

Revell

Revista de Estudos Literários da UEMS

Literatura Angolana Contemporânea



2021 - V. 3 - Número 30

ISSN 2179-4456

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

UEMS – UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

REITOR

Laercio de Carvalho

VICE-REITOR

Celi Corrêa Neres

GERENTE DA UUCG

Djanires Lageano Neto de Jesus

EDITOR-CHEFE DA REVELL

Andre Rezende Benatti

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ruberval Franco Maciel

COORDENADORES DOS CURSOS DE LETRAS

Vanessa Arlésia de Souza Ferretti

Mircia Hermenegildo Salomão Conchalo

Flávia Cavalcanti Gonçalves

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Correa De Souza – UFS
Altamir Botoso - UEMS
Andre Rezende Benatti - UFRJ
Ángeles Mateo Del Pino – ULPGC - Espanha
Antonio Roberto Esteves - UNESP/Assis
Ary Pimentel - UFRJ
Danglei De Castro Pereira - UnB
Daniel Abrão – UEMS
Elanir França Carvalho – UFPA
Eliane Maria de Oliveira Giaccon – UEMS
Fabio Dobashi Furuzzato – UEMS
Francisco Javier Hernández Quezada - Universidad Autónoma de Baja California
Gustavo Costa - Texas Tech University
Gregório Foganholi Dantas – UFGD
José Ramón Fabelo Corzo - Instituto de Filosofía del CITMA - Cuba
Karl Erik Schøllhammer - PUC/Rio
Leoné Astride Barzotto - UFGD
Livia Santos de Souza - UNILA
Lucilene Soares da Costa - UEMS
Lucilo Antonio Rodrigues - UEMS
Magdalena González Almada – UNC – Argentina
María Angélica Semilla Durán - Universidad Lumière Lyon 2 - França
Marcio Antonio de Souza Maciel - UEMS
Miguel Ángel Fernández – UNA - Paraguai
Milena Magalhães - UFESBA
Monica Barrientos - UTEM - Chile
Paulo Sérgio Nolasco Dos Santos – UFGD
Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina - UFRJ
Ramiro Giroldo - UFMS
Ravel Giordano de Lima Faria Paz - UEMS
Rosana Cristina Zanelatto Santos - UFMS
Sílvia Inés Cárcamo de Arcuri - UFRJ
Susanna Busato - UNESP/IBILCE
Susylene Dias Araujo - UEMS
Wellington Furtado Ramos – UFMS
Zélia Ramona Nolasco dos Santos Freire - UEMS

REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS – REVELL

ISSN: 2179-4456

EDITORES DO NÚMERO

Professora Doutora Lucilene Soares da Costa - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - Brasil

Professor Doutor Manuel Muanza - Instituto Superior de Ciências da Educação de Luanda - Angola

Professor Mestre Joaquim Martinho - Escola Superior Pedagógica do Bengo - Angola/ Doutorando na Universidade de Évora - Portugal

CAPA

Renan Dalago

DIAGRAMAÇÃO E FORMATAÇÃO

Andre Rezende Benatti

REVISOR

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges

O conteúdo dos artigos e a revisão linguística e ortográfica dos textos são de inteira responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

Apresentação

Lucilene Soares da Costa

Manuel Muanza

Joaquim Martinho.....06

O canto não é claro, mas tem os pássaros certos: uma leitura de *Ex-Votos*, se Paula Tavares

Bernardo Nascimento de Amorim..... 10

Espectropoética e representação feminino EM *O reino das casuarinas*, de José Luís Mendonça

Lia Fernanda Preusse Juliani

Ravel Giordano Paz.....32

Fratura insidiosa: a escrita do trauma em *Os Marginais* de João Melo

Júnior Vilarino Pereira.....48

Literatura e exclusão social: uma análise dos contos *Muribeca*, de Marcelino Freire, e *Tio, Mi Dá Só Cem*, de João Melo

Rondinele Aparecido Ribeiro

Luciana Brito.....71

Processos de apagamento e a crise: uma análise do personagem Odonato de *Os Transparentes*, de Ondjaki

Renata Gomes.....86

A questão da identidade em *Ensaio sobre a cegueira* e *Os transparentes*

André Bumba.....103

A reading of childhood in "No galinheiro, no devagar do tempo", by Ondjaki

Marcos Antônio Fernandes dos Santos

Emanoel César Pires de Assis

Lilian Castelo Branco de Lima.....127

Memória e história em *Mestre Tamoda*, de Uanhenga Xitu

Maria Aparecida Mineiro

Carlos Henrique Lopes de Almeida.....149

APRESENTAÇÃO

A edição de número 30 da Revista REVELL tem o prazer de apresentar aos leitores o dossiê com a temática **Literatura angolana contemporânea**, composto por um conjunto de oito artigos e ensaios inéditos. Atendendo ao chamamento dos organizadores, autores de Angola e do Brasil submeteram leituras que traçam um amplo painel da literatura angolana no século XXI e evidenciam a multiplicidade de temas, formas e processos sociais desse sistema literário.

A narrativa angolana de ficção contemporânea oferece-nos perspectivas de leitura que permitem denotar nos eventos fictícios marcadores que identificam matérias de extração histórica suscetíveis de os situar em determinados contextos históricos e sociais. A poesia angolana contemporânea, por sua vez, está envolta num manto de narratividade, de tal modo que, a título de exemplo, os versos de Paula Tavares nos conduzem para a memória do tempo em que Angola se viu rasgada por disputas entre irmãos desavindos.

Se a literatura da geração anterior a 1975, data da independência, se viu influenciada pelo neorrealismo e fez da prosa e do verso a arma para mudar o rumo da história, ainda hoje temos poetas e prosadores que nos guiam para os fluxos da memória.

Em paz há vinte anos, depois do fim da guerra civil, em 2002, o imaginário angolano ainda propõe reflexões sobre as consequências da destruição, visíveis, hoje, nas dificuldades para a concretização do desenvolvimento humano. Eis o que justifica a releitura dos poemas de Paula Tavares por Bernardo Nascimento de Amorim no ensaio de abertura ao número, “O canto não é claro, mas tem os pássaros certos: uma leitura de *ex-votos*, de Paula Tavares”. O crítico demonstra como o predicador se bate para

contrariar o discurso que coisifica o ser humano feito refém da ação bélica; apresenta-nos uma voz poética a apelar para a humanização do espaço geográfico, em prol da vida.

Os resultados visíveis que a guerra produziu em Angola elaboram, também, a trama narrativa no romance de José Luís Mendonça. A voz que se ouve em *O Reino das Casuarinas* expõe, dentre outros a desestruturação dos valores aceites na sociedade, facto que acaba por gerar conflitos e deteriorar as relações de gênero. Daí, utilizando as contribuições da crítica literária feminista como instrumental de análise, Lia F. Preusse Juliani e Ravel Giordano Paz, em “Espectropoética e representação feminino em *O reino das Casuarinas* de José Luís Mendonça”, propõem-nos um caminho para a compreensão dos circunstancialismos em que se instalou o combate contra o colonialismo (nos anos 60) e o quadro gerado pela independência até finais da década de 80 do século 20. Ainda, sob o escopo espectropoético derridiano operacionalizam a desconstrução do patriarcado, numa sociedade em que as relações de gênero são assumidamente masculinizadas.

Experiências amargas tecidas ao longo dos anos que se seguiram à proclamação da independência nacional, em 1975, povoam a narrativa de ficção angolana. Funcionam como registo de momentos de glória, porque retratam a nova era, a da liberdade, a do questionamento, e porque, também, expõem a desilusão de quem viu malograr-se o sonho da construção de uma Nação fundada em ideais contrários aos que o alimentaram como partícipe da luta anticolonial.

Júnior Vilarino Pereira explica-nos os contornos desta “escrita do trauma” em “*Fratura insidiosa: a escrita do trauma em Os marginais* de João Melo”, arquitetando possíveis saídas para o revisionismo angolano pós-75, decorrentes da violência e dos traumas que permeiam as metamorfoses do imaginário sociopolítico de Angola.

Os conflitos ideológicos assim entendidos elaboram a trama narrativa no romance *Os Transparentes*, que Renata Gomes estuda em “Processos de apagamento e a crise: uma análise do personagem Odonato de *Os transparentes*, de Ondjaki”. Incidindo a sua análise sobre o protagonista de Ondjaki, a pesquisadora tematiza os fios dialógicos que flutuam entre literatura, crise e ideologia, objetivando as variações sociais de um imaginário caracterizado por vozes distópicas, corolário da desestabilização social.

A reflexão sobre a obra de João Melo, que se centra na busca dos elementos que cimentam a crítica ao conteúdo das relações numa sociedade capitalista, estende-se, também, no ensaio de Rondinele Aparecido Ribeiro e Luciana Brito “Literatura e exclusão social: uma análise dos contos *Muribeca*, de Marcelino Freire, e *Tio, mi dá só cem*, de João Melo”. A propósito dos dois contos, constrói-se um olhar que procura compreender e explicar como a ficção narrativa metaforiza as desigualdades sociais, pela estetização do universo urbano em dois países com um passado colonial comum.

André Bumba toma os conflitos de identidade, na prefiguração de entidades várias que compõem a contemporaneidade de dois ambientes sociais, a saber, Portugal e Angola, como núcleo para a contextualização da intertextualidade em “A questão da identidade em *Ensaio sobre a cegueira* e *Os transparentes*”. Já em *Os da minha rua*, do mesmo prosador (Ondjaki), lembranças da infância funcionam como estratégia literária para a sua reflexão, num delimitar da fronteira entre o ficcional e o real, na análise de Marcos A. F. dos Santos, Emanuel C. P. de Assis e Lilian C. B. de Lima em “A reading of childhood in ‘No galinheiro, no devagar do tempo’, by Ondjaki”.

Encerrando a edição, o estudo de Maria Aparecida Mineiro e Carlos Henrique Lopes de Almeida, “Memória e história em *Mestre Tamoda*, de Uanhenga Xitu”, revisita a prosa de reivindicação cultural e de resistência contra a destruição de valores e crenças. A inserção deste artigo na seção livre

deve-se ao fato de que o conto estudado é de um período anterior à delimitação cronológica da literatura contemporânea em Angola adotada no dossiê (2002-), mas nem por isso a narrativa se mostra menos atual e significativa para a compreensão de problemáticas persistentes e inquietantes na sociedade e literatura do país.

Por fim, os organizadores desejam excelente leitura a todos, àqueles que têm interesse em conhecer a literatura produzida em Angola nos dias atuais e também aos que já se encontram familiarizados com os poetas e prosadores desse imaginário literário. Esperamos que o número suscite novas reflexões e coletâneas sobre o tema.

Organizadores

Prof^ª Dr^ª Lucilene Soares da Costa (UEMS – Brasil)

Prof. Dr. Manuel Muanza (ISCED Luanda/Angola)

Prof. Msc. Joaquim Martinho (ESPB/Angola)

O CANTO NÃO É CLARO, MAS TEM OS PÁSSAROS CERTOS: UMA LEITURA DE *EX-VOTOS*, DE PAULA TAVARES

THE SINGING IS NOT CLEAR, BUT IT HAS THE RIGHT BIRDS: A READING ON *EX-VOTOS*, BY PAULA TAVARES

Bernardo Nascimento de Amorim¹

RESUMO: Fazendo um recorte na obra poética de Paula Tavares, apresento uma leitura de uma seleção de poemas de *Ex-votos*, primeiro livro publicado pela autora após o fim da longa guerra civil angolana. Guio-me pela tentativa de compreender o que diz a voz poética dos textos. Sugiro que o livro não apresenta um tratamento da guerra significativamente diferente do que se vê em outras obras da poeta, em que o tema está presente. Com relação a ele, o que procuro demonstrar é que a poesia de Tavares recusa a guerra. Seu chamamento é para a preservação da vida. É nesta direção que vai o canto de seus “pássaros certos”.

PALAVRAS-CHAVE: Paula Tavares; *Ex-votos*; guerra; poesia.

ABSTRACT: Considering part of Paula Tavares’s poetic work, I present a reading of a selection of poems from *Ex-votos*, the first book published by the author after the end of the long Angolan civil war. I am guided by the attempt to understand what the poetic voice of the texts says. I suggest that the book does not present a treatment of war significantly different from other of the poet works, in which the theme is present. In relation to it, what I try to demonstrate is that Tavares’s poetry refuses war. Her call is for the preservation of life. It is in this direction that goes the singing of her “right birds”.

KEY-WORDS: Paula Tavares; *Ex-votos*; war; poetry.

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil, com período sanduíche em Universidade Nova de Lisboa – Portugal. Realizou estágio pós-doutoral em Teoria Literária na Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil e em Literatura Comparada na Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Professor Adjunto da Universidade Federal de Ouro Preto – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5720-0885>. E-mail: bernardo.amorim@ufop.edu.br

1.

Tenho convivido com a poesia de Paula Tavares há algum tempo. Seus seis livros de poemas são, felizmente, acessíveis através do mercado editorial brasileiro. Desde 2011, pode-se comprar, no Brasil, uma edição de sua poesia completa, que reúne a íntegra de seus seis volumes de poemas. Eu comecei a minha leitura pelo começo: pelo primeiro livro, *Ritos de passagem*, publicado em Angola em 1985, numa coleção chamada Lavra & Oficina, da União dos Escritores Angolanos.

Paula Tavares tinha, então, cerca de 30 anos. Nasceu nove antes do início da guerra de independência², tendo acompanhado a proclamação de Agostinho Neto, primeiro presidente do país livre, em 1975. Assistiu à guerra civil, que já tinha dez anos quando do lançamento de seu livro de estreia, recebido com alguma polêmica no campo literário angolano, onde chegaram a dizer se tratar de pornografia. Fazia parte da geração chamada dos “Novíssimos”, a que pertenciam nomes como os de João Maimona, Lopito Feijoó, Ana de Santana e Liza Castel (Cf. TAVARES, 2008, p. 46). Se os do grupo todos traziam uma alternativa ao que Tavares (2008, p. 44) se refere como “chamamento cantalutista”³, as obras das mulheres renovavam também no sentido de apresentar uma nova “consciência do ‘eu feminino’” (TAVARES, [2010?], não paginado), nas palavras da própria poeta.

O primeiro livro de poemas publicado pela autora após o fim da guerra civil, escrito já após a sua mudança para Portugal, onde passa a viver desde 1992, recebeu o nome de *Ex-votos*. É o seu quarto volume de poesia, de 2003. Entre ele e o primeiro, a poeta havia publicado *O lago da lua* (1999) e *Dizes-me*

² A autora nasceu em 1952. A guerra começou em 1961.

³ Segundo a autora, “cantalutista” seria termo cunhado pelo “grande poeta cabo-verdiano João Vário, ou Timóteo Tio Tiofe, ou Varela” (TAVARES, 2008, p. 44).

coisas amargas como os frutos (2001). Um poema com o mesmo nome do livro de 2003, apenas com a diferença de estar no singular, entretanto, aparecia no de 1999. Assim se apresenta(va)m as três estrofes de “Ex-voto”:

No meu altar de pedra
 arde um fogo antigo
 estão dispostas por ordem
 as oferendas

neste altar sagrado
 o que disponho
 não é vinho nem pão
 nem flores raras do deserto
 neste altar o que está exposto
 é meu corpo de rapariga tatuado

neste altar de paus e de pedras
 que aqui vês
 vale como oferenda
 meu corpo de tacula
 meu melhor penteado de missangas. (TAVARES, 2011, p. 74)

O poema remete a uma característica importante da poética da autora, tocada por sinais que ecoam aspectos de uma religiosidade própria de sociedades africanas tradicionais. O título que se dá ao texto, assim como ao livro de que me ocuparei com mais atenção, sugere a presença da dimensão do sagrado, apontando para o contato com uma divindade ou divindades. “Ex-voto”, expressão de origem latina, significa “objeto, quase sempre de índole piedosa, que se oferece a Deus ou a um santo, em cumprimento de um voto”⁴. A

⁴ Lançarei mão de algumas definições do *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa*, devidamente referenciadas ao final do artigo.

tradição católica que subjaz a este significado, todavia, é rasurada, já que “vinho” e “pão” não são aquilo que se oferece. Isto é, na verdade, o corpo de uma mulher, sujeito a que se identifica a voz do poema. É ela quem diz ser uma mulher jovem (“rapariga”), cujo corpo será oferecido, revestido com sinais ou adornos propiciadores de uma relação ritualística: as tatuagens, a tacula com que ele é pintado e as missangas que singularizam o penteado. Em um lugar cuja rusticidade é bem marcada, tratando-se de um altar feito “de paus e de pedras”, onde outras oferendas estão ordenadas e “arde um fogo antigo”, o corpo é disposto e exposto. É o que diz o sujeito poético a um interlocutor, que se afirma “ver” o altar de que se fala. Nele, estará exposto o corpo da mulher, assim como, ao leitor, expõe-se ou se oferece o corpo do poema.

2.

O livro de 2003, *Ex-votos*, não é obra que se dê à interpretação facilmente. Talvez seja possível, todavia, captar um pouco de sua atmosfera e afirmar que ela não é propriamente marcada por positividade ou realização. A mim pareceria apressado dizer, por exemplo, que o título sugere um agradecimento pelo fim da guerra civil, a que se seguiria uma renovação das esperanças depositadas na luta pela independência. A realidade angolana contemporânea da redação e da publicação dos textos não está ausente, mas também não se apresenta como referencial explícito. Não se está, aliás, diante de uma poesia centrada nas ideias de referência ou representação da realidade. Aposta-se na condensação e no enigma, próprios de formas como os provérbios e as adivinhas, característicos do que a autora chama, em entrevista recente, de “continente da oralidade” (TAVARES, 2020, não paginado).

Dentre outros elementos presentes no livro, penso que uma primeira figura a merecer destaque é a dos antepassados, explícita em três poemas, que

formam uma sequência, aqui apresentada fora da ordem. Em um deles⁵, o segundo da sequência, formado por apenas três versos, fica evidente a relevância de tal figura para o sujeito poético, que se identifica a um coletivo, a um “nós”: “O nosso antepassado / era como o grande rio. / Fez nascer os nossos rios pequenos” (TAVARES, 2011, p. 161). A identificação de um grupo a partir da origem comum se repete em outro dos três textos, em que o sujeito poético interpela uma segunda pessoa: “Eh! Olha a aldeia dos nossos antepassados / A verdadeira aldeia sombreada de palmeiras” (TAVARES, 2011, p. 162). O afastamento do lugar de origem e pertencimento é patente. Ele se reforça quando o último verso citado é completado com uma oração subordinada: “[A aldeia] Que nos obrigaram a abandonar” (TAVARES, 2011, p. 162). A oração se repete mais duas vezes, no poema, quando se fala já em “aldeias”, no plural, identificando-se um “conjunto”:

Eh! Os antepassados
 Eh! Os nossos antepassados
 Mais as aldeias que nos obrigaram a abandonar
 As aldeias sombreadas de palmeiras
 Eh! O conjunto tão bonito das nossas aldeias
 Eh! A aldeia tão bonita dos nossos antepassados
 Que nos obrigaram a abandonar (TAVARES, 2011, p. 162)

A mesma atmosfera de falta volta a aparecer no terceiro dos textos sobre os antepassados. Mais uma vez, eles são a terceira pessoa do discurso. Muito significativamente, não aceitam a oferenda que lhes é feita, a qual acaba por receber destino diferente daquele desejado por quem a faz. Sugerindo-se a falta de harmonia entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, “o vinho fresco da

⁵ Dos vinte e oito textos de *Ex-votos*, apenas oito têm nomes. Por isso, não raro, farei menção aos poemas como “um deles”, “outro” etc.

palmeira” é recusado, indo alimentar “quissonde”, uma formiga cuja mordida parece ser bastante dolorosa:

Os antepassados recusam
O vinho fresco da palmeira
Os antepassados recusam o vinho
E ele espalha-se pela terra
Para alimentar quissonde. (TAVARES, 2011, p. 160)

3.

Há, no livro, antecedendo os três textos acima comentados, um segundo poema de Tavares intitulado “Ex-voto”. São quatro dísticos. Sua concentração e a polissemia dificultam a procurada coerência da interpretação:

O tempo pode medir-se
No corpo

As palavras de volta tecem cadeias de sombra
Tombando sobre os ombros

A cera derrete
No altar do corpo

Depois de perda, podem tirar-se
Os relevos (TAVARES, 2011, p. 157)

Diferentemente do outro texto com o mesmo título (aquele de *O lago da lua*), neste não há uma voz em primeira pessoa. O que há é um corpo e seus ombros: um corpo que sente em si próprio a passagem do tempo, sendo a sua melhor medida; e ombros, nos quais palavras recebidas dão origem (como se

fabricassem) a “cadeias de sombra”. Na terceira estrofe, o corpo já aparece ligado a um altar. Diferentemente do que acontecia no outro “Ex-voto”, mais do que a oferenda, ele é o próprio altar, onde derrete uma cera. Esta se consome, como um corpo se consome com a passagem do tempo. Sombras e a luz emanada por esta consumição coexistem, moldando-se uma matéria, da qual é retirada toda saliência, tudo aquilo que releva ou sobressai. O corpo, local da experiência, é onde o tempo se faz mais presente. É, também, o lugar onde as palavras são recebidas. Elas e o tempo transformam e consomem.

4.

Que há desejo, no livro de 2003, bem como na poesia de Tavares, não há dúvida. No primeiro “Ex-voto”, fazia-se referência a um “fogo antigo”, que ardia no “altar de pedra”. Em *Ex-votos*, há um poema de três versos em que se diz: “As flores com que me vestiram / Eram só / Para arder melhor” (TAVARES, 2011, p. 158). Arder, em ambos os casos, parece ter relação com o desejo, ou, em sentido mais amplo, com uma energia vital. É isto o que faz brilhar, o que aquece, o que anima. É isto o que se consome, enquanto se vive. Algo que se lê no último poema de *O lago da lua* faz pensar nesta dinâmica talvez intrínseca à vida. No que aparece, no texto, como a “Última fala de Ozoro antes da viagem”⁶, lê-se: “amar é como a vida / Amar é como a chama do lugar // QUE SE CONSOME ENQUANTO SE ILUMINA / POR DENTRO DA NOITE” (TAVARES, 2011, p. 114).

5.

Mais acima eu havia falado da atmosfera de *Ex-votos*. Quando se focalizam os poemas em que aparece a figura dos antepassados, o clima

⁶ Ozoro seria uma princesa da região do Bié, em Angola, que deve se casar com Ladislau Magyar, um estrangeiro vindo da Hungria.

tangente ao presente será de perda, desordem, falta de potência e vitalidade. Embora ainda existentes, os antepassados se mostram afastados. É como se a harmonia entre eles e os vivos estivesse desfeita. Lembre-se o gesto da recusa, que é recusa de uma oferta: “Os antepassados recusam / O vinho fresco da palmeira”. A “verdadeira aldeia”, aquela “sombreada de palmeiras”, é coisa do passado.

Na sequência do livro (logo após os três poemas em que os antepassados aparecem), tem-se um terceto em que se fala de “um grande senhor”, em adjetivação que ressoa “o grande rio” identificado aos ancestrais⁷: “O grande senhor não segue o rei / Repousa sobre a terra nua / Não teme nada” (TAVARES, 2011, p. 163). Se o grande senhor é também o antepassado, são os atributos desta figura que vão melhor se delineando. Como antepassado, ele é aquele que gera a sua descendência, incluindo aqueles que vivem no presente, contemporâneos do sujeito poético dos textos. Como grande senhor, marca-se pela coragem, a que se pode ligar certa independência, mesmo em relação a um poder instituído. O olhar, aqui, volta-se mais para o indivíduo do que para o coletivo, destacando-se a força de um sujeito singular. Como antepassado, no entanto, não há como não o relacionar ao grupo de que estaria na origem. A família, o clã ou a nação só existem porque a energia vital do antepassado torna isto possível.

Algo semelhante acontece em outro poema, no qual aparece uma figura feminina, também de grande envergadura, embora conectada a um fazer mais cotidiano. Fala-se de uma tecedeira, cujo trabalho ganha dimensões extraordinárias. Ela assume a posição de um demiurgo, mas que tem “os dedos leves”. É com a sua arte, aprendida na observação participante da natureza, que se cria “o mundo”:

⁷ Tenho alguma reserva em usar o termo “ancestral”, mas me parece que pode ser tomado como sinônimo de “antepassado”.

A tecedeira seguiu
com as mãos
o movimento do sol
A tecedeira criou
o mundo
com os dedos leves de amaciar
as fibras. (TAVARES, 2011, p. 159)

A vitalidade ou potência que caracteriza a tecedeira e o grande senhor é evidente. As marcas da força estão nas duas figuras: uma masculina, cujos atributos são a coragem e a autonomia; outra feminina, marcada por paciência e leveza. A exploração do contraste, todavia, é o que delinea o movimento próprio à dinâmica do livro. A vitalidade das duas figuras contrasta com a falta, com a ausência, com a perda, que o afastamento dos antepassados deixa patente, como procurei demonstrar.

6.

Em alguns momentos de *Ex-votos*, a voz poética se dirige a um interlocutor, para apontar nele a ação que rompe com uma harmonia prévia. Imagina-se, com o foco em uma relação, a diferença entre dois tempos ou dois estados. No segundo dos dois poemas em prosa do livro, sugerindo-se uma relação amorosa, marca-se a passagem de um estado a outro:

QUANDO AFIAVAS o pau de mutiati, trazias as boas palavras: um bezerro novo cabaças preparadas para o leite uma saia de couro curtido a cera e a borracha e muitos tijolos de barro seco para construir o ninho. A fogueira ficou acesa muitos dias. No pátio cresciam os risos e a abundância. Com paus e com pedras se alargou o cercado. Outras mulheres parentes e muitos bois entraram no terreiro. Então as tuas palavras ficaram pequenas como o vento do

norte. A surucucu soprou e bebeu o leite dos pequenos. A noite desce agora mais cedo e está frio dentro do eumbo. (TAVARES, 2011, p. 175)

Repare-se que, no centro da mudança de estado, estão as palavras, as quais deixam de ser “boas” e passam a ser “pequenas como o vento do norte”. Com as boas palavras, vinham os materiais e os afetos que fariam do “ninho” um bom lugar para a expansão da vida, com “risos” e “abundância”. A mudança é o que traz a morte, o frio e a escuridão da noite, tomando o lugar e as pessoas que ali (numa imaginária aldeia tradicional) se encontram. Não por acaso, há apenas dois termos em línguas nativas africanas, no poema. Mais uma vez, revela-se a importância das palavras, das boas palavras: “mutiati” (“árvore africana, [...] cuja madeira, dura e resistente [...], é utilizada em estacaria e construção”), do umbundo; e “eumbo” (“agregado de habitações, instalações agropecuárias e terrenos de cultivo, pertencentes a um chefe de família”), do cuanhama, corpos estranhos ao português que os circunda, são os termos que identificam o local de que se fala, onde a mudança é funesta.

