias de escovas e de panos. (ANTUNES, 2000, p. 93-94)

Assim, a alteração da voz narrativa da primeira para a terceira pessoa marca a dissolução do indivíduo, conceito tão caro ao pensamento moderno. Se no *cogito, ergo sum* de Descartes era possível encontrar uma evidência da concepção de identidade do homem absoluto, de um eu indivisível, no século XX esse eu tão pleno de si entra em crise. A identidade do homem pós-moderno passa a ser então entendida como móvel e descentrada, já que perpassada pela alteridade. A história oficial baseava-se também na ideia de indivíduo da modernidade, já que se estruturava na individualidade dos grandes homens, os heróis nacionais.

Em termos de significação, portanto, é muito impactante a dissolução da individualidade de Luís de Camões em meio à alteridade da Lisboa globalizada. O

período de descolonização não é período para heróis ou para indivíduos. A história passa a ser representada assim a partir do descentramento e da fragmentação presentes na vida cotidiana. Um narrador em terceira pessoa dispara ao falar da “estupidez visionária dos heróis” (Ibid, p. 29). Em *Estação das chuvas* o leitor também é avisado da impossibilidade de unificar a narrativa a partir dos atos de heroísmo: “O heroísmo é apenas uma forma de estupidez, talvez a mais perigosa” (AGUALUSA, 2012, p. 179). O Cabral romanesco de Lobo Antunes ainda lamenta que Portugal da segunda metade da década de 1970 não seja lugar para os heroicos desbravadores do mar:

O camelo [Francisco Xavier] cada vez mais rico e eu reduzido aos meus cálculos de ilhas e aos meus diários inúteis num reyno onde os marinheiros se coçam, desempregados, nas mesas de bilhar, nos cinemas pornográficos e nas explanadas dos cafés, à espera que o Infante escreva de Sagres e os mande à cata de arquipélagos inexistentes à deriva na desmedida do mar. (ANTUNES, 2000, p. 68)

Desprovidas da antiga individualidade do homem moderno nos contextos de descolonização em Portugal e em Angola, as personagens também se mostram desprovidas de qualquer resquício moral. Em meio ao caos que se transforma os dois contextos em questão, não hesitam em explorar a situação de vulnerabilidade social para sobreviver.

Francisco Xavier, oficialmente um santo que teria sido pioneiro na fundação da Companhia de Jesus e na catequização em terras orientais, no romance *As naus* troca sua mulher por uma passagem aérea para fugir de Moçambique após a Revolução dos Cravos. Em Lisboa, após mendigar, consegue criar uma rede de exploração simultaneamente imobiliária e sexual. Ele aluga imóveis em precárias condições e em superlotação a preços abusivos para os regressados da África. Como geralmente os regressados não possuem dinheiro para pagá-lo, enredando-se em um emaranhado de dívidas, o Apóstolo do Oriente emprega suas mulheres no seu sistema de prostituição. Como se não bastasse, tem por hábito abusar sexualmente dessas mulheres, significadas a partir do signo épico das tágides.

[...] enquanto aguardo que as mulheres trepem, encosta acima, das discotecas de vodka marado do Bairro das Colónias e da Luciano Cordeiro, que entrem na pensão tontas de vinho falso, que passem por mim sem me notarem sequer, a fim de estender o braço para a última, para a mais bêbeda e sonolenta e desprevenida de todas, a espalmar contra os relevos do balcão, lhe levantar as lantejoilas da saia e lhe lavar as coxas, à força, numa energia

de arado, à medida que a cadeira oscila no soalho, para trás e para a frente, a palhinha do assento, até os meus arrancos terminarem ao mesmo tempo que os suspiros do pau, ela alisar o vestido num som de cravos de papel que se mistura com o das asas dos pombos, e eu me afastar, compondo a braguilha, para enxotar o focinho do primeiro cão vadio, surgido da noite a espiar da soleira, no jazigo da Residencial, as múmias adormecidas dos hóspedes. (Ibid., p. 42-43)

Em *Estação das chuvas*, o contexto da Guerra Civil Angolana também acaba por gerar ambiente propício à exploração de homens e mulheres desesperados. Em meio às incontáveis mortes que resultam do conflito, Tiago de Santiago (que pertencera ao MPLA e participara de um levante interno que buscou tirar o poder de Agostinho Neto) e Antoine Ningnessa (que havia sido uma figura profética no interior do país e um líder da FNLA), fundam uma igreja e organizam funerais que ludibriam as famílias enlutadas:

Na verdade eram vários negócios, nem todos muito claros. Por um lado haviam fundado uma seita, a Igreja do Cristo Negro e Redentor. Sexta-feira à tarde reuniam-se para rezar, cantar e dançar. Ao sábado faziam milagres:

- Grandes milagres – garantiu Ningnessa com voz grave. – Coisa de muita maravilha e inspiração.

Também se dedicavam a organizar combas e enterros:

- Fazemos a festa e tratamos do enterro – disse Santiago. – Você sabe, a morte agora está difícil, nem caixinhas há, quanto mais caixões. Então, em vez de vender o caixão, nós o alugamos.

Tinham um único caixão, bonito, pintado de rosa e ouro. (Santiago: - É tão bonito que até lhe demos um nome, Maximbombo da Paixão.). Punham o morto lá dentro, enterravam-no, e nessa mesma noite voltavam ao cemitério:

- O que fazemos de dia, desfazemos de noite. Desenterramos o Maximbombo da Paixão, tiramos o morto e o despimos. (AGUALUSA, 2012, p. 214-214)

Se há indivíduos que aproveitam de um contexto de guerra e de dor para lucrar com estelionatos, não é diferente com as próprias instituições. Em uma cena presenciada pelo narrador, um albino é alvejado pelos policiais que deveriam protegê-lo. O motivo de sua perseguição e morte foi a crença popular de que o cérebro dos albinos seria capaz de produzir substâncias que curariam a AIDS, criando-se assim um lucrativo mercado ilegal do qual as próprias autoridades fizeram parte.

Primeiro passou por mim um albino numa bicicleta, pedalando como um danado. Atrás dele, tripulando um carrinho de sorvetes, vinham dois polícias. Enquanto um conduzia, o outro, agachado na caixa dos sorvetes, a cabeça e os braços de fora, disparava uma pequena arma automática. Fez várias rajadas, mas sem atingir o alvo. Então a bicicleta embateu numa pedra, ergueu-se como uma ave, o albino rodopiou no ar e caiu desamparado. Os polícias saltaram sobre ele:

- Corta-lhe a cabeça – disse o que conduzia.

O outro hesitou: -Aqui?!
 Nesse instante apareceu uma mulherzinha sacudindo um punhado de dólares:
 - Estou a dar cem! – gritou.
 Os polícias trocaram um olhar rápido:
 - Cento e cinquenta!
 A mulher separou as notas, alisou-as com os dedos e entregou-as. O albino começou a chorar:
 - Não faça isso, mãezinha, por piedade, tenho nove filhos!
 Não lhe valeu nada. A mulher puxou de uma catana e cortou-lhe a cabeça com dois golpes vigorosos. Depois guardou-a num saco de plástico e foi-se embora. (Ibid., p. 215-216)

Dessa forma, em comunidades formadas pela soma de zeros sociais, com os sujeitos trabalhando uns contra os outros pela sobrevivência em meio à falência de todas as instituições, sejam elas o indivíduo, a família, a pátria, a sociedade, a moral, a política ou a religião, torna-se claro o sentimento de não pertencimento. Podemos então considerar esses seres errantes, sem lugar entre Portugal e Angola no contexto de descolonização, como desterritorializados caso abordemos o conceito que Félix Guattari e Suely Rolnik (1996, p. 323) atribuem ao território:

A noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinónimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos.

A desterritorialização, entendida então como a perda de um espaço de apropriação e significação simbólica do território e do conjunto de indivíduos, fica evidente em diversos momentos das duas narrativas. Um narrador anónimo, prestes a deixar Guiné-Bissau e retornar a Portugal com a iminência da independência, vê sua mulher desabafar: “não pertenço aqui” (ANTUNES, 2000, p. 56), ao que responde: “não somos de parte alguma agora” (Ibid.). Em outro momento, vai mais longe na reflexão sobre o sentimento de não pertença: “já não pertencemos nem sequer a nós” (Ibid., p. 54). Em *Estação das chuvas*, o narrador, desiludido com os rumos da Angola independente, admite: “queria sair dali, daquela casa, daquela cidade que já não me pertencia” (AGUALUSA, 2012, p. 217). Ao encontrar sua avó, que compartilhava de sua discordância do sistema colonial, o narrador a ouve dizer que seus pais, que tinham

ideologia colonial e fugiram do país antes de o MPLA proclamar independência, estavam certos na urgência de deixar Angola:

- Os teus pais estavam certos. – A velha murmurou isto enquanto fazia malha. Eu não lhe via a cara. Via-lhe a cabeça baixa, o cabelo branco preso num totó.
- Estavam certos pelas razões erradas. Vai-te embora, menino. Este país não tem destino. (Ibid., p. 198)

Diante da falência de qualquer ideal moderno, os dois romances parecem evidenciar não haver destino para nenhum dos dois países. O tom distópico, praticamente apocalíptico, confirma-se no desfecho das duas obras. Em *As naus*, internados em um manicômio (o qual metonimicamente pode significar Portugal), D. Manuel e Vasco da Gama esperam pelo impossível retorno de D. Sebastião. Em *Estação das chuvas*, Joãoquinzinho proclama informalmente o óbito de Angola. Assim, morre por fim a esperança no futuro dos países em questão, marcados por cinco séculos de uma relação colonial que deixa suas inevitáveis marcas no desamparo do presente.

4.6 UM FIM DE FESTA NO IMPÉRIO: E AGORA, JOSÉ?

E agora, José?
 A festa acabou,
 a luz apagou,
 o povo sumiu,
 a noite esfriou,
 e agora, José?
 e agora, você?
 você que é sem nome,
 que zomba dos outros,
 você que faz versos,
 que ama, protesta?
 e agora, José? (ANDRADE, 2008, p. 30)

Os versos acima, do célebre poema *E agora, José*, de Carlos Drummond de Andrade, podem perfeitamente elucidar a situação vivida em Portugal e em Angola pelas personagens de Logo Antunes e de Agualusa. “As pessoas em Luanda tinham-me parecido cansadas e tristes como num fim de festa” (AGUALUSA, 2012, p. 201), reflete em desencanto poético o narrador de *Estação das chuvas*. É como se os dois romances questionassem: E agora, Lídia? E agora, Luís? E nessas Lídias e Luíses é possível significar a soma dos zeros sociais portugueses e angolanos irremediavelmente desterritorializados de seus sonhos no fim de festa imperial. Apagadas as luzes, sobrou

um salão vazio de esperanças, mas repleto de sujeiras, de cinzas, de ressacas, de desencantos, de lembranças nostálgicas de festas, de impérios e de planos de liberdade.

Essa apocalíptica atmosfera de desordem social que remontam os dois romances acaba por instaurar uma ordem às avessas, em que as figuras anteriormente imponentes, intocáveis ou sacralizadas são agora rebaixadas, descendo ao mais baixo degrau da profanação. Como consequência, há também no fim de festa do império o inverso: as figuras antes profanas são agora niveladas pelo sagrado. De acordo Bakhtin (1993), o romance seria o gênero mais afeito a essa atmosfera, definida pelo teórico como a carnavalização, aspecto que o teórico percebe nas festas populares de Carnaval, que eram opostas às festas oficiais na Idade Média:

Na prática, a festa oficial olhava apenas para trás, para o passado de que se servia para consagrar a ordem social presente. A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória. Por isso o tom da festa oficial só podia ser o da seriedade sem falha, e o princípio cômico era-lhe estranho. Assim, a festa oficial traía a verdadeira natureza da festa humana e desfigurava-a. (BAKHTIN, 1993, p. 8)

Já o Carnaval, “[...] era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (Ibid.). Assim, o mundo carnavalizado enceta uma nova ordem com a libertação das verdades legitimadas e dos sistemas dominantes. É uma das suas consequências inevitáveis, nesse desordenar de verdades e hierarquias, é o riso. Não um riso inocente, mas aquele que Júlia Kristeva (1974) denomina “riso sério”. Assim, o riso carnavalesco, patrimônio do povo para Bakhtin (1993, p. 10), é político ao criar um mundo às avessas, cômico, jocoso, relativista, burlador, sarcástico, paródico.

Em *As naus*, o mundo às avessas da carnavalização trata de rebaixar as figuras históricas, especialmente as de singular importância para a história do império luso. O maior nome da literatura, Luís de Camões: “Era um homem de nome Luís a quem faltava a vista esquerda” (ANTUNES, p. 2000, p. 19). A caricatura física, um dos métodos mais comuns de deboche, é utilizada sem qualquer cerimônia ao longo romance. Outro literato clássico, dessa vez espanhol, também é descrito de maneira

caricata: “um maneta espanhol que vendia cautelas em Moçambique chamado Dom Miguel de Cervantes Saavedra” (Ibid., p. 20). O título de Dom, anacrônico no século XX, ainda mais em um contexto carnalizado, em que as instituições hierárquicas são relativizadas, contribui para a comicidade em questão.

Ainda sobre Camões, ele vai de Angola a Lisboa (ou Lixboa, de acordo com a grafia adotada, que também contribui para o cômico por meio da relativização da ordem temporal) carregando um caixão com o corpo do pai assassinado na antiga colônia. Por não achar sítio onde promover um funeral digno ao pai, que passa a se tornar “num lodaçal de tripas” (Ibid, p. 29) cujo odor incomoda a todos, vende suas cinzas como adubo para um produtor de plantas medicinais, que por sua vez crescem e devoram toda a casa do criador. O grande poema épico português, frequentemente citado, ganha a possibilidade de publicação com uma edição bastante comercial financiada por Manoel de Sepúlveda: “Forneceu a Camões a possibilidade de uma edição de bolso de Os Lusíadas, com bailarinas nuas na capa, publicada numa colecção de romances policiais” (Ibid., p. 129).

O navegador Diogo Cão, em *As naus*, torna-se na volta a Portugal um obcecado na busca de tágides (prostitutas no romance). Por fim, fica louco e amante de uma idosa prostituta. Por sua vez, o navegador Pedro Álvares Cabral vê sua esposa ser empregada como prostituta por Francisco Xavier para pagar a pensão (Residencial Apóstolo das Índias) onde os hospedou no regresso a Lisboa. Cabral acaba por perder a mulher para Manoel de Sepúlveda, que após enriquecer como contrabandista de joias em Moçambique passa a administrar prostíbulos na capital portuguesa. O descobridor do Brasil foge então com os piratas Federico Garcia Lorca e Luís Buñuel. Já o padre António Vieira, “expulso de todos os cabarés de Lixboa, procedia a uma entrada imponente discursando os seus sermões de ébrio, até tombar num sofá, entre duas negras, a guinchar as sentenças do profeta Elias numa veemência missionária” (Ibid., p. 124). O rei Dom Manuel I anda sempre com uma coroa de lata à cabeça, a qual assim como o título real adquire um tom ridículo pelo anacronismo e pela inutilidade no contexto em que está envolvido.

Dom Manuel e Vasco da Gama, amigos, acabam recebendo uma multa de trânsito e são presos em uma cena cômica. O rei ainda repete sem sucesso aos guardas: “já lhes disse [...] que sou o patrão disso tudo [...] a assentar com a coroa na cabeça” (Ibid., p. 187). O material pouco nobre da coroa, da mesma forma que a edição de bolso

d’*Os lusíadas* ou o público de cabaré para os sermões de Vieira, têm por função aproximar as figuras consagradas do cotidiano caótico da descolonização, profanando-as. Por fim, o rei e o navegador acabam internados como loucos.

Já em *Estação das chuvas*, embora o caráter cômico não seja tão acentuado quanto em *As naus*, há a presença de cenas que marcam esse instrumento na composição de um mundo às avessas. Quando criança, ao ser capturada por forças da UPA (União dos Povos de Angola), a personagem Tiago de Santiago conheceu o profético líder Antoine Ninganessa. Na descrição da figura histórica, recorre-se ao cômico pela hipérbole do argumento essencialista que era defendido pelo grupo:

Estava sempre a dizer que as pessoas deviam deixar de imitar os brancos e ninguém devia vestir calças ou camisas, ninguém devia comer em pratos de alumínio, ninguém podia utilizar papel higiênico. Às vezes exaltava-se e gritava que era preciso fazer tudo ao contrário dos portugueses. E então ele dava o exemplo e começava a andar para trás, como um caranguejo, ou sentava-se numa cadeira com as pernas dobradas ao contrário e virava a cabeça para as costas e falava não pela boca mas pelo ânus. (AGUALUSA, 2012, p. 73)

O riso proporcionado pelo narrador do romance é o *riso sério*, ao qual já nos referimos. A partir da inversão da ordem vigente no próprio corpo do profeta, exagerando assim seu discurso anti-colonial, chama-se atenção ao racismo com que a UPA, que mais tarde passou a integrar a FNLA, encarava a luta pela independência. Afinal de contas, “Ninganessa mandava as mulheres matarem os seus filhos mulatos e que quando elas não o faziam também eram mortas” (Ibid., p. 72).

Para o escritor angolano João Melo (2008, s. p.), que frequentemente utiliza da ironia em seus textos, ela

É um recurso deliberado para discutir, questionar, ridicularizar e desconstruir os mitos que existem em qualquer sociedade, que são importantes, mas que é bom também desfazê-los para que a própria sociedade reflita sobre si própria. Portanto, eu diria a ironia em suas diversas facetas serve para questionar uma série de verdades absolutas.

Desse modo, se *As naus*, por meio de seu universo carnavalesco, questiona a missão civilizatória, a colonização, a constituição identitária portuguesa, além da globalização e da liberdade propostas após o regime fascista, *Estação das chuvas* questiona não só o colonialismo externo, português, mas também o interno que se intensifica no pós-independência. As personagens que faziam parte das instituições

oficiais do MPLA e, em algum momento, afastam-se por tornarem-se dissidentes do partido (como Lídia e Santiago, entre tantos outros) passam a ser perseguidas, presas, torturadas e mortas como a massa comum de pessoas que questionam as verdades absolutas no contexto do romance.

Em meio ao caos que é instaurado no enredo das duas obras para representar os problemas da descolonização, parece não haver saídas. Bakhtin (1993, p. 8-9) compreendeu o Carnaval de forma otimista, “era a autêntica festa do tempo, do futuro, das alternâncias e das renovações. Opunha-se a toda a perpetuação, a todo o aperfeiçoamento e a toda a regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto”. A situação dos sujeitos marginalizados, seja os dissidentes do MLA, seja as figuras canônicas portuguesas postas nas condições dos anônimos que regressaram da África, não é representada nos dois romances como um período cíclico que prepararia para um futuro de esperança e renovação. Como debatemos na seção anterior, há a falência de qualquer possibilidade de crença no futuro.

Em *Estação das chuvas*, como já mencionamos, em meio ao cenário de prédios e casas destruídos pelas balas, de ruas com corpos acumulados em decomposição e misturados ao lixo, de pessoas em desespero, sem recursos básicos para a sobrevivência, furtando aos vivos ou aos mortos, Tiago de Santiago, cego, conduz uma moto orientado por Atoine Ninganessa, mutilado dos braços. Diante desse cenário distópico, Joãoquinzinho proclama sem pompa ou formalidade o óbito do país. Como já mencionamos anteriormente, é como se o enredo do romance fosse do nascimento de Angola (com a proclamação oficial de Agostinho Neto) à morte (com a descrença de Joãoquinzinho). Trata-se de um cenário, portanto, mais apocalíptico que carnavalesco no sentido otimista bakhtiniano.

A atmosfera de fim dos tempos também fica evidente em *As naus*. Se Dom Manuel e Vasco da Gama haviam sido internados em um hospício, é de lá que essa pátria doente espera pelo eterno mito dos tempos de dificuldades: o retorno de Dom Sebastião. Dom Sebastião, no entanto, não passa no romance de um “pateta inútil de sandálias e brinco na orelha, sempre a lambar uma mortalha de haxixe, [que] tinha sido esfaqueado num bairro de droga de Marrocos por roubar a um maricas inglês, chamado Oscar Wilde, um saquinho de liamba” (ANTUNES, 2000, p. 179).

Assim ficam então esperando de frente para o mar (ou seja, de costas para Portugal), com seus “termómetros no sovaco” (Ibid., p. 247) e o “sangue nos tubos do

hospital” (Ibid.), que podem representar o aspecto doentio e decadente do império, “um adolescente loiro, de coroa na cabeça e beijos amuados, vindo de Alcácer Quibir com pulseiras de cobre trabalhado dos ciganos de Carcavelos e colares baratos de Tânger ao pescoço” (Ibid.). Eles esperam, “ao som de uma flauta impossível que as vísceras do mar emudeciam, os relinchos de um cavalo impossível” (Ibid.). É negada assim a possibilidade da esperança, da prospecção ao futuro por meio da velha identidade messiânica, expansionista, imperial dos portugueses.

Terminada a festa da esperança no futuro que proporcionaram as identidades nacionais ao idealizar um passado mítico, resta o presente distópico. Com a falência do império ou da sociedade igualitária prevista pelos ideais marxistas-leninistas do MPLA, restam os Luíses e as Lídias – sem cavalo preto que fuja a galope.

Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja a galope,
você marcha, José!
José, para onde? (ANDRADE, 2008, p. 32)

4.7 A CAMINHO DE UMA EPOPEIA INVEROSSÍMIL OU AO CAOS TORNAMOS A VOLTAR MAIS UMA VEZ

Uma das principais características da literatura pós-colonial é a referência à literatura colonial. Revisitar os textos que foram fundamentais ao colonialismo por meio de uma voz crítica, problematizadora de seus efeitos, é algo que também passa necessariamente pela apropriação da estética que serviu a esses discursos. Nesse sentido, Inocência Mata (2006, p. 39) comenta as estratégias do texto pós-colonial, percebendo especial destaque

[...] para o paródico, sugerindo uma “distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança” (HUTCHEON, 1991): a semelhança é de objetivos da luta anticolonial, que defraudaram expectativas. Por isso, o modelo pós-colonial é ainda caracterizado pelo recurso à História recente e remota – colonial e nacionalista, ambas, afinal, “oficiais” em suas espaço-temporalidades. Porém, não com o figurino de uma recordação nostálgica ou necessariamente canibalesca: essa rememoração pode ser irônica e paródica, no sentido em que a paródia é uma

forma intertextual, uma interlocução com o texto da *doxa* que se pretende transgredir para ultrapassar.

E se a pesquisadora percebe o texto (histórico e/ou literário) colonial como *doxa* a ser superada pelo texto pós-colonial, em relação aos romances *As naus* e *Estação das chuvas* essa característica torna-se ainda mais latente. Isso porque, apresentando caráter antiépico, os textos de Lobo Antunes e de Agualusa têm como *doxa* os textos épicos. Trata-se, portanto, de um processo de apropriação da estética dessas obras para, no âmago da própria semelhança criada na relação intertextual, conferir destaque especial à diferença. Apesar de Mata rejeitar o signo “canibalesca” para caracterizar essa estratégia, ela revela todo potencial antropofágico (ANDRADE, 2014) da literatura pós-colonial, capaz de deglutir a tradição literária colonial para torná-la parte de seu corpo, inovando, dessa maneira, ao criar um modelo estético novo e próprio, híbrido em todas as suas instâncias. Nesse sentido, os dois romances antiépicos em questão revelam toda sua força antropofágica ao tomar para si os textos épicos fundamentais na constituição das identidades nacionais portuguesa e angolana.

Eduardo Lourenço (1992) já considerava sabiamente que nunca é inocente retomar *Os lusíadas*. Por se tratar da obra mais basilar na constituição da identidade portuguesa, não podemos deixar de concordar com Lourenço. Retomar a epopeia que, em versos tão esplêndidos, cantou as glórias do império o qual resultou do impulso messiânico e expansionista que está na base dos mitos nacionais lusos nunca será uma atitude afastada da política. Nesse sentido, deslocar o texto camoniano de seu contexto original para incorporá-lo a um novo significa também inseri-lo em um novo discurso. Para o pensador português (LOURENÇO, 1992, p. 151),

Camões não pertence a ninguém, mas na medida em que emprestou forma à existência e ao ser ideal da pequena casa lusitana, e assim a subtraiu à informe existência histórica empírica, a ele pertencemos. O que convém é saber como Camões e a sua obra, em particular *Os Lusíadas*, não são uma realidade intemporal e de significação unívoca. Deslocá-los, arbitrariamente, da sua significação própria, enquanto expressão exemplar de um momento da nossa existência histórica e da aventura mais vasta da expansão do Ocidente, para a falsa eternidade de um mito moral, histórico e ideológico cujas bases continuariam intocáveis, é celebrá-lo às avessas, querer que o dividido presente nosso tenha a claridade sublimada de um passado irrevogável no seu ser e nas suas coordenadas espirituais.

Além de querer emprestar ao presente dividido de Portugal o glorioso passado de outrora, como fez Salazar, por exemplo, é possível ainda outra atitude ao celebrar *Os*

lusíadas. Conforme já refletimos a partir da exposição de Linda Hutcheon (1991), a paródia é uma forma de paradoxalmente celebrar e criticar o passado. Dessa maneira, é possível celebrar a epopeia camoniana para questionar os cinco séculos de empreitada colonial portuguesa. Estando o texto épico, assim como o messianismo e o expansionismo nele representados, presentes na consolidação da identidade nacional, essa celebração crítica não deixa de ser também uma reflexão que problematiza os próprios signos que estão na base da identidade nacional. *As naus* retoma *Os lusíadas* nesse segundo sentido. Ao tomar para si esse texto que, como diz Lourenço, não pertence a ninguém, o romance acaba por trazer ao presente do leitor toda a complexidade do passado colonial que o antecede.