Em formato diferente, sem a interlocução com uma segunda pessoa, o estado da falta é o que se vê também no poema abaixo transcrito, todo marcado pela negativa. Três vezes aparece o “não”, sublinhando o impedimento da continuidade da vida. O que há é *secura*, falta de movimento. A única ação que não é antecedida pelo advérbio de negação tem a noite como figura central. É a sua “cinza lenta” que derrota e “devora a fogueira”:

Em cima do morro de salalé
Não nasce a orquídea
Nos lagos secos da lua
Não nadam os peixes
Das pernas das raparigas
Não desce sangue

A cinza lenta da noite

Devora a fogueira. (TAVARES, 2011, p. 171)

7.

A oposição às forças que trazem a morte, fazendo ecoar a potência do grande senhor e da tecedeira, entretanto, volta a aparecer, no livro. O poema que antecede o acima transcrito reforça o contraste como um dos elementos característicos da disposição do material poético da obra. O interlocutor, agora, não é alguém que se pode responsabilizar por uma mudança funesta de estado. É, antes, sujeito que tem força o suficiente para amparar e confortar os que sofrem:

Dá aos cansados repouso

Fecha-lhes os olhos de mansinho

Veste-os com os panos da origem

O trabalho ainda não acabou

A ferida grande ainda não sarou

Lava-lhes as outras feridas com a planta das folhas rentes

Mas não lhes dê o suco

É veneno do tempo antigo e das palavras

Aquele que já não conhecemos.

Fá-los respirar por fim

Na esquina das pétalas

O ar azul

Das contas da terra. (TAVARES, 2011, p. 170)

Este poema me chama a atenção de modo especial. Embora pareça se tratar de uma súplica, dirigida a uma espécie de deidade, é curioso notar que a voz poética assume a posição de quem pode dizer ao outro também o que ele

não deve fazer. Há, no texto, quatro pessoas: a primeira do singular, que é o sujeito poético; a segunda, que é o seu interlocutor; a terceira pessoa do plural, “os cansados”; e a primeira do plural, que parece conectar o “eu” e um “nós”. O eu poético, dirigindo-se ao seu interlocutor, no imperativo, pede ou ordena que o outro interceda por aqueles com quem se identifica, um coletivo marcado por feridas. O trabalho em questão (“o trabalho ainda não acabou”) seria o de curar tais feridas, a fim de que se experimente o repouso e o descanso, a que se associa o contato com as origens (“os panos da origem”). Estas, porém, se fazem lembrar aquela “verdadeira aldeia” do passado ou os próprios antepassados, mencionados em outros poemas, não seriam o suficiente como remédio para as feridas. O aviso que se faz é para que se evite “o suco”, o “veneno do tempo antigo e das palavras”, que o sujeito poético e o coletivo a que pertence não conhecem mais (“Aquele que já não conhecemos”). Acena-se para a perspectiva da mudança, afastando-se o elogio peremptório do passado ou das mais remotas origens, que se poderia interpretar estar presente em outros textos da poeta.

Aqui convém registrar um comentário que lembra algo dito entre parênteses: a mim parece difícil equacionar o problema da tradição e do passado, quando se trata da leitura de poesia vinda do continente africano. Um trecho de “Visões e percepções tradicionais”, de Honorat Aguessy, contudo, pode fornecer um vislumbre do tipo de perspectiva sobre a tradição que penso ser própria da poética de Tavares:

[...] a tradição, contrariamente à ideia fixista que se tem dela, não poderia ser a repetição das mesmas sequências; não poderia traduzir um estado imóvel da cultura que se transmite de uma geração para outra. A actividade e a mudança estão na base do conceito de tradição. (AGUESSY, 1980, p. 105-106)

No poema, imagina-se a vitória sobre o sufoco, a falta de ar, de vitalidade e energia como um necessário olhar para a frente, onde se encontrariam uma “esquina de pétalas” e o “ar azul”, emanando da própria matéria da terra. A ligação com o local, com a terra, não se perde, mas não se trata de um local e de uma terra alheios à possibilidade de mudança. Há também veneno no tempo antigo e nas palavras que a ele se associam. Para curar as feridas, é preciso ir além, com novas e melhoradas palavras.

8.

Neste ponto da minha leitura de *Ex-votos*, convém trazer mais diretamente a lembrança da guerra, tão presente no livro de poemas anterior de Paula Tavares, *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, onde há mesmo uma composição intitulada “A guerra”: “[...] as vozes saíram das casas / como o fogo se levanta das cinzas / altas todas juntas no medo / os dentes dos guerreiros / batiam sem parar / [...] um companheiro nosso não regressou / o filho único de nossas mães / não vai voltar de pé [...]” (TAVARES, 2011, p. 139). A semelhança, no que diz respeito à atmosfera dos livros, é bastante evidente, o que pode fazer pensar que o fim da guerra civil não contamina a poesia do livro de que venho falando. Chego mesmo a me perguntar: será que os poemas do livro foram escritos antes do fim da guerra, de modo que não havia ainda nada a comemorar ou a que agradecer? A verdade é que não estaria essa poesia muito propícia a otimismo, entusiasmos ou vincada esperança. Lembro, ainda, que o fim da guerra não teria ensejado, de imediato, salvo engano, esse tipo de sentimentos. O contexto é assim descrito por Paulo Visentini, em *As revoluções africanas*:

Encerrava-se [...] uma das mais longas guerras civis da história contemporânea (1961-2002)⁸. Restavam, entretanto [...], milhões de

⁸ O período apontado por Visentini não é consensual. O mais comum é se dizer que a guerra de independência começou em 1961 e terminou em 1974, tendo a guerra civil começado em 1975

refugiados e de minas terrestres dispersas e não detonadas, milhares de mutilados, além do fato de a infraestrutura angolana estar completamente destruída. (VISENTINI, 2012, p. 88)

9.

De fato, a poética de Tavares parece não perder de vista as tensões e atritos que fazem parte, não apenas da história de Angola, mas das relações entre o eu e o outro, as quais provocam as guerras ou criam as condições para a dor e o sofrimento experimentados por indivíduos ou grupos. Em um dos textos mais expressivos de *Ex-votos*, a voz poética se dirige a uma figura cara à poesia da autora. Fala para a mãe. Não se trata da guerra, mas a sugestão é a de um contexto que exige a invenção de formas de resistência e ligação:

Trouxe as flores
Não são todas brancas, mãe
Mas são as flores frescas da manhã
Abriram ontem
E toda a noite as guardei
Enquanto coava o mel
E tecia o vestido
Não é branco, mãe
Mas serve à mesa do sacrifício
Trouxe a tacula
Antiga do tempo da avó
Não é espessa, mãe
Mas cobre o corpo
Trouxe as velas

e terminado em 2002. Acompanhando Fernando Andresen Guimarães, Fernando Arenas traz uma hipótese que se aproxima da de Visentini: “Fernando Andresen Guimarães argumenta que a guerra civil angolana começou em 1962 [...] entre o MPLA e a FNLA. Ambos estavam envolvidos em rivalidades políticas sobre quem iria liderar o movimento anticolonial e consequentemente determinar o curso da libertação angolana. [...] O processo de libertação de Angola ficou dividido desde o início, com consequências desastrosas além da independência” (ARENAS, 2019, p. 48).

De cera e asas
Não são puras, mãe
Mas podem arder toda a noite
Trouxe o canto
Não é claro, mãe
Mas tem os pássaros certos
Para seguir a queda dos dias
Entre o meu tempo e o teu. (TAVARES, 2011, p. 168)

O poema traz muitos elementos que ajudam a bem caracterizar o seu sujeito poético, bem como os obstáculos que envolvem a relação entre o eu e o outro. A voz poética, que tem como referência a figura feminina da mãe, traz a esta objetos que lembram oferendas: são as flores; é o corpo, pintado de tacula e trajado com vestido tecido pelas próprias mãos; são as velas; é o próprio canto. O texto projeta uma conexão entre a filha e a mãe, lembrando aquela que os rituais propiciam. A ponte que se deseja liga dois tempos, o da filha e o da mãe. A primeira, sendo a pessoa que age e cuja voz se ouve, no presente da enunciação, é quem invoca a sua força vital para trazer à mãe os materiais propiciadores da conexão. Eles não são aqueles com os quais a mãe talvez sonhasse, mas, diante das condições concretas da vida, são os melhores possíveis.

A composição é toda marcada pelas adversativas, que indicam a efetiva distância entre a expectativa e a realização. Sublinha-se, todavia, o que se faz e o afeto que é empregado neste fazer. Note-se que o sujeito poético tece, como a tecedeira do outro poema; pinta-se de tacula (não qualquer uma, mas aquela que vinha “do tempo da avó”), como no primeiro “Ex-voto”; não esquece as velas, cuja luz traz contrastes à noite; e canta, não um canto claro, mas aquele que cabe com precisão ao momento, o qual tanto separa quanto enseja o desejo de aproximação da filha em relação à mãe. São estas as formas de resistência ao presente adverso. Apesar da realidade hostil, o desejo de ligação, movido pelo

afeto, permanece pulsante e preciso. O mundo, a vida, as relações não são como se sonha. Construir o melhor com o que se tem, com as palavras e o canto propícios ao estabelecimento das pontes que encurtem as distâncias entre o eu e o outro, é a tarefa a que vale a pena se lançar.

10.

Se faz sentido pensar que o primeiro e o último poemas de um livro têm uma significação destacada, no conjunto de que fazem parte, haverá razão em incluir aqui um comentário sobre os textos que têm este lugar, em *Ex-votos*. O livro, na verdade, começa com uma longa citação, retirada do *Itinerário de uma jornada de Luanda ao distrito de Ambaca*, de Manoel Alves de Castro Francina, datado de 1854. O texto descreve a visita de um grupo a uma espécie de caverna, na qual, ao lado de “uma pequena pedra em bruto”, encontravam-se “papéis de promessas” de “pessoas com devoção” (FRANCINA *apud* TAVARES, 2011, p. 153). De Francina, chama a atenção o fato de que a “pequena pedra em bruto” pudesse representar uma imagem, a da “Sra. Sant’Anna”, que os moradores de Ambaca chamavam “Nossa Senhora da Pedra Preta” (FRANCINA *apud* TAVARES, 2011, p. 153). É este o título que se dá ao texto, abrindo o livro com o registro das impressões de um funcionário do governo colonial português a respeito do espaço em que exercia as suas funções legais.

Em seguida, vem o poema em prosa de Tavares que abre *Ex-votos*, sendo a este homônimo. É o mais longo dos textos da obra. Ressoando o assunto do anterior, mas com perspectiva marcadamente diferente, faz referência a certos “santuários”, espalhados por um “vasto território” (TAVARES, 2011, p. 154). São santuários que funcionam, nas palavras da poeta, como “marcos geodésicos da memória”, os quais “estabelecem uma especial cartografia de sinais, histórias acontecidas” (TAVARES, 2011, p. 154). Geodesia significa o seguinte: “ciência cujo objeto é a determinação da forma da Terra, a medida das suas dimensões,

incluindo a sua massa, a sua densidade e o estabelecimento de cartas geográficas”. Os santuários, então, seriam marcos de uma imaginária ciência da memória, com os quais esta poderia ser mapeada, determinando-se suas formas, medidas e dimensões. Sinais do passado que ecoam no presente, os santuários são marcos da memória coletiva de um espaço, apresentado como um “vasto território”.

Faz-se referência, na continuação do texto, aos ex-votos, associados a “vozes roídas pelas preces alinhadas nas noites por dormir” (TAVARES, 2011, p. 154). Apresentam-se, assim, alguns dos sujeitos que fazem os votos, isto é, os sujeitos que fazem as promessas ou pedidos, tendo em vista o atendimento de um desejo; e que, depois, agradecem pela realização do desejo, com os ex-votos. São sujeitos com vidas marcadas pela prece, que os faz passar noites e noites em claro. Através da voz, dirigem-se ao sagrado. Eles e suas vozes são aquecidos pelo “fogo sagrado” (TAVARES, 2011, p. 154), que nos santuários se encontram. Eles e suas vozes são “marcos geodésicos da memória”, que o poema e a poesia de Tavares vivificam.

Os santuários em questão, porém, não são apenas espaços de devoção. Há quem, movido pela ambição, destrói-os, violando-os. São palavras do texto: “Outros locais convidam à tomada de posse e os homens não resistem, tomam posse de forma violenta (entram no templo) e deixam tudo raso” (TAVARES, 2011, p. 154). Estes homens são aqueles que tomam o poder, que exercem a chefia. O seu desejo, a sua possessão e a sua própria vida, entretanto, passam, como ressalta o texto, em seguida. É da natureza o ordenar esta passagem. Certas imagens indicam a renovação da vida, a transformação como a ordem natural das coisas: “Pássaros e borboletas misturam os pólenes, e árvores entrelaçadas renascem das cinzas na bifurcação dos caminhos, alargando as copas a novas chefias e outras ambições” (TAVARES, 2011, p. 154).

Que espaço representa o “vasto território” de que o poema fala fica mais determinado em seguida, quando se menciona uma personagem histórica de Angola, pertencente a uma memória coletiva, oral em sua origem. Fala-se de Cibind Yirung, mas já com o nome que lhe deram os ambaquistas, Cibinda Ilunga: “O Túmulo de Ilunga estende-se à beira de um pequeno rio para que ninguém esqueça a arte de domesticar o ferro e traduzir para lunda a linguagem própria dos anjos” (TAVARES, 2011, p. 154). Trata-se de uma remissão à história da reunião de dois povos de Angola, representada pela união de Luéji, uma princesa lunda, e Ilunga, um príncipe luba. Ilunga, proveniente de “uma das mais complexas [sociedades] da antiga África Central”, nos termos de uma crônica de Tavares, seria o “conhecedor dos mistérios do fogo e do ferro”, que tem “maneiras finas” e fala “palavras de amor numa língua doce e antiga como a língua das origens” (TAVARES, 2019, p. 70). Como não reparar que estas palavras são o justo oposto daquelas “pequenas como o vento do norte”, cujo caráter funesto procurei sublinhar, na leitura de outro poema da autora? Entre o que fica e o que passa, a crônica citada termina sugerindo que, se “tudo envelhece (títulos, honrarias, chefes, ideias)”, é “o amor [o que] triunfa e fica” (TAVARES, 2019, p. 71).

Voltando ao poema de *Ex-votos*, noto que o seu final reforça a dimensão e o pertencimento locais da poética de Tavares, bem como a sua atenção ao universo feminino e ao próprio problema da interpretação ou “decifração” (TAVARES, 2011, p. 155) dos signos e sinais da cultura. Na continuação do texto, menciona-se Féti, lugar “onde se forma o barro” (TAVARES, 2011, p. 154), logo após o que se faz referência às mulheres. Assim, é a contrapartida feminina da força o que se destaca, remetendo à origem e à criação: “Só as mulheres conhecem a entrada e podem mergulhar as mãos no líquido vermelho onde nada o barro” (TAVARES, 2011, p. 155). Nas últimas linhas do texto, são tradições de representação do mundo e registro da experiência o que é sublinhado. Fala-se de um tipo de texto sagrado, cujo fundamento é o gesto:

“Labirintos do gesto enquanto enleio e, como tal, texto sagrado” (TAVARES, 2011, p. 155). São “textos sobrepostos a branco, vermelho e negro, que antigas sociedades da palavra deixaram nas paredes em baixo-relevo” (TAVARES, 2011, p. 155). A “decifração” do labirinto que tais gestos criam (labirinto a que se adentra também quando se lê a poesia de Tavares, diga-se de passagem) estará “reservada a quem teve tempo para ser iniciado” (TAVARES, 2011, p. 155).

11.

Acerca do último poema de *Ex-votos*, penso que é bastante significativo, quando se tem em vista o contexto do fim da guerra civil angolana como possível chave de interpretação. O poema se chama “O viajante”. São apenas quatro versos:

Parou para traçar as sandálias
E olhar a terra arrepiada
A dar à luz
Luas de prata. (TAVARES, 2011, p. 181)

Situado no final do livro, o texto enseja a imaginação de uma trajetória, que pode ser individual (a princípio é, pois se trata de uma terceira pessoa do singular), mas também coletiva, seja de um clã, seja de um grupo maior e mais complexo, como uma nação ou uma fração sua. A terra está “arrepiada”, mas o sujeito que a observa, a terceira pessoa do discurso, parece reunir as condições para compreender o que se passa. Pode-se imaginar este sujeito como alguém que vivenciou os horrores da guerra. Quanto ao gênero, pode ser um homem, já que, repetidas vezes, na poesia de Tavares, é a um homem que se associam “as sandálias”, como em um poema de *O lago da lua*: “O meu amado chega e enquanto despe as sandálias de couro / marca com o seu perfume as fronteiras

do meu corpo” (TAVARES, 2011, p. 81). O homem, contudo, apenas observa. Quem dá “à luz” coisa tão diversa da penúria e do sofrimento presentes em outros poemas do livro é a terra. É ela que tem a potência, feminina, de gerar e de regenerar. Absorvendo o que lhe toca, seja a paz, seja a guerra, ela gera e se renova.

12.

Muita coisa ficou de fora desta minha imersão em *Ex-votos*. Ficaram de fora alguns poemas e várias possibilidades de leitura. Não sei se a melhor opção foi dispor os textos para comentário na ordem que apresento, contrariando a organização do próprio livro. A verdade é que, pessoalmente, quando leio e escrevo sobre a poesia de Tavares, sinto-me como o português Francina entrando naquela caverna de Ambaca. É um universo distante e estranho, cujos sinais não me são familiares. Sinto que é um discurso em grande medida intraduzível, um labirinto em que é fácil se perder.

Devo dizer que deixei de formular algumas perguntas, ao longo do texto. As que mais me incomodam são aquelas que dizem respeito ao desejo, ao que se deseja quando se faz o voto, tão presente na poesia da autora. Se não posso definir tal objeto, ansiando fazer algo à revelia do discurso poético que me motiva a escrever, acredito que possa dizer uma palavra sobre o que ele não deseja: esta poesia não deseja a guerra. Se a dor e o sofrimento são elementos bastante presentes, na poética da autora, é também porque são elementos com os quais se configurou a história de Angola e de seus diversos povos. São estes os sinais com que se faz essa poesia. Que ela aposte no contrário da guerra, no entanto, não há dúvida. Mais importantes do que os senhores da guerra são aquelas e aqueles que resistem, que geram, que expandem a vida: são aquelas e aqueles que, com seus “dedos leves de amaciar as fibras”, fazem voar os “pássaros certos”.

Referências

AGUESSY, Honorat. Visões e percepções tradicionais. In: SOW, Alpha I *et al.* *Introdução à cultura africana*. Lisboa: Edições 70, 1980. p. 95-136.

ARENAS, Fernando. *África lusófona: além da independência*. Trad. Cristiano Mazzei. São Paulo: Edusp, 2019.

EUMBO. In: *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa* [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/eumbo>. Acesso em: 13 out. 2021.

EX-VOTO. In: *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa* [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ex-voto>. Acesso em: 13 out. 2021.

GEODESIA. In: *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa* [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/geodesia>. Acesso em: 13 out. 2021.

MUTIATI. In: *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa* [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mutiati>. Acesso em: 13 out. 2021.

TAVARES, Ana Paula. Contar histórias. In: PADILHA, Laura Cavalcante; RIBEIRO, Margarida Calafate (Orgs.). *Lendo angola*. Porto: Afrontamento, 2008. p. 39-50.

TAVARES, Ana Paula. Entrevista. [S. l.], [2010?]. Entrevista concedida a Cláudia Pastore. Disponível em: <https://www.ueangola.com/entrevistas/item/405-entrevista-de-ana-paula-tavares-concedida-%C3%A0-claudia-pastore>. Acesso em: 13 out. 2021.

TAVARES, Ana Paula. “Só consigo escrever quando me relaciono com uma alma angolana”, entrevista a Ana Paula Tavares. [S. l.], 15 nov. 2020. Entrevista concedida a Doris Wieser. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/cara-a-cara/so-consigo-escrever-quando-me-relaciono-com-uma-alma-angolana-entrevista-a-ana-paula-tav>. Acesso em: 13 out. 2021.

TAVARES, Ana Paula. *Um rio preso nas mãos: crônicas*. São Paulo: Kapulana, 2019.

TAVARES, Paula. *Amargos como os frutos: poesia reunida*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. São Paulo: Unesp, 2012.

Recebido em 13/10/2021.

Aceito em 07/01/2022.

ESPECTROPOÉTICA E REPRESENTAÇÃO FEMININO EM *O REINO DAS CASUARINAS*, DE JOSÉ LUÍS MENDONÇA

SPECTROPOETICS AND REPRESENTATION OF THE FEMININE IN *O REINO
DAS CASUARINAS*, BY JOSÉ LUÍS MENDONÇA

Lia Fernanda Preusse Juliani¹

Ravel Giordano Paz²

Resumo: O artigo discute a representação do feminino no romance *O Reino das Casuarinas*, do escritor angolano José Luís Mendonça, a partir de uma perspectiva inspirada na espectropoética do filósofo Jacques Derrida – desenvolvida sobretudo no livro *Espectros de Marx* – em articulação com questões suscitadas pela crítica literária feminista. Embora protagonizado por um personagem masculino, o mutilado de guerra Nkuku, o romance de Mendonça tem diversas personagens femininas de importância decisiva na configuração de seus conflitos e na constituição de seus sentidos, particularmente em seus vislumbres utópicos e, ao mesmo tempo, seus elementos desconstrutores no que tange à cultura patriarcal e belicosa de uma sociedade devastada pela guerra civil. Ao nos valermos da desconstrução e da espectropoética derridianas, buscamos nos aproximar da complexidade constitutiva desses conflitos, particularmente na forma como afetam as relações de gênero.

Palavras-chave: espectropoética; representação do feminino; literatura angolana; José Luís Mendonça.

Abstract: The article discusses the representation of the feminine in the novel *O Reino das Casuarinas*, by the angolan writer José Luís Mendonça, from a perspective inspired by the spectropoetics of the philosopher Jacques Derrida – developed mainly in the book *Espectros de Marx* – in articulation with questions raised by the feminist literary criticism. Although starring a male character, the war maimed Nkuku, Mendonça's novel has several female characters of decisive importance in the configuration of his conflicts and in the constitution of his meanings,

¹ Graduada em Letras – Bacharelado pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Brasil. ORCID iD: E-mail:

² Doutor em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Estadual de Campinas – Brasil. Professor efetivo de Literatura na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2784-4599>. E-mail: ravel@uems.br.

particularly in their utopian glimpses and, at the same time, their deconstructive elements. regarding the patriarchal and bellicose culture of a society ravaged by civil war. By making use of Derridian deconstruction and spectropoetics, we seek to approach the constitutive complexity of these conflicts, particularly in the way they affect gender relations.

Keywords: spectropoetics; representation of the feminine; Angolan literature; Jose Luis Mendonca.

1. Introdução

Este artigo tem como intuito analisar a obra ficcional *O Reino das Casuarinas*, do escritor angolano José Luís Mendonça, a partir da espectrologia e da espectropoética do filósofo franco-argelino Jacques Derrida no livro *Espectros de Marx*.

O romance de Mendonça relata a história de sete angolanos vítimas de uma suposta “síndrome de amnésia auto-adquirida” provocada por traumas que viveram durante a guerra em Angola, no período compreendido entre 1961 e 1987. Durante o internamento no Hospital Psiquiátrico de Luanda, o grupo decidiu evadir-se para fundar um Estado na Floresta da Ilha de Luanda, denominado “Reino das Casuarinas”.

Por sua vez, *Espectros de Marx* inscreve-se no âmbito do pensamento filosófico e político contemporâneo como uma das mais significativas expressões de reconhecimento da importância do legado marxiano em nossos dias. O empenho do seu autor traduz-se em chamar a atenção para algo que, apesar de muitos afirmarem ter se desvanecido no tempo e na história, seus fantasmas insistem em assombrar a época atual, ou seja, o legado e as injunções de Marx, particularmente a de justiça social.

Publicado em 2014, *O Reino das Casuarinas* é o primeiro romance de Mendonça, cuja obra, até então, se compunha de mais de dez volumes de poesia, que lhe garantiram a “posição consolidada que ocupa na literatura angolana (que lhe valeu importantes prêmios, como o Sagrada Esperança, o Sonangol ou o Angola 30 Anos)” (TOPA, 2018, p. 85), além de uma razoável visibilidade

internacional, sobretudo em Portugal.

Mas também a incursão inicial do autor pela ficção recebeu considerável acolhimento crítico, como atestam as muitas entradas para a obra nos dispositivos virtuais de busca. Em 2016, inclusive, Mendonça retornou à prosa ficcional, lançando o volume de contos *Luanda fica longe e outras histórias austrais*.

A narrativa de *O Reino das Casuarinas* é ambientada no ano de 1986, num dos raros intervalos da guerra civil que devastou Angola até 2002. Iniciado logo após a independência do país que até então era colônia de Portugal, foi um dos conflitos mais violentos do continente Africano, marcado por uma disputa entre o Movimento Popular pela Libertação de Angola (MPLA), apoiado pela União Soviética, a Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA), apoiada pelos Estados Unidos, e a União pela Libertação Total de Angola (Unita), que recebeu apoio da China e África do Sul. Em texto publicado na Revista Angolana de Sociologia, Gilson Lázaro (2013) destaca pontos importantes da guerra, entre eles o envolvimento politicamente polêmico das duas ex-potências mundiais.

O romance de José Luís Mendonça é narrado em primeira pessoa pelo protagonista, um funcionário público que adota o codinome de Nkuku (um pássaro africano) e encontra casualmente Primitivo, um ex-companheiro na guerra contra a dominação portuguesa. Ao perceber que Primitivo dava mostras de loucura, Nkuku passa a segui-lo, descobrindo que o amigo integra um grupo de refugiados de um hospital psiquiátrico, os quais haviam fundado a comunidade cujo nome também batiza o romance.