Paulo Ricardo Angelini (2012) defende que o romancista português reescreve a epopeia que fundamenta a identidade nacional (no mesmo sentido em que concluímos anteriormente que reescreve a história). Agora, porém, o texto épico ganha outro contexto, despido de sua grandiloquência, e assim acaba tornando-se parte de outro discurso:

Lobo Antunes reconstrói seus próprios Lusíadas, refundando uma colonização em um espaço de perdas e de ausências, personagens que carregam as marcas de um apagamento da identidade e do sujeito fragmentado, características caras à contemporaneidade. (ANGELINI, 2012, p. 233)

Como já foi possível adiantar nas discussões de seções anteriores, o intertexto com a epopeia camoniana se dá a partir, principalmente, de recursos como a paródia, a caricatura e a carnavalesco, trazendo as marcas do sujeito fragmentado e em crise identitária a que se refere Angelini. Desse modo, frente ao problemático contexto da descolonização, o autor do maior texto literário português torna-se um homem chamado Luís, a quem faltava a vista esquerda, que foge de Angola a carregar o corpo do pai em estado de putrefação (e não seria seu pai o colonialismo?). Ele se torna completamente anônimo em meio ao caos de Lisboa, é acusado de contrabando e vende as cinzas de seu pai. *Os lusíadas* passa a ser então um texto que Camões escreve obsessivamente. Em uma das passagens já mencionadas anteriormente, o poema épico é escrito em meio às moscas, à gordura e ao álcool de um pequeno estabelecimento de higiene duvidosa. A passagem a seguir é bastante significativa da dessacralização promovida pelo romance ao retomar a epopeia:

[...] Uma barça de forçados escorria, Tejo adiante, no sentido de Belém, a caminho de sua epopeia inverossímil por um mar de neptunos furiosos, atapetaram o fundo a serradura para que o pai, já líquido, se não escapasse a gotejar das frestas da cartolina, pegaram cada qual na sua ponta de lençol e acomodaram o mal cheiro no caixote, abafado por mais serradura, trapos, e os fios de nylon de uma encomenda postal, à medida que os murganhos desembarcados dos paquetes e os rafeiros que não embarcavam nunca se aproximavam, a estender os pelos do focinho, dos cetins do caixão que exalava um odor de medusa de placenta antiga, até o guarda, farto de cães, amandar um pontapé no esquife que baldeou da doca para a água do rio, e ficaram a vê-lo desfazer-se em pranchas, rendas, enchumaços de algodão e placas de estearina, tudo deglutido, na foz, por uma chicotada de naufrágio. (ANTUNES, 2000, p. 91)

Repetindo a gloriosa viagem de Vasco da Gama, cantada em *Os lusíadas*, uma embarcação navega o Tejo em direção ao mar. O caráter épico é então ridicularizado a partir de sua caracterização com “inverossímil por um mar de neptunos furiosos”, que remete ao concílio de deuses da epopeia de Camões. Este, enquanto personagem romanesco, acaba por acentuar o *riso sério* do intertexto referido ao ver adquirir o caráter de embarcação ao caixão de seu pai. Não à toa o signo utilizado pelo narrador, “esquife”, designa tanto pequenas embarcações quanto a urna fúnebre. Assim, seu pai também embarca no Tejo rumo a uma epopeia inverossímil, acabando por naufragar antes mesmo de ganhar o mar e ter sua embarcação, que retinha seu corpo líquido, desfeita nas águas.

Ao retomar o texto mais significativo da história da literatura portuguesa para parodiá-lo, Lobo Antunes problematiza o seu discurso colonial. De certa forma, desde D. Diniz a literatura portuguesa tem como espaço fundamental o cais. Retomar o cais para fazer naufragar o pai de Camões embarcado em um caixão é navegar então na contramão do épico. A figura paterna morta, em decomposição, querendo escorrer de seu recipiente, naufragando com pouca glória no cais é uma imagem significativa da ruína do império. Não à toa, todas as personagens da histórica portuguesa fazem no romance a viagem inversa de Vasco da Gama em *Os lusíadas*. Não se buscam mais terras a serem conquistadas no oriente. A terra a ser descoberta agora é Portugal, desestabilizado de seus mitos fundadores ao ver ruir a sua edificação da civilização ocidental.

Se celebrar Camões não é algo inocente, como mencionamos a partir das ideias de Eduardo Lourenço (1992), podemos dizer a mesma coisa, no contexto angolano, a respeito da poesia da geração nacionalista que circulou no grupo Vamos Descobrir

Angola? e na Casa dos Estudantes do Império. Por isso, trazer ao presente esses poetas que ajudaram a consolidar uma identidade nacional angolana, sobretudo Agostinho Neto, o grande ícone dessa geração, é uma atitude que pode ser revelada de duas formas, cada uma respondendo a uma agência política distinta. Por um lado, celebrar festivamente esses textos que assumem proporções míticas na trajetória de Angola é querer trazer um passado épico para ressignificar um presente dividido. Por outro, celebrar criticamente esses textos a partir do paradoxo da paródia, como quer Linda Hutcheon (1991), é problematizar o presente enquanto resultado dos mitos do passado, debatendo assim, de maneira crítica, as bases da identidade nacional.

O romance *Estação das chuvas*, de Eduardo Agualusa, promove a segunda forma de celebração. Antropofágico, o texto do romancista angolano apropria-se da poesia independentista da geração de Agostinho. Deglutidos esses textos, eles passam a integrar uma nova estética. Dessa forma, o romance de Agualusa posiciona-se discursivamente de maneira diferente dos poemas que incorpora, manifestando a diferença no âmago da semelhança, conforme teorizou Inocência Mata (2006). Os textos utópicos da luta anti-colonial são então confrontados no romance com o contexto distópico do pós-75 até o início dos anos 1990. Um contexto, de acordo com as situações da obra literária, de novas relações de colonialidade – dessa vez internas.

No seu capítulo intitulado “Poesia”, o romance traz como epígrafe as análises de dois literatos angolanos a respeito da poesia da geração de Agostinho. Uma, de António Jacinto, é datada do próprio período de criação e circulação de muitos desses poemas. Outra, de Ruy Duarte de Carvalho, tem o distanciamento temporal de algumas décadas, datando de 1991:

Eu creio firmemente que é pela poesia que tudo vai começar

António Jacinto, em carta a Mário Pinto de Andrade,
escrita em Luanda, em 1 de fevereiro de 1952

Nalguma dessa poesia, de autores vários, havia uma matéria insidiosa e que o poder temia. Não porque confirmasse ou ilustrasse apostas ideológicas, mas porque confirmava uma suspeita terrível: a de que, para além de uma vontade angolana, levada à sua extrema consequência com o levantamento armado, havia uma alma angolana. E contra essa não tinha defesa. Para quem a temia, era a derrota decretada em verso.

Ruy Duarte de Carvalho, “Estamos juntos no país que temos”,
gazeta *Lavra e Oficina*, nº 56, Luanda, maio de 1991
(AGUALUSA, 2012, p. 27, grifos do autor)

Assim, se António Jacinto projetava, na década de 1950, que a poesia seria a grande responsável na busca por uma *angolanidade*, que, por sua vez, seria a força motriz da independência, quase quarenta anos depois, na década de 1990, Ruy Duarte de Carvalho confirma a projeção. A personagem protagonista do romance, Lúcia do Carmo Ferreira, poeta e historiadora que Agualusa faz conviver com vultos históricos como Mário de Andrade e Viriato da Cruz, explica, em entrevista ao narrador, a importância da poesia para aquele contexto:

- Tiravam-nos tudo, a dignidade, as terras, os homens. E no fim o próprio rosto – disse-me Lúcia –, tiravam-nos todo o passado e nós olhávamos em volta e não éramos capazes de compreender o mundo. Então começamos a escrever poesia. A poesia era um destino irreparável, naquela época, para um estudante angolano. (Ibid., p. 49)

Sendo a violência da sobreposição cultural um dos principais instrumentos da colonização portuguesa, negando assim o direito à identidade aos angolanos, a poesia acabou sendo um fundamental espaço de resistência necessário para a recuperação do passado e do rosto. Assim, buscava-se compreender o sentido de ser angolano no mundo. Esse seria o ponto de partida inevitável para recuperar a dignidade, as terras e os homens. Lúcia explica ainda como a poesia, tradição imposta culturalmente pelo colonizador português, foi apropriada para criar uma nova estética, agora angolana:

Era uma poesia pobre mas generosa, atenta às distorções sociais e, sobretudo, obcecada com o sagrado espaço da infância, esse último e mais profundo reduto da memória, não a particular, mas a geral, a que explicava o mundo. A infância dos remotos costumes ainda preservados: o makezu, a cola e o gengibre, o quimbundo mestiço das quitandeiras, as lendas que as avós contavam, sempre habitadas por bichos falantes e por estranhos seres prodigiosos. (Ibid.)

E se a poesia tinha esse papel messiânico e os poetas escreviam para a história (Ibid.), conforme afirma a personagem, não é diferente com ela. No romance de Agualusa, Lúcia foi uma das principais poetas que assumiram para si o papel de trazer ao presente as memórias dessa infância em Angola, revelando a cultura do país e renovando a tradição do gênero lírico. O poema abaixo, de sua autoria, havia sido declamado em um sarau cultural em Lisboa pela personagem Zorro:

Na antiga casa onde eu nasci e fui
Feliz para sempre

Tudo persiste idêntico e perpétuo
 é a mesma ainda a luz
 crepuscular
 dos quartos. O imenso momento
 e nas largas varandas abertas
 sobre o mar
 é o mesmo ainda o perfume
 do vento
 [...]
 Em algum lugar a Casa aguarda
 por mim, por nós
 Em algum lado a Casa mora.
 Espero. Esperamos
 com a secreta ciência das árvores
 e dos magos.
 Uma Casa assim nada
 a devora. Nada! (Ibid., p. 95)

E pela esperança da libertação da casa angolana também lutavam com as palavras outros poetas. Agualusa traz ao seu romance trechos dos poemas “Adeus à hora da largada”, de Agostinho Neto, “Monangambé”, de António Jacinto, e “*El son entero*”, do cubano Nicolás Guillén. Há ainda trechos de cartas de nomes como Viriato da Cruz e Mário de Andrade, manchetes de jornais, cantigas populares, músicas oficiais do MPLA, além da abertura do próprio discurso de Agostinho Neto na ocasião da proclamação da independência. Esses textos, repletos de esperança no futuro angolano, podem ser considerados épicos no sentido de serem os textos primeiros, responsáveis por dar forma literária aos mitos que sustentam a identidade da jovem nação. No caso, o principal mito é a luta contra o colonialismo português. É a partir da heroicidade da guerra de independência que se constitui uma identidade nacional capaz de unificar as tão diferentes culturas presentes em Angola.

Em *Estação das chuvas*, Agualusa questiona o caráter atemporal desses poemas, localizando-os contextualmente e pondo-os em contato com o período de guerra civil de 1975 a 1994. Ao trazer esse passado heroico para um presente de gravíssimos conflitos internos, com um discurso de sérias críticas ao autoritarismo do governo do MPLA, o romance acaba por questionar as próprias bases da identidade nacional. Assim, desde o movimento em prol da independência já são questionadas as atitudes do partido. De acordo com Renata Flávia da Silva (2012, p. 95-96),

Agualusa retoma, em sua narrativa, a problematização do processo de construção nacional angolano. Inserido no contexto global e movido ainda pela questão fundamental de sua escrita – a identidade – busca, no romance, um espaço de re-elaboração de um discurso nacional que dê conta da

pluralidade e ambivalência da sociedade angolana atual. Na construção alegórica da narrativa acerca da memória, sua construção e sua utilização, lembrar e esquecer tornam-se parte do mesmo processo de identificação, permitindo que as personagens reconheçam, nesse jogo de espelhos, os reflexos do passado e as visões do futuro.

Ao problematizar a constituição identitária do momento épico a partir do presente desolador da nação, Agualusa traz, como afirma Silva, a identidade como questão fundamental. Em carta que a personagem Lídia escreve a Mario de Andrade em 1981, há um desabafo: “Já não sei quem fui, quem sou. Já não sei o quanto de mim é, não a vida, mas aquilo que da vida em algum livro eu” (AGUALUSA, 2012, p. 51). Assim, já sem o amigo Viriato da Cruz, morto em seu exílio à China, e presa por ser voz dissonante do governo do MPLA, Lídia vê-se em crise de identidade (e com sua identidade também entra em crise a idealização do passado que a sustentava). Já no início da década de 1990, desaparece misteriosamente na ocasião do lançamento de seu novo livro. Por meio da filha de poeta, o narrador consegue alguns fragmentos inéditos, dos quais destacamos o seguinte:

Estamos em ruínas, como estas casas. Falo de como estamos por dentro: de joelhos. Comidos pela lepra, o lodo, um imenso cansaço. A alguns é o ódio que os sustém. Outros nem isso: aguardam. Ao menos que venha o fogo e nos limpe até ao osso. Até à alma. Caminho por estas ruas e o que vejo são cadáveres. Estão todos mortos. Há um que passa por mim. Digo-lhe:
- Estás morto. (Ibid., p. 209)

Fica evidente o contraste enorme com o poema sobre a casa, escrito na juventude de Lídia e com tom utópico. O presente da Guerra Civil Angolana só permite a Lídia uma escrita distópica, desesperançada e em crise após perceber os rumos da revolução. Em outro fragmento, ela desabafa: “o meu coração está cheio de cansaço. Dorme na lama entre as flores. Morri e ninguém soube de nada” (Ibid., p. 210). Assim, o desaparecimento final de Lídia é como o desaparecimento do próprio idealismo de uma geração de heróis nacionais. Ao ressignificar a história de Angola a partir da trajetória pessoal da personagem Lídia, o romance paradoxalmente celebra e critica o passado angolano. Dessa forma, propõe discutir a identidade nacional, trazendo à tona aquilo que, assim como Lídia, ficou escondido nas narrativas vitoriosas de um passado heroico.

Para Inocência Mata (2006, p. 41), “a pós-colonialidade literária tem como ponto de partida a colonialidade literária nos seus vários desdobramentos”. Dessa

forma, em *As naus* e *Estação das chuvas* a literatura se volta a ela mesma. Se para Linda Hutcheon (1991) o romance de metaficção historiográfica não relê a história, mas os textos históricos, a literatura também surge como leitura textual da realidade a ser reescrita criticamente. Dessa forma, antiépicas, os dois romances releem os signos das epopeias nacionais. Trata-se, portanto, de representar a representação. Todavia, a representação épica ganha novo contexto nos romances: o contexto de um império em ruínas que insiste em deixar suas marcas durante a descolonização.

As ruínas desse império encontram representação literária, mais uma vez, em romances em que o todo é formado pela provisoriedade do caos (Cf. QUENTAL, 2015). Entre signos que problematizam a noção tradicional de representação, narrações que relativizam a objetividade de espaço e de tempo, reescritas da história, falência dos ideais, carnavalização e reescrita da própria tradição literária, (des)constroem-se as narrativas de *As naus* e *Estação das chuvas*. (Des)constroem-se feito significação provisória embarcada em palavras-naus que atravessam as águas épicas na contracorrente.

5 A IDEOLOGIA DA ESTÉTICA PÓS-COLONIAL ENTRE ROMANCES PRÓPRIOS E ALHEIOS

Com o advento da imprensa na modernidade, a produção literária passou a ser entendida a partir de uma nova unidade: o livro. Título, capa, preço, autor e quantidade de páginas, para ficar em alguns exemplos, foram algumas das novas fronteiras que se ergueram para delimitar o terreno da identidade de uma obra literária enquanto objeto material. É certo que as transformações das materialidades da literatura dialogam diretamente com as próprias características do texto literário. Desse modo, os textos da modernidade também almejavam certa unidade formal que remetia ao conceito de individualismo, tão caro à burguesia, que se estabeleceu no topo da pirâmide social.

O teórico cultural Ian Watt (1990) percebeu bem a relação entre as mudanças sociais da modernidade e o estabelecimento de um novo gênero literário: o romance. Reproduzindo um microuniverso social contemporâneo e com recorte de espaço e de tempo bem definidos, a narrativa do novo gênero trazia uma narração distanciada e objetiva para individualizar a trajetória de seu protagonista. Assim, o hábito burguês de recepção da obra literária, solitário e por meio da leitura, e não mais coletivo e oral, era o mais propício para a contemplação da biografia completa (do nascimento à morte, dos fatos privados aos públicos) de uma personagem inventada. Essa personagem, contemporânea e não oriunda da matéria mítica, como na literatura clássica, poderia promover grande empatia do leitor, que também se individualizava para ocupar o lugar do protagonista romanesco.

Apesar dessas reflexões, contudo, questionamos: será que o texto romanesco ou o livro que o dá materialidade possuem tamanha unidade? Serão as fronteiras mencionadas nos parágrafos anteriores realmente limites que engendram o texto literário em uma individualidade? Se desconstruirmos o par opositivo formado por um lado pela materialidade do livro e do gênero e por outro pelo discurso neles inseridos, arriscaremos um “não” como resposta. É sabido que os discursos não funcionam de modo isolado, mas justamente no embate ideológico que os produz. Mikhail Bakhtin (1986) esclarece que o outro nos precede em nossos usos de linguagem. Qualquer discurso está, portanto, atravessado pelas alteridades sem as quais nem chegaria a existir.

Dessa forma, quando entendemos que os discursos estão inseridos em um ilimitado campo de embates, passamos a perceber que uma obra literária não pode ser reduzida à unidade que historicamente lhe foi conferida, pois compõe uma ampla rede de relações com a sua alteridade – as outras obras. O romance então não pode ser reduzido a um objeto encerrado entre sua capa e sua contracapa, mas como ponto de contato com outros romances. Nesse sentido, fazemos coro às reflexões de Michel Foucault (2008, p. 26) que bem podem elucidar os questionamentos os quais há pouco expusemos:

É que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede.

Desse modo, se um texto literário é um pequeno nó inserido na imensidão de uma rede, não é possível ao leitor atribuir significações a uma obra isoladamente. A atividade de leitura consiste portanto em um imenso jogo de comparações estabelecidas pelo sujeito que lê, mesmo que inconscientemente, entre as obras que compõem seu acervo mental. Julia Kristeva (1974), apropriando-se dos estudos de Yuri Tynianov e de Mikhail Bakhtin, defendeu que os textos literários estão inseridos em um sistema amplo, aberto e plural, conceituado a partir do signo “intertextualidade”. Assim, os textos são sempre formados pela sua alteridade. Conforme a teórica, “todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 74).

Linda Hutcheon (1991, p. 166), apoiada nas reflexões de Roland Barthes, explica que “a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto por um relacionamento entre leitor e texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso”. Sendo assim, ainda de acordo com Hutcheon (Ibid.), “é apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância”.

No primeiro capítulo deste trabalho, ao expormos nossa visão acerca da linguagem, bastante baseada na filosofia de Jacques Derrida (1973; 1995), refletimos que um signo linguístico só é explicado pelos demais signos linguísticos, assim gerando infundáveis significações no jogo instaurado pelo princípio da *différance*. Analogamente, podemos pensar a interpretação dos romances, que, dessa forma, só

adquirem significações a partir do infinito jogo de relações de identidade e de diferença (sejam elas temáticas, discursivas, genéticas, históricas etc) com outros textos. Ao propormos essa visão comparada da literatura, defendemos então que o texto não carrega sentidos imanentes (da mesma maneira que os significados não carregam significantes) e cada leitura realizada é única no sentido de mobilizar um diferente acervo textual para atribuir diferentes significações a uma obra.

Pensar dessa forma implica conceber a rede textual de que fala Foucault como algo aberto em que as combinações são infindáveis. Desse modo, não há pontos de entrada e de saída na comunidade textual, da mesma forma que não há limites de nacionalidade, de língua ou de gênero. Cada leitor, conforme seu acervo de leituras, é então criador de um trajeto próprio dentro desse universo de referências.

Apesar do processo de significação dos textos literários ser em suma tão produtivo quando o é a linguagem, há elementos sociais que tendem a regular o acervo de leitura a que os leitores se utilizam em suas comparações. Assim, a institucionalização da literatura em escolas, academias e universidades geralmente é centrada em conceitos como língua e nacionalidade. Os chamados “cânones nacionais” acabam então conduzindo os leitores a conjuntos semelhantes de obras definidas como “clássicas”.

Dessa forma, quando propusemos neste trabalho analisar as características que o romance adquire ao assumir um discurso pós-colonial em Portugal e em Angola, inevitavelmente tivemos que partir de uma pluralidade de textos, uma vez que um romance não pode ser significado isoladamente. Para Tania Franco Carvalhal (1997, p. 294), a leitura confrontada de textos é fundamental para se colocar a literatura nacional em questão. É a partir da relação entre diversos textos literários, teóricos, críticos e históricos que realizamos portanto a leitura confrontada de textos defendida pela teórica comparatista.

É na relação entre os textos portugueses e angolanos, sobretudo, que percebemos grande contribuição para o processo de significação proposto neste trabalho. Ainda de acordo com Carvalhal (2001, p. 81), “o apanágio da literatura comparada tradicional era o ‘eurocentrismo’, fortalecido pela identificação da dependência cultural dos países frutos da colonização, que tinham seus olhos voltados para a Europa, matriz e modelo”. Ao tomarmos os sistemas literários como abertos e plurais, sem pontos de entrada ou saída, rompemos com o modelo tradicional de comparação descrito acima, baseado na

ideia de originalidade, que criava assim uma colonização literária ao relegar os textos das antigas colônias europeias ao *status* de simulacros. Ainda conforme a teórica (Ibid., p. 85), “a autonomia cultural não está na recusa frontal de ‘olhar para fora’, mas na capacidade crítica desse olhar”. Dessa forma, propusemos não o fechamento nacionalista dos sistemas literários, mas justamente um “olhar para fora” crítico. Se a colonização está no âmago da constituição das identidades nacionais portuguesa e angolana, olhar para a alteridade de maneira crítica é enriquecer a própria reflexão sobre as literaturas nacionais em questão.

Pensar o funcionamento dos romances pós-coloniais portugueses e angolanos em uma rede para além dos limites nacionais faz com que se perceba a existência de uma grande narrativa, não unificada em uma voz autoritária e resguardada de contradições, mas polifônica (Cf. BAKHTIN, 1981a), cheia de embates e tensões, a respeito da história colonial. Essa grande rede, para Benjamin Abdala Junior (2007, p. 35-36),

[...] se alimenta não só do passado comum, mas também do diverso de cada atualização concreta das literaturas de língua portuguesa. E, num movimento inverso, à diferenciação mais específica de cada nacionalidade nas atualizações desse macrossistema mais abstrato correspondem fatores históricos de convergência (da tradição e também de modelos culturais de ruptura).

Desse modo, ao que a historiografia tradicional textualizou acerca desse fator histórico de convergência que é a colonização contrapõem-se textos literários portugueses e angolanos. Considerar ambos sujeitos do processo de composição dessa rede textual acarreta pensar a diferença no âmago da própria semelhança. Cabe então analisar as singularidades com que os romances portugueses e angolanos assumem esses discursos pós-coloniais. Mesmo porque, apesar do fato histórico convergente, os dois contextos em questão são distintos, resultando então em significações diferentes do discurso pós-colonial. Daí a existência de *pós-colonialismos*, no plural, como reivindica Margarida Calafate Ribeiro (2011).

Para pensarmos a diferença no âmago da semelhança, começemos pela semelhança. Nos seis romances em questão, consideramos que a totalidade acaba por ser composta pela desarmonia de um grande caos, apropriando-nos de reflexão de Antero de Quental (2015). A fragmentação é uma marca importante da literatura não só colonial, mas do século XX e, por enquanto, início do século XXI. O escritor argentino Ernesto Sabato (2007, p. 7) questionou-se a respeito dessa marca (des)estruturante dos

textos contemporâneos: “é a grande crise de nosso tempo também a crise geral da arte, sua total e básica desumanização? Temos chegado a uma situação sem saída e em que nos resta converter nossos romances em caóticos instrumentos de desintegração?”

Talvez para uma parte dos movimentos estéticos de vanguarda do início do século XX de fato a crise geral da arte converteu os romances pura e simplesmente em caóticos instrumentos de desintegração. Para outra parte, todavia, não se tratava de uma crise da arte, mas de uma arte da crise. Assim a desconfiança que o contexto histórico do século XX trazia para os conceitos burgueses de realidade, história, neutralidade, transparência, civilização e progresso eram transpostos para a narrativa romanesca.

Sabato (2007, p. 24) entende que há dois tipos fundamentais de ficção: um que pretende confortar o leitor e o autor por distração e entretenimento, e outro que pretende mergulhar na complexidade do humano. O último tipo não é agradável, pois deve desconfortar tanto o leitor quanto o autor. A arte da crise é justamente o segundo tipo fundamental de ficção, pois busca desestabilizar as bases do texto romanesco justamente para melhor representar a complexidade das relações humanas de seu contexto. É o texto do escritor que Giorgio Agamben (2009, p. 60) afirma ser capaz de escrever “as trevas de seu tempo”.

Dessa forma, ler um romance do século XX, caracterizado pela arte da crise ou pela representação das trevas de seu tempo, é efetuar constantes comparações com o mesmo gênero desde a sua consolidação, que ocorre na Inglaterra no século XVIII, e na França e em Portugal no século XIX. O jogo de semelhanças e diferenças então revela a impossibilidade de uma narração neutra, linear e unificada, realizada por um narrador que é observador cartesiano da realidade objetiva, como ocorria no romance tradicional. Ao contrário disso, a evidente fragmentação questiona essas bases burguesas de entendimento da realidade, condicionando-a ao fazer linguístico, não mais transparente, porém opaco.

Homi Bhabha (1998, p. 23), ao trazer a discussão para o contexto da pós-modernidade, alerta para a despolitização que a simples celebração contemporânea do fragmento e da ruptura que fora feita na narrativa do início do século XX pode proporcionar:

Esses termos [pós], que apontam insistentemente para o além, só poderão incorporar a energia inquietante e revisionária deste se transformarem o presente em um lugar expandido e ex-cêntrico de experiência e aquisição de poder.

Por exemplo, se o interesse no pós-moderno limitar-se a uma celebração da fragmentação das “grandes narrativas” do racionalismo pós-iluminista, então apesar de toda a efervescência intelectual, ele permanecerá um empreendimento profundamente provinciano.

Desse modo, diferente daquilo que condena o teórico indiano, os romances pós-coloniais tornam-se esses locais expandidos e *ex-cêntricos* de aquisição do saber. A vanguarda estética encontra a vanguarda ideológica para dar conta de um discurso desconfortante, que pretende representar as trevas do período colonial, seja na revisão de um passado ou na percepção de suas inevitáveis marcas no presente. Jane Tutikian (2011b), ao analisar a literatura de Helder Macedo e de Lídia Jorge, conclui que esse impulso de fragmentação caracteriza-se pela renovação da narrativa, e não pela gratuidade do ato de experimentação. Trata-se assim da busca por um aparato de representação no texto narrativo que seja mais condizente com os conflitos vividos por homens e mulheres portugueses do nosso tempo. E, estendendo a reflexão também a Luandino Vieira, Pepetela, Lobo Antunes e Agualusa, que seja mais condizente com os conflitos vividos pelos homens e mulheres não só portugueses, mas também angolanos do nosso tempo.

Para Rita Schmidt (2010, p. 160),

[...] o romance foi, por excelência, a forma simbólica do estado-nação, a narrativa imbricada ao desejo de legitimação política da identidade nacional, cabendo a ele a tarefa de constituir uma consciência de nacionalidade através da invenção de uma tradição a partir de elementos referenciados num passado histórico de colonização e de processo civilizatório, transformados em repertórios imagéticos de caráter funcional.

Assim, os romances pós-coloniais lançam mão de uma estética que busca perturbar as fronteiras do nacionalismo europeu, erguidas a partir dos muros da civilização ocidental. Se os romances tradicionais do século XIX tendiam a sustentar esses nacionalismos em seus discursos, representando o mundo a partir da ordem, da racionalidade e da objetividade de narradores, signos, tempo, espaço e personagens, os romances pós-coloniais trazem à tona a representação desses mesmos elementos a partir dos sujeitos à margem desse processo.