Entre os vários membros do Reino das Casuarinas, destaca-se a autodenominada “rainha Eutanásia”, ou simplesmente dona Fineza, e que, ao longo do enredo, se revelará tão importante para a subsistência quanto para a trágica destruição da comunidade. Assim, pode-se dizer que, embora localizada num segundo plano em relação às experiências e reflexões do narrador, essa

personagem feminina ocupa um lugar fundamental na narrativa.

Eutanásia e Primitivo são, da parte dos evadidos, as peças principais de um jogo espectral que se estabelece com o narrador. É este quem, tal qual a figura do espectro delineada e mobilizada por Derrida (DERRIDA, 1994, p. 22), “vê sem ser visto”, em sua espreita dos habitantes de um “reino” que, por sua vez, que “não era deste mundo” (MENDONÇA, 2014, posição 128). A expressão se refere à vida de Primitivo em seu desapego extremo, mas poderia referir-se a qualquer um dos membros do “Reino das Casuarinas”.

Assim, esse lugar meio fora do mundo guarda uma condição espectral semelhante à que Derrida atribui ao pensamento de Marx no capitalismo contemporâneo, com sua insistente demanda de justiça social face à suposta vitória da economia de mercado. A diferença é que a Angola de Nkuku é um regime socialista fracassado, onde poucos, como Primitivo e seus companheiros, guardam o “capital incorpóreo” da “comunhão humana” (MENDONÇA, 2014, posição 129). O próprio “Reino das Casuarinas” é uma espécie de microespelho da história angolana, reproduzindo os equívocos que tenta negar enquanto construção de uma nova utopia.

2. Afinidades espectrais

São muitas as afinidades pontuais entre *O Reino das Casuarinas* e *Espectros de Marx*. Inicialmente, de acordo com Derrida (1994, p. 12), é possível realizar uma reflexão sobre a “experiência de um passado como porvir”, de modo que o passado algo que vai além do seu próprio tempo. Salienta-se também uma insistência na necessidade, apontada por esse filósofo, de se fazer justiça às gerações daqueles que não estão mais presentes, mas que devem ser lembrados em sua espectralidade.

Nesse sentido, tomemos alguns excertos da obra *O Reino das Casuarinas*, na qual o viés memorialístico do narrador é importante como índice de

espectralidade.

“No domingo, dia 5 de Abril, ainda o mundo cheirava a ninho de lagartixa” (MENDONÇA, 2014, posição 2.470). O autor, aqui, faz uso de uma expressão metafórica para referir-se a um momento específico de mudanças, de transformações que estavam acontecendo mundialmente, transformações que causavam impacto na sociedade. Essas recordações carregavam consigo uma representação surreal de um espectro de mudanças, ou seja, um período de tempo que determina memórias de um passado presente, tanto que sua alma elucida realidades fantasmóricas.

Salienta-se a seguinte citação: “Aquela Maria de ferro antropofágica acompanhava-me por toda cidade. Era a outra amante desesperada, para sempre colada a minha humana idade. Foi ela quem me comeu metade da perna direita” (MENDONÇA, 2014, posição 2.886).

Neste trecho Mendonça destaca as recordações do narrador a respeito da “Maria de ferro antropofágica”, expressão esta que denominava a guerra que ocorreu em Angola no período compreendido entre 1961 e 1987, e da qual o personagem participou ativamente (MENDONÇA, 2014, posição 2.885). Observa-se que a guerra surge como um espectro. Como diz Derrida a respeito dos que apregoam a morte de Marx, “a efetividade aqui se fantasmaliza a si mesma” (DERRIDA, 1994, p. 71), pois a realidade da guerra é em si mesma produtora de espectros, entre eles o próprio narrador, com seu corpo mutilado, vagando pelo presente e pelo passado.

Podemos remeter essa mistura temporal ao que Derrida fala sobre a força espectral “que desloca todo presente para fora de sua contemporaneidade a si” (DERRIDA, 1994, 103). É exatamente essa a imagem de Primitivo, o primeiro habitante do Reino das Casuarinas encontrado pelo narrador:

(...) era o Primitivo, era ele mesmo, sim senhora, só que cheio de barba roxa e cabelo farto, pastoso e cinzento-escuro como um mucubal, a camisa quase sem botões deixando ver o peito de Neanderthal e uma calça de camuflado militar a querer cobrir os dois pés sujos, abandonados às asperezas dos caminhos. O corpo dele era um hino vertical que incorporava a poeira do sofrimento. Tinha manchas da fuligem da tristeza e da desilusão grudadas no peito descoberto, nos antebraços e no rosto. Os dedos dos pés eram as rodas dessa máquina humana de transporte das angústias, medos e resignações, revestida de uma espessa crosta de contemporâneos detritos pré-históricos. (MENDONÇA, 2014, posição 90-92).

Como se vê, o personagem é descrito como uma espécie de depositário atemporal dos fantasmas da humanidade. Um elemento curioso que se faz presente nas lembranças do narrador diz respeito ao vestuário, como nesse trecho em que ele fala sobre a única roupa que ele viu o personagem Katchimbamba vestir: “(...) sei e vi é quetrazia vestida uma dessas batas brancas de hospital, extremamente encardida. Ao passar na minha frente, li o que tinha escrito, a letras azuis, nas costas da bata: HOSPITAL PSIQUIATRICO DE LUANDA” (MENDONÇA, 2014, posição 2.485).

Essa passagem lembra a imagem de um fantasma, uma projeção espectral sobre a qual o narrador projeta ou vê projetada, ainda, um atestado da loucura do personagem. Conforme Derrida (1994, p. 138), “o espectro é também, entre outras coisas, o que se imagina, o que se acredita ver e que é projetado sobre uma tela imaginária”.

O próprio codinome do narrador, Nkuku, contém um índice de espectralidade. Ele é adotado ainda durante a guerra, após a explicação de um caçador, que lhe conta que o animal mais difícil que já abatera fora um pássaro com esse nome, nkuku. E mesmo abatido, o pássaro escapara ao caçador: “Quando cheguei lá no sítio onde lhe vi cair, o nkuku tinha desaparecido. Só vi penas no chão”. O narrador, então, revela: “É assim que eu gostaria de voar no meu tempo da tropa. Nas asas de um nkuku ilocalizável, mesmo debaixo do fogo inimigo” (MENDONÇA, 2014, posição 124). Essa imagem tem tudo a ver com a

situação de Nkuku enquanto narrador-observador, que segue Primitivo e outros membros do Reino das Casuarinas como um espectro invisível, que, tal qual o espectro derridiano, *vê sem ser visto*.

Isso tem início logo depois do reencontro com o antigo amigo e parceiro de tropa: “Dei uma de detetive privado e, como quem não quer a coisa, fui seguindo a presa, a cem metros de distância”. E nesse percurso vai penetrando em um mundo cada vez mais fantasmal, feito de sombras envoltas por outras sombras: “Primitivo miniaturizou-se no coração da floresta da Ilha e a sombra duma casa abandonada bem no meio do parque ecológico comeu a sombra dele” (MENDONÇA, 2014, posição 182).

A semelhança do narrador com um espectro aumenta na segunda vez que ele espiona Primitivo. Dessa vez ele adquire “um mágico pendor”, ganhando asas como nkuku de verdade, para elevar-se acima do solo, para conhecer o lugar em ruínas onde habitam os componentes do Reino das Casuarinas:

Depois abri as minhas duas asas cor de vidro e voei até o ramo mais alto e sólido da copa de uma casuarina rija e velha que ficava a 50 metros das ruínas. (...) De outra forma, dada a minha condição de mutilado de guerra, nunca teria sido capaz de confiscar aquela maviosa ascensão. Ali do alto, eu era um mocho de olhos bem espetados na mínima ondulação da paisagem. Como a casa não tinha tecto, a altura a que me encontrava suspenso permitia-me visualizar todos os movimentos do Primitivo dentro e fora dela. (MENDONÇA, 2014, p. 193-196).

Mais adiante, referindo-se a esse mesmo lugar, Mendonça fala sobre “O direito de admissão naquela casa cheia de nadas, de sonâmbulas impressões digitais” (MENDONÇA, 2014, p. 2.350). Com essa imagem paradoxal, uma “casa cheia de nadas”, ele remete à constituição espectral dos habitantes do lugar, como se percebesse as impressões digitais de suas almas.

Mas, como Derrida (1994, p.183) afirma, “o espectro não é mais

unicamente a aparição carnal do espírito, seu corpo fenomenal, sua vida decaída e culpada, é também a espera impaciente e nostálgica de uma redenção.” Assim, em determinado momento o narrador de *O Reino das Casuarinas* faz uma reflexão a respeito do amor. Ele considera que é comuns pessoas não conhecerem o verdadeiro significado dessa palavra, destacando o contexto dos casais que vivem e convivem sob o estigma da violência conjugal. Além disso, salienta as diferentes formas brutais que os pais educam seus filhos. Bem como pontua sobre aqueles indivíduos que se perdem de amores por outras pessoas e às vezes chegam a buscar o suicídio quando não são correspondidas. O autor pontua com clareza sobre esse tema:

Para mim, não há amor sem uma consciência dos direitos do outro, sem uma salvaguarda prévia dos Direitos do Homem. E ter consciência dos Direitos do Homem é ter consciência da razão de viver, da importância da própria vida de cada um, exactamente aquilo que Cristo, o seu tempo, designava muito simplesmente assim: «*Ama o próximo como a ti mesmo*» e «*Não faças ao próximo aquilo que não queres que te façam a ti.*» Uma pessoa que destroi a sua Vida por amor não se ama si próprio. Está obcecada, isso sim, mas não sabe, evidentemente, o que é o amor.

Quem maltrata para educar não ama, pode estar a utilizar um método animalesco de educar, mas não faz isso por amor, fá-lo por interesse para não ter de perder o tempo necessário que uma bela amizade com os filhos exige. (MENDONÇA, 2014, posição 2.223-2.229).

Em resumo, o amor só corresponde à realidade quando se conjuga ao respeito, quando atende à demanda de respeito do outro. O espectro derridiano também se move por uma demanda, aliás, uma injunção de justiça, e é possível ver essa injunção por trás da loucura dos habitantes do “Reino” governado pela rainha Eutanásia. Isso parece se cristalizar na figura da própria “rainha”, que em sua primeira aparição junta a seus “súditos” se mostra como provedora da mais básica das necessidades: a de alimento. Necessidade esta que aflige grande parte da população assolada pela pobreza e pela guerra. Naquela mesma

cena em que vê a casa em ruínas do alto, Nkuku a vê chegar com “uma lata de leite *Nido* [*Ninho*] grande debaixo do sovaco direito”, lata esta, como saberemos logo adiante, que está “cheia de pitéu” (MENDONÇA, 2014, posição 204-216).

Neste ponto, podemos nos perguntar quais são os espectros que habitam essa personagem, abrindo caminho para discutir a representação do feminino que ela implica.

3. A “rainha” *Eutanásia* e os espectros do feminino em Angola

O primeiro aspecto interessante de dona Fineza é o apelido adotado por ela (ou por seus “súditos”), rainha *Eutanásia*, que podemos remeter ao que Derrida chama de “a vida a morte”: “Duas expressões que se unem sem união, sem conjunção, já que não são dois termos de uma polaridade, senão a indecidibilidade mesma do acontecer” (CRAGNOLINI, 2008, p. 42).

Vida e morte, para Derrida, não se opõem, mas habitam o presente vivo de forma inseparável, pois a morte traz sempre a memória e o rastro da vida, e a vida traz sempre um índice espectral da morte. *Eutanásia*, com seu nome “mortífero”, e que terminará conduzindo seus súditos a uma tragédia coletiva, é também a nutriz do grupo, e de certa forma ilustra bem a ideia derridiana.

Essa relação também pode ser analisada do ponto de vista da psicanálise. Enquanto agente nutriz da casa em ruínas onde se instala do Reino das Casuarinas, *Eutanásia* (ex-Fineza) reforça a ambiguidade da imagem materna enquanto provedora de vida e símbolo da morte, conforme apontam Lacan e Freud. Como afirma Castro (2011, p. 1422) a partir desses dois autores, “A harmonia perdida da vida intrauterina e da fusão inicial do bebê com a mãe projeta-se para depois da morte. A associação mental entre o 'M' da mãe e o 'M' da morte, ou, em inglês, entre *womb* (útero) e *tomb* (tumba), não é casual”. Castro (2011, p. 1422) ainda cita uma passagem do escritor francês Assis

Chateaubriand segundo a qual, entre os índios americanos, as mães teriam o costume de espargir leite no túmulo dos filhos mortos, como se quisessem tornar esse lugar semelhante ao seio materno.

A duplicidade morte/vida também marca a descrição física da personagem em sua primeira aparição, acrescentando um ingrediente sexual (que, como se sabe, é fundamental na teoria freudiana):

Vinda do lado norte do recinto da floresta, com passos virgens de mulher mais velha, surgiu a desejada kianda, alta dama de comprido vestido vermelho, virtuosamente careca, mas detentora de uma bunda tão caudalosa que deixava aluado o olhar de qualquer homem distraído. (MENDONÇA, 2014, posição 203).

Por um lado a cabeça raspada e o adjetivo “virgem” sugerem insipidez (quando dona Fineza, a personagem ficara marcada por sua infertilidade), enquanto as nádegas volumosas e o advérbio “desejada” sugerem o oposto.

Mas a posição de soberania da personagem no Reino das Casuarinas também pode ser interpretada sob um prisma histórico-social. É preciso lembrar que a história das lutas colonias em Angola tem uma de suas figuras-chave em uma figura feminina: a rainha Nzinga Mbande Cakombe (1582-1663), que, ao longo de seu governo, de 1621 a 1663, conseguiu resistir às investidas dos portugueses.

A rainha Nzinga transformou-se em heroína nacional no decorrer das ações políticas do século XX, destacando-se por ser um exemplo de resistência frente aos invasores estrangeiros. Em sua Dissertação de Mestrado dedicada a ela, Mariana Bracks Fonseca (2012, p. 12) a define como “uma grande estrategista política e militar, que durante sua longa e conturbada trajetória, soube usar das mais diversas artimanhas para se livrar do cerco empreendido pelos governos portugueses que desejavam reduzi-la à submissão”.

Talvez se possa ver na figura de Eutanásia um eco spectral dessa importante figura histórica e desse momento histórico de resistência, ou mesmo de estágios mais primordiais da história africana, onde o poder matriarcal teve grande importância. Nesse sentido, a presença do feminino, em *O Reino das Casuarinas*, poderia indicar um sentimento nostálgico em relação a esses estágios.

Aliás, o romance de Mendonça abre evocando a imagem de mulheres de cuja ausência o narrador se ressentia na paisagem luandense: a das quitandeiras que, dez anos após o episódio da repressão ao Fraccionismo em 1977, “ainda não haviam recuperado o direito natural de andar pelas ruas de Luanda e lançar pregões ao vento, pregões tão afinados e demorados como as redes de pesca a subir o convés dos dongos, vozes que doíam na alma, não sei bem por quê” (MENDONÇA, 2014, posição 63).

O referido episódio histórico, no qual o presidente Agostinho Neto promoveu a caça e o massacre de dissidentes do regime socialista, é considerado um dos mais traumáticos da história recente de Angola, e sua evocação de par com a das vozes das mulheres que vicejavam antes de serem silenciadas por ele parece confirmar a dimensão nostálgica que as representações femininas possuem no romance. No entanto, logo em seguida o narrador acrescenta: “Mas quem disse que as peixeiras já não lançavam os seus pregões na rua de Luanda?” (MENDONÇA, 2014, posição 63). Assim, desde o início o feminino se configura numa ambiguidade de força e nostalgia no romance.

Vale a pena, nesse ponto, remeter ao livro-entrevista *Para quando a África?*, de Joseph Ki-Zerbo, com o historiador burkinense René Holenstein. Ao ser interrogado sobre a situação das mulheres no continente africano, Holenstein comenta que “na África tradicional, as mulheres não sofriam discriminação. Havia mulheres terapeutas, sacerdotisas, soberanas rivais da

faraó Hapsheput” (KI-ZERBO, 2009, p. 103), o que parece confirmar a pertinência de nossa associação da rainha Eutanásia com a rainha Nzinga.

Ao mesmo tempo, o historiador fala sobre o resgate da importância das mulheres na economia africana, sobretudo no mercado informal da produção de alimentos, o que nos remete diretamente à imagem das vendedoras de peixes. Segundo Holenstein, “No campo da alimentação e da nutrição, as mulheres estão presentes em todos os níveis (...). É um mercado vital, dado que, nas cidades, as pessoas comem cada vez mais fora de casa” (KI-ZERBO, 2009, p. 103).

Outro elemento do romance permite articular a questão do feminino coma da loucura, ao mesmo tempo que demonstra como a figura do narrador se deixa tocar pelos espectros com que se defronta. Trata-se da presença de um gato pianista, Stravinski, o qual é apresentado por uma personagem feminina, Anne, numa festa de aniversário do narrador:

Anne dirigiu-se para junto do piano, tomou o belo animal entre as mãos e apresentou-o à festiva assembleia: – Queridas amigas e amigos, palmas para o grande *Stravinski*. Esse é o *Stravinski*, com i e não ípsilon no fim, para o diferenciar do grande pianista russo. Como devem ter notado não é um gato qualquer, é um Mau Egípcio e tem outros dons. (MENDONÇA, 2014, posição 2.150-2,155).

É possível que essa cena, como as demais relacionadas ao gato Stravinski, sejam um sintoma de loucura que, numa interpretação possível das cenas surreais do romance, pode ter afetado o próprio narrador, embora um tipo de loucura “lírica”, do tipo que se pode reconhecer em personagens dos contos “O alienista”, de Machado de Assis, e “Darandina”, de Guimarães Rosa (PAZ, 2008).

Outra imagem que reforça a ideia do feminino como símbolo de resistência é a de uma estátua que o narrador descreve numa passagem

memorialística, em que ele fala de seu primeiro emprego.

Comecei o meu primeiro emprego na 3ª repartição dos Serviços de Fazenda e Contabilidade, ali junto do Kinaxixi. Antes de entrar na repartição, descia no machimbombo, mesmo na Praça do Kinaxixi, em frente da qual a lenda dizia ter havido no passado uma lagoa de kianda e seus sortilégios bantos. Eu parava em frente à estátua construída sobre a lagoa extinta e, na frente do pedestal, lia: “Portugal aos seus combatentes europeus e africanos da Grande Guerra, 1914-1918”. A estátua tinha, de cada lado, um soldado africano e outro europeu, tão bem cortados em pedra, que eu até lhes sentia o coração palpitar, ali mesmo, na Praça do Kinaxixi. O cabelo, os olhos, o nariz, tinham sido tão bem esculpidos, como se pelas mãos de Deus. Cada soldado tinha uma arma aperrada entre as mãos e olhava adiante. Os colonos batizaram a grande mulher de espada na mão, que sobressaía do conjunto, de “Maria da Fonte”. (MENDONÇA, 2014, posição 422-430).

Entretanto, essa condição e esse revestimento simbólico convivem com a situação prática de uma sociedade de fortes traços patriarcais, que se reflete inclusive na figura masculina no narrador. Essa questão, como veremos, ganha um tratamento peculiar em *O Reino das Casuarinas*.

4. O feminino como desconstrução e afirmação do masculino

Além da Rainha Eutanásia e das vendedoras, outras personagens femininas têm presença fundamental na narrativa e na construção simbólica de *O Reino das Casuarinas*. Além de diversas vítimas diretas e indiretas da guerra e dos conflitos étnicos, como a própria dona Fineza, destacam-se as figuras de Anne, Vânia e Sindikele.

As duas primeiras têm particular importância, pois são mulheres com as quais Nkuku se envolve sentimentalmente, o que se torna problemático devido a uma mutilação sofrida por ele antes mesmo da guerra: durante uma briga na infância, Nkuku fora violentamente atingido nos testículos, o que o deixou

impotente e com o pênis deformado. Embora isso não tenha relação direta com os conflitos bélicos no país, a situação pode ser vista com um símbolo do mesmo, e de o quanto o espectro da guerra paira de forma onipresente sobre Angola. Em todo caso, como dissemos, é isso que torna a relação com as duas mulheres particularmente problemática.

Vânia é a jovem filha de um camarada de Nkuku, que ele conhece numa festa em homenagem a seus 21 anos. A moça, de mesma idade, apaixonou-se perdidamente pelo narrador-protagonista, que, devido à impotência, vale-se de uma mentira para esquivar-se dela, dizendo que contraiu peste bubônica. Depois de vários arroubos passionais, que incluem um bilhete que a moça lhe dá ainda na festa (instruindo-o a abrir somente no dia seguinte, conforme uma superstição local), e no qual ela afirma que “tu és o meu pai e a minha mãe. Sem ti morrerei”³ (MENDONÇA, posição 1187), e declarações do mesmo teor, Vânia consegue beijá-lo; e, para surpresa e desgosto de Nkuku, morre com sintomas idênticos ao da peste bubônica, doença que ele afirma inexistir em Angola.

Curiosamente, é também numa celebração de seu aniversário, agora de 28 anos, que Nkuku inicia sua relação com a professora de Ciência Política alemã Anne Mettenleiter. O narrador havia se excedido no consumo de álcool, de modo que Anne o acolhera em sua cama. No dia seguinte, confessa-lhe que está apaixonada por ele, que por sua vez lhe confessa sua impotência. Depois do abatimento inicial, ela o estimula a fazer-lhe sexo oral, e, após o clímax, municia-se de vaselina e um pênis de borracha para, não sem um protesto inicial do parceiro (ensejando um breve diálogo sobre o tabu da homossexualidade na África), induzi-lo a um orgasmo prostático. Somos informados, então, de que eles passam a se relacionar nos fins de semana, ao longo de toda a permanência de Nkuku na RDA.

Assim, de certa forma, as relações com Vânia e Anne constituem

³ Como esclarece em mensagem particular o prof. Joaquim João Martinho, essa expressão tem um fundo dramático: “Em Angola, em decorrência da guerra fratricida, muitas famílias ficaram desagregadas, com apenas um dos cônjuges. Ora, tendo sido o serviço militar estritamente militar, a expressão comum é: ‘eu sou mãe e pai’”.

situações opostas na vida sentimental de Nkuku. No primeiro caso, o fracasso é completo; no segundo, a relação se consoma e até frutifica, durante a permanência do personagem na Alemanha, mas graças a uma espécie de inversão na ordem tradicional dos papéis sexuais. Em ambos os casos, portanto, opera-se um tipo de desconstrução da masculinidade e da posição paternal-patriarcal de Nkuku, já que ele não consegue atender à demanda de abrigo de Vânia.

Essa desconstrução se reflete em um plano mais geral da narrativa, já que também as aspirações utópicas do protagonista, projetadas no Reino das Casuarinas, culminarão em um retumbante fracasso, com a morte de quase todos os seus membros. Justamente aí, no entanto, a figura de Sindikele, a irmã de Nkuku, ganha relevo simbólico, ao permitir que ele recupere um pouco de seu *status* paternal-patriarcal face ao feminino. Ao mesmo tempo, justamente nesse resgate se esboça a injunção de uma *emancipação* feminina: pois a orientação paternal que Nkuku dá à irmã quase no fim da narrativa é a de que ela volte a estudar, pois “Uma mulher em África sem estudos fica à mercê de um homem” (MENDONÇA, 2014, posição 3625). O paradoxo é que isso não pode se dar sem o apoio do próprio Nkuku: “Tens de ser independente. Eu posso arcar com as despesas da casa, sabes que tenho dois cartões [de abastecimento], mana Sidi” (MENDONÇA, 2014, posição 3622).

Mas é difícil, nesse ponto, formularmos um julgamento político. Afinal, a questão feminina em Angola (como, provavelmente, em qualquer lugar) não pode ser dissociada das especificidades de sua realidade social. O que é possível afirmar é que a utopia de uma sociedade mais justa, projetada e destruída no Reino das Casuarinas, mantém-se como um rastro espectral no conselho fraternal-paternal de Nkuku à irmã; um rastro, porém, que não é apenas um rastro, pois a emancipação feminina ganha a forma de uma formulação explícita: de uma injunção, portanto.

Referências

CASTRO, Julio Cesar Lemes de. A palavra é a morte da coisa: simbólico, gozo e pulsão de morte. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*. Vol. XI, n. 4, Fortaleza, dezembro de 2011.

CRAGNOLINI, M. *Adieu, adieu, remember me*: Derrida, a escritura e a morte. In: DUQUE-ESTRADA, P.C. (Org). *Espectros de Derrida*. Rio de Janeiro: NAU Editora; Ed. PUC-Rio, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*: o Estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

FONSECA, Mariana Bracks. *Nzinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola - Século XVII*. 177f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2012.

KI-ZERBO, Joseph. *Para quando a África? Entrevista com René Holenstein*. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

LÁZARO, Gilson. Violência e fragmentos da guerra em Angola. *Revista Angolana de Sociologia*, n. 111, p. 143-146, 2013.

MENDONÇA, José Luís. *O Reino das Casuarinas*. Alfragide: Editorial Caminho, 2014. Edição Kindle.

PAZ, Ravel Giordano. Alienados e darandins: fronteiras (des)identitárias nos contos de loucos de Rosa e Machado. *Revista da ANPOLL*. V. 02, p. 357-381, 2008.

TOPA, Francisco. Resenha a *Angola, me diz ainda*, de José Luís Mendonça. *Interfacis*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 85-89, 2018.

Recebido em 31/10/2021.

Aceito em 10/02/2022.

FRATURA INSIDIOSA: A ESCRITA DO TRAUMA EM OS MARGINAIS DE JOÃO MELO

FRATURA INSIDIOSA: THE WRITING OF TRAUMA IN OS MARGINAIS BY JOÃO MELO

Júnior Vilarino Pereira¹

Resumo: No conto *Os Marginais*, João Melo empreende o feito de mostrar que todas as saídas potenciais para a revisão da história angolana pós 1975 deverão passar, necessariamente, pelo crivo da linguagem e da subjetividade, e que a prosa de ficção permite a construção de “evidências” para as “destrutivas” experiências traumáticas, fazendo do enlace narrativo o lugar das potencialidades do enlace social. Utiliza-se, aqui, de conceitos psicanalíticos para a abordagem de uma escrita do trauma.