Ao dar voz a esses sujeitos *ex-cêntricos*, os romances pós-coloniais abrem uma fenda na unidade tanto dos elementos narrativos quanto das identidades nacionais da modernidade constituídas por eles. E, dizemos apoiados nas reflexões de Barthes

(1987), o funcionamento dessa estética, que é a própria perturbação dos nacionalismos e das conseqüentes colonizações, ocorre não na segunda margem da fenda, a da fragmentação, mas no espaço entre as duas margens: portanto na produtiva comparação entre as narrativas coloniais e pós-coloniais. Para Derrida (1980), a lei da lei do gênero é o princípio da impureza, da contaminação. A impureza do romance é então percebida somente a partir do estranhamento causado pelo reconhecimento do próprio corpo deformado do gênero.

Para Terry Eagleton (1993, p. 8), “a construção da noção moderna do estético é assim inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social”. Dessa forma, a mesma ordem social que na modernidade pregava a liberdade, a propriedade privada e os direitos universais ao homem europeu alimentava-se da exploração das colônias. A matéria-prima e a força de trabalho dos territórios na África e na América sustentavam o desenvolvimento das indústrias do capitalismo europeu.

No entanto, se a estética de romances nacionalistas e coloniais serviu para a perpetuação de um discurso pós-iluminista que baseava seu humanismo na exploração colonial, é pela própria estética que se pode perpetuar discursos de resistência. Ainda de acordo com Eagleton (Ibid.), “a estética [...] coloca igualmente um desafio e uma alternativa poderosos a estas mesmas formas ideológicas dominantes.” Daí a importância da utilização do gênero romanesco na escrita dessa história outra do colonialismo.

Apesar de a visão colonial ser então relativizada em suas bases modernas pela representação de mundo fragmentada que é feita pela narrativa dos romances pós-coloniais portugueses e africanos, as duas ideologias da estética em questão possuem particularidades no âmago dessa convergência. E aqui partimos para as diferenças que mencionamos a partir das reflexões de Benjamin Abdala Junior (2007) no sistema literário pós-colonial de língua portuguesa.

Podemos perceber então que a fragmentação nos romances de Helder Macedo, de Lídia Jorge e de Lobo Antunes é uma fragmentação que diz respeito à própria tradição literária e historiográfica portuguesa ou ainda, de uma maneira mais ampla, ocidental.

Comecemos pelo romance *Partes de África*. Nesse caso, quem parte de África para narrar uma história em partes é um certo HM. Essa nomeação, bem como outros fatos do enredo, instauram uma espécie de semi-identificação entre as instâncias de autor e narrador. Essa tensão ora torna HM mais factível ao aproximá-lo de Helder Macedo, ora torna Helder Macedo mais ficcional ao aproximá-lo de HM. E a autoficção que vai sendo narrada parte de uma África que não é exatamente física, mas emotiva e memorialística. Isso porque o *locus* de enunciação do narrador-autor é a antiga casa dos pais, entre a Serra de Sintra e a Praia das Maças. Sua família, que teve na figura do pai e do avô administradores coloniais na África a representação de sua imagem, viveu em diversos países daquele continente.

Dessa forma, HM conduz os leitores (de maneira dissimulada e oblíqua, ao estilo dos narradores de Sterne ou de Machado) entre os fragmentos desordenados que compõem esse mosaico situado entre os espelhos paralelos (MACEDO, 1999, p. 248) do fato e da ficção, da história e da literatura, dos mapas reais e das ilhas imaginadas, dos relatórios e dos poemas, da história colonial e da crônica familiar, da crítica literária e do drama escrito por um suposto amigo, da metáfora e do sentido. As palavras de si e do outro vão então compondo a escritura dessas memórias a partir das quais o narrador-autor é conduzido e também conduz o leitor.

O antigo império é assim representado por uma narrativa em partes. Passear por essas partes é portanto compreender África, Portugal e texto por meio da ideia do movimento. Diaspórico, HM pertence e é pertencido pela língua portuguesa, a qual, como previu João de Barros (Ibid., p. 244), permanece nas ruínas do império. É em meio aos fragmentos dessa ruína que a memória leva narrador-autor e leitor. Esses fragmentos memorados da África “portuguesa” não deixam de ser também os fragmentos de si.

Se entender essas partes da África da infância é entender a si, a relação com o pai torna-se fundamental para esse entendimento. Assim, esse outro, colonialista, homem pouco dado a metáforas, redator de relatórios, governador despótico, seguindo o exemplo do próprio avô, acaba sendo a representação de um passado inevitável para HM, como também é o colonialismo para Portugal. Compreender essa alteridade, nesse sentido, não é concordar com o ponto de vista do pai, o qual representa o próprio discurso colonial. É, antes pelo contrário, evitar o seu apagamento da memória de si e da nação. É perceber que a identidade também é composta pelo outro. Da mesma forma,

o drama supostamente de Luís Garcia de Medeiros, incorporado por HM em seu texto, mostra que é impossível pensar os países africanos de língua portuguesa sem pensar o contexto do salazarismo. O pai está então inevitavelmente presente em HM, da mesma forma que o colonialismo em Portugal. “Depois [...] se soube melhor a história dele e juntamente a minha” (Ibid., p. 253).

A alteridade que constitui essas partes do eu também se faz presente do ponto de vista genológico. A historiografia oficial, a tradição literária, os documentos da política colonial (como relatórios e mapas), as instâncias da teoria da literatura e mesmo a crítica literária são os textos incorporados ao romance por um narrador que, irônico, questiona os limites eu-outro dos gêneros citados. É toda uma tradição ética e estética que passa a ser vista com desconfiança por um sujeito que vive às margens do império e conhece sua administração de perto. As fronteiras que a tradição ocidental erguera entre os saberes são então transpostas por esse narrador em movimento, que nas idas e vindas da memória constrói sua frágil costura entre ficção e realidade.

É assim então que o texto constrói um mosaico representativo da fragmentação que a própria colonização promoveu aos indivíduos e a suas culturas nas antigas colônias. Da magia dos reinos feudais administrados por pai e avô na infância, o narrador passa então à percepção das “vidas escangalhadas de misérias” (Ibid., p. 101) nessas angolas e moçambiques construídas à revelia (Ibid., p. 223). No entanto, cabe lembrar, como frisa Patrick Chabal (1998), que o conturbado contexto do presente africano não é revelador exatamente do fracasso desses próprios países em suas administrações pós-independência. Antes de mais nada, a realidade desses países revela o fracasso do colonialismo e de sua missão civilizatória. Se foi a intenção de levar o desenvolvimento da civilização ocidental para os “novos mundos” o argumento que justificou uma história de séculos de violência, o presente mostra que essa noção de desenvolvimento, bem como a de civilização, não eram senão uma falácia.

Portanto, o mosaico constituído pelas partes que compõem a narrativa de *Partes de África* muito mais que representar Angola, Moçambique, Cabo Verde ou São Tomé, representa Portugal. Mirar-se nesse espelho é olhar para as antigas colônias e reconhecer um Portugal em partes. Se no jogo de interidentidades (SANTOS, 2010) do colonialismo semiperiférico luso as colônias foram o outro que sustentou a identidade portuguesa, parte-se então da África para se chegar a um Portugal fragmentado. Em seus fragmentos, estão os fracassos da fé, da lei e da civilização proporcionados pelo

antigo império. Conforme assinala Teresa Cristina Cerdeira na contracapa da obra (MACEDO, 1999), “*Partes de África* se tece de naufrágios da história, certamente, ao dar conta de um tempo que assinala o fim dos impérios, mas também dos mágicos naufrágios da cultura”. Poderíamos então dizer que o romance se tece na justaposição de fragmentos textuais de gêneros ocidentais, compondo então esse mosaico o qual, apesar de aparentemente representar a fragmentação da África, representa, mais que isso, a fragmentação de um Portugal baseado nos mitos do expansionismo e do messianismo.

Pensemos agora no caso de *A costa dos murmúrios*. O romance é dividido em duas partes. Na primeira há um conto, “Os gafanhotos”; na segunda, uma conversa cotidiana que se desenrola a partir de comentários sobre o conto. A narrativa curta fora escrita por Eva para retratar o seu casamento, quando ainda era conhecida como Evita. O segundo momento, de diálogo fluido e análise do conto, também a tem como narradora. A cerimônia ocorrera na cidade de Beira, em Moçambique, porque Luís Alex, o noivo, era alferes do exército português e compunha as linhas de atuação na guerra colonial.

A respeito de “Os gafanhotos”, a narrativa é repleta de silêncios acerca do que acontecia em Moçambique no final da década de 1960. O foco narrativo fica restrito ao hotel *Stella Maris*, sobretudo seu terraço, de onde se contempla o que acontece na realidade do país. A partir dessa observação distanciada, prevalece o discurso colonialista dos oficiais do exército e de suas famílias, os quais entendem estar levando a ordem à desordem. As inúmeras mortes de habitantes locais são entendidas como mero resultado de suas próprias desavenças. Simbolicamente, uma nuvem de gafanhotos toma conta da cidade. A massa verde invade Beira da mesma forma que o exército toma conta do país, e a nebulosidade impede uma visão mais atenta dos fatos.

É justamente no confronto com a segunda parte do romance que a primeira passa a ficar repleta de possibilidades de significação. Passados muitos anos, a protagonista comenta informalmente o seu conto, comparando-o com a realidade vivida naquele período. Como personagem da narrativa composta em suas memórias, Eva, diferentemente do que ocorre em “Os gafanhotos”, sai do claustro do hotel e passa a viver o cotidiano da cidade. A jovem, historiadora, pesquisa na casa de Helena, mulher do capitão Forza Leal, e no cotidiano da cidade, com o jornalista Álvaro Sabino, os acontecimentos da guerra para além da nuvem de gafanhotos que é a versão oficial portuguesa. Nesse impulso investigativo, acaba descobrindo gravíssimos crimes

cometidos contra os moçambicanos, sendo inclusive as inúmeras mortes ocorridas em Beira causadas por envenenamento.

Assim, o romance trabalha o jogo entre o dito e o interdito, os murmúrios e o silêncio, os signos inusitados e as possíveis significações, a partir da voz *ex-cêntrica* da mulher, que rompe com o silêncio, a posição secundária e o isolamento que lhe é imposto para assumir a posição de autoria da narrativa sobre a guerra. Dessa maneira, Eva, cujo nome é potencialmente revelador, rompe as tradicionais fronteiras do gênero, da historiografia, da literatura de guerra, assim como a autora da obra, Lídia Jorge. Para Lídia (2015, s. p.), a mulher traz um olhar inovador sobre a guerra por não a ter lutado de modo direto. Com um olhar sensível aos pequenos detalhes do cotidiano ao redor do conflito (seja esse olhar da autora ou da narradora) é criada a possibilidade de uma nova mitologia, afastada dos heroísmos e das certezas. Trata-se da mitologia do cotidiano, a qual desmascara os mitos portugueses anteriores, botando em dúvida os ideais familiares, cristãos e civilizatórios.

Em *A costa dos murmúrios*, portanto, o romance incorpora a historiografia oficial portuguesa e a tradicional literatura ocidental de guerra para questionar as suas unidades. Isso porque, narrativas masculinas e fechadas em uma identidade estável, passam a ser fragmentadas no confronto com a voz narrativa *ex-cêntrica* da mulher, que dirige seu olhar crítico e sensível ao convívio cotidiano. A visão de mundo feminina deslocada para o continente africano surge então como *unheimlich* a perturbar a pretensa sanidade das hipomnésicas versões oficiais da guerra colonial. E representar o cotidiano ao entorno dessa guerra não é possível senão por um romance formado por silêncios e por murmúrios, pelas lacunas da censura e pelos signos cifrados que tentam vencê-la com sutileza, como explica a própria protagonista ao refletir sobre a sua produção:

O seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos. Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder, ficou imerso. (JORGE, 2004, p. 41)

Cabe ao leitor, em suma, ouvir os silêncios que também compõem o romance. Afinal, o que não é dito também representa a realidade da guerra colonial.

Por fim, focamo-nos no caso de *As naus*. Há nesse romance uma inversão das viagens de descobrimento, representadas de modo épico em clássicos como *Os lusíadas*.

No texto de Lobo Antunes, a viagem é o retorno da África, episódio sem glórias e que marca o fim do período colonial. Quem narra as desventuras dos milhares de portugueses ou descendentes de portugueses que regressam à antiga metrópole é uma pluralidade de vozes, que vão desde um casal de idosos anônimos deixando Guiné-Bissau até personagens com nomes e características de vultos históricos consagrados do império, como Pedro Álvares Cabral, Luís de Camões ou Francisco Xavier, para ficar em alguns exemplos. Desse modo, assim como esses narradores misturam-se e confundem-se na narrativa, alternando entre si e entre a primeira e a terceira pessoas sem qualquer marcação de transição, toda a grandiloquência do passado imperial também se mistura e confunde-se no desespero daqueles que fogem da África para um Portugal que não os acolhe.

Ao colocar as figuras nacionais consagradas no contexto da descolonização na década de 1970 junto a essa massa de migrantes que, em condições pouco dignas, passa a lutar por sua sobrevivência em um ambiente de marginalização e de exploração, o romance acaba dessacralizando-as e ganhando contornos antiépicos. Francisco Xavier, por exemplo, troca sua mulher por uma passagem aérea para fugir de Moçambique. Já em Lisboa, passa a enriquecer por meio do aluguel abusivo de imóveis em péssimas condições de habitação e da prostituição de mulheres em condições de vulnerabilidade econômica. Já Pedro Álvares Cabral, que regressa de Angola com a família, torna-se uma de suas vítimas, acumulando dívidas e vendo a mulher prostituir-se para pagá-las – posteriormente ela ainda lhe trai com Manoel de Sepúlveda. Entre tantas personagens históricas, ganha destaque especial Luís de Camões, ironizado tanto pela aparência física quanto pela escrita de seu poema épico. Ele foge para Portugal após seu pai morrer em Angola, carregando-o em um caixão. Seu corpo, de mal cheiro, em putrefação, já mais líquido que sólido, tem de ser retido para não escorrer do esquife. Essa, talvez, seja a representação mais importante do império, que se desfaz apesar de os saudosistas mais entusiastas insistirem em sua manutenção.