Palavras-chave: Ficção; Trauma; Psicanálise; Literatura Angolana.

Abstract: In the short story *Os Marginais*, João Melo undertakes the feat of showing that all potential outlets for revising of Angolan history after 1975 must necessarily pass through the sieve of language and subjectivity, and that fictional prose allows the construction of “evidence” for the “destructive” traumatic experiences, making the narrative link the place of the potentialities of the social link. Here, psychoanalytic concepts are used to approach a trauma writing.

Keywords: Fiction; Trauma; Psychoanalysis; Angolan Literature.

1. Considerações iniciais

Na prosa de ficção contemporânea, a obra de João Melo revela-se instigante de debates acerca de estéticas pós-coloniais em suas relações com a violência e os traumas adquiridos no decurso das transformações políticas e históricas de Angola. No cerne dessas questões macroestruturais, emergem conflitos de natureza intersubjetiva, vivenciados por personagens no contexto

¹ Doutor em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil. Professor Assistente da Universidade Federal de Viçosa – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-3410-1179>. E-mail: jrvilarino@ufv.br.

de suas relações amorosas, amistosas e familiares. A psicanálise, cujo interesse pelas criações artísticas em contextos traumáticos é um campo profícuo, uma vez implicada nas questões da história contemporânea de Angola, pode ajudar depreender do conto de João Melo, em particular, algumas possibilidades de se retomar um dos mais estruturantes de seus conceitos desde Freud, qual seja, o de laço social, sobretudo nas formas pelas quais esse laço é pensado em textos literários.

O conto *Os Marginais*, de João Melo, permite, pois, a ilustração de modos de subjetivação das personagens Carlos e Pedro Buta, que haviam tido engajamentos políticos distintos no contexto político pós-colonial angolano, ao ressignificarem, no presente, suas experiências históricas e subjetivas. Permite indagar-nos, sobretudo, sobre as condições de continuidade dos laços sociais e afetivos entre aquelas personagens, actantes de todo um processo político emancipatório, mas que culminou na atual sociedade de mercado, a qual reconfigura enlances e desenlances feitos historicamente na esfera da utopia e da ideologia. Dessa forma, a psicanálise, que, em seu substrato, lida com a singularidade e a irreduzibilidade do inconsciente, propicia, por outro lado, que se aventem hipóteses aproximativas do singular com o coletivo a partir daquele contexto histórico.

Desse modo, Carlos e Pedro Buta são singulares em seu modo de encarar e significar seus engajamentos históricos e subjetivos num período que compreende desde a luta pela libertação, passando pela rivalidade entre os partidos MPLA e UNITA, pela primeira eleição e o processo de pacificação do qual ela se arvorara garantidora, até à guerra travada por esses dois partidos em 1998. Essas singularidades, como construtos de significação irreduzíveis à totalização e à classificação, permitem, ao menos, uma aproximação a duas experiências peculiares da história angolana atual: a do sujeito combatente que migrou voluntariamente para outros países e a daquele que permaneceu no próprio país, encarnados, respectivamente, por Carlos e Pedro Buta.

No conto *Os Marginais*, o foco narrativo tem por interesse trazer à tona uma complexidade de pontos de vista a respeito de tais experiências, expondo conflitos discursivos de revisão do passado independentista. Essas duas experiências podem expressar, ainda, as seguintes conotações políticas: de um lado, o exilado, como um sujeito atópico, até mesmo no sentido literal da palavra - fora do lugar -, um desiludido político, agora residente da cidade de Paris, um traumatizado pelo passado, crítico da deturpação dos ideais revolucionários de caráter marxista; do outro, o sujeito politizado que permaneceu no país, defensor das concessões paulatinas feitas historicamente pelo MPLA à política e à economia liberais, um entusiasta do projeto político de construção de uma nação inserida na geopolítica atual.

A escrita de João Melo, como veremos, não oferece ao leitor duas personagens meramente ilustrativas de um embate maniqueísta. Sua constituição não obedece ao preceito de uma literatura de tipos; são, ao contrário, personagens complexas, mergulhadas em contradições insolúveis, algo de que nos adverte, não sem ironia, o próprio escritor, no curioso subtítulo da obra, colocado entre aspas, parênteses e em itálico, de modo a reforçar o tom da ironia: “(*Destrutivas evidências supostamente irrefutáveis*)”. Logo, elas “ilustram” - com aspas que creio eu aqui necessárias -, um vasto painel ao qual alude a intersubjetividade entre Carlos e Pedro Buta, em que os índices históricos pontuais são menos remissivos e mais instigantes. Na textualidade, esses índices nos fazem encontrar duas personagens cujas experiências irreduzíveis e complexas contêm elementos de outras posturas políticas observáveis na realidade atual angolana, isto é, entre o desiludido político que emigra e o entusiasta revolucionário que permanece, há um espectro enorme de discursos, posições, subjetividades decorrentes da transformação política e de possíveis traumas dela oriundos. O que o conto de João Melo empreende é o feito de mostrar que todas as saídas potenciais para a revisão do passado deverão passar, necessariamente, pelo crivo da linguagem, e que a prosa de

ficção permite a construção de “evidências” para as “destrutivas” experiências traumáticas, fazendo do enlace narrativo o lugar das potencialidades do enlace social.

Desse modo, podemos indagar: de que forma a escrita literária, em *Os Marginais*, propicia laços sociais e discursivos entre posturas atópicas de exilados e aquelas entusiastas de novos rumos políticos da sociedade angolana, cujo desencadeamento não pode ser cotejado senão em razão da revolução que culminou na independência? Em que medida a polifonia é um recurso intertextual que permite lidar com a complexidade não maniqueísta da relação discursiva entre Carlos e Pedro Buta? Como se enlaçariam, narrativamente, essas personagens, que significam, cada uma de modo radical e irreduzível, singular e subjetivo, a experiência que tiveram no recorte temporal de trinta e cinco anos da história contemporânea de Angola, desde a independência até à atualidade?

2. O laço social contra a angústia: uma aposta no Outro

A psicanálise, desde seus primórdios, sempre concebeu o laço social como condição para que o sujeito abdicasse de suas pulsões destrutivas e autoeróticas. Em sua primeira tópica, a da teoria dos instintos, Freud analisou as motivações psíquicas da guerra a partir dessa teoria. No ensaio *Reflexões para os tempos de guerra e morte*, de 1915, os homens são considerados como seres suscetíveis à cultura, mas que, no contexto de lutas políticas armadas, revelam sua inapetência à civilização. Com o termo “suscetibilidade”, Freud já considera, por oposição, a verdadeira tendência do sujeito, a de retornar a um estado de agressividade contra o meio e contra o outro, ao seu narcisismo originário, a seus instintos autodestrutivos, à sua recusa do laço, ou, como no contexto favorável da guerra, à criação de laços coletivos, porém, pautados no ódio de um grupo por outro:

Assim, a transformação do instinto, em que se baseia nossa suscetibilidade à cultura, também poderá ser permanente ou temporariamente desfeita pelos impactos da vida. Sem dúvida, as influências da guerra se encontram entre as forças que podem provocar tal involução, dessa forma, não precisamos negar a suscetibilidade à cultura a todos que no momento se comportam de maneira incivilizada, e podemos prever que o enobrecimento dos seus instintos será restaurado em tempos mais pacíficos. (FREUD, 2005, p. 296).

Freud, a partir de *Além do princípio do prazer*, de 1920, inicia uma segunda abordagem do aparelho psíquico. Trata-se, nela, de propor que a tendência do psiquismo é o retorno ao inanimado, registro da morte, o da recusa de investimento em objetos externos, as apostas afetivas. Essa concepção do psiquismo, em sua preponderância autodestrutiva e autoerótica, permanecerá como alicerce do pensamento do último Freud. Em 1933, a Liga das Nações, que mais tarde veio a se tornar a ONU, promoveu um diálogo epistolar entre intelectuais sobre os motivos da guerra. No texto *Porquê a guerra*, em resposta a uma carta de Einstein, Freud avança em sua concepção da relação entre a pulsão de vida – a que liga, através de Eros – e a pulsão morte – a que desfaz os laços civilizatórios –, no sentido de mostrar que haveria sempre uma irrupção potencial desta última no mais elevado processo de coletividade e de civilização:

Nossa teoria mitológica dos instintos facilita-nos encontrar a fórmula para métodos indiretos de combater a guerra. Se o desejo de aderir à guerra é um efeito destrutivo, a recomendação mais evidente será contrapor-lhe o seu antagonista, Eros. Tudo o que favorece o estreitamento dos vínculos emocionais entre os homens deve atuar contra a guerra. (FREUD, 2005e, p. 205).

Se os vínculos emocionais forem concebidos a partir da psicanálise lacaniana, é preciso levar em conta o conceito de objeto *a*, formalizado no seminário *A Angústia*. O objeto *a* tem por núcleo o real, registro da

pulsionalidade. Ele é um quantum energético que não passou pelo crivo das representações; possui duas faces: pode tanto causar o desejo quanto a angústia. Na angústia, é o antagonista do vínculo afetivo, de que fala Freud. Lacan formaliza o conceito de objeto *a* como moção pulsional inextinguível, restante dos processos de simbolização, das vinculações afetivas, e, portanto, da incidência do Outro da cultura. Esse objeto lacaniano é causa de dois afetos: a angústia e o desejo. Na angústia, o laço social vê-se desfeito, pois ocorre um desenlace dos registros real, simbólico e imaginário, desenlace esse que é o alicerce de sustentação de uma postura subjetiva. O desejo, ao contrário, é aquilo que incita ao laço social, que permite ao sujeito circular pela cultura, autorizar-se em uma posição subjetiva, como sujeito barrado do inconsciente, representado por $\$$. Já a angústia, decorrente de um trauma, lança o sujeito num campo em que as formações inconscientes são dificilmente construídas:

Na medida em que ele é a sobra, por assim dizer, da operação subjetiva, reconhecemos estruturalmente nesse resto, por analogia de cálculo, o objeto perdido. É com isso que lidamos, por um lado, no desejo, por outro, na angústia. Lidamos com isso, na angústia, num nível logicamente anterior ao momento em que lidamos com isso no desejo. (...) Temos aqui o nível da angústia, constitutivo do aparecimento da função *a*. E é no terceiro termo que aparece o $\$$ como sujeito do desejo. (LACAN, 2001, p. 179-180).

No conto *Os Marginais*, parece haver, penso eu, uma incidência da angústia na subjetividade de Carlos, o exilado atópico. Pedro Buta, a seu turno, poderia até encarnar a dimensão do desejo, a perspectiva daquilo que Freud chamou de “susceptibilidade à cultura”, ou seja, ao laço social, ainda que ele insistisse que esse enlaçamento acontecesse como um imperativo categórico, uma espécie de autoritarismo que faz do entusiasmo político pela atualidade angolana a única saída. Assim, passados trinta e cinco anos da revolução, que possibilidade haveria para a continuação da amizade entre Carlos e Pedro Buta? Essa amizade, nascida no campo do engajamento político e por ele nutrida, seria

imaginável em um contexto de atopia, ou seja, de desengajamento de Carlos e de sua constatação crítica das contradições revolucionárias?

Minha hipótese é que Carlos esteja vivenciando um doloroso processo de desidentificação subjetiva, ou seja, que ele não esteja mais sustentado por uma rede de valores simbólicos e imaginários do estofo da revolução; que ele seja vivenciado como uma irrupção da angústia, esse afeto que, para Lacan, *é aquilo que não engana*; enfim, que Carlos esteja elaborando um trabalho de luto, decorrente da perda do objeto, a utopia; que esse trabalho esteja em curso, que ele oscile entre a angústia do trauma e a simbolização; que ele não possa ser interrompido por nenhum argumento externo que não respeite sua lógica interna de significação.

Por outro lado, Pedro Buta seria uma espécie de censor, uma espécie de função do supereu nacionalista e xenófobo, que propõe o retorno a Angola de seu amigo em exílio como única oportunidade de laço social ou de tentativa de curar as feridas abertas pelo acúmulo das suas frustrações históricas. Essas cogitações conduzem-me a propor que é justamente como um sujeito atópico e em exílio que Carlos tenta encontrar uma saída para sua angústia, que é com essa escolha que ele tenta haver-se com os seus traumas, sendo nesse contexto que ele enseja se pôr em circulação, ou seja, reabilitar-se a novas perspectivas de laço social, de uma conexão com o outro da coletividade e o Outro da linguagem.

Para tanto, recorrerei aos textos de Freud sobre a guerra, priorizando a diferença entre a neurose traumática e a neurose de transferência. Esses textos são relevantes para a análise do contexto histórico do conto, cujas personagens viveram as adversidades das guerras angolanas. A diferença estabelecida por Freud entre luto e melancolia será também utilizada. Em linhas gerais, o luto é a experiência de simbolização da perda do objeto, ao passo que, na melancolia, não há exterioridade objetual, e o sujeito sofre de si mesmo. Isso será relevante

uma vez que intenciono propor que Carlos situe-se subjetivamente entre os dois registros, ou seja, que esteja imerso em uma pulsão autoerótica, cínica, pessimista, cética com relação ao Outro da cultura e do laço social do passado, mas que, por outro lado, esteja implicado em um processo de elaborações significantes que o reabilitem para novas perspectivas de enlaçamentos.

Também de Freud tomaremos a formulação de “narcisismo das pequenas diferenças”, termo empregado pela primeira vez em seu texto *O Tabu da Virgindade*, retomado posteriormente no ensaio *O Mal estar na civilização*, através do qual pôde avançar a hipótese de que o mais elementar dos afetos humanos, o ódio destrutivo e mortífero contra o outro, instrumento de defesa do eu contra as ameaças do ambiente e da cultura, como pulsão sublimada pelas necessidades da convivência preservadora do todo, está apenas em latência. Esse ódio espreita qualquer contexto de luta política e de afirmação contundente dos valores grupais frente a outro grupo, para que ecloda em toda sua virulência mortífera e autoerótica: “Evidentemente não é fácil aos homens abandonar a satisfação dessa inclinação para a agressão. Sem ela, eles não se sentem confortáveis.” (FREUD, 2005d, p. 118).

Enfim, o mal-estar freudiano é fruto da renúncia instintual por parte do sujeito. O mal-estar, de fundo civilizatório, pode regredir para o narcisismo da pequena diferença, de fundo destrutivo. Na vertente da melancolia, essa diferença aproxima-se do conceito de angústia de Lacan, por ser um retorno a um narcisismo primário, sem catexia, ou seja, sem investimento objetal. A angústia não possui um objeto preciso, ao contrário do desejo, que elege um. Ela é um sinal, não um sintoma, o que não lhe confere status de uma neurose de transferência. Para Freud, “nas neuroses traumáticas e de guerra, o ego humano defende-se de um perigo que o ameaça de fora ou que está incorporado a uma forma assumida pelo próprio ego.” (2005b, p. 217).

O sinal é apenas afeto, ele mantém o sujeito suspenso, sinalizando que algo na subjetividade está carente de significação, ou seja, não há uma conversão sintomática, como na neurose de transferência, na qual tenha operado, por meio da metáfora, uma primeira simbolização, de que o sintoma é portador. O sintoma constitui-se, de fato, em uma elaboração que já recorreu aos recursos da linguagem para localizar um mal-estar; ele inaugura a possibilidade de o sujeito barrado lançar-se no desejo, pela identificação de um objeto, segundo a concepção de Lacan:

A angústia é esse corte – esse corte nítido sem o qual a presença do significante, seu funcionamento, seu sulco no real, é impensável; é esse corte a se abrir, e deixando aparecer o que vocês entenderão melhor agora: o inesperado, a visita, a notícia, aquilo que é tão bem expresso pelo termo “pressentimento”, que não deve ser entendido como o pressentimento de algo, mas também como o pré-sentimento, o que existe antes do nascimento de um sentimento. (2001, p. 88).

Carlos, situando-se entre angústia e desejo, localiza, sim, e conscientemente, seu objeto perdido, a utopia marxista-leninista abandonada pelo partido MPLA. Mas angustia-se diante da impossibilidade de fazer valer esse ponto de vista. A angústia de Carlos é expressa, também, pelos pontos de vistas do narrador e de Pedro Buta, que o apresentam como alguém que porta sinais evasivos de descontinuidade no corpo e no discurso, como se a personagem estivesse apenas ensejando, no discurso direto, uma possibilidade de significação da sua experiência traumática, mas que essa ainda não se encontre satisfatoriamente simbolizada.

Meu objetivo será, portanto, ler o trauma de Carlos como experiência cuja significação está em processo. As vicissitudes das perdas acumuladas, dos golpes ideológicos sentidos tão profundamente, ainda possuem uma atualidade que os inserem no registro da melancolia e do luto, isto é, da elaboração em devir. Destaco, do próprio conto *Os Marginais*, o significante *fratura insidiosa*,

uma formulação que, a meu ver, é um ato de nomeação tanto da experiência traumática de Carlos, quanto do processo de sua simbolização. Pretendo cernir em minha leitura uma poética da fratura, apontando na materialidade textual alguns efeitos de quebra e ruptura.

3. O trauma de Carlos: entre o histórico e o íntimo

O conto *Os Marginais* poderia ser tomado como a história de uma dívida de cuja existência o devedor, Carlos, nem mesmo suspeita: ele fora salvo por Pedro Buta quando este, integrando uma comissão do MPLA que buscava identificar os golpistas apoiadores de Nito Alves contra Agostinho Neto, exigiu que fosse suprimida uma menção ao seu nome na fala de um dos depoentes revoltosos. Além disso, Pedro era testemunha de que o amigo não havia tomado parte na intentona, pois ele havia passado, em sua casa, a noite que antecederia o golpe. Pedro nunca revelou ao amigo o fato de haver suprimido a menção ao seu nome, talvez por desejar que Carlos se sentisse em dívida com a vertente social-democrata MPLA não por um motivo pessoal, mas ideológico. No entanto, o conto de Melo ressalta a concatenação entre o histórico e o íntimo. Apesar de seus campos opostos no interior do MPLA, Carlos e Pedro mantiveram a amizade ao longo de trinta e cinco anos da história angolana, desde 1974, na independência do país, até a instalação de MPLA no poder, passando pelas guerras civis protagonizadas, principalmente pelo MPLA e o UNITA, pelo processo de pacificação do qual as eleições presidenciais de 1992 pareceram emblemáticas, estendendo-se até 1998, quando eclode a guerra entre os dois partidos, a qual só terminaria em 2002.

Sabemos que a estrutura do conto se propõe revisitar história, revelando-nos personagens engajados no processo político em sua atualidade ambivalente e contraditória, pelo ponto de vista de Carlos: “A maka é que a história não é linear, porra nenhuma! Se não, ela não seria sujeita,

periodicamente, a tantas revisões.” (MELO, 2013, p. 153) A nova história parece ser a motivação de João Melo, método a partir do qual uma história íntima se converte na enunciação de um sujeito que revisita o cânone historiográfico e o desestabiliza em sua autoridade narrativa. João Melo faz ao leitor contemporâneo a seguinte pergunta: e se os heróis e vilões da história escancarassem suas intimidades e nos contassem a história a partir desse ponto de vista?

A intimidade se abre, pois, para nos mostrar dois sujeitos em plena relação dialética, sustentando posturas argumentativas a respeito dos eventos históricos. Paralelamente à revisão dos eventos históricos, são mencionados eventos da história particular que cada um viveu com outros sujeitos: no caso de Pedro Buta, como ele se relacionou com seus pares políticos, os apoiadores do presidente António Agostinho Neto, traíndo a própria causa em favor de salvar a vida de Carlos, engajado na intentona orquestrada por Nito Alves. Pedro é mostrado aqui como um anti-herói, violador do papel político coerente em nome de um interesse pessoal.

Carlos, por sua vez, apresentara, no passado, alguma coerência, passando por reveses íntimos sem se questionar ideologicamente. Um fato que poderia tê-lo feito relativizar seu pertencimento ideológico marxista seria a partida da mulher e da filha. Esta se mostrara indiferente à situação política de Angola, indo embora do país para Portugal, em busca de um lugar onde visse “crescer o filho como uma criança normal”. (MELO, 2013, p. 148). Ora, sabe-se o quanto uma perda amorosa pode desestabilizar um sujeito. Quanto a Carlos, se foi a política a lhe tirar a família, foi também a política a lhe oferecer as justificativas para, à época, compreender e aceitar a perda. Em nome do amor e da paternidade, Carlos não fora capaz de rever sua ideologia, ao contrário do que fizera Pedro Buta para com a amizade entre os dois. Talvez essas feridas irrompam no presente de Carlos, mal suturadas.

O narrador não explora esse fato. Ele é apenas narrado como uma consequência do engajamento de Carlos no passado. Por outro lado, as frustrações históricas são enfatizadas: o repúdio de Carlos contra as concessões que o MPLA fez paulatinamente às ideias neoliberais, a queda do muro de Berlim, o questionamento da teleologia do progresso de Karl Marx: experiências brutais vividas pelo velho combatente como uma *fratura insidiosa*. No entanto, se quisermos levar em conta um fato não explorado na economia psíquica de Carlos, a partida da mulher e da filha, será possível fazê-lo considerando que, no texto, é como se ele tivesse sido silenciado, referido como simples menção ao passado, e abordando-o como um possível trauma, latente no próprio texto. Sim, mulher e filha, tão logo mencionadas, são eclipsadas do texto, da própria memória de Carlos, da voz do narrador! Já não seria pouco dizer que Carlos perdera o herói Marx, em sua função simbólica do Pai. Seria menos pouco ainda dizer que perdera mulher e filha. A abordagem do inconsciente é a daquilo que está velado, mas não ausente. Talvez essa seja uma experiência, negligenciada por Carlos no instante de seu transcurso, mas que, no tempo da enunciação, o da atualidade da sua vida de exilado, atue como uma moção pulsional que corrobore a angústia.

Acredito que, a par do histórico estruturante do universo narrado, o íntimo das personagens antagônicas emerja enquanto moções pulsionais do trauma. Os eventos íntimos, então, influenciariam em Carlos, sua atopia, em Pedro, seu continuísmo e complacência. Em latência no texto, é da perda do laço afetivo que trata, daquilo que, em psicanálise, se define enquanto amor transferencial. Parece ser menos convencer um ao outro de suas visões de mundo atuais aquilo que incita Carlos e Pedro, do que uma demanda de amor, um fingimento imaginário de possuírem aquilo que não se podem oferecer. A propósito, “amar é dar o que não se tem, a alguém que não o quer”, diria Lacan.

4. O corpo esburacado de Carlos: sinais de angústia

Como já dissemos, Carlos parece resoluto em suas afirmações e questionamentos, ele desacredita totalmente na possibilidade de Angola viver, no tempo da enunciação, ou seja, o ano de 2010, em que se passa o encontro de Carlos com Pedro Buta, um momento de oportunidades para os angolanos. Ele não acredita que a social-democracia tenha conseguido neutralizar os insucessos da política de matriz socialista. Denuncia em plena consciência o fato de os combatentes angolanos não terem passado de joguetes nas mãos dos países envolvidos na Guerra Fria, identifica a história como jogo em que o poder se exerce pelo poder.

No entanto, esse discurso aparentemente articulado, que revê o passado, analisa-o, essa fala que segue a cadeia do significante, em processo de significação, são relativizados por sinais corporais da angústia, entre os quais a ausência de emoção, que pontua sua voz quando critica as oportunidades atuais da vida em Angola: “Este respondeu-lhe brutalmente, mas sem qualquer emoção na voz: - Oportunidades? Que oportunidades? E para fazer o quê com essas oportunidades? (MELO, 2013, p. 150) A frieza da resposta, sem uma modalização da entonação, marca uma afetação na linguagem, como se não houvesse uma aposta de Carlos no mundo. A ausência de aposta é peculiar do discurso de sujeitos traumatizados que ainda agem e falam sob a atualidade do trauma vivido, numa espécie de presentificação do susto provocado pelo choque. É como se, no espectro dessa violência, atuasse ainda um silêncio da carência de significação. Numa outra passagem do conto, mais uma vez chama atenção a ausência de sentimentos na voz de Carlos, agora na visão de Pedro Buta: “O que mais perturbou Pedro Buta não foi a brutalidade daquelas palavras de Carlos Dias, mas, sobretudo, o facto de ele as proferir de maneira aparentemente desapaixonada, sem levantar a voz” (MELO, 2013, p.151).

Aqui o emprego do advérbio *aparentemente* adverte o leitor de que talvez Carlos estivesse, sim, muito implicado emocionalmente em seu discurso, o que pudesse ter escapado, talvez, à escuta de Pedro. Essa ausência aparente de pathos talvez possibilite ouvir em sua fala ecos do discurso atópico, ou seja, de um sujeito potencialmente cético, cínico. Essa leitura corroboraria a que venho fazendo, pois revela igualmente a ironia de Carlos em face do trauma. Ora, a ironia é uma operação discursiva pela qual o sujeito que exercita o laço social com o Outro da linguagem; ela é uma aposta no campo do Outro, de quem o sujeito espera o reconhecimento de seu discurso. Mas é também seu avesso, fala esburacada, fratura, escritura, o que se escreverá.

Logo, isso reforça a hipótese de que Carlos tenha feito avanços em seu processo de significação do trauma. Porém, concomitantemente, este ainda lhe soa vazio de sentido, como angústia atualizada no próprio instante da enunciação. Ora, é sabido que uma experiência traumática, mesmo no discurso de sujeitos já bem articulados, pode, ainda, fazer irrupções na cadeia associativa de significantes. Desse modo, é inconteste afirmar que, no processo de formalização da fala de um sujeito sobre seu trauma, o significante pode não deslizar em algum momento, não se associar a outro, o que provoca uma hiância, silêncio. A reedição do trauma acontece justamente nesse intervalo, cuja duração dependerá da resposta de cada sujeito.

Em seguida, a ironia cede lugar a uma nova sensação de perda de referências, ou seja, as garantias simbólicas (o engate de Carlos em uma cadeia significante) e os valores imaginários (sua oposição ou aderência ao outro do laço social) são suspensos. Carlos é novamente invadido por uma sensação de vazio, vazio esse onde o corpo não se conecta com o espaço e o tempo, isto é, com a sua própria enunciação, com a sua narratividade, com seu processo de significação da experiência traumática narrada a Pedro Buta. O corpo de Carlos é o lugar onde se crava esse esburacamento:

os olhos inócuos fixos num ponto qualquer do horizonte, vago e distante, como se, escolhido ao acaso por um casting a que não concorrera, estivesse a ler um discurso fúnebre escrito por terceiros para alguém que lhe era total e perfeitamente desconhecido. (MELO, 2013, p. 151).

Um índice característico da economia psíquica do trauma comparece nessa passagem. O que caracteriza o trauma é a invasão, experimentada no corpo, de algo imprevisto e opaco. Trata-se de algo, como diz Freud (2005b), que, num átimo, força o eu do sujeito a assumir um papel numa cena violenta e abrupta, como ocorre nos contextos de guerra, assim como em todos os eventos em que o sujeito é invadido por um Outro percebido por ele como aniquilador.

Essa sensação de ser tomado de assalto é também experimentada por Carlos durante seu sono, o que sugere a produção de sonhos repetitivos que reproduzem a experiência traumática. A repetição é o meio pelo qual o inconsciente ainda se vê como uma presa do trauma, ela é o sinal atualizado de uma angústia ainda não simbolizada. É justamente como uma perturbação do eu, no espaço noturno do sono, que Carlos reavalia sua experiência histórica. Ele refere-se a *uma sensação que [lhe] assalta todas as noites*. (MELO, 2013, p. 155)

E é esse mesmo olhar vago que Carlos tem no final do conto. Na passagem, Pedro Buta o confronta a respeito da pertinência de se permanecer isolado, longe de um projeto coletivo. Carlos não responde, o que indica que ele ainda não possa situar-se, a não ser no espaço do ensimesmamento. Não responder a Pedro é indicativo de uma desconexão de Carlos com o campo do Outro, da linguagem e do laço social coletivo. Esse mutismo diz algo sobre a impossibilidade em que Carlos se encontra de reabilitar-se para os enlaçamentos coletivos. A cadeia significativa, articulada no diálogo final, fica hiante, à espera de uma fala, carente de sentido e de significação: “Carlos Dias

não respondeu. Na realidade, tinha deixado de escutar o que Pedro Buta dizia. Os seus olhos estavam fixos nas águas silenciosas do Sena (...)" (MELO, 2013, p.166)

A única reação esboçada por Carlos é um pensamento violento e destrutivo, uma espécie de quase-passagem ao ato. A passagem ao ato, em psicanálise, refere-se a atitudes destrutivas, através das quais o eu, sem ter feito elaborações simbólicas de um luto, de uma frustração, de uma perda, reage destrutivamente contra seu próprio físico: "Aquela tarde, em Paris, estava particularmente amena. Contudo, Carlos tinha uma vontade brutal e inexplicável de estilhaçá-la em mil pedaços, tingindo-a violentamente de sangue." (MELO, 2013, p. 166)

Esse desfecho parece corroborar a tese que vimos defendendo: Carlos faz suas elaborações, mas ainda é surpreendido pela repetição non-sense de seu trauma. Ele ainda necessita, do ponto de vista subjetivo, de tempo para elaborar a experiência traumática. Sua reconexão com o outro, sua reabilitação para novos laços coletivos, sua abertura para conceber o coletivo em moldes diversos dos que aqueles concebidos no passado, não podem, definitivamente, se dar como um imperativo categórico, de que Pedro é representativo, ou como uma tabula rasa, que motiva o pensamento de Carlos. Com efeito, ele ainda está às voltas com sua *fratura insidiosa*.

5. Carlos X Pedro Buta: o inconsciente e o supereu nacionalista

A fratura insidiosa de Carlos, que se instalou surpreendentemente em sua subjetividade, esburaca-lhe o corpo, cujos sinais são índices de uma angústia sem objeto. Lacan dirá que o inconsciente é o tesouro dos significantes. O discurso do inconsciente somente pode irromper pela incidência do Outro da castração. O outro da castração está encarnado pela lei. A lei como outro vem para castrar o eu em sua tendência totalizante. A penetração paulatina da política socialdemocrata não representa, no ponto de vista de Carlos, algo que

garanta a felicidade do sujeito, como propaga a si mesma essa ideologia a que Pedro aderira.

O outro da lei que castra, por interditos, autoriza, ao mesmo tempo, o sujeito a se situar numa posição de desejo, conferindo-lhe uma identidade, uma unidade da qual o corpo é o emblema. O que Carlos não consegue conceber é essa autorização por parte da socialdemocracia. A economia de mercado talvez apenas retire o sujeito da carência para estimulá-lo em um excesso mal distribuído. Parece ser isso o que Carlos denuncia ao chamar os antigos “libertadores” de “gestores dos grandes grupos econômicos”. Nem a carência nem o excesso se podem constituir como uma falta. A falta lança o desejo. Carlos sente as mudanças no interior do marxismo-leninismo ou como carência de princípios ou como excesso de uma ideologia contrária à sua. Esse embate é o que o leva a localizar não uma falta, pois a falta propicia ao sujeito viver a ausência do objeto perdido através da eleição de novos objetos, ou seja, criando metonímias e metáforas de desejo.

Para a psicanálise, é somente quando o sujeito vive a frustração da perda do objeto como experiência da castração fundante da falta, que se criam as condições para a existência do discurso do inconsciente. E desse tesouro de significantes, brotam, metonímica e metaforicamente, os objetos transicionais. Essa é a premissa para o lançamento do desejo. Ora, o que ocorre a Carlos pode ser encarado como uma abertura do inconsciente, pois, afinal, ele está em processo de ressignificação, está fazendo outros laços sociais como exilado na França, laborais e afetivos. No entanto, há um retorno do trauma quando se trata de pensar em Angola. É nesse sentido que se pode dizer que, como traumatizado, o inconsciente de Carlos ainda está ocluso. Seria preciso, como diria Lacan, introduzir a presença do mestre em seu discurso para que o inconsciente aflore, por meio de uma conversão sintomática ou uma transferência.

Seu discurso ainda se produz como um rudimento de inconsciente, como uma reação autoerótica de traumatizado. É verdade, como dissemos, que ele circula entre os significantes, mas seu processo de elaboração do luto é repetidamente interrompido pela irrupção do sem-sentido do trauma. O intervalo, com sua duração lógica própria, é que deve ser levado em conta para sua economia psíquica. Pedro Buta, por sua vez, usa de todos os meios retóricos para fazer com que Carlos adira à avaliação positiva de um retorno a Angola. Ele encarna não um ideal de supereu com que Carlos possa identificar-se, mas um supereu ideal, com fortes conotações xenófobas e nacionalistas. Além disso, ele não concebe outra possibilidade de laço social que não se dê fora da esfera do grupal.

Pedro Buta é a própria encarnação do aniquilamento do inconsciente: o que dizer da sua postura quando decide, mesmo depois de tantos anos, não revelar a Carlos que ele lhe tirara da prisão política, na época do golpe de Nito Alves? Esse segredo representa uma espécie de resistência contra os conteúdos inconscientes, ele reprime a eclosão de um conhecimento sobre a vida e a morte, sobre o amor e ódio envolvidos em sua atitude de salvar a pele de Carlos. O segredo, móbile do inconsciente, o é apenas como véu posto sobre um saber da morte e da vida, velando-o, criando uma falta que o deixa velado, logo, em condições de ser trazido da latência à revelação. Pedro, além de dar uma função distinta ao segredo, vai ainda mais longe em sua tentativa de bloquear o discurso inconsciente do amigo, único meio que ele teria para a elaboração de seu trauma:

Finalmente, dava-se conta da profunda inutilidade de todas as certezas absolutas que, apesar de tudo, tinham feito mover a história até àquele momento em que tentava convencer o amigo a esquecê-la ou, pelo menos, a pôr sobre ela um véu opaco e espesso, alegadamente impermeável (MELO, 2013, p. 150).

Enfim, Pedro Buta age como em uma contratransferência analítica. Ele projeta sobre Carlos suas verdades e seus semblantes, bloqueando o acesso ao inconsciente. Pela insistência de Pedro, o objeto perdido de Carlos não pode nem mesmo surgir do inconsciente com mais contorno. Quanto a esse objeto cair, isso só seria possível num momento posterior à sua localização no inconsciente. Esse momento seria uma espécie de travessia do trauma, ainda que restassem do processo algumas vicissitudes do trauma em repetição.

6. Uma poética da fratura

Uma das grandes questões debatidas pelos dois amigos é o rompimento do laço que ligava Carlos a Angola enquanto um projeto político e de vida coletivo. Ele é cético e pessimista com relação a um projeto de nação angolana inserido no contexto atual da geopolítica socialdemocrata. Para ele, tanto as concessões feitas historicamente pelo MPLA a essa ideologia, quanto a queda do regime nos países comunistas, são uma atitude de subserviência *vil diante das potências ocidentais*. Carlos refere-se aos antigos engajados no processo político de Angola usando o pronome “eles”. Pedro critica severamente essa postura individual do amigo: “Quando foi, então, que o “nós” se cindiu? Quem são os culpados por essa fratura insidiosa, que esvaziou o sonho coletivo e instaurou novamente o “eles”?” (MELO, 2013, p. 165)

Um evento insidioso revela-se surpreendentemente, levando o sujeito a experimentar sua incidência com espanto, susto e a sensação de ter sido trapaceado pelo acaso. O susto é o primeiro sinal indicativo da angústia. Embora as fraturas que acometeram Carlos tenham oferecido algum grau de previsibilidade, pois se tratava de fatos construídos dentro de um processo político e histórico, ele sente que elas incidem sobre sua subjetividade e sua carne de modo insidioso.

De fato, a noção de evento, acontecimento ou fato, inseridos em uma narratividade histórica nexos-causal, é completamente estranha à economia do

trauma. O acontecimento é esvaziado de sua enunciação, de seu tempo e seu espaço, de suas condições de produção discursiva, para ser interpretado como algo desconexo e sem-sentido. Qualquer evento de uma trama subjetiva e histórica está potencialmente à espera de ser percebido, por um sujeito, como traumático. Na economia do trauma, não há evento, nem fato, nem acontecimento. Nada acontece além do puro acaso de uma vicissitude. Pois essa fratura insidiosa referida por Pedro revela sua própria indagação sobre o momento exato, o átimo em que ela se tenha produzido. Pedro acredita que todos os eventos tenham sido preparados e anunciados por um contexto político inelutável de alianças e concessões ideológicas. A historicidade a que se aferra Pedro para dar sentido aos fatos não comparece na significação de Carlos.

Na materialidade textual do conto *Os Marginais* são empregados vários recursos formais que chegam a constituir uma poética da fratura. Em primeiro lugar, no plano narrativo. O discurso do narrador, dotado de muita onisciência, transmite ao leitor a sensação de estar eclipsado pelo diálogo. Longas falas e réplicas permitem ao leitor entrar vivamente no calor de um debate, até mesmo de um colóquio político-sentimental. Quando ele retoma a narração, exige um esforço para se abandone o registro direto.

Uma terceira fratura é a da história, contada a partir do ponto de vista de um traumatizado, às voltas com sua subjetividade esburacada. Nos *Diálogos sobre a Nova História*, DUBY, comparando a historiografia com a trama de uma cortina pendurada, dirá que a história acontece no intervalo entre as pregas, lugar de insinuação do desejo.

Outra fratura, também espaço-temporal, está expressa pela imagem da margem. Ora, aqui João Melo expande semanticamente a noção de marginal histórico. O marginal histórico, essa espécie de bode expiatório, com identidade muito bem demarcada por discursos políticos, transmuta-se num marginal subjetivo. A margem existe porque a água cavou uma fratura. E como fazer

caber esse excesso traumático, representado, no final do conto, pelo rio Kwanza, no exíguo leito do Sena? É a dor imensa que deverá caber nos limites de uma simbolização: “Os seus olhos estavam fixos nas águas silenciosas do Sena, que corria, modesto e ridículo, diante da imagem caudalosa do Kwanza que não lhe saía da cabeça.” (MELO, 2013, p. 166)

Todas essas fraturas intensificam a violência daquela que mais identifica Carlos como um traumatizado: a fratura do seu eu. Como vimos, Freud, em seus ensaios sobre a guerra, fala do choque provocado por um eu totalmente urgente, impreciso e sem sentido que busca sobrepor-se àquele que está sedimentado na experiência identitária e cultural do sujeito. A psicanálise, com Lacan, também postula que a identidade apenas se sedimenta após a passagem pelo estágio do espelho, ou seja, o momento no qual o sujeito constrói uma imagem invertida de si pela percepção do outro, num processo que o leva a conquistar a solidez de um eu, do qual a coesão corpórea é a representação. Essa construção, de base fantasística, funciona como uma tela que protege o eu das ameaças que o sujeito fantasia no Outro, bem como daquelas autodestrutivas, regressivas ao narcisismo primário.

Na angústia, essa tela imaginária é suprimida, o espelho das identificações se quebra; logo, o eu não pode mais se sustentar por sua projeção na alteridade do outro, por seus enlaçamentos sociais. A fratura insidiosa incidiu sobre o eu de Carlos, cujas margens estão em descompasso com a experiência. Essa fratura ainda é sentida como traumática, como repetição. Carlos está em processo de reconstruir sua tela, a fim de, como sujeito esburacado, fraturado, reabilitar-se para novos enlaçamentos. Ele está tentando migrar da situação de sujeito esburacado para a de sujeito barrado \$, isto é, da posição de alguém invadido pelo real, migrando da angústia do sem-objeto para o desejo do objeto metonímico, do sinal para o sintoma.

Definitivamente, a suplência a essa tela esburacada necessita contar com um tempo para o trabalho de simbolização do objeto. A essa tela esburacada não se pode sobrepor, arbitrariamente, o *véu espesso e opaco* do ponto de vista de Pedro. A contratransferência de Pedro, a esse ponto, deixa de ter a função de criar um vínculo de amor, motor da entrada em análise, para se tornar em um entrave analítico, que estimula Carlos a mergulhar em seu trabalho do inconsciente. Por falar em mergulho, o ponto de vista de Pedro contrasta com o do narrador. Este, sim, tem consciência de que *a maka é mais profunda do que qualquer ideologia* (MELO, 2013, p. 161).

A maka, sinônimo de discussão no português angolano, indica que a análise de Carlos já está desencadeada. No entanto, como luto do objeto, ela é interrompida em sua cadeia associativa pela repetição do trauma, pela irrupção de novas moções de angústia e melancolia. O exílio, lugar de novas modalidades de laço e de ressignificação dos laços do passado, é uma experiência analítica, uma aposta no campo do Outro, campo da cultura e da linguagem por excelência. A profundidade do mergulho de Carlos é operada por confrontos com o núcleo do trauma: o corpo. Carlos está às voltas com a fratura insidiosa que sentiu na pele, na carne: sim, ele está aberto à alteridade, longe da simbiose nacionalista-marxista, ainda perto de um amigo com quem conflitava em relação aos laços políticos que os uniam, mas sem rejeitá-lo categoricamente. Ele está na cadeia associativa dos significantes; enfim, ele *começava a ter com a linguagem uma relação menos epidérmica*. (MELO, 2013, p. 154).

Referências

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *Edição Standard das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. São Paulo: Imago, 2005a.

FREUD, Sigmund. A psicanálise e as neuroses de guerra. (1919) In: *Edição Standard das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. São Paulo: Imago, 2005b.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Edição Standard das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. São Paulo: Imago, 2005c.

FREUD, Sigmund. O Mal-estar na civilização. In: *Edição Standard das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. São Paulo: Imago, 2005d. v. 21.

FREUD, Sigmund. Por que a guerra? (1933) In: *Edição Standard das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. São Paulo: Imago, 2005e.

FREUD, Sigmund. Reflexões para os tempos de guerra e morte (1915). In: *Edição Standard das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud*. São Paulo: Imago, 2005f.

LACAN, Jacques. O Seminário (Livro 5) *As Formações do inconsciente*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1999.

LACAN, Jacques. O Seminário (Livro 10) *A Angústia*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2001.

LACAN, Jacques. *Os Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. (Livro 11) Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1995.

MELO, João. Os Marginais. In: *Os Marginais e outros contos*. Caminho: Lisboa, 2013.

Recebido em 29/11/2021.

Aceito em 30/01/2022.

LITERATURA E EXCLUSÃO SOCIAL: UMA ANÁLISE DOS CONTOS *MURIBECA*, DE MARCELINO FREIRE, E *TIO, MI DÁ SÓ CEM*, DE JOÃO MELO

LITERATURE AND SOCIAL EXCLUSION: AN ANALYSIS OF THE SHORT
STORIES *MURIBECA*, BY MARCELINO FREIRE, AND *TIO, MI DÁ SÓ CEM*, BY
JOÃO MELO

Rondinele Aparecido Ribeiro¹

Luciana Brito²

Resumo: O presente artigo analisa o conto *Muribeca*, de Marcelino Freire, e o conto *Tio, mi dá só cem*, escrito por João Melo. É necessário assinalar que nossa postura acolheu as conjunções motivadas pelos trânsitos existentes entre os países de Língua Portuguesa. Desse modo, a leitura dos textos revela a preponderância do espaço urbano, captado pela ficção como consequência do problemático processo de urbanização de países periféricos situados no contexto de capitalismo avançado. Com isso, a literatura confirma sua vocação em se constituir como um espaço privilegiado que possibilita estabelecer profundas reflexões sobre as desigualdades sociais que emergem como traço constitutivo de países com um passado colonial.

Palavras-chave: Marcelino Freire; João Melo; Conto; Exclusão, Violência.

Abstract: This article analyzes the short story *Muribeca*, by Marcelino Freire, and the short story *Tio, mi dá só cem*, written by João Melo. It is necessary to point out that our position embraced the conjunctions motivated by the existing transits between the Portuguese-speaking countries. Thus, reading the texts reveals the preponderance of urban space, captured by fiction as a consequence of the problematic urbanization process of peripheral countries located in the context of advanced capitalism. Thus, the literature confirms its vocation to constitute itself as

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Brasil. Bolsista CAPES - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6966-2614>. E-mail: rondinele-ribeiro@bol.com.br.

² Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Brasil. Professora da Universidade Estadual do Norte do Paraná – Brasil. ORCID iD: E-mail: lbrito@uenp.edu.br.

a privileged space that makes it possible to establish deep reflections on the social inequalities that emerge as a constitutive feature of countries with a colonial past.

Keywords: Marcelino Freire; João Melo; short story; Exclusion, Violence.

1. Introdução

Ao apresentar os contornos responsáveis por ditar a existência do processo de exclusão na sociedade brasileira, Regina Dalcastagnè e Laeticia Jensen Eble (2017) salientam que essa mazela social não se constitui apenas como um processo econômico, mas também se estende a inúmeros aspectos cotidianos do brasileiro, perpassando o social, o político, o cultural e o afetivo dos indivíduos excluídos dos espaços institucionalizados de poder e dos espaços onde se efetivam a cidadania. Para essas autoras, as manifestações artísticas, ao representarem situações calcadas nessa vertente, revelam traços de reflexão e de posicionamento

sobre as profundas desigualdades sociais que marcam esse país e que se traduzem em violências de todo o tipo, da exclusão física à humilhação diária de integrantes de grupos marginalizados, passando ainda pelo não reconhecimento da força e da beleza de suas manifestações artísticas (DALCASTAGNÈ; EBLE, 2017, p. 11).

O ponto de vista das estudiosas revela que as manifestações artísticas se notabilizam pela constituição de um espaço institucionalizado para contribuir com a transformação da sociedade. Nesse sentido, destaca-se a legitimidade conferida à literatura como uma arte efetivada pelo discurso capaz de mimetizar o cotidiano vivido, tomando como parâmetro a realidade próxima na qual o leitor está inserindo.

Embasado nas prolíficas considerações de Antonio Candido (2003), é importante destacar as potencialidades das manifestações artísticas em se constituírem como uma manifestação discursiva complexa capaz de edificar e

humanizar o homem, sobretudo por possibilitar a experimentação de uma realidade, muitas vezes, alheia às experiências cotidianas.

Com efeito, a literatura, vista sob essa perspectiva, torna-se um agente cultural fértil em provocar o homem em sua vivência. Mesmo que num período atravessado por inúmeras dificuldades, desafios e percalços responsáveis por ameaçar a existência humana, a literatura e outras manifestações estéticas mantêm-se com uma carga de vitalidade, sobretudo pela particularidade de contarem com traços múltiplos de tendências, de suportes, de escritores, de leitores e de receptores.

Ainda que seja bastante problemático rotular a expressiva produção literária brasileira contemporânea, não se pode negar que um dos veios mais prolíficos dessa produção mais recente se centra na representação de grupos marginalizados. De maneira análoga, a produção literária angolana também se volta para esse contexto de exclusão fortemente perpassado pela representação da ordem espacial, assinalando a presença de personagens excluídos da cidadania. Nesse sentido, não é forçoso compreender que o processo catastrófico de urbanização, visto como marca negativa do processo de globalização, foi assimilado pela literatura como uma matéria fértil.

Posto isso, este artigo analisa o conto *Muribeca*, de Marcelino Freire, e o conto *Tio, mi dá só cem*, escrito por João Melo. É necessário assinalar que nossa postura acolheu as conjunções motivadas pelos trânsitos existentes entre os países de Língua Portuguesa. Desse modo, a leitura dos textos revela a preponderância do espaço urbano, captado pela ficção como consequência do problemático processo de urbanização de países periféricos situados no contexto de capitalismo avançado.

2. Tecendo alguns fios: a Literatura como representação

Em *Novas Geografias Narrativas*, Maria Zilda Ferreira Cury (2007), ao delimitar os rumos da ficção produzida no país, destaca que a ficção contemporânea está umbilicalmente atrelada ao espaço urbano, fortemente perpassado pela vida agitada e violenta, que substituiu o espaço rural. Por isso, sobressai, na concepção da estudiosa, a percepção de que a narrativa contemporânea se revela como uma representação da cidade como espaço desgastado, definido como “metáfora de impossibilidade de reconstituição identitária positiva do país” (CURY, 2007, p. 09).

Nesse sentido, conforme salienta a autora, a cidade assume uma espécie de feição performática. Assim, cabe explicarmos que, de modo geral, os autores que se propõem a tematizar os efeitos das relações estabelecidas entre os diversos grupos sociais incorporaram inovações estilísticas perpassadas pelo emprego de cenas rápidas, que podem ser vistas, na definição de Cury (2007), como uma espécie de “metáfora da velocidade”. Ademais, não é forçoso assinalar a preponderância de uma visão que encara o denominado processo de desterritorialização como uma marca dominante da produção ficcional mais recente, reveladora de uma situação emblemática em que o espaço social é visto como um lócus de embate entre indivíduo e coletivo. O dilaceramento entre o eu e o mundo, que é o grande tema das narrativas ao longo da história, exacerba-se com a ficção contemporânea.

Pode-se dizer que a produção de Marcelino Freire pode ser tomada como exemplo fértil dessa peculiaridade apontada pela estudiosa. Nascido em 1967, em Sertânia, Pernambuco, o autor se consagrou como um dos principais escritores do país. O conto objeto de nossa análise integra o volume intitulado *Angu de Sangue*. Lançado em 2000 pela Ateliê Editorial, a maioria dos contos do volume foi adaptada para o teatro, sob a direção de Marcondes Lima.

Sobre a expressividade do título, vale acrescentar que temos uma composição por justaposição em que o substantivo “angu” é unido à locução adjetiva “de sangue”, criando uma nova palavra. João Alexandre Barbosa (2019) explica, no prefácio da obra, que angu, um prato típico nordestino, em contato com a cidade, virou um angu de sangue, justamente em virtude desse choque com a violência. O livro contém 17 contos marcados pelo emprego de uma linguagem perpassada pela melancolia, pela ironia, pela predominância do trágico, pela voz de grupos marginalizados dos espaços de representatividade.

No prefácio da obra, João Alexandre Barbosa (2019) ainda destaca a forte presença da oralidade como um traço constante no conjunto de contos. Em *Muribeca*, primeiro conto da coletânea, esse traço estilístico se faz presente. Narrado em primeira pessoa por uma personagem marginalizada, o conto representa perfeitamente o traço da velocidade apontada por Cury (2007). Por meio da voz de uma personagem que depende do lixão para sobreviver, somos levados, graças a um forte tom de desespero e angústia, às dúvidas e argumentações de uma representante de um segmento social marginalizado diante da possibilidade de desativação do lixão³, local de onde provém o sustento de várias famílias:

Lixo? Lixo serve pra tudo. A gente encontra a mobília da casa, cadeira pra pôr uns pregos e ajeitar, sentar. Lixo pra poder ter sofá, costurado, cama, colchão. Até televisão.

É a vida da gente o lixão. E por que é que agora querem tirar ele da gente? O que é que eu vou dizer pras crianças? Que não tem mais brinquedo? Que acabou o calçado? Que não tem mais história, livro, desenho?

E o meu marido, o que vai fazer? Nada? Como ele vai viver sem as garrafas, sem as latas, sem as caixas? Vai perambular pela rua, roubar pra comer?

³ Localizado em Jaboatão dos Guararapes, região metropolitana de Recife, o lixão da Muribeca foi desativado em 2009.

E o que eu vou cozinhar agora? Onde vou procurar tomate, alho, cebola? Com que dinheiro vou fazer sopa, vou fazer caldo, vou inventar farofa? (FREIRE, 2019, p. 23).

O trecho transcrito evidencia as incertezas da personagem diante da situação de eliminação do lixão, visto por ela como um espaço que lhe garante a sobrevivência. Temos, aqui, dois grandes problemas existentes em quase todos os municípios brasileiros e que estão interligados. A presença dos lixões a céu aberto, uma mazela de ordem ambiental, e o grande número de brasileiros que vivem nesses lixões como catadores, uma das mais insalubres e indignas atividades econômicas humanas. Para resolver o problema dos depósitos de lixo a céu aberto, o Congresso Nacional aprovou, em 2010, uma lei instituindo uma política nacional para os resíduos; e o Ministério do Meio Ambiente, por sua vez, determinou que os municípios deveriam criar aterros sanitários e iniciar a coleta seletiva. Com a desativação de uma quantidade considerável de lixões, um novo problema se impõe, ou seja, como promover a inclusão social dos catadores, sendo que é o único trabalho que sabem desenvolver. Contudo, notamos a ausência de políticas públicas promissoras para migrar os catadores do trabalho insalubre para uma estrutura digna e segura.