Desse modo *As naus* compõe um ambiente caótico e carnavalesco (BAKHTIN, 1993), no qual o passado entra no presente, misturando assim, além das figuras da história colonial ao contexto de descolonização, a Lisboa do século XV à Lisboa da década de 1970 (daí as grafias Lixboa e reyno fazerem-se presentes no texto contemporâneo). É como se a derrocada do império e a decadência portuguesa fossem inevitáveis consequências das épicas partidas para o novo mundo. À procura de Diogo

Cão, uma prostituta luandense desabafa, revelando em suas palavras a falência do sistema colonial:

Nunca enalhei, no entanto, em homens tão amargos como nessa época de dor em que os paquetes volviam ao reyno repletos de gente desiludida e raivosa, com a bagagem de um pacotinho na mão e uma acidez sem cura no peito, humilhados pelos antigos escravos e pela prepotência emplumada dos antropófagos. (ANTUNES, 2000, p. 200)

Ao descreverem os africanos como antigos escravos ou antropófagos, ostentarem suas coroas de lata, como D. Manuel, insistirem em carregar um corpo em decomposição ou escrever difíceis concílios de deuses em pastelarias sujas, como Camões, os saudosistas do império veem-se desterritorializados em um ambiente onde não há mais lugar para esse discurso. Ironicamente, a narrativa acaba no delírio da espera pelo retorno de um D. Sebastião que não volta, assim como a pretensa grandiosidade colonial.

As naus, em suma, revela-se como o romance mais fragmentado entre todos analisados. Sem maiores planos de estrutura a engendrar a obra, e sim com estruturações oscilantes e provisórias, o texto rompe de maneira brusca com as unidades das instâncias narrativas para representar as ruínas do império no período de descolonização. Assim, narrador, personagens, espaço e tempo não possuem suas identidades restritas e claramente definidas, vagando entre o passado e o presente, o outro e eu, o fato e a ficção, sem qualquer estabelecimento de fronteiras. Se a visão pós-colonial revela uma África colonizada em partes com Helder Macedo, espelhando-a em Portugal, Lobo Antunes faz a viagem de regresso para estender a Portugal as partes desse espelho: um império morto, em decomposição e cheirando mal como o pai de Camões.

A fragmentação pode ser considerada, portanto, como uma marca dominante do sistema literário português que trata da colonização por um viés pós-colonial. Partimos do exemplo dos três romances abordados, mas entendemos que essa mesma característica estende-se a outras obras. Retomamos aqui a ideia de Margarida Calafate Ribeiro (2013) de que a obsessão por romances que não se fundamentam a partir de uma unidade narrativa, e sim pela fragmentação, revela que é a própria identidade portuguesa que se esfacela frente ao fim do império que a constituiu. E o império, por sua vez, muito mais que pelas forças políticas e econômicas, é sustentado pela cultura.

Dessa forma, revisitar os textos históricos e literários que serviram de suporte à ideologia colonial e consolidaram a identidade portuguesa enquanto nação messiânica e expansionista passa necessariamente por desconstituir as suas unidades, questionando assim não apenas a sua estética narrativa como também a política de uma homogeneidade identitária que teve o africano como outro. Sendo compostos então pela fragmentação dos textos coloniais, os romances em questão representam a identidade portuguesa a partir de um espelho em pedaços. Mirar-se torna-se então problematizar-se. Daí a necessidade de a ideologia da estética pós-colonial portuguesa questionar a própria tradição textual nacional e ocidental, seja de forma mais direta e irônica, como em *Partes de África* ou *As naus*, seja de forma mais indireta e dramática, como em *A costa dos murmúrios*.

Por fim, questionar as tradicionais representações de si e do outro, como fazem os romances portugueses pós-coloniais, além de problematizar é também reescrever a identidade nacional. Dessa vez, porém, a partir de novos signos. Não são mais os signos da estabilidade, da fixidez e da certeza coloniais, e sim os signos revolucionários da instabilidade, do deslocamento e da dúvida consagrados na geração pós-25 de Abril. E então o mito do império dá lugar ao mito da Europa (BOAVENTURA, 2010), que parece ter na imagem da democracia a sua auto-representação mais almejada. As consequências para fins de colonialidade dessa nova reivindicação identitária, que parece atualizar a ideia de civilização ocidental, somente com o tempo iremos saber. Certamente a literatura, que nos ajudou a desvendar a construção dos nacionalismos modernos, nos ajudará novamente com a sua capacidade crítica de representação por meio de mecanismos estético-ideológicos.

Passemos agora aos romances pós-coloniais angolanos. Nas obras analisadas de Luandino Vieira, de Pepetela e de Agualusa, assim como nos romances portugueses, a fragmentação parece ser aspecto dominante, (des)organizando o todo romanesco. Contudo, essa fragmentação apresenta diferenças em relação à dos romances de Helder Macedo, de Lídia Jorge e de Lobo Antunes, tomando outras formas e outras possibilidades de sentido. Se nos casos portugueses a fragmentação romanesca passava pela fragmentação da própria tradição, questionando a sua constituição identitária, em *Nosso musseque* e *Mayombe* não é a própria tradição que é apropriada, mas a tradição imposta pelo colonizador, reivindicando-se assim uma identidade nacional como forma de resistência ao colonialismo. Apenas o caso de *Estação das chuvas*, por representar o

período pós-independência, apresenta-se em uma condição diferente, problematizando a identidade nacional angolana já consolidada.

Iniciamos então pelo caso do romance *Nosso musseque*. Nele a narração é conduzida por um narrador homodiegético que não se nomina. Os fatos a serem narrados fazem parte da vivência da infância desse narrador em um musseque de Luanda na década de 1940. Para compor sua narração sobre os acontecimentos que envolveram a comunidade, incorpora fontes diversas que vão desde a sua memória dos fatos em que foi testemunha até conversas informais com antigos moradores, passando por anotações em cadernos e jornais produzidos pela turma de crianças e de jovens do local.

É, portanto, em uma narrativa de múltiplas vozes, que não tende a esconder as contradições entre as várias versões para um mesmo fato, que o leitor é conduzido pelo enredo. Qualquer possibilidade de certeza sobre aquilo que é narrado é então relativizada no confronto de vozes transcritas por esse narrador que se confunde com o próprio Luandino Vieira, que também passou sua infância nos musseques de Luanda neste período. A memória assim não surge como elemento fixo e ordenado, mas como justaposição de fragmentos a serem organizados narrativamente por algum sujeito com determinadas intenções. Da mesma forma, a memória não surge como elemento de propriedade individual, mas sim como algo composto em cooperação comunitária. A tradição africana de contar histórias aparece então no romance como alternativa à historiografia oficial, trazendo a possibilidade de uma nova narrativa (plural em termos de voz e com foco narrativo dirigido ao cotidiano das cidades africanas) sobre a colonização.

Os fatos narrados trazem à tona a vivência intensa das crianças nesse período. As brincadeiras, o sentimento de coletividade, o cotidiano escolar, os primeiros amores, o convívio nem sempre harmonioso entre diferentes tradições no ambiente de periferia de Luanda, a marginalização geográfica e social que resulta da urbanização da cidade, a intensificação de conflitos étnicos e a violenta repressão imposta pela política colonial compõem os fragmentos de um enredo carregado de intensidade, de aprendizados e de reflexões por parte das personagens.

Na complexidade desse período, surgem duas posições bastante distintas entre o povo oprimido dos musseques. Os mais velhos, embasados nas culturas tradicionais africanas, pregam pela paciência e pelo pacifismo na relação com o colonizador, a fim

de evitar-se mais eventos de violência. Já a geração mais nova, da qual faz parte o narrador, entende que não é mais hora de suportar, e sim de oferecer resistência à colonização. A turma então acaba mobilizando conhecimentos tradicionais e novos, africanos e ocidentais, para compor jornais e grupos de discussão sobre a atual situação angolana. Historicamente, sabe-se que é justamente nesse período que surgem os movimentos de tomada de consciência que levaram ao engajamento literário e político para a luta pela independência.

Da mesma forma que o menino Zeca (personagem que gosta de contar histórias e é conhecido por relativizar as fronteiras entre fato e ficção) contou a história de uma chapeuzinho vermelho às africanas, a qual, ao levar mandioca, batata-doce e frango para a avó foi surpreendida pela onça (VIEIRA, 2003, p. 50), o romance também é a apropriação da cultura portuguesa e ocidental para dar conta de uma demanda local. Assim, em *Nosso musseque* a narrativa é composta pelas partes da cultura híbrida vivenciada na comunidade de um musseque de Luanda. Escrita e oralidade, português e quimbundo, gêneros ocidentais e africanos, realidade e ficção encontram-se para representar um passado colonial de excessos na urbanização da capital angolana. Não há, desse modo, qualquer possibilidade de construção de uma narrativa unificada dos fatos, como pretendeu a história oficial, sendo cada fragmento visto como uma versão. É por meio do confronto dessas partes situadas no ambiente comunitário dos musseques, portanto, que o romance traz seus fragmentos de narrativas do povo para representar os acontecimentos de um violento passado colonial em Angola. Ao leitor, então, não cabe esperar uma verdade diegética, mas a construção de um enredo por meio do levantamento de dados que os anos e a vida mostraram ao narrador, responsável por meter literatura aí onde há vida (VIEIRA, 2003, p. 17).

Passemos a pensar agora no caso de *Mayombe*. Se em *Nosso musseque* o ambiente é a periferia de Luanda, em *Mayombe* são as densas florestas entre a Cabinda e a República do Congo. Se no romance de Luandino há um cotidiano no qual se desperta a consciência nacional, no romance de Pepetela há um cotidiano no qual se luta pela independência. O dia a dia da guerrilha do MPLA nas matas é narrado por um narrador heterodiegético. No entanto, fragmentos narrativos enunciados por narradores autodiegéticos, sendo eles os participantes da guerrilha, somam-se à narração principal. Desse modo, o narrador torna-se uma função que vai sendo ocupada pelas mais diversas personagens.

As personagens que ocupam essa função são bastante distintas: da elite que foi estudar na Europa aos camponeses locais, dos negros aos mestiços, dos falantes de quicongo aos falantes de quimbundo, dos membros de tradicionais tribos àqueles que não são aceitos em nenhuma delas. Apesar da luta contra o exército colonial, o texto representa a criação de uma unidade nacional na multiculturalidade étnica, linguística e religiosa dos reinos e das tribos existentes em Angola como a grande dificuldade dos movimentos independentistas do país.

Sendo a criação dessa unidade o grande desafio do Comandante Sem Medo, protagonista do romance, ele não hesita em criticar as posições dos membros do MPLA que não respeitam a diferença entre os membros do movimento. Sem Medo então se contrapõe tanto aos pequenos delitos cometidos pelos membros mais baixos na hierarquia da guerrilha até às atitudes totalitárias daqueles a quem cabia a administração do partido. Entretanto, a posição forte do Comandante, crítica em relação ao próprio movimento de que faz parte, faz com que não seja aceito por todos os seus companheiros. Muitos guerrilheiros logo tratam de encaixá-lo nos conflitos tribais, entendendo que por ser quicongo desfavorecia os quimbundos. Já os administradores condenam-no pelo espírito anarquista, individualista ou católico, que ameaçava os pensamentos dos marxistas mais ortodoxos.

É ao morrer em batalha para salvar a vida de João, o Comissário Político, que Sem Medo consegue unir seus comandados por um mesmo ideal. Assim, o romance assume proporções míticas ao elevar seu protagonista ao posto de herói, possibilitando a consciência necessária para a identidade nacional. A personagem passa então a fazer parte do ambiente da Floresta do Maiombe, tido como espaço feminino sagrado por acolher no seu interior os filhos da terra. Ao compor esse ciclo mítico, Sem Medo passa a ser a representação de Ogum, o Prometeu africano, de quem a epígrafe da obra diz que será contada a história. Da mesma forma que o orixá ou a personagem da mitologia grega, o Comandante desafiou o espaço sagrado do Maiombe para abrir novos caminhos aos homens que buscavam liberdade.

Mayombe, portanto, fragmenta-se em uma pluralidade de vozes para mostrar os conflitos tribais (os quais foram largamente incentivados pelo sistema colonial por proporcionar vantagens estratégicas na espoliação de recursos) como herança a ser superada pelo herói mítico no difícil cotidiano de luta pela independência. O que interessa, dessa forma, não é a voz isolada de algum dos guerrilheiros, e sim a

orquestração desse jogo polifônico (Cf. BAKHTIN, 1981a), enfatizando os embates de ideias. Dessa forma o romance representa a dificuldade da criação de uma identidade comum em um país, respeitando as diferenças em um contexto híbrido, formador de identidades múltiplas e imprevisíveis (Cf. SANTOS, 2010).

Para dar conta dessa representação, rompe-se com a voz monofônica e o foco dos grandes feitos da historiografia tradicional, que tem a história europeia como narrativa-mestra (CHAKRABARTY, 2015), para, por meio do romance, possibilitar um espaço polifônico e com foco no cotidiano. Assim como em *Luandino*, há portanto a apropriação da tradição romanesca europeia para, a partir da hibridação com a tradição africana de contar histórias, dar conta de uma demanda angolana. A demanda, no caso, é a representação das vivências dos grupos de guerrilha, onde os heróis são homens simples que desafiam as dificuldades do sistema colonial para a independência não só do país, como também de si. E para isso a fragmentação da narrativa para que cada sujeito assuma a condição de narrador e produza seu discurso revela-se fundamental.

Passemos, por fim, à *Estação das chuvas*. Com a principal parte de seu enredo representando uma Angola já independente de Portugal, o caso do romance de José Eduardo Agualusa é um pouco diferente dos dois romances angolanos citados anteriormente, os quais enfocam a questão do passado colonial e da luta pela libertação. Quem narra a obra, assim como em *Nosso musseque*, é um narrador anônimo e homodiegético. Da mesma forma que aquele narrador, ele pesquisa fatos relativos a um passado, os quais, somados à sua memória (mas também constitutivos dela), compõem a narrativa. As suas fontes, da mesma forma, são bastante diversificadas, passando por poemas, cartas, jornais, entrevistas, conversas informais e os próprios testemunhos, entre outras. No entanto, o tema de sua narração não é o passado colonial de Angola, e sim a trajetória de vida de Lúcia do Carmo Ferreira, historiadora, poeta, fundadora e crítica do MPLA. Dessa forma, a trajetória dessa personagem, nascida na primeira metade do século XX e desaparecida misteriosamente na década de 1990, acaba se confundindo com a história angolana, já que Lúcia ajudara a construir a consciência de uma identidade nacional e, após a independência, durante a guerra civil, tornou-se presa política ao criticar o governo.

Como Lúcia passou por exílios, prisões e, por fim, acabou a narrativa desaparecida, não há qualquer possibilidade de o narrador (re)constituir a totalidade de sua biografia. Ela mesma confessa em carta não saber tudo sobre si (AGUALUSA,

2012, p. 169), da mesma forma que não sabe dividir exatamente o que faz parte de sua obra poética e o que de fato viveu (Ibid., p. 51). O narrador (mesmo porque ele, também preso no pós-independência, acaba perdendo a noção entre fato e ficção daquilo que se noticia) compõe então a sua narração a partir da justaposição de fragmentos que revelam alguma coisa sobre Lídia. Assim, documentos e personagens históricos, como discursos e poemas de Agostinho Neto, cartas de António Jacinto ou Viriato da Cruz, textos de Ruy Duarte de Carvalho, canções do MPLA, entre tantos outros, acabam se misturando a personagens e documentos ficcionais, como os poemas e as entrevistas de Lídia.

Ao incorporar textos como os discursos e os poemas de Agostinho Neto e as canções do MPLA, *Estação das chuvas* apropria-se de obras que podem ser entendidas como épicas para o contexto de Angola, já que atuaram de maneira imprescindível para a constituição da identidade nacional. Antiépico, no entanto, o romance confronta o mito que se projeta na luta contra o colonialismo a partir do ideal de construção de um país igualitário com o catastrófico contexto pós-independência. Assim, o totalitarismo, os crimes políticos, a guerra, a exploração, a pobreza e o desespero marcam a representação que a obra de Agualusa faz do país independente. Angola cumpre então, juntamente com Lídia, seu ciclo mítico, anunciado já pela avó da protagonista, que dizia que a vida iria lhe comer (Ibid., p. 15).

Em suma, a narrativa utiliza de fragmentos para compor uma história lacunar, representando assim uma Angola despedaçada pelos conflitos que surgem no pós-independência, e que igualmente fragmenta a sua história ao silenciar os questionamentos acerca dos textos nacionalistas de outrora. De uma maneira mais ampla, é importante perceber ainda que questionar a identidade mítica angolana e a realidade do pós-independência vai além de criticar os rumos que tomam o MPLA. Os fragmentos de Angola não deixam de ser herança da colonização portuguesa. Assim, como já refletimos anteriormente, expô-los é expor o próprio fracasso da missão civilizatória que justificou o sistema colonial (CHABAL, 1998). É então por meio da estação dos fragmentos de uma narrativa com tempo cíclico que o leitor observa a renovação da colonialidade do poder no território do país.

Dessa forma, os romances angolanos que têm como enredo o período pré-independência, casos de Luandino e de Pepetela, apresentam a fragmentação não da própria tradição, mas da tradição do colonizador. Romper com a unidade dos elementos

narrativos que constituíram o romance é então se apropriar da cultura do colonizador para torná-la algo africano. A tradição oral da contação de histórias, típica das culturas locais, é o que possibilita essa fragmentação da tradição literária europeia em ambos romances. Como refletiu Ana Mafalda Leite (2003, p. 27-28), as literaturas africanas buscam no seu próprio espaço cultural elementos para reelaborar os modelos coloniais por meio da hibridação. Assim, a independência cultural passa pela apropriação da língua do colonizador e de sua tradição literária, criando uma terceira margem, propícia a uma representação não oficial da história colonial. Essa história não é mais a história positivista e eurocêntrica que se consolidou no século XIX, mas uma história polifônica (Cf. BAKHTIN, 1981a), formada pelo embate de discursos sobre o processo colonial e seus efeitos.

É importante percebermos que, nos casos de *Nosso musseque* e de *Mayombe*, o discurso pós-colonial trata da constituição de uma identidade nacional angolana. Fragmentar então a tradição portuguesa, já presente e consolidada nos centros urbanos do país, com as tradições tribais da África, presentes no interior e também nas periferias das grandes cidades, é o caminho encontrado para a constituição da identidade de um país híbrido. Em *Estação das chuvas*, porém, com o país representado em um enredo que mostra Angola já independente, trata-se de um discurso pós-colonial no sentido de rever as relações de colonialidade internas. Se, no processo de independência, os escritores angolanos apropriaram-se da tradição literária do colonizador para veicular seus discursos, no romance de Agualusa a tradição a ser fragmentada já se tornou africana. Nesse sentido, o texto se aproxima mais dos romances portugueses analisados, pois a própria tradição nacional (seja histórica ou literária) é revista por um olhar antiépico. A fragmentação serve então não mais para constituir, mas para problematizar visando a reconstituir a identidade nacional.

A partir dos dados que expomos acima, podemos perceber duas posições de aproximação em relação à alteridade desses romances. Por um lado, a tradição literária portuguesa está presente na constituição de uma literatura e de uma identidade angolanas. Todavia por outro, a literatura angolana também está presente na renovação da literatura e da identidade portuguesas, uma vez que o diálogo com a cultura e a literatura dos países africanos foi fundamental para o posicionamento crítico da geração pós-25 de Abril. Apropriando-nos das reflexões de Tania Franco Carvalhal (2003), podemos então afirmar que no diálogo entre esses romances pós-coloniais é possível

encontrar o alheio no próprio. Nesse complexo jogo de espelhos que forma as interidentidades (Cf. SANTOS, 2010) presentes no entre-lugar cultural de Portugal e de Angola, o romance surge como relação com a alteridade. Mesmo porque boa parte dos interlocutores desses textos está, nos dois casos, além dos limites do nacional. Os fatos de os angolanos apropriarem-se da tradição literária do colonizador para formularem suas críticas ao colonialismo, e os portugueses lerem as literaturas produzidas na África, como as referências ao angolano Agostinho Neto ou ao moçambicano José Craveirinha em *Partes de África*, por exemplo, só confirmam a presença do outro no eu nesse sistema literário pós-colonial em língua portuguesa.

Portanto, a identidade surge nesses romances não com a visão essencialista, que predominou na organização do romance tradicional em torno da ideia de indivíduo, que transcendia a sociedade como conceito metafísico, da mesma forma que a nação. A identidade aparece em meio à fragmentação romanesca como posicional e estratégica, conforme defende Hall (2009, p. 104). Não sendo fixa, a identidade passa a ser reivindicada então como instrumento de agência política. Dessa maneira, a reivindicação de uma identidade angolana em *Nosso musseque* e *Mayombe* faz parte de um pós-colonialismo que luta pela descolonização portuguesa de Angola. *Partes de África*, *A costa dos murmúrios* e *As naus* reivindicam a revisão da identidade portuguesa como forma de descolonizar a própria história. Por fim, *Estação das chuvas* lida com a identidade de modo semelhante aos romances portugueses: reivindica a revisão da identidade nacional. Dessa forma, a descolonização de Angola nesse caso é interna.

Lidando politicamente com a identidade, esses romances frustram diferentes empreendimentos coloniais, desde suas estéticas até seus discursos, que não são elementos separados, pois funcionam em condições de mutualismo. O escritor moçambicano Mia Couto (2005) questiona-se sobre que África o escritor africano escreve em seus textos. Poderíamos expandir a pergunta para todos os romancistas portugueses e angolanos analisados: que Portugal e que Angola eles representam?

O escritor não é apenas aquele que escreve. É aquele que produz pensamento, aquele que é capaz de engravidar os outros de sentimento e de encantamento. Mais do que isso, o escritor desafia os fundamentos do próprio pensamento. Ele vai mais longe do que desafiar os limites do politicamente correcto. Ele subverte os próprios critérios que definem o que é correcto, ele questiona os limites da razão. Os escritores moçambicanos cumprem hoje um compromisso de ordem ética: pensar este Moçambique e sonhar um outro

Moçambique. Correm o risco, como todos os criadores de todos os outros países, de serem devorados por essa mesma pátria que eles ajudaram a libertar. (COUTO, 2005, p. 67)

Ao ajudar a constituir ou a reconstituir a identidade de seus países, engravidando os signos nacionais de novos sentidos, os romances pós-coloniais analisados correm o risco de serem devorados pela mesma pátria que ajudaram a erguer. Mesmo porque, a produtividade dos signos é infindável. O jogo da significação pode fazer com que no futuro esses discursos sejam apropriados para a defesa de novas perspectivas, como é o caso da literatura tradicional portuguesa da qual se apropriam os romancistas pós-coloniais, ou mesmo da literatura nacionalista angolana, da qual se alimenta Agualusa para gerar um novo discurso.

É justamente o fato de os textos alimentarem-se uns dos outros que revela a importância da alteridade na formação desses romances, nós dentro de uma rede. E se começamos essa caminhada orientados no sentido de perseguir o nosso sol utópico de não reduzir o mundo aos textos da mesma forma que não reduzir os textos a mundo, parece que acabamos enredados na resposta que os próprios romances nos apontaram com a construção de suas ideologias da estética, as quais entrelaçam literatura e realidade de maneira indissociável. Em nosso primeiro passo, na epígrafe deste trabalho, partimos da tradição de exploração do homem pelo homem, já legitimada desde o pensamento clássico ocidental, representado por Aristóteles, bem como da condenação dessa tradição a partir da voz das margens que traz a música popular de Bob Marley.

De fato, enquanto a filosofia que torna um homem superior e outro inferior estiver entranhada em nossa civilização, haverá guerra. E, como ensinou Amílcar Cabral (2014), o plano fundamental para as alterações sociais não é a economia ou a política, mas a cultura. Assim, a literatura, e em especial o romance, por excelência o gênero mais representativo do homem moderno, é um dos principais campos de disputa nas relações coloniais. Os aspectos composicionais do romance tradicional, nesse sentido, que revelam uma visão burguesa de representação da história, calcada na unidade e na objetividade, são confrontados com a fragmentação na representação da história pelos romances que analisamos.

Apesar desse impulso renovador que esses romances promovem na guerra estético-ideológica, rompendo com características do romance tradicional, acreditamos que uma delas, talvez a mais fundamental à literatura, mantém-se inalterada na

apropriação e na renovação do gênero tanto por portugueses quanto por angolanos. Os romances continuam tendo a alteridade entre personagem e leitor como aspecto primordial na vivência da leitura. Assim, colonizadores ou colonizados, portugueses ou angolanos, homens ou mulheres, continuamos vivendo o outro em nós mesmos por meio da empatia com as personagens representadas. E enquanto houver em nossa cultura a filosofia da colonialidade, os romances continuarão fazendo com que sejamos escritos por signos de alteridade. Talvez seja demasiado utópico pensarmos assim, mas se caminhamos até aqui foi por insistirmos no horizonte.

REFERÊNCIAS

A confusão das línguas. In: *Bíblia*. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. p.11.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política: literaturas de língua portuguesa no século XX*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. J. Beato, A. do Espírito Santo, Maria C. Pimentel. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

AGUALUSA, José Eduardo. *Estação das chuvas*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2012.

_____. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

ALEGRE, Manuel. Muana Puó: ou talvez o nosso rosto. In: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, abr.11, 1995.

ALENCAR, José de. Carta. In: _____. *Iracema*. Org. Sergio Yamasaki. Barcelona: Editorial Sol90, 2004. p. 99-104.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropofágico*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 28/08/2014.

ANGELINI, Paulo Ricardo Kralik. *Capelas imperfeitas: o narrador na construção da literatura portuguesa do século XXI*. Porto Alegre: UFRGS, 2008. 184 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

_____. De partidas, ausências e não regressos: o discurso antiépico de Lobo Antunes. In: *Letras*. v. 22. n. 45. Santa Maria: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, 2012. p. 233-242.

Angonotícias. Acordo de Alvor foi apenas um pedaço de papel – Almeida Santos. Disponível em: < <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/3516> >. Acesso em: 18/08/2015.

_____. Fortes chuvas em Luanda provocam inundações e impedem circulação de comboios. Disponível em: < <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/44940/fortes-chuvas-em-luanda-provocam-inundacoes-e-impedem-circulacao-de-comboios>>. Acesso em: 25/08/2015.

ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The empire writes back: theory and practice in postcolonial literatures*. London; New York: Routledge, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira et alii. São Paulo: Hucitec, 1986.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261- 306.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981a.