No decorrer da narrativa, a personagem destaca que, além do lixão corresponder ao meio de sustento, seja por meio de gerar a possibilidade de renda e pelo fato de se constituir como uma fonte de alimentos, também se notabiliza por se estabelecer como farmácia e habitação, o que pode ser constatado por meio do trecho a seguir, que revela a preponderância de um tom bastante afetivo empregado pela personagem ao se dirigir ao espaço:

Não pense que é fácil. Nem remédio pra dor de cabeça eu tenho. Como vou me curar quando me der uma dor no estômago, uma coceira, uma caganeira? Vá, me fale, me diga, me aconselhe [...].

Por exemplo, onde a gente vai morar, é? Onde a gente vai morar? Aqueles barracos, tudo ali em volta do lixão, quem é que vai levantar?

Você, o governador? Não. Esse negócio de prometer casa que a gente não pode pagar é balela, é conversa pra boi morto. Eles jogam a gente e num esgoto. Pr'onde vão os coitados desses urubus? A cachorra, o cachorro? (FREIRE, 2019, p. 24).

São trabalhadores humildes que encontram na atividade de catadores a única alternativa para vencer o desemprego, a falta de escolaridade e qualificação profissional e a pobreza extrema. Se para a maior parcela da sociedade os lixões são espaços tidos como insalubres e, por consequência, desvalorizados, para os catadores é o único meio de sobrevivência, daí o valor conferido ao espaço, conforme apresentado no trecho acima. A pesquisadora Dirce Koga, ao defender a atenção que merece ser dada ao território/espaço em que a desigualdade e a injustiça social são presentes, tendo em vista que os limites são bem maiores que as possibilidades em área, afirma:

Em contextos de fortes desigualdades sociais, de tendências à focalização cada vez mais presentes nas propostas de políticas sociais, o território representa uma forma de fazer valer as diferenças sociais e culturais que também deveriam ser consideradas nos desenhos das políticas públicas locais. É nesse sentido que a referência territorial pode significar não somente as expressões mais imediatas e concretas das realidades vividas como também conter elementos aparentemente invisíveis, mas significativos, que dizem respeito aos valores, sentimentos, perspectivas que rodeiam as vidas das populações. (KOGA, 2003, p.47).

Regina Dalcastagnè (2012) salienta que “a literatura acompanhou a migração para as grandes cidades, representando de modo menos ou mais direto as dificuldades de adaptação, a perda dos referenciais e os problemas novos que foram surgindo com a desterritorialização” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 109- 110). Ademais, para a autora: “o espaço da narrativa brasileira atual e essencialmente urbano, isto é, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 110).

Nesse sentido, o conto se insere como um legítimo representante dessa peculiaridade apontada pela estudiosa. Além disso, é necessário ressaltar que a narrativa escancara também as ambivalências típicas de uma sociedade que experimenta os efeitos do problemático processo de urbanização. Com isso, temos, de fato, uma mostra da forma bárbara com que ocorreu o propalado processo de modernização brasileiro, revelando uma sociedade bastante desigual.

A situação de marginalização retratada pelo conto se torna ainda mais perplexa quando esse espaço de descarte de resíduos se demonstra como a única possibilidade de sobrevivência de grupos marginalizados diante da inépcia do governo, que não oferece políticas públicas adequadas para garantir a inserção social e, conseqüentemente, propiciar a efetivação da dignidade da pessoa humana, como preconiza a constituição:

O povo do governo devia pensar três vezes antes de fazer isso com chefe de família. Vai ver que eles tão de olho nessa merda aqui. Nesse terreno. Vai ver que eles perderam alguma coisa. É. Se perderam, a gente acha. A gente cata. A gente encontra. Até bilhete da loteria, lembro, teve gente que achou. Vai ver que é isso, coisa da Caixa Econômica. Vai ver que é isso, que é luxo, que luxo tem valor (FREIRE, 2019, p. 24).

Ampliando as discussões apresentadas neste texto, destacamos o rico diálogo estabelecido com a literatura africana. Nesse sentido, recorreremos às prolíficas contribuições de Rubens Pereira dos Santos (2012). De modo assertivo, ao tecer considerações sobre as configurações da literatura produzida nos países lusófonos, o autor destaca a qualidade da produção, além do reconhecimento dado a essa expressiva produção pela comunidade internacional.

Sobre as configurações da literatura angolana, o ponto de vista de Rejane Vecchia da Rocha e Silva (2014, p. 367) é prolífico:

A produção literária, dessa forma, vem se mantendo historicamente mobilizada pelas questões sociais, focalizando formas de comportamento político em sociedades do continente africano que foram sendo inscritas na ordem do capitalismo mundial, e tais formas de representação, enquanto realidades discursivas, estabelecem inevitavelmente vinculações entre o contexto textual (ficcional) e a realidade material (de acordo com as configurações histórico-culturais, portanto. Assim sendo, o estudo das relações entre Literatura e História se faz diante das solicitações ideoculturais de momentos políticos do passado e do presente (VECCHIA ROCHA e SILVA, 2014, p. 367).

Estabelecida uma contextualização, ainda que de maneira breve sobre os contornos da literatura angolana, apresentamos, de forma sucinta, a obra *Filhos da Pátria*, de autoria de João Melo, autor representativo da literatura angolana. A obra foi publicada originalmente em 2001 pela editora Nzila e, posteriormente, pela editora Record, no Brasil. Composta por 10 contos, de modo geral, propõe-se a narrar situações desencadeadas pelo processo de independência de Angola. Para tanto, confere representação e voz a personagens marginalizados da sociedade angolana. Tais peculiaridades podem ser facilmente observadas na leitura do conto *Tio, mi dá só cem*, objeto de estudo no artigo em questão.

De maneira semelhante ao conto de Marcelino Freire, o conto de João Melo apresenta um narrador em primeira pessoa, pertencente ao grupo marginalizado, portanto destituído da cidadania. Marcado pela velocidade das ações, o conto toma como espaço a metrópole com sua impossibilidade de reunir pacificamente sujeitos situados em diversas classes. Vale, nesse sentido, mais uma vez, recorrermos ao vigoroso ponto de vista de Dalcastagnè (2012). Essa estudiosa, ao se referir à prevalência da metrópole como espaço preponderante na narrativa contemporânea, salienta que esse espaço emerge como uma espécie de “símbolo da diversidade humana, em que convivem

massas de pessoas que não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam [...]” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 110).

Ainda que o diagnóstico da autora centre-se no contexto brasileiro, não é forçoso reconhecer tal traço como uma das linhas de força da literatura produzida em Angola. A voz narrativa do conto centra-se no ponto de vista de um garoto que, ao pedir dinheiro na rua, acaba contando sua trajetória de vida, marcada pela problemática configuração social do país, que forçou uma intensa migração e pelo ingresso na marginalidade, aqui vista como a condição do indivíduo excluído dos espaços de poder, mas também como a situação daquele indivíduo que é cooptado pelo universo do crime.

No primeiro parágrafo, sobressai, por meio de uma linguagem ágil, intensa e veloz, a apresentação do personagem, que revela sua origem como um deslocado:

Tio, mi dá só cem, só cem mesmo pra comprar um pão, tô então com fome, inda não comi nada desde antesdntem, os outros miúdos mi caçambularam com ele o ferro que um muata me deu, eu lhe vi quando ele chegou com a garina, parecia então filha dele, ou neta, sei lá, meteu o carro lá bem no fundão perto das pedras, eu dei um tempo, contei nas mãos, eu então sei contar tio, também andei na escola, cheguei até na quarta, a, bê, cê, dê, um, dois, três, quatro, num é assim tio, é assim sim senhor, não ri, foi o meu professor é quem disse, lá no mato adonde eu estava antes de vir aqui em Luanda como deslocado, uns dizem é deslocado, outros porque é refugiado, [...] (MELO, 2008, p. 31).

O conto inicia-se com uma expressão perpassada pelo forte tom de oralidade, que, por sua vez, confere o título ao texto. O trecho evidencia, como já assinalado, a recorrência de uma linguagem intensa e ágil em que o personagem excluído recorre à mendicância como forma de sobrevivência. Tamanha é a marginalização que o garoto sofre que estava há dois dias sem fazer uma refeição.

Como marca da intensidade, o trecho estrutura-se por meio de uma sequência de períodos marcados pela ausência de parágrafos. Assim, do ponto de vista estilístico, é importante acrescentar que sobressai, no conto, a ênfase no emprego de vírgulas e ausência de pontos, garantindo a agilidade da linguagem e a intensidade dos fatos narrados. Cabe ainda mencionar, a partir do trecho transcrito, a preponderância da marca da oralidade e a incorporação de palavras típicas do léxico angolano, tais como: “miúdos”, “muata”, “kilunza”, “kinjango”, “canuco”, “garina”.

Do ponto de vista temático, por sua vez, o conto aborda os efeitos do acentuado processo de metropolização, associado aos efeitos nefastos de questões emergentes do pós-colonialismo, que ditam a tônica das ações do protagonista. Nesse sentido, mais uma vez, a literatura revela-se como um potente discurso capaz de captar as conturbadas relações de indivíduos situados na periferia do capitalismo.

Desde o primeiro parágrafo, podemos falar que esse personagem excluído da cidadania vê na mendicância uma forma de sobrevivência. Contudo, o conto se aprofunda, ganhando uma dimensão trágica ao investir na representação de um sujeito marginalizado, que pratica atividades ligadas ao universo do crime, como se pode perceber pela atividade desempenhada relacionada à proteção de adolescentes vítimas da prostituição, mencionada por ele no excerto em análise.

Apesar da pouca idade, temos um garoto marcado por várias experiências, como se pode perceber pelos fatos narrados de maneira intensa, que não abrem a possibilidade de um diálogo com seu interlocutor. Nesse sentido, podemos salientar que a narrativa se estrutura por meio de um narrador em primeira pessoa que modula os fatos da maneira mais ágil, sobretudo para dar coerência ao instante que está sendo captado: uma cena de mendicância. A sequência de ações contadas pelo protagonista revela o trauma

causado pelo contexto histórico violento tematizado pelo conto. Para avançar na especificação desse aspecto, podemos citar, dentre outros trechos, o momento em que o garoto relembra a trágica morte da mãe, violentada e incendiada: “[...] o desespero todo da minha mãe, os gritos da minha mãe, o desespero todo de minha mãe quando os homens lhe violaram, um, dois, três, quatro, cinco, seis, depois lhe espetaram a baioneta na cona, lhe puseram gasolina e lhe incendiaram” (MELO, 2008, p. 37).

Ao longo do conto, nota-se o efeito desse trauma como uma marca de um sujeito vítima de um acentuado processo de marginalização. Ao focar primeiramente as ações violentas contadas ao interlocutor como a sua atividade ligada à prostituição e a extorsão cometida contra aqueles que exploram esse crime, o que envolve ainda um homicídio e a iniciação sexual, todos esses aspectos são narrados em meio às revelações traumáticas desencadeadas pelo cotidiano vivido:

[...] a cabeça do muata estava debruçada sobre o volante toda rebotada, o sangue jorrava-lhe da testa até no tapete formando um pequeno lago cada vez maior, a garina estava totalmente encostada no outro lado do carro encolhida sobre o seu medo, paralisada pelos seus próprios gritos, sem forças sequer para abrir a porta e desaparecer, teria sido melhor se ela desaparecesse, tio, mas ela não desapareceu, parece estava à procura do azar dela ou então alguém lhe mandou para desgraçar ainda mais a minha vida [...] (MELO, 2008, p. 35).

O excerto acima chama atenção pelo forte tom naturalista empregado para focar a dimensão da violência desencadeada pelo fato histórico, que obrigou a intensa migração e, conseqüentemente, aumentou os espaços periféricos em Luanda. Outra consequência nefasta desse processo muito bem captada pela obra de João Melo é o acúmulo de milhões de refugiados, contando entre estes milhares de crianças, muitas delas, como o protagonista do conto,

órfãs, sem acesso à educação, saúde, alimentação, ou seja, desprovidas dos mecanismos de inserção social.

3. Considerações Finais

Como enfatiza Antonio Candido (2012), a literatura, por meio de suas tramas, desperta o homem para uma necessidade vital de ter acesso à ficção. Como se percebe, o ponto de vista do crítico atribui à literatura a especificidade de se constituir como uma das experiências mais ricas para sistematizar a fantasia. Pensando nas peculiaridades existentes na narrativa literária, como atesta o crítico, a literatura notabiliza-se por apresentar um viés artístico e estético responsável por atuar como um mecanismo de humanização devido sua particularidade em se constituir como fonte de educação humanizadora do homem.

Essa característica revela-se pela potencialidade da narrativa manifestar-se esteticamente, permitindo ao leitor experimentar uma realidade, às vezes, bastante diferente da sua, o que revela seu traço característico de ampliar os horizontes de expectativas dos sujeitos. Dessa forma, essa manifestação artística é responsável por estimular o senso crítico, além de se constituir como um espaço propiciador das mais diversas reflexões, sobretudo pela potencialidade em representar os conflitos humanos, tornando-os palpáveis ao leitor.

Enquanto materialidade discursiva, a literatura notabiliza-se pela sua inscrição em um contexto sociocultural específico. A esse respeito, Candido (2003) salienta a ligação dessa manifestação artística com o caráter expressivo de um determinado grupo num tempo ou num espaço, uma vez que a literatura “[...] confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no seu subconsciente e no inconsciente” (CANDIDO, 2003, p. 243).

Enquanto produção discursiva engajada, a prosa contemporânea mostra-se um potente discurso que mantém uma forte conexão com o processo histórico no qual se insere. Dessa particularidade, emerge uma vasta produção capaz de manter um diálogo fecundo com o cenário atual, como foi exemplificado pelas análises do presente estudo.

No que se refere à representação da violência e à exclusão na literatura, pode-se dizer, ainda, que esses aspectos não ocorrem apenas pelo intermédio do conteúdo, mas sim pelo emprego de uma linguagem perpassada pelas rasuras de viés naturalista. Nesse contexto, a representação do cenário urbano e dos seus desdobramentos é tratada de modo mais performático, uma vez que passou a se constituir num espaço problemático devido ao cenário da globalização, responsável por acentuar ainda mais as exclusões, o que representa o surgimento de novas configurações identitárias e novos problemas para serem representados.

Na verdade, esse espaço é configurado a partir de movimentos com grande celeridade, contando com cenas também muito rápidas. Outro aspecto a ser observado liga-se aos narradores, que atuam sob uma submissão célere de suas representações, configurando amplamente o processo de representação e significação do urbano numa narrativa breve, que desafia os limites do gênero a que pertence.

Referências

- BARBOSA, João Alexandre. In: FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*. 3. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2019. p. 11-17.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 3^a ed. São Paulo: Duas cidades, 2003.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Novas geografias narrativas. *Revista Letras de Hoje*. Curso de Pós-graduação em Letras. Porto Alegre: EDIPUCRS, v. 42, n. 4, p. 7-17, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia Jensen. Apresentação. In: DALCASTAGNÈ, Regina; EBLE, Laeticia Jensen. (Orgs.). *Literatura e Exclusão*. Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Editora Zouk. 2017. p. 11-14.

KOGA, Dirce. *Medidas de cidades: entre território de vida e territórios vividos*. São Paulo: Cortez, 2003.

FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*. 3. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

MELO, João. *Filhos da pátria*. Rio de Janeiro: Record, 2008

SANTOS, Rubens Pereira dos. Do Brasil à África: resgatando valores através da Literatura, construindo uma sociedade multicultural e pluriétnica. *Revista Navegações*. Porto Alegre, v. 5, p. 73-78, 2012.

VECCHIA DA ROCHA E SILVA, Rejane. Apontamentos do materialismo para uma abordagem crítica das relações entre Literatura e História nos países africanos de língua portuguesa. *Revista Crioula*. São Paulo, nº 9, 2011.

Recebido em 21/11/2021.

Aceito em 05/02/2022.

PROCESSOS DE APAGAMENTO E A CRISE: UMA ANÁLISE DO PERSONAGEM ODONATO DE OS *TRANSPARENTES*, DE ONDJAKI

PROCESSES OF ERASURE AND THE CRISIS: AN ANALYSIS OF THE
CHARACTER ODONATO FROM *OS TRANSPARENTES*, BY ONDJAKI

Renata Gomes¹

Resumo: O presente artigo tem por objetivo analisar a construção de Odonato, protagonista do romance *Os Transparentes*, de Ondjaki. O estudo concentra-se na relação entre literatura, crise e ideologia. No recorte aqui proposto, apresentamos uma análise identitária tendo como parâmetro as mudanças sociais, a crise e a barbárie contemporâneas. Utilizaremos, nesse percurso, estudiosos como Gayatri Spivak, Linda Hutcheon, Laura Padilha, Homi Bhabha, entre outros.

Palavras-chave: Identidade; Apagamento; Subalternização; Crise.

Abstract: This article aims to analyze the construction of Odonato, protagonist of the novel *Os Transparentes*, by Ondjaki. The study focuses on the relationship between literature, crisis and ideology. In the cut proposed here, we present an identity analysis having as a parameter the social changes, the crisis and the contemporary barbarism. In this path, we will use scholars such as Gayatri Spivak, Linda Hutcheon, Laura Padilha, Homi Bhabha, among others.

Keywords: Identity; Erasure; Subalternization; Crisis.

Os Transparentes foi publicado em 2012. O romance mostra o amadurecimento literário de seu autor, Ondjaki, sendo considerado, até então, a sua grande obra. Ondjaki conta em entrevistas que se preparou por anos para escrever o romance, o que corrobora com o pensamento da crítica literária, que

¹ Doutora em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7830-4571>. E-mail: renatacgs@id.uff.br.

observa a singularidade de *Os Transparentes*, mediante toda a produção do escritor. O jovem autor angolano conduz o texto com aspectos realistas, e fala dos caminhos que o seu país tem trilhado, deixando o leitor frente à total barbárie, ao mesmo passo que expõe os conflitos subjetivos que esses impactos reverberam na vida do luandense.

Pensar nas sociedades contemporâneas, sobretudo as do sul global, através da arte e da literatura, é reavaliar como pensamos essas sociedades e o que de fato mudou depois das lutas. O que temos no fim de tudo “não é a história das mudanças de regimes políticos, mas a das relações de produção que determinam as forças políticas de dominação” (CHAUÍ, 1984, p. 73).

Os personagens que outrora refletiam a utopia de uma nova Angola agora sucumbem à desilusão e ao desespero, chegando a reproduzir os atos corruptos de quem se encontra próximo ou no poder. Por isso, para a arte que traz como tema a distopia, o estudo do sujeito e das identidades é primordial, pois os personagens refletem em sua composição a desordem social.

Um dos traços característicos dessa desordem é a invisibilidade dos sujeitos marginalizados e/ou subalternizados diante dos novos poderes estabelecidos. Deste modo, discutir como tais subjetividades são narradas torna-se necessário para problematizar a contemporaneidade. O interesse do pós-modernismo no sujeito é explicado por Linda Hutcheon:

A coincidência dos interesses da crítica e da arte – a ênfase que as duas tem em comum com a natureza ideológica e epistemológica do sujeito humano – caracteriza mais um desses pontos de interseção que podem definir uma poética pós-modernista. Em termos mais específicos esse é um ponto de desafio a qualquer teoria ou prática estética, ponto que presume um conhecimento sólido e confiante sobre o sujeito ou então deste se afasta por completo. E tanto a teoria como a arte colocam esse desafio em prática por meio de sua consciência em relação à necessidade de situar ou contextualizar a discussão realizada sobre a subjetividade de qualquer atividade discursiva (inclusive a própria atividade da teoria e da arte) dentro da estrutura da história e da ideologia. (...) Como Derrida costuma

afirmar, “O sujeito é absolutamente indispensável. Eu não destruo o sujeito: eu o situo” (in Macksey e Donato 1970,1972, 271). E situá-lo, segundo o pós-modernismo é reconhecer diferenças. (...) Situar é também reconhecer a ideologia e sugerir noções alternativas de subjetividade (Huyssen 1986, 213). (HUTCHEON, 1991, p. 204).

Logo, o que pretendemos aqui é mostrar como esses sujeitos se apresentam na obra, e em alguns momentos, em contraposição a um projeto ideológico da literatura angolana do período das lutas de libertação. Ainda há dominação, mas é uma outra dominação.

Segundo Paul Ricoeur (1991), a formação da identidade do personagem/sujeito está diretamente ligada com as experiências registradas ao longo de sua vida. A partir dessas vivências, os personagens são introduzidos no romance, pois suas trajetórias determinam como são socialmente alocados na Luanda fictícia de Ondjaki. Ao mesmo tempo que são construtores dos espaços aos quais circulam, são produtos dele.

Embora o estritamente local interfira nessa construção de identidade, outras variáveis são importantes quando se pensa nesse homem, que, em decorrência do neocolonialismo, continua recebendo influências de outros locais, “dos seus novos colonizadores”. Stuart Hall afirma que “é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural” (HALL, 2011, p. 42). Aqui nos ateremos a como essa infiltração, que também se dá através de um viés econômico, é preponderante para se pensar alguns personagens.

Ao longo deste texto, consideramos um reflexo da Luanda contemporânea e da configuração de uma sociedade que se formou no período pós-independência. Mas devemos salientar que o regime político-econômico e as identidades, que aqui pretendemos analisar, são pensadas segundo a história de um povo submetido ao colonial e agora neocolonial. Para tal, trataremos do

homem subalternizado, mais precisamente, do protagonista do romance, Odonato.

A literatura pós-moderna apresenta nos romances personagens de grupos subalternizados que até então não figuravam no lugar de protagonistas com tanta regularidade. Novos sujeitos são postos em cena, fazendo com que o discurso das minorias, assim como sua representatividade, seja mais aparente não só na literatura, mas em outras formas de representação artística e de comunicação.

Parte da produção artística e literária dos países periféricos procurara representar a crise – social, econômica e mesmo subjetiva – e os sujeitos que se encontram à deriva, em meio a uma sociedade que não lhes garante um lugar. Essas são tônicas que regem parte desses romances, os quais vêm imbuídos de discursos ideológicos.

A construção identitária dos personagens que compõem essas narrativas e suas trajetórias agora são outras e reagem de acordo com essa nova sociedade, múltipla e sectária, pois, mesmo abarcando muitos grupos, produz pequenos nichos que se encontram em uma posição de superioridade. Em parte da produção literária, os dilemas de uma elite detentora de poder econômico e social dão lugar ao discurso do outro, no qual as classes abastadas ou “os vencedores” perdem o seu lugar central. A ambientação das histórias se desloca para um ambiente periférico, ou mesmo locais de reunião de grupos minoritários.

As dores subjetivas e as dores do ser social se misturam, refletindo na constituição do homem subalternizado que, ao não conseguir enxergar o seu lugar na sociedade em que vive, passa a reconhecer a sua condição de excluído.

Hall (2011) afirma que as identidades dos personagens da pós-modernidade refletem o momento histórico, neste caso a nossa era globalizada, na qual tempo e espaço são preponderantes para a construção das identidades

nos meios de representação (literatura, cinema, artes plásticas e música). A respeito disso, Linda Hutcheon afirma, por sua vez:

A arte e a teoria pós-modernistas têm reconhecido de forma autoconsciente seu posicionamento ideológico no mundo, e têm sido estimuladas a fazê-lo, não apenas como reação a essa insultuosa acusação de trivialidade, mas também por aqueles ex-cêntricos, que antes eram silenciados, tanto os de fora (pós-colonial) como os de dentro (...). (HUTCHEON, 1991, p. 228).

Aquele que antes não passava de um mero coadjuvante começa a se distanciar desse lugar secundário, e muda não somente a sua posição na narrativa, mas também a sua forma de representação.

Em *Os Transparentes*, Ondjaki traz personagens que representam esses ex-cêntricos, sendo o protagonista o grande representante do homem subalternizado no romance. O escritor não traz um protagonista que vive nos musseques, ele vive na Maianga, bairro de classe média baixa, mas que é impossibilitado de viver dignamente em razão das condições de trabalho e de oportunidades para viver de tal modo. A construção do personagem também é resultado de um projeto ideológico-artístico que vem acompanhando as obras do autor até então e que faz da literatura um modo de pensar Luanda e o homem da cidade.

Parte das obras produzidas em Angola no período da guerra de libertação e nos anos seguintes tem, como ponto de interseção, a construção de personagens que simbolizavam uma descrença diante da política e das relações construídas pelo capital. Partindo de uma visão política e ideológica aliada ao MPLA, Movimento Popular de Libertação de Angola, os personagens tinham em comum uma descoberta e/ou afirmação da força do angolano diante da situação do país. Assim, esses personagens mostravam em sua construção uma vontade explícita e clara de construir um país justo e para todos.

A arquitetura do protagonista era pensada a partir do desejo de trazer símbolos utópicos para luta, no qual uma imagem de força de caráter e uma vida baseada na ideologia baseada na luta por uma Angola para o povo, ou mesmo um ponto de virada e tomada de atitude, eram importantes. Um exemplo muito simbólico dessa construção de um herói que simbolizaria a força de luta pela nação é o protagonista Sem Medo, do romance *Mayombe*, de Pepetela. As palavras de Laura Padilha expõem a grandeza do personagem:

O herói "luminoso" Sem Medo – cuja face humana e, portanto conflituosa, não se escamoteia – vai retomar o sonho do morcego, personagem denominado apenas como Ele. Este, conforme revela a narrativa, depois se transforma, como todos os outros, em homem e seu traço distintivo lhe é conferido pela busca incessante de fazer do mundo um lugar melhor, apesar de reconhecer a ovalidade intrínseca desse mesmo mundo. (PADILHA, 2009, s/p).

A estrutura desse personagem dialoga com o momento que o país vivia, incorporando um discurso que naquele tempo parecia ter efeito. Um herói que reproduzia o discurso de parte da camada intelectual envolvida com o processo de libertação nacional, um herói humano, com todas as suas falhas, a fim de construir uma Angola melhor.

Já, nos dias de hoje, as necessidades de Angola não são mais as mesmas, a imagem que o intelectual outrora tinha do país e das possibilidades de um futuro quase utópico caíram por terra. Isso se reflete na literatura. Com isso e a crença de que o homem angolano no poder faria do país um lugar com menos desigualdade se desfez no momento em que os interesses pessoais ultrapassaram a necessidade coletiva. Assim se desfez o sonho do herói e a crença de que essa seria uma nova Angola.

A motivação de representar o herói, que com seu discurso e trajetória indica uma força de mudança, já não se faz presente na prosa angolana porque

a utopia que motivou a criação dos personagens naquele momento anterior, dá lugar a um sentimento de desengano e desesperança.

As duas formas de criar um protagonista têm muitas coisas em comum, e talvez, uma das maiores delas é fazer com que essa construção questione quem é o homem angolano diante de sua sociedade, evidenciando sua impotência. Enquanto a primeira procura engrandecer esse homem, a evidenciada no romance aqui analisado procura mostrar como esse projeto de engrandecimento se perdeu pela própria insuficiência do homem perante as redes de poder.

Em *Os Transparentes*, o protagonista traz a marca dessa desilusão. A partir de um personagem que funciona como uma metáfora, Ondjaki ficcionaliza a realidade do homem subalternizado nas sociedades urbanas periféricas. Através de Odonato², podemos pensar no homem que vive à margem e no seu não lugar em uma economia que invisibiliza e explora a camada popular. A invisibilidade que toma conta de si já é presente na sua vida, quando o enquadrados e percebemos como sujeito social que vive de modo precário e nem mesmo tem seus direitos básicos garantidos, como alimentação. Mesmo com sua integridade corpórea, Odonato já se sabe invisível. Partindo desse pressuposto, podemos então dividir o processo de transparência de Odonato em duas fases.

A primeira fase de sua transparência dá-se no momento em que esse homem se torna apenas uma ferramenta de trabalho e para de existir como uma pessoa, e funciona como uma peça na engrenagem burocrática. A segunda fase é quando o personagem materializa o fenômeno de apagamento social e se

2 Relacionado a esta diminuição de sua massa corpórea está a escolha do nome Odonato. O nome do personagem pode ter sido retirado das odonatas, uma classe dos insetos, que compreende os animais que conhecemos por libélulas ou libelinhas. Esses insetos têm as asas transparentes, que são seu modo de sustentação no ar. Assim como acontece com as libélulas é a transparência que faz Odonato ir aos ares.

torna gradativamente invisível. Há uma ligação direta entre essas duas formas de transparência: as duas evidenciarão o lugar (ou não lugar) reservado para o homem pobre na grande capital.³

Alguns elementos na narrativa demonstram esse caráter duplo de sua invisibilidade, um deles é o apreço que o personagem tem pelo passado. Odonato gosta de relembrar um tempo onde tudo parecia estar bem. O personagem projeta no passado uma lembrança sacralizada de um momento anterior, no qual ele ainda vislumbrava a possibilidade de um futuro de paz vindouro.

Logo após as lutas pela independência, houve a guerra civil e, verdadeiramente, para as camadas populares o país nunca se estabilizou. Essa paz anterior é ilusória, pois a calma desse passado vinha apenas da esperança que até então não se havia perdido. Parte da tomada de consciência que é decisiva na construção do personagem é explicitada por deixar de acreditar nessa possibilidade, que em dado momento lhe parecia ser uma realidade palpável. Ao olhar para a noite da cidade na berma do terraço do prédio, Odonato reencontra essa esperança perdida na tranquilidade e no escuro da noite. Na calma que substitui o amarelo quente do sol e da vida urbana, reencontra o momento em que tudo poderia ficar bem.

O protagonista reflete em alguns momentos sobre seu estado: “– julgo que sofro da doença de mal-estar nacional (...) – o país dói-me...” (ONDJAKI, 2010, p.179). Então temos esse homem, ciente da situação do subalterno em seu país, e mais que isso, ciente de sua incapacidade. O que se percebe é que Odonato já perdeu parte de suas crenças e já agora acredita que ser forte é não

³Fato aqui citado e que ocorre em todas as grandes capitais, seja de países pobres ou ricos. Isso é evidenciado pelo filme de Ken Loach, *Eu, Daniel Blake*, de 2016, que explicita o descaso do governo inglês com os protagonistas do filme.

sucumbir a outras formas de sobrevivência, quase sempre aliadas ao ato corrupto.

Philip Gourevich questiona se “[s]er posto diante da barbárie não é um antídoto contra ela?” (*apud* TODOROV, 2002, p.190), mas, para Odonato, a barbárie é tão presente que quando se toma consciência dela. Quando o caos na cidade se intensifica, o protagonista já se encontra anulado no jogo social e se entregar a essa transparência é a única saída. Transparecer é uma forma de resistir a esse mundo.

A negação à existência nessa sociedade nos faz retomar um poema de Agostinho Neto, “Negação”, no qual o autor diz “Quero ascender, subir/ elevar-me até atingir o Zero / e desaparecer./ Deixai-me desaparecer!” (NETO, 2009, p. 158). Ao apresentar essa revisitação, a obra dá continuidade a um projeto não atingido. O escritor e sociólogo parece dizer que ainda é necessário mostrar como o homem luandense é apagado nesse jogo social.

Essa referência a um projeto não atingido também fica clara em uma das falas do personagem, na qual Odonato fala de um sonho e da sua impossibilidade de chorar:

<<as lágrimas é que limpam a tristeza...>> (...)

– serei feliz quando as lágrimas regressarem de verdade. estou cansado de falsas sensações. (...) os olhos de Odonato já não sabiam chorar como antigamente. (...) já havia presentindo que as lágrimas eram um privilégio dos que podiam chorar por dentro e por fora.

Odonato passava a mão pelo rosto, agredia as vistas, provava a ponta dos dedos e intensificava sua tristeza:

há muitos seus olhos não podiam produzir sal. (ONDJAKI, 2010, p.73).

Outra referência à produção de Agostinho Neto, agora no poema “Choro de África”, que trata de um choro geracional, que acompanha os sofrimentos do

homem de Angola, roubado, escravizado, usurpado e explorado. Odonato já não pode sublimar a sua tristeza, o choro já não pode limpar o seu sentimento. Vejamos como a poesia de Neto se liga ao sofrimento e à percepção de sociedade que o protagonista do romance mostra ao longo da narrativa:

O choro durante séculos
nos seus olhos traidores pela servidão dos homens
no desejo alimentado entre ambições e lufadas românticas
nos batuques choro de África
nos sorrisos choro de África

nas fogueiras choro de África
nos sarcasmos no trabalho na vida choro de África

(...)
O choro de África é um sintoma

Nós temos em nossas mãos outras vidas e alegrias
desmentidas nos lamentos falsos de suas bocas

– por nós!

(NETO, 2009, p. 120-121).

A rotina e a necessidade de um trabalho que garanta o mínimo para a sua família fazem com que ele perca o direito de alçar novas perspectivas. A impossibilidade de mudança e/ou ascensão faz com que parte dele seja sublimada em razão de ações que são necessárias para a sobrevivência, pois como formula Homi Bhabha a “existência hoje é marcada por uma tenebrosa sensação de sobrevivência” (BHABHA, 1998, p. 19). Ondjaki traça um percurso dessa transparência que começa a se mostrar quando o personagem é inserido no mercado de trabalho.

O primeiro sinal do apagamento é o empobrecimento de suas habilidades motoras, quando inserido num sistema de trabalho baseado no modelo do “Paradoxo de Smith”, também conhecido como modo de “produção fordista”, no qual o ofício se constitui em uma monótona linha de montagem.

Uma das primeiras perdas de Odonato é condicionada pelos movimentos repetitivos que são a marca dessa forma de trabalho. Com isso as suas mãos são as primeiras que começam a perder algumas aptidões e no lugar dessas habilidades instala-se o ofício repetitivo, a vida programada para a servidão:

Odonato observa as pessoas atentando aos modos de suas mãos, gostava de ver AvóKujinkise cozinhar devagar, fingia ler o jornal mas admirava a rapidez e a precisão dos gestos missangueiros da filha, ele mesmo havia sido habilidoso com a madeira, mas as ocupações dos tempos de funcionário público haviam desfeito parte dessa sua habilidade

– carimbar documentos... foi isso que matou seus gestos redondos (ONDJAKI, 2010, p.24).

A perda dos gestos redondos não representa apenas a perda de uma habilidade, mas demonstra como o mercado de trabalho castra novas possibilidades de vida para o homem. Tal transparência não é a mesma que se dá ao longo do romance, não é física, mas é aquela que impossibilita os movimentos e sua autonomia e o torna hábil apenas para a função empregatícia que exerce, funcionando como mais uma forma de manipulação. Ao mesmo tempo que o mercado talha esse homem para uma determinada função, ele o torna totalmente substituível, daí a situação do protagonista do romance, que passa a vida carimbando documentos e, quando menos espera, vê-se sem emprego e sem a possibilidade de sustentar a família.

O capitalismo em conjunção com a forma como as empresas e os órgãos empregatícios são estruturados, reduzem o trabalhador de baixa renda a um mínimo que é totalmente dependente do mercado, como apontam Guattari e Deleuze:

o Estado moderno substituiu a servidão maquinaica por uma sujeição social cada vez mais forte. Já a escravidão antiga e a servidão feudal eram procedimentos de sujeição. Quanto ao trabalhador "livre" ou nu

do capitalismo, ele leva a sujeição à sua expressão mais radical, uma vez que os processos de subjetivação não entram mais nem mesmo nas conjunções parciais que interromperiam seu curso. (...) os outros, os "proletários", são os sujeitos do enunciado, sujeitados às máquinas técnicas onde se efetua o capital constante. O regime de salariado poderá, portanto, levar a sujeição dos homens a um ponto inaudito, e mostrar uma particular crueldade (...). (DELEUZE e GUATTARI, 1997, s/p).

O valor desse homem na sociedade também é um reflexo do mercado de trabalho no qual está inserido. Logo, quando é retirado, ou melhor, substituído nesse jogo de “funções essenciais efêmeras”, ele perde o seu valor. No tempo da diegese, Odonato já é um homem desempregado, constantemente reflete sobre essa dependência e mais que isso, sobre como é ser dispensado desse meio. A respeito do lugar do trabalhador subjogado e o uso de um discurso que traz a competência como forma de sua (des)valorização, Richard Sennet afirma:

Esse déficit vivencial parece estar localizado no interior do trabalhador – alguém que não fez de seu valor algo duradouro para os outros e que pode simplesmente sumir de vista. A linguagem econômica em uso hoje em dia – “economia baseada na técnica” (...), “mão-de-obra baseada na tarefa” e assim por diante deslocam o foco de condições impessoais, como a posse de capital, para questões mais pessoais de competência. Na medida que essa retórica econômica se torna mais pessoal, ela dessimboliza o domínio público do trabalho: desigualdade econômica, poder e impotência são fatos difíceis de ser traduzidos em autoconhecimento. (SENNET, 2004, p. 153).

Não por acaso a transparência física de Odonato vem junto com a impossibilidade de estar inserido no mercado de trabalho. Logo essa invisibilidade social do homem pobre somada à impossibilidade de progredir se juntam a um sentimento de inutilidade, já que não tem mais função mercadológica, o que é necessário para a vida na cidade, sobretudo no grande

centro econômico do país, a capital Luanda. O próprio personagem em um dado momento narra essa sequência de desventuras que o trazem para essa situação:

– um homem para de falar dele mesmo, fala das coisas do início... como as infâncias, as brincadeiras, as escolas, as meninas, a presença dos tugas, as independências... e depois a coisa de ainda há pouco tempo, veio a falta de emprego e de tanto a procurar e sempre a não encontrar trabalho... um homem para de procurar para ficar em casa e pensar na vida e na família. no alimento da família. para evitar as despesas, come menos... um homem come menos para dar de comer aos filhos, como se fosse um passarinho (...) e aí me vieram as dores de dentro, de uma pessoa ver que na crueldade dos dias não se tem dinheiro, não tem como comer ou levar o filho ao hospital... e os dedos começam a ficar transparentes... e as veias, as mãos, os pés e os joelhos... mas a fome foi passando: foi assim que comecei a aceitar minhas transparências... deixei de ter fome e me sinto cada dia mais leve... esses são os meus dias... (ONDJAKI, 2010, p.200).

Odonato perde aquilo que Richard Sennet chama de “honra social” que é própria da construção do sujeito urbano e parte do princípio no qual, para o homem do proletariado, trabalho é uma questão não só de sobrevivência, mas também é o que lhe traz honra e independência – embora seja dele totalmente dependente. Odonato sente essa frustração que surge a partir da ideia de que só é útil quando pode trabalhar e sustentar a si e a família.

Esta perda de valor fica bem explícita no romance que questiona o quanto vale esse homem empobrecido na sociedade: “Luanda fervia com sua gente que vendia, que comprava pra vender, que se vendia pra ir depois comprar e gente que se vendia sem voltar a conseguir comprar” (ONDJAKI, 2010, p. 75). Desse modo o ciclo de apagamento do personagem se completa: o sustento econômico de Odonato é retirado e pouco tempo depois o seu sustento material corpóreo passa também a desaparecer.

A partir do momento em que Odonato percebe que a sociedade em que vive nega a sua existência, passa a compreender que o seu problema é de ordem social. Ao tomar consciência dessa condição, começa a se tornar verdadeiramente transparente sem se importar com esse *status* que, para si, já não é tão novo. Vejamos como isso se mostra no seguinte diálogo do personagem com sua esposa, Xilisbaba:

- não gosto que estejas aí, na berma
- eu também não gosto de muita coisa – Odonato não estava de bom humor
- apetece-te cozinhar? trouxe legumes frutas e peixe pra grelhar
- Baba – Odonato respirou fundo, como se inspirasse toda a poeira da cidade de Luanda – decidi que já não vou comer!
- não tens fome? não queres almoçar?
- não entendeste. não vou comer mais, vou fazer jejum social. (ONDJAKI, 2010, p.52).

Gayatri Spivak explica o lugar dos subalternos nas sociedades contemporâneas, sempre dialogando com as determinantes de poder. A estudiosa corrobora com a visão de que “esse S/sujeito, curiosamente atado a uma transparência por meio das negações, se associa aos exploradores da associação internacional do trabalho” (SPIVAK, 2011, p. 59) porque esse é o modo de sobrevivência.

O que acontece com Odonato ocorre também com homens comuns em tantas outras sociedades. O homem pobre é moldado para servir as grandes corporações ou o governo e, quando já não é uma mão de obra tão lucrativa, é descartado. Trazer esse homem que se vê à margem é repensar quem é esse povo que o personagem representa. Odonato aponta que a transparência física é só mais uma forma de não ter visibilidade: “não somos transparentes por não

comer, nós somos transparentes porque somos pobres” (ONDJAKI, 2010, p. 203).

Em *Os Transparentes*, o desaparecimento físico é resultado de uma projeção do que já se sente socialmente, como se fosse uma segunda etapa do processo de apagamento. A transparência física é só um desdobramento desse não lugar na sociedade. Odonato representa o homem subjugado, que já não tem mais voz, logo a materialização do seu sentimento de não pertença à sociedade reverbera em uma desmaterialização do seu corpo. Em uma sociedade para a qual já é um sujeito social transparente, passa a ficar também fisicamente transparente:

acanhados raios solares, de magreza extremada, fiapos tristes da cor amarela, atravessavam Odonato nas zonas periféricas do seu corpo esguio, nos rebordos da cintura, nos joelhos, também nas costas das mãos e nos ombros, a luz longínqua passava como se o corpo humano, real e sanguíneo pudesse assemelhar-se a uma peneira ambulante. (ONDJAKI, 2010, p. 34).

Podemos apontar essa transparência física como uma etapa final no processo de apagamento social, causado pelo capitalismo e pelo neocolonialismo. Com a transparência o corpo, que deveria ser o sustento terreno daquele homem, já não é mais palpável, assim como suas possibilidades de vida, pois as formas de existir nesse mundo lhe são cerceadas, fazendo com que esse fenômeno se apresente como quadro final de um longo processo de apagamento.

Durante o processo de transparência, o personagem se enxerga cada vez mais como parte do povo angolano, é a partir da transparência corporal que em suas falas o apagamento do povo é questionado. Apesar de se entregar à transparência física, Odonato tenta em vão fazer-se ouvir. É como parte desse povo, também transparente e apagado, que Odonato reivindica sua

autenticidade, ao dizer que tem poder sim, porque é um representante do povo angolano em um diálogo com os fiscais do governo, que riem de sua autoridade não existente. Isso nos faz retornar às palavras de Spivak ao chamar o subalterno de aquele que é “ausente de história”, aquele que não consegue impor sua autoridade nem como dono de seu discurso e/ou de sua própria história.

Essa representatividade do povo também é um paralelo de como o protagonista pode ser visto em relação aos outros personagens, que se encontram à margem assim como ele. É através dele que vemos as determinantes que entrecortam a vida dos outros sujeitos subalternizados que compõem essa obra de Ondjaki.

Referências

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CHAUÍ, Marilena de Sousa. *O que é ideologia*. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1984.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol.5. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1997.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

NETO, Agostinho. *Trilogia poética: Sagrada Esperança; Renúncia Impossível; Amanhecer*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 2009.

ONDJAKI. “As raízes do arco-íris. (Ou: o camaleão que gostava de frequentar desertos)”. In: CALAFATE, Margarida Ribeiro; PADILHA, Laura Cavalcante. *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 51-54, 2008.

ONDJAKI. *Os Transparentes*, 2ª edição. Córdova: Editorial Caminho, 2012.

PADILHA, Laura. “A força de um olhar a partir do Sul”. *Alea: Estudos Neolatinos*, 2009.

RICOEUR, Paul. A identidade pessoal e a identidade narrativa; O si e a identidade narrativa. In: RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Campinas: Papyrus, 1991.

SENNET, Richard. “A cultura do novo capitalismo e a democracia”. In: MORAES, Dênis de. *Combates e Utopias: os intelectuais num mundo em crise*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem: indagações sobre o século XX*. Tradução de Joana Angélica D’Ávila. São Paulo: Arx, 2002.

Recebido em 21/08/2021.

Aceito em 22/03/2022.

A QUESTÃO DA IDENTIDADE EM ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA E OS TRANSPARENTES

THE ISSUE OF IDENTITY IN *ENSAIO SOBRE A CEGUEIRA* AND *OS TRANSPARENTES*

André Bumba¹

RESUMO: A questão da identidade está entre os temas mais abordados nas várias manifestações do pensamento contemporâneo, na pintura, música, arquitetura, cinema, literaturas e outras formas de fazer arte. Existem várias manifestações literárias em que se coloca na ribalta a questão da identidade, como narrativas, poesias e textos dramáticos. Nesta nossa abordagem, selecionamos duas obras de autores que apresentam realidades culturais diferentes. Em *Ensaio sobre a cegueira*, José Saramago (português) faz um retrato da sociedade contemporânea, sem os parâmetros sólidos e estáveis da identidade, uma vez que, a partir da proliferação da cegueira, o indivíduo assume outras formas de representação da identidade para se impor às situações geradas pela epidemia da cegueira. Em *Os transparentes*, Ondjaki (angolano) mostra, a partir de histórias permeadas pelo afeto, pela imaginação, a identidade de moradores de um prédio de um bairro de Luanda, entendido como “entidade viva”, onde se manifestam as diversas formas identitárias (coletivas e individuais) dos seus habitantes. Uma narrativa que cativa o leitor pela linguagem poética bem-humorada, retratando um país dividido entre a modernidade pós-colonial e as tradições africanas.

PALAVRAS-CHAVE: identidade; literatura; *Ensaio sobre a cegueira*; *Os transparentes*.

ABSTRACT: The issue of identity is among the most discussed themes in the various manifestations contemporary thought, in the arts such as painting, music, architecture, cinema, literature and others. In our approach, we selected two works by authors from the literature in portuguese, but which presente different cultural realities. In *Essay on blindness*, José Saramago (portugues) portrys contemporary society without the solid and stable parameters of identity, since, from the proliferation of blindness, the individual takes on other forms of representation to impose himself in situations generated by epidemic of blindness. In *Os transparentes*, Ondjaki (angolan) shows, from stories permeated by affection, by imagination, the identity of residents of a building in a neighborhood in Luanda, understood as “living identity” (collective and

¹ Mestre em Ensino das Literaturas em Língua Portuguesa pelo Instituto Superior de Ciências de Educação de Luanda – Angola. Doutorando em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina – Brasil. Bolsista Capes – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1963-4604>. E-mail: andrumbumba69@gmail.com.

individual) are manifested of its inhabitants. A narrative that captivates the reader by the humorous poetic language, portraying a country divided between post-colonial modernity and african traditions.

KEYWORDS: identity; literature; *Ensaio sobre a cegueira*; *Os transparentes*.

1. As narrativas

Em *Ensaio sobre a cegueira*, a narrativa começa num lugar e tempo não identificados. Algumas marcas dão-nos a pensar em se tratar de uma cidade moderna: os semáforos, automóveis, pessoas a atravessarem a estrada, buzinas e o frenesim provocado pelo automóvel parado à frente. Depois de ter sido levado a casa pelo socorrista que lhe roubou o carro, posteriormente, o cego vai ao oftalmologista e descreve a sua cegueira. Porém nos exames feitos pelo médico o resultado é admirador e preocupa o médico que vê o caso como inédito, pois os olhos do paciente estão sãos, sem lesões aparentes. Aí nasce uma ideia de que a cegueira em retrato não é a cegueira normal detetada pelos oftalmologistas, mas uma cegueira que transcende as expectativas clínicas para representar um estado de situação que leva a narrativa para abordagens mais profundas da condição humana (SARAMAGO, 2006, p. 11-12,22-23).

A história prossegue, mostrando como o ladrão, o médico oftalmologista seus pacientes se tornam cegos, mas esta cegueira não se apanha por contágio, é uma questão individual, entre a pessoa e os seus olhos. Com muito pouco tempo, a epidemia se propaga e as autoridades decidem colocar os cegos em quarentena. Esses são recolhidos para um manicómio, supostamente, para evitar o contato com os que não cegaram e, é dividido em duas alas dispostas em camaratas. Segundo as autoridades, uma das alas seria para os cegos e a outra para as pessoas que coabitaram com os mesmos. As duas alas estão separadas por um imenso corredor. As autoridades formulam um regulamento composto por quinze regras expressas por via de um altifalante. Essas regras, segundo as autoridades, devem ser cumpridas à risca para evitar que todos cegam. Esta medida do Governo deixa os presos em uma preocupação

alarmante, pois não sabem como poderão cumprir as regras se eles não veem e ainda em saber quem irá cuidar deles uma vez que não enxergam. A alimentação foi provida pelo Governo, tal como o lugar (SARAMAGO, 2006, p. 48,68-69).

Ao longo da narrativa os contaminados roubam a comida destinada aos cegos e acabam mortos pelos disparos dos soldados, entendidos que se tratava de violação às leis estabelecidas no regulamento do manicómio. Esta situação conhece mais contornos, pois a comida se escasseia à medida que vão entrando mais cegos ou pela ausência de condições higiénicas aceitáveis. Devido a um grupo de cegos que se instalou no fundo do corredor, os habitantes do manicómio vão experimentar momentos de terror, talvez a parte mais crítica da narrativa. Roubam toda a comida, ameaçam outros cegos e cobram para que esses tenham acesso à comida. Pedem favores sexuais às mulheres das outras camaratas em troca de comida. Violam as mulheres para que demais cegos tenham comida e não morram de fome. Estes momentos de terror e angústia terão encontrado o fim, quando a mulher do médico, a única com visão no manicómio, mata o chefe dos cegos malvados com tesouradas, permitindo a fuga das restantes que, na altura, sofriam o estupro (SARAMAGO, 2006, p. 188-189).

Depois da morte do chefe dos cegos malvados, as coisas não melhoraram, pois, o cego contabilista assume a liderança dos maus e os maltratos continuam, levando os cegos esfomeados a culparem a mulher do médico como sendo a responsável daquele estado lastimável em que se mergulharam, tudo porque os malvados estão irados pela morte do chefe, protagonizada por ela. Porém, o último ato para a saída do manicómio e para a “liberdade” dos cegos vem, mais uma vez, de uma mulher. Um autêntico martírio, pois a mulher sai da camarata e joga fogo nos colchões para matar os cegos malvados, acabando por morrer queimada com os seus algozes (SARAMAGO, 2006, p. 208).

Os soldados guardas do manicómio já não se encontravam nas suas posições. No meio desta situação, a mulher do médico anuncia aos cegos em sua companhia que estavam livres do inferno daquela quarentena e que estavam livres graças ao fogo que destruiu o prédio.

Cansados, decidem repousar, conversar e tomar decisão para o regresso às casas, sempre com a única guia, a mulher do médico. Ficam todos num único sítio enquanto a mulher do médico vai à procura de alimento, antes de começar a difícil tarefa de encontrar as residências. O itinerário será estabelecido por ordem de distância (SARAMAGO, 2006, p. 212).

Finalmente, a casa da mulher do médico será a morada de todos. Às noites, a mulher do médico lia uns tantos capítulos de um livro. Era a única maneira de entreter os cegos em sua companhia. Subitamente, o primeiro cego grita e diz que está a ver e, um a um, todos ficam livres da cegueira branca (SARAMAGO, 2006, p. 306-307).

Em *Os transparentes* a narrativa começa, como em *Ensaio sobre a cegueira*, num clima caótico – um incêndio, neste caso, envolvendo, igualmente, um cego. O fogo consumia o prédio sob o olhar preocupante dos habitantes do mesmo que observavam o perigo a chegar mais perto das suas vidas ou dos seus mais próximos. Era um autêntico inferno. As ruturas na canalização deixavam a água jorrar permanentemente e encharcavam-se com ela para se proteger da ação devoradora do fogo; tossia-se com dificuldade. A primeira manifestação de desespero veio da parte do cego que, vivendo o horror da temperatura excessiva transmitida pelo calor do fogo, quer completar a perceção pela visão de que está vedado, solicitando que seu companheiro e guia lhe desse a conhecer a cor do fogo que consumia o prédio. Xilisbaba entra na narrativa com a preocupação de criar meios de proteção para suportar o fogo, enquanto os outros a seguiam num gesto de solidariedade. O fogo devorava aquele labirinto escuro que impunha respeito aos seus moradores (ONDJAKI, 2012, p. 11,14-15).

As duas primeiras personagens apresentadas pelo narrador, o Cego e o VendedorDeConchas conheceram-se num semáforo. O Cego terá gostado do barulho das conchas, quando seu saco deslizou (ONDJAKI , 2012, p. 20).

Daí seguem relatos e retractos do quotidiano dos habitantes do prédio, dos seus costumes, indumentárias, cardápios, diversões, afazeres, reveses, até que um dia chega o Ministro junto ao prédio, desce e manda o motorista dar algumas inúteis voltas nas ruas engarrafadas de Luanda, com aquele trânsito impassível. O Ministro não suportou as condições deploráveis do prédio e, mesmo disfarçado, a sua indumentária queixou-se dele. O motorista, preso ao trânsito, deu aso à exposição da imagem do Ministro que o esperava na entrada do prédio (ONDJAKI, 2012, p. 35,36).

Nesta Luanda, o devir proporciona motivos de abordagem bem aproveitados pelo narrador. O que posteriormente mexe com a narrativa é a descoberta do ouro negro no subsolo de Luanda. A notícia cria interesse de pessoas poderosas que sugerem projetos e inventam novas formas para se enriquecer e aumentar a burguesia. Cria a CIPEL (Comissão Instaladora do Petróleo Encontrável em Luanda) e a comissão é instalada, sem o conhecimento dos cidadãos que, simplesmente, se assustam com as escavações (ONDJAKI, 2012, p. 71).

Outro momento de distração da população é o advento de um eclipse em Luanda. O governo anuncia um inesquecível espetáculo: o aparecimento de um eclipse. Convidam-se cientistas, importam-se óculos para o efeito, prepara-se uma grande festa com balões, as arcas frigoríficas são apetrechadas de cervejas, até se discute o aumento de feriados nacionais para comemorar acontecimentos importantes, como o do eclipse que se avizinha. O aeroporto 4 de Fevereiro estava ao rubro com a chegada de estrangeiros que fariam parte da comunidade científica para a observação do fenómeno inédito. Os panfletos e as placas publicitárias mostravam aos estrangeiros a magnitude e o impacto deste

fenómeno a ocorrer de modo particular e singular em Luanda: “não se deixem eclipsar. Cá se assistem” (ONDJAKI, 2012, p. 287).

A caminho do hotel, os cientistas e alguns turistas, todos estrangeiros, observavam a cidade de Luanda que se preparava para receber o fenómeno do sistema solar, um fenómeno que muitos países nunca tiveram a sorte de a natureza listar-lhes. Anúncios por todo lado em contraste com os buracos e escavações, para se encontrar o petróleo em Luanda.

Para além da instalação da CIPEL, que transfigurava a cidade de Luanda com seus buracos, e do anúncio das comemorações do eclipse a acontecer em Luanda, outros factos fazem o devir daquela moderna cidade:

Noé expulsa chineses da sua residência, instala uma sociedade religiosa. E no terraço do prédio *dOs transparentes*, mais uma iniciativa do poder criativo dos luandenses vem à tona. É montada uma tela para cinema. Sua inauguração é em apoteose: salão perfumado, flores, indumentária especial, arrumações a jeito da banda. Morava conforto em todas as dimensões naquele salão de diversões. (ONDJAKI, 2012, p. 299).

A narrativa toma outros caminhos, a partir de duas intervenções do senhor camarada Presidente da República de Angola. Uma anunciando o cancelamento das comemorações do eclipse total, devido ao falecimento da senhora Ideologia, considerada como um dos principais pilares da vida cívica e moral da nação, e outra anunciando alegremente o aparecimento do petróleo em Luanda, perto do prédio *dOs transparentes*, levando o presidente a visitar o prédio mais mediático da cidade de Luanda. Nas duas intervenções encontramos situações paradoxais: a primeira intervenção, vai provocar mudanças profundas implicações sociais, políticas e culturais. O fenómeno natural é interrompido pela vontade humana, segundo as autoridades angolanas e as notícias da Rádio Nacional. Porém, segundo as notícias difundidas pela BBC, na voz do seu correspondente em Angola, a NASA terá

anunciado alterações no movimento planetário, como causa da não ocorrência do tão esperado eclipse. (ONDJAKI, 2012, p. 362-363). Na segunda intervenção, a do anúncio do aparecimento do petróleo em Luanda, a intervenção foi interrompida pelo suposto atentado que estaria sujeito o senhor camarada presidente no prédio e, mais uma vez, a BBC anunciará que o presidente estaria salvo e a situação controlada, ante a indiferença da Rádio Nacional (ONDJAKI, 2012, p. 395).

A narrativa termina tal como começou: um incêndio envolvendo o Cego e VendedorDeConchas que, finalmente, anuncia ao Cego a cor do fogo: “é um vermelho devagarinho, mais-velho... é isso um vermelho devagarinho...” (ONDJAKI, 2012, p. 425).

1.1 A cegueira

A epidemia de cegueira não aparece pela primeira vez na literatura com José Saramago e Ondjaki. Ela já foi de ângulo temático em várias narrativas, poesias e dramas, sobretudo quando se criam personagens trágicas, enigmáticas, curiosas, às quais o autor atribui essa enfermidade.

Um dos exemplos de cegueira na literatura vem-nos da Roma clássica, na obra *Metamorfoses* de Ovídio (apud SILVA 2008). Ele refere que:

Tirésias ficou cego por conta de uma disputa entre Júpiter e Juno. Júpiter, em meio a uma bebedeira, trava com sua esposa Juno uma discussão sobre qual dos sexos sentiria mais prazer. Juno afirma que são os homens, e Júpiter, as mulheres. Para resolver a contenda chamaram Tirésias, pois sabiam da sua experiência sobre o assunto: tempos atrás ele tinha sido enfeitado por duas cobras que copulavam e foram interrompidos por um golpe acidental do seu cajado. Durante sete anos, Tirésias viveu em corpo de mulher e, mais tarde, reencontrando os mesmos répteis, reverteu a metamorfose. Tendo vivido a vida na forma de mulher e homem, Tirésias afirma ao divino casal que a mulher sente um prazer superior. Como contradiz a opinião de Juno, a deusa condena-o a escuridão da cegueira. Júpiter, porém, compensa-lhe a perda da visão com a sabedoria e o dom de

predizer o futuro. O procedimento do supremo deus não desfaz o castigo imposto pela esposa, uma vez que não é lícito um deus desfazer a obra do outro, mas a menos o abrandar. (SILVA, 2008, p. 14).

Sant'Anna (apud SILVA, 2008, p. 15-16), faz referência a lenda de Lady Godiva, segundo a qual, no ano de 1057, na Inglaterra, havia um conde que cobrava impostos muito altos aos seus súbditos. Sua esposa, Lady Godiva, solicitava-lhe que fosse menos áspero, mas ele não cedia. Um dia, ele propõe a sua esposa que, se ela desfilasse nua pela cidade, sobre um cavalo em pêlo, ele aboliria os impostos excessivos. A corajosa Lady aceita a proposta e o Conde, seu marido, enciumado, determina que ninguém assista ao desfile, permanecendo trancados em casa, com portas cerradas. Porém, um homem resolveu fazer um buraco na janela da sua casa para ver a Lady passar, e a transgressão deste olhar teve a devida punição: o homem ficou cego. Cegou porque viu o que não devia ver. Se alguém insiste em ver o interdito, deve ser cegado para que a autoridade e o sistema permaneçam.

A partir destes trechos que a literatura nos oferece, desde a antiguidade até aos nossos dias, podemos compreender que o tema da cegueira esteve sempre atrelado à crítica social, à ética, à moral ou aos costumes.

2. Sobre a identidade

As formulações sobre a identidade estão abertas a várias acepções e contestações, e as tendências da sua abordagem são demasiadamente ambíguas. Para Hall, “o próprio conceito, a identidade, com o qual estamos a lidar é complexo e pouco desenvolvido, e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova” (HALL, 2002, p. 8).

As identidades são construídas a partir da interação humana, dos traços comuns que os indivíduos partilham cultural e socialmente, tais como regras,

objetivos, valores, religião e outros. A padronização das atitudes tem grande influência na formatação da identidade do indivíduo, uma vez que este perde valores como a criatividade e pode provocar a resistência às mudanças e à volatilidade do devir moderno. A padronização faz com que os indivíduos tenham uma identidade baseada num ambiente confortável e estático, presos nos valores a que estão habituados e ancorados numa maneira de ser e agir achada correta.

Para Hall (2002) o sujeito da Pós-modernidade, ele está sem identidade fixa, tornando-se móvel, obviamente. Aqui, o sujeito assume, em diferentes momentos, identidades diferentes. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente parece uma utopia. Sobre o sujeito pós-moderno, postula-se que a identidade não é vista como única, fixa ou permanente, modificando-se constantemente, e Hall aborda isso com clareza:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades que não são unificadas ao redor de um “eu coerente”. (HALL, 2002, p. 12, 13).

O que ocorre, neste sentido, é uma multiplicidade de identidades possíveis, com uma das quais nos podemos identificar temporariamente.

As identidades coletivas são formadas quando indivíduos de características diversas e até mesmos diferentes se unem dentro de um mesmo sistema de cultura e sociedade, orientados para um mesmo objetivo. Essa união vai efetivar-se na partilha de valores, crenças, hábitos, pensamentos, atitudes, definindo assim as suas identidades. Hall apresenta as bases desta identidade cultural coletiva quando afirma que:

Nossas identidades culturais refletem as experiências históricas em comum e os códigos culturais partilhados que nos fornecem, a nós, como um “povo uno”, quadros de referência e sentidos estáveis, contínuos, imutáveis, por sob as divisões cambiantes e as vicissitudes de nossa história real. (HALL, 1996, p. 68b).

Quando a pessoa se assume como indivíduo e se sente motivada pelo autointeresse, pondo em alta as suas características e traços individuais, pretende orientar a sua identidade na linha pessoal, mas quando se coloca como membro de um grupo social, como um ser em relação com outros, o indivíduo está a construir uma identidade relacional, velando pelo benefício do outro. A conformação da identidade individual é importante na integração do indivíduo no grupo, porque permite que ele seja diferente dos outros indivíduos no grupo. Assim, definido com parte do grupo, o indivíduo começa a construir uma identidade coletiva.

Outra acepção da identidade que importa realçar na nossa abordagem é a identidade nacional, que nos remete para o fato de que, quando pertencemos a uma nação, partilhamos valores comuns, um conjunto de características comuns, dentro de um coletivo. Na perspectiva de Zygmunt Bauman, a identidade nacional está ancorada na ideia de Estado-Nação, pois é o Estado quem cria as condições para a existência e preservação dessa identidade. O Estado estabiliza-a, impõe elementos coletivos, pelos quais todos os indivíduos pertencentes a um território se revêem. O mesmo autor recalca a seguir:

O Estado busca a obediência dos seus indivíduos, representando-se como concretização do futuro da nação e a garantia da sua continuidade. (...). Não fosse o poder do Estado de definir, classificar, segregar, separar e selecionar o agregado das suas tradições, dialetos, leis constitucionais e modos de vida locais, dificilmente seria remodelado em algo como os requisitos de unidade e coesão da comunidade nacional. (BAUMAN, 2004, p. 27).

Está visão aponta a identidade como uma raiz única que exclui o “outro”, reduz qualquer visão individualista da identidade, embora se reconheça que a coesão, a unidade e a comunidade são constituídas pelos indivíduos, sendo contribuintes necessários à formação do Estado-Nação.

Quanto à desconstrução, a nossa abordagem pretende considerá-la como resultado de uma mudança, de um conjunto de transformações a ocorrer tanto no indivíduo quanto na sociedade em que se incardina. Ela opõe-se ao carácter conservador das identidades construídas, sustentadas pelas crenças, pelos valores e pelas regras. A instabilidade, o carácter efémero, a volatilidade e o caos são os principais causadores da desconstrução das identidades.

Nas abordagens de Stuart Hall (2002), encontramos três conceitos identitários sobre o sujeito, que resumem as diversas visões que apresentamos: i) o sujeito do iluminismo, com a ideia de uma identidade central e original que corresponde a uma existência determinante, mas também um sujeito individualista; ii) sujeito sociológico, onde o sujeito e a estrutura suturam-se e completam-se, tendo a identidade a função de estabilizar tanto o sujeito, quanto a sociedade onde vive; iii) sujeito pós-moderno, caracterizado pela alienação e ocorrência de multiplicidade de identidades.

2.1 Identidade em Ensaio sobre a cegueira

Em literatura portuguesa, José Saramago torna-se o escritor da pós-modernidade que trouxe a tentativa de mudança daquela ancoragem em que se prendia o indivíduo moderno com seus papéis rigidamente determinados. Ele vai apresentar-nos o sujeito pós-moderno nesta obra, pois a literatura é um espaço em que as localizações do sujeito e as construções e desconstruções das identidades afloram, dando-nos a conhecer como os indivíduos de diversas épocas concebiam, construíam e desconstruíam suas identidades. Pretendemos, nesta abordagem, entender como o autor lida com a questão da

identidade. Saramago trata a questão da identidade em outras obras como *Memorial do convento* e *Todos os nomes*. Porém, a nós, preferencialmente, interessa-nos tratar a tão abordada questão em *Ensaio sobre a cegueira*, por convir melhor ao estudo em curso.

No sentido geral, a situação dos personagens é a seguinte: no início da diegese todos possuíam a visão em condições de enxergar e, num repente, cegam. À medida que o número de cegos aumenta, são alojados e isolados em um manicómio. São mantidas em forte vigilância, pois o risco de contaminação é muito grande e recebem água, comida e remédios, que, com o passar do tempo, começa a faltar. Portanto, os personagens que viam, cegam e, devido a esse facto, passam a viver uma nova experiência, habitando num novo mundo.

A narrativa começa de uma forma que, independentemente de não indicar onde se desenrola o enredo, traz-nos a ideia de que tudo começa num lugar com características modernas: sinais luminosos ou simplesmente semáforos, azáfama da cidade e congestionamento automóvel, próprio das cidades modernas, buzinas, pessoas a atravessar a estrada. Não há quaisquer referências específicas ao lugar. Sem tais indicações, o homem tem sua identidade comprometida, pois poderiam conferir à personagem uma identidade, determinar sua relação com o meio em que se encontra e o situar em determinado contexto histórico

Naquela mesma altura e ao meio do trânsito, um homem fica cego. Surgiram várias ideias. Uns queriam que o levassem ao hospital, outros estavam cétricos, sobretudo com a disponibilidade rápida de um dos socorristas. Foi aí que, para o espanto de todos, o pobre senhor anuncia a sua cegueira e a caracteriza como uma cegueira branca diferente da normal ou comum, a patológica entendida como negra: “Não vejo, não vejo, murmurou entre o choro. (...). É como se estivesse no meio do nevoeiro, é como se tivesse caído num mar

de leite, mas a cegueira não é assim, disse o outro, a cegueira dizem que é negra, pois eu vejo tudo branco” (SARAMAGO, 2006, p. 13).

Esta cegueira de se ver o mesmo branco remete para uma anulação da exterioridade, por isso a importância metafórica da cor branca no romance. O branco é símbolo de uma neutralidade, de um vazio. Impedidas de olhar o invisível, esses indivíduos partem em busca do que não está no mundo da luz. O mar de leite que veem apaga todas as imagens, propiciando assim novas formas de interpretar os factos e as experiências.

A seguir, acontecem atitudes nobres por parte do indivíduo que decidiu ajudar o automobilista que cegou. Ajuda-o a chegar ao prédio, a subir até ao apartamento, dispõe-se a cuidar do cego até que a sua mulher volta, sendo, inclusive, apelidado de bom samaritano. Porém, o excesso de zelo preocupou o cego e pediu para descer que se arranjava sozinho, enquanto esperava pela esposa (SARAMAGO, 2006:13,14,15).

Não tardou, o comportamento do “bom samaritano” apresentava o que Hall (2002) abordara quando se referiu de que a humanidade se despira de sentimentos nobres e que o homem pós-moderno estava repleto de sentimentos ruins, representativos da podridão e putrefação do carácter humano, gerados, na visão de Saramago, pela cegueira. O socorrista furta o automóvel do cego que “zelosamente” o levou para a casa.

Neste sentido, pode-se vislumbrar se que se passará durante a análise desta obra: a crise gerada pela cegueira vai se mover através da violência e da desumanização, fazendo com que os valores de igualdade e de respeito mútuo, que eram estáveis e duradouros na pré-modernidade, sejam deteriorados, levando-nos ao desprezo da nossa própria raça e ao questionamento sobre nossos próprios valores.

Outra característica atribuída à identidade na pós-modernidade é o paradoxo. A situação identitária em que se encontra o sujeito na pós-

modernidade é considerada de instável, caótica, efémera e paradoxal, devido ao cruzamento de várias formas de identidade a que o indivíduo deve assumir, fruto das constantes transformações que se verificam nas mesmas sociedades. Em *Ensaio sobre a cegueira*, pode-se notar que a cegueira em que se vão mergulhar os personagens é paradoxal. Não é uma cegueira entendida com os padrões que a ciência médica estabelece para que ela se torne uma epidemia que ocorre entre os olhos e o indivíduo afetado.

Segundo Hall (2002), na perspectiva sociológica a identidade é formada na interação entre o “eu” e a sociedade. Apesar de possuir o seu “eu real”, o indivíduo é formado e modificado num diálogo contínuo com as culturas exteriores e as identidades que esses mundos oferecem. Este facto mostra como a sociedade pode desconstruir o indivíduo, modificando o seu “eu real”, como ocorre no romance, quando o médico oftalmologista pede ajuda às autoridades e anuncia o advento de uma grande epidemia. Não mereceu qualquer atenção, sendo tratado de uma maneira grosseira, deixando-o em profunda insolência e tristeza. Assim, foi desfeito o núcleo interior do sujeito defendido por Hall (2002), colocando a identidade dos cegos numa total insegurança.

O texto não determina, no início, de que autoridades se referia, mas o médico oftalmologista encontrou alternativa: falar com o seu colega, o Diretor Clínico, com quem, segundo a narrativa, tinha alguma aproximação. Daí se percebe, com a intervenção deste, o interesse das autoridades. Elas tomam conta da situação e apresentam sua preocupação, mas carregada, mais uma vez, de falta de humanismo. Aqui, vamos ter presente mais um elemento característico da fragmentação do indivíduo, que é a padronização. Valores como fraternidade e amor ao próximo, na pós-modernidade, são ignorados, em virtude da decisão das autoridades em isolar todas as pessoas que cegaram, criando um novo mundo, o mundo dos cegos, que não se devem envolver com os que veem para evitar a contaminação. O certo é que as autoridades médicas reconhecem que a cegueira, a epidémica, não é contagiosa.

O individualismo é outra característica da pós-modernidade. Constitui, na narrativa, um aspeto negativo. As situações geradas pela modernidade, como a competição entre os homens, a necessidade que os indivíduos têm de se sentirem superiores ou melhores que os outros acentuam o individualismo presente nas identidades modernas. Hall afirma que: “É agora um lugar-comum dizer que a época moderna faz surgir uma forma nova e decisiva de individualismo, no centro da qual erigiu-se uma nova concepção do sujeito individual e sua identidade” (HALL, 2002, p. 24-25). A maior expressão deste individualismo, do egoísmo e superioridade humana vem da atitude das autoridades e dos militares que guardavam o manicómio. Esses sentimentos estão expressos na reação das autoridades quando levam para o manicómio os contaminados pela cegueira e os que com eles tiveram contacto, excluindo-os para que os outros que ainda não foram contaminados (como eles próprios) continuassem imunes. Para estarem isentos de responsabilidades, as autoridades acreditavam que a epidemia atingiria apenas uma minoria, por isso isolaram os cegos contaminados.

Para Nanci Richter (apud BARBOSA, 2010, p. 5) “a preocupação maior do governo e dos seus membros não é a de tratamento para os contagiados, mas sim, a sua reclusão, e, com forte esquema de segurança, a fim de que o restante da população não seja infetado pelo mar branco”.

Daí se cogitam várias possibilidades para a pensada quarentena: optariam por manicómio abandonado e devoluto, um quartel militar que deixou de ser utilizado, um supermercado, a feira e, finalmente, decidem pelo manicómio. Aqui encontramos mais um elemento da abordagem sobre as identidades, quando Bauman (1997) refere que o Estado estabelece regras, normas e toma decisões em nome do coletivo.

Confirmada a decisão de se entregar os indivíduos cegados ao manicómio, vamos encontrar mais um motivo de abordagem sobre a questão

de identidade, na base dos reparos feitos pelos teóricos anteriormente citados. Trata-se do facto de o indivíduo pós-moderno quebrar os valores que lhe mantinham uma identidade fixa e estável, assumindo identidades várias e instáveis, de acordo com circunstâncias da sua atuação. As identidades, neste caso, são determinadas por fatores circunstanciais, podendo o indivíduo assumir várias maneiras de ser e estar, longe daquelas que estão ou foram estabelecidas pelas instituições sociais, tradicionais ou culturais. A mulher do médico oftalmologista assume uma identidade por se encontrar com o marido em situação de aflição. Ele está cego e não pode ir ao manicómio sozinho. Precisa dos cuidados da esposa. Se em condições normais o homem tem as diversas formas de tratamento e cuidados pelo tradicional costume de que a mulher, independentemente do seu status, tem espaço reservado para dar conforto ao seu marido, agora que se encontra cego, não há dúvidas que mais precisaria dela. Então, assume a identidade de cega, sem a ser de facto.

Dentro da linha da desconstrução das identidades estáveis e duradouras abordadas por HALL (2002), encontramos neste romance mais elementos que contribuem na fragmentação das identidades do sujeito: a desumanidade mostrada pelos soldados que guardavam e vigiavam o manicómio, quando manifestavam o desejo de cumprir uma eventual ordem de disparar mortalmente a quem quer que fosse, que evadisse o limite estipulado.

A falsidade mostrada pelos soldados do exército é mais outro elemento que representa, na perspetiva de HALL (2002) o descentramento do “eu” e da sua identidade, quando o soldado fala com simpatia e afeto ao prisioneiro como se estivesse a orientá-lo para um local seguro, quando, na verdade, o aproximava da posição mais privilegiada para o matar. O soldado tentou enganar o cego para que esse se aproximasse junto ao muro e tornasse possível atirar contra ele.

As relações humanas encontram-se numa autêntica revolução: a violência, a agressividade, o carinho, o cuidado e a solidariedade misturam-se frequentemente. Existe uma espécie de reconstrução de valores, mesmo naquele universo caótico, quando o médico e seu grupo decidem enterrar os mortos, dar-lhes um pouco de dignidade, perdida desde a entrada na quarentena. Existe uma possibilidade de essas pessoas aprenderem a viver em sociedade (SARAMAGO, 2006, p. 95).

A situação descrita pelos teóricos nas abordagens anteriores, sobre as identidades assumidas circunstancialmente pelo sujeito na pós-modernidade, traz a inveja, a chantagem e a traição como comportamentos adotados pelos cegos na vida confinada do manicómio. A inveja aparece na narrativa quando os vizinhos fazem o retrato dos moradores da casa do médico, nos seguintes termos: “Aqueles ou lhes corre bem a vida, ou são uns inconscientes e julgam poder fugir à desgraça rindo-se da desgraça dos demais” (SARAMAGO, 2006, p. 290).

Outro aspeto que nos chama a atenção sobre a presença do processo de fragmentação do sujeito na pós-modernidade é o facto de as pessoas rotularem as outras, isto é, julgarem as outras. Entre várias situações em que isto ocorre, salientamos, quando ocorre a notícia de que a rapariga de óculos escuros cegou. Por ser uma mulher de vida, muitos comentaram que se tratava de um castigo: “castigada por causa do seu mau porte, sua imoralidade, ora aí está. Dissera à mãe que não iria jantar a casa, e afinal chegaria muito a tempo, ainda antes do pai” (SARAMAGO, 2006, p. 36).

A putrefação e a degradação, como previu Hall (2002), podemos encontrá-las na narrativa, quando as senhoras ou mulheres são exigidas como troca para que suas camaratas recebessem comida. Por estes factos, podemos perceber até que ponto o ser humano chega a realizar suas necessidades, seus desejos e satisfazer seus sentimentos podres. Para além da humilhação moral,

que foi demasiada, a degradação física provocou a morte de uma das mulheres, devido aos maltratos e ao estupro. (SARAMAGO, 2006, p. 177).

Mais uma vez, previram teóricos (HALL, 2002; BUMAN, 1997; GIDDENS, 2001) um dos elementos estáveis e duradouros da identidade, as regras, é violado. Os cegos estão cientes que foram educados segundo a lei divina de não matar, porém as circunstâncias em que se encontram produzem uma nova identidade. Essa lei divina, moral e social é violada em busca de sobrevivência. O espírito de sacrifício apodera-se dos cegos e estes partem, sem medo, em busca de justiça por iniciativa própria. Prova disso é que uma mulher sai da camarata, vai até ao refeitório e, corajosamente, põe fogo nos colchões para matar os cegos malvados. Esta ação assume um carácter heróico, porque a corajosa mulher acaba morta. No dizer do narrador, relativamente a este episódio, “um acontecimento ruim, dificilmente nos oferece uma coisa boa” (SARAMAGO, 2006, p. 208).

Stuart Hall, quando apresenta a questão do descentramento do sujeito na pós-modernidade, aborda cinco grandes avanços. No quarto descentramento desenvolve a teoria de Foucault do “poder disciplinar” em que o indivíduo mantém a vida, as atividades, o trabalho, as infelicidades e os prazeres, a sua saúde mental e física sob uma disciplina restrita. (HALL, 2002, p. 41,42). O que interessa realmente para a nossa abordagem é que, ao agrupar pessoas e submetê-las a um regime autoritário, o efeito é oposto ao que se espera. No meio da massa oprimida surge o indivíduo. “...Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos” (SARAMAGO, 2006:262).

Para finalizar a abordagem sobre a identidade em *Ensaio sobre a Cegueira*, importa salientar que, desde a primeira página deste romance, a esperança esteve sempre presente no meio do caos provocado pela cegueira branca. Olhando para facto de a mulher do médico não ter cegado, e pelas atitudes de muitos cegos, como o médico, dá para percebermos que ainda

guardam um pouco de humanidade em si. A presença do outro é necessário para que o ser humano saiba quem realmente é: “... Tu continuas a ver, cada vez irei vendo menos, mesmo que não perca a vista tornar-me-ei mais cega cada dia, porque não terei