_____. *The dialogic imagination: four essays by M. Bakhtin*. Org. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Texas: University of Texas Press, 1981b.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *A morte do autor*. Disponível em <http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/48019/mod_resource/content/1/morte_do_autor.pdf>. Acesso em 08/08/2013.

_____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongemino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BERARDINELLI, Cleonice. Uma família recuperada na teoria do mosaico: *Partes de África*. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1999. p. 47-58.

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BOAVIDA, Américo. *Angola: cinco séculos de exploração portuguesa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BOOTH, Wayne. *Retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BUTLER, Judith. Gender as performance: an interview with Judith Butler. In: *Radical Philosophy*. 67, Summer, 1994. Disponível em: <<http://www.theory.org.uk/but-int1.html>>. Acesso em 15/01/2015.

BOEHMER, Elleke. *Colonial & PostColonial Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

CABRAL, Amílcar. *Unidade e luta*. Disponível em: <<http://www.amilcabcabral.org/livro.pdf>>. Acesso em: 10/12/2014.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de achamento do Brasil. In: CASTRO, Silvio. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 43-67.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através do tempo*. Trad. Heloysa Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. A nação em questão: uma leitura comparatista. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). *Nações / narrações : nossas histórias e estórias*. Porto Alegre: Associação Brasileira de Estudos Americanos, 1997. p. 293-301.

_____. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHABAL, Patrick. What is Africa? Interpretations of post-colonialism and identity. In: ROSA, Victor Pereira da; CASTILLO, Susan (org.) *Pós-colonialismo e Identidade*. Porto: Edições da Universidade Fernando Pessoa, 1998.

CHAKRABARTY, Dipesh. *A poscolonialidade e o artifício da história*. Trad. Erahsto Felício. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/71612645/CHAKRABARTY-Dipesh-A-poscolonialidade-e-o-artificio-da-historia>>. Acesso em: 15/02/2015.

_____. *Provincializing Europe*. Princeton: Princeton University Press, 2007.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CONTE, Daniel. *Calados por deus ou de como Angola foi arrasada pela História: os tons do silêncio no processo de construção da identidade angolana e sua representação na ficção de Pepetela*. Porto Alegre: UFRGS, 2008. 254 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

CORTE-REAL, Jerónimo. *Naufrágio, e lastimoso sucesso da perdição de Manoel de Sousa Sepúlveda, e Leonor de Sá, sua mulher, e filhos, vindo da Índia para este reino na nau chamada o galeão S. João, que se perdeu no Cabo de Boa-Esperança, na terra do Natal. E a peregrinação, que tiveram rodeando terras de cafres, mais de 300 léguas, até sua morte*. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1783.

COUTO, Mia. *Pensatempos*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

_____. *Venenos de Deus, remédios do diabo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

D'ailleurs Derrida. DERRIDA, Jacques; FATHY, Safaa. Gloria Filmes. Espagne.1999. 1:08. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JMQDUrQ6ctM>>. Acesso em 17/01/2015.

D'ANGELO, Biagio. Fim da aventura, fim da viagem: a tragédia do regresso em *As naus*. In: _____. *Tanatografias: ensaios para uma poética da obra de António Lobo Antunes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014. p. 83-94.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. Mexico, D.F.: Ediciones Era, 1990.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. The Law of genre. *Glyph: Textual Studies*, n7, p. 203-232, 1980. Disponível em: <http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Derrida_LawofGenre.pdf>. Acesso em: 20/08/2012.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

DUARTE, Zuleide. *Outras Áfricas: elementos para uma literatura da África*. Recife: Editora Massangana, 2012.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

_____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2006.

EVERDOSA, Carlos. *Itinerário da literatura angolana*. Luanda: Culturang, 1972.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Lisboa: Instituto de cultura portuguesa, 1977.

FORNOS, José Luís Giovanoni. *Nacionalismo, revolução e pós-colonialismo: o caso Mayombe*, de Pepetela. In: *Letras de Hoje*. v. 41. n.3. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. p. 47-56.

_____. Reflexões sobre a cultura negra e o mercado no romance de José Eduardo Agualusa. In: CONTE, Daniel; TUTIKIAN, Jane (orgs). *Palavra nação*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. p. 79-88.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Trad. Laura Fraga Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. e org. Robert Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FREUD, Sigmund. Lo ominoso. In: _____. *Obras Completas*. vol. 17. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editora, 1990.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Entrevista ao programa Alô Escola, da TV CULTURA*. 1984.

FRY, Paul. *Theory of literature*. New Haven: Yale University Press, 2012.

GALEANO, Eduardo. *Las palabras andantes*. Buenos Aires: Catálogos, 2001.

GARRETT, Almeida. *Camões*. Porto: Chardron, s. d.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

HAESBAERT, Rogério. *Da desterritorialização à multiterritorialidade*. Boletim Gaúcho de Geografia. v29 n1. 2003. p. 11-24.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 103-133.

HENRIQUES, Isabel Castro. *Colonialismo e história*. Lisboa: Centro de Estudos sobre África, Ásia e América Latina: 2015.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs). *The invention of tradicion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HOMERO. *Odisseia*. Trad. Manoel Odorico Mendes. São Paulo: E-books Brasil, 2009.

HONWANA, Luís Bernardo; CRAVEIRINHA, José; NOGAR, Rui. *6ª Conferência dos Escritores Afro-Asiáticos*. Revista África, 2, (6): out, dez. 1979.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Entrevista à Andreia Azevedo Soares*. Coleção Mil Folhas. Julho de 2002. Disponível em: <<http://static.publico.pt/docs/cmf/autores/lidiaJorge/ljorge.htm>>. Acesso em 24/05/2015.

_____. *O autor*. Disponível em: <<http://lidiajorge.com/autor.php>>. Acesso em: 04/12/2015.

Jornal Domingo, Maputo, ago. 29, 2004.

JUNG, Carl Gustav. *The archetypes and the collective unconscious*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2013.

KALEWSKA, Anna. *As modalizações anti-épicas na narrativa portuguesa contemporânea*: José Saramago, António Lobo Antunes e Mário Cláudio. Polónia, Universidade de Varsóvia. Disponível em: < http://arg.geocities.ws/ail_br/asmodalizacoesantiepicas.html > Acesso em: 13/08/2013.

KERMODE, Frank. *The sense of an ending*. Oxford: Oxford University Press, 1967.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Estrangeiro para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. O sujeito e o outro: a alienação. In: _____. *O seminário*. Livro 11. Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979. p. 193-204.

LARANJEIRA, Pires. *De letra em riste*. Porto: Edições Afrontamentos, 1992.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Irene Ferreira; Bernardo Leitão; Suzana Ferreira Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidades & escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

_____. *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*. Lisboa: Colibri, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.

LOPES, Armando Jorge. Reflexões sobre a situação linguística de Moçambique. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tânia (orgs.). *Marcas da diferença: as literaturas africanas de língua portuguesa*. São Paulo: Alameda, 2006.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

MACEDO, Helder. As telas da memória. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1999a. p. 37-46.

_____. *Jane Tutikian entrevista Helder Macedo, um dos grandes escritores portugueses da atualidade*. In: Revista Outra Travessia. n.10. 2010. Entrevista à Jane Tutikian.

_____. *Partes de África*. Rio de Janeiro: Record, 1999b.

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? In: *Ipotesi*. v. 10. n. 1 e 2. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2006. p. 33-44.

_____. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001 / Luanda: Kilombelombe, 2001.

MELO, João. Crônica verdadeira da língua portuguesa. In: *Revista Pessoa*. v. 8. 2010. Disponível em: < <http://www.revistapessoa.com/2010/08/cronica-verdadeira-da-lingua-portuguesa/> >. Acesso em 20/10/2012.

_____. João Melo fala de literatura, de política e de sonhos. In: *Correio Braziliense*. 18/11/2008. Disponível em: < <http://www.correio braziliense.com.br/divirtase/18/11/2008> >. Acesso em 20/10/2010. Entrevista à Mariana Ceratti.

McCLINTOCK, Anne. *The angel of progress: pitfalls of the term “postcolonialism”*. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/466219?uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21121104567891>>. Acesso em: 31/08/2014.

MIGNOLO, Walter: *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

NETO, António Agostinho. *Discurso do Presidente Agostinho Neto na proclamação da Independência de Angola*. Disponível em: < http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&id=997:discurso-do-presidente-agostinho-neto-na-proclamacao-da-independencia-de-angola >. Acesso em 18/08/2015.

O dia do encontro. Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa da Universidade de Lisboa. 2014. 1:14:24. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=4krGSx7TXxM> >. Acesso em: 15/02/2015.

PADILHA, Laura Cavalcanti. Da construção identitária a uma trama de diferenças: um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. n. 73. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 2005. p. 3-28.

_____. *Novos pactos, outras ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

_____. Partes de África: a sedução de um caderno de mapas. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1999. p. 77-84.

PEPETELA. *Mayombe*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2009.

_____. *O romance como documento social: o caso de Mayombe*. Disponível em: <http://jayrus.art.br/Apostilas/LiteraturaAfricana/Pepetela_Mayombe.htm>. Acesso em: 24/05/2015. Entrevista ao Carlos Serrano.

QUENTAL, Antero de. *Tendências gerais da filosofia na segunda metade do século XIX* [Manuscrito]. Disponível em: < http://purl.pt/14325/2/bn-acpc-e-espa-1121_PDF/bn-acpc-e-espa-1121_PDF_24-C-R0150/bn-acpc-e-espa-1121_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf>. Acesso em 20/06/2015.

RIBEIRO, Margarida Calafate. *Itinerâncias: percursos e representações da pós-colonialidade*. Porto: Edições Húmus, 2012.

_____. *Pós-colonialismos nos países de língua oficial portuguesa*. Disponível em <<http://www.ces.uc.pt/posgraduacoes/programasposcolonialismo/seminario/poscolonialismo/seminario1.pdf>>. Acesso em 10/07/2011.

_____. *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Disponível em < <http://web.ces.uc.pt/ces/publicacoes/oficina/188/188.pdf> > Acesso em 15/02/2013.

RICOEUR, Paul. Mundo do texto e mundo do leitor. In: _____. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

ROMANO, Ruggiero. Algunas consideraciones alrededor de nación, Estado (y libertad) en Europa y América centro-meridional. In: BLANCARTE, Roberto (org.). *Cultura e identidad nacional*. Mexico, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1994. p. 21-43.

ROZÁRIO, Denise. *Palavra de poeta*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano (org.). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

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

_____. *Portugal: tales of being and not being*. Portuguese Literary & Cultural Studies. University of Massachusetts Dartmouth, 2009. Disponível em: <http://www.plcs.umassd.edu/docs/sousasantos_090414.pdf>. Acesso em 10/07/2012.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Charles Bally e Albert Sechehaye (org.) Trad. Antônio Chelini, José Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando o lugar do nacional no comparatismo. In: _____ (org.). *Sob o signo do presente: intervenções comparatista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. p. 149-165.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. Itinerância e Resistência: múltiplas faces da língua portuguesa e sua importância nas literaturas africanas. In: *Plural Pluriel: Revue des cultures de langue portugaise*. n.6. Paris, 2010.

SEIXO, Maria Alzira. Saramago e o tempo da ficção. In: CARVALHAL, Tânia Franco; TUTIKIAN, Jane (orgs.). *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 1999. p. 91-100.

SILVA, Renata Flávia da. José Eduardo Agualusa: um vendedor de passados. In: *Revista Olhar*. v.1 n. 26-27. São Carlos: Universidade Federal de São Carlos, 2012. p. 86-96.

SILVA, Teresa Cristina Cerdeira. Mar português: reescrever Portugal no verso e no reverso da aventura. In: *Estudos portugueses e africanos*. Campinas, n. 24, jul./dez. 1994. p. 55-67.

STEINER, George. Entrevista internacional. Trad. Joana Jacinto. In: *Revista Letras Com Vida: Literatura, Cultura e Arte*. n.3. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011. p. 10-17. Entrevista a Béata Cieszyńska e José Eduardo Franco.

THIONG'O, Ngugi wa. *Decolonising the mind: the politics of language in African Literature*. London: Heinemann Educational, 1986.

Toda a terra com uma mesma língua. In: *Bíblia*. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969. p. 10-11.

TUTIKIAN, Jane Fraga. *Inquietos olhares: a construção do processo de identidade nacional nas obras de Lídia Jorge e Orlanda Amarílis*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999.

_____. O guerrilheiro angolano que antecipou Lyotard. In: *Mulemba*. v. 1. n. 5. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011a. p. 4-17.

_____. O tempo condicional: questões de identidade em Lídia Jorge e Helder Macedo. In: BUESCU, Helena; CERDEIRA, Teresa Cristina (orgs.). *Literatura portuguesa e a construção do passado e do futuro*. Lisboa: Caleidoscópio, 2011b. p. 117-130.

_____. *Velhas identidades novas: o pós-colonialismo e a emergência das nações de língua portuguesa*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2006.

VELOSO, Caetano. *Língua*. Disponível em: < <http://caetanoveloso.com.br/discografia.php>>. Acesso em 02/02/2015.

VIEIRA, Luandino. A Literatura se alimenta de Literatura: ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor. In: *Revista Investigações*. v.21. n.1. 2008a. Entrevista à Joelma G. dos Santos.

_____. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Ática, s.d.

_____. *Luuanda*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008b.

_____. *Nosso musseque*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ZILBERMAN, Regina. A África no discurso colonial português. In: *Conexão Letras*. v.8 n.9. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. p. 33-44.

_____. Duas viagens, um destino, Moçambique. In: CONTE, Daniel; TUTIKIAN, Jane. *Palavra nação*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012. p. 115-128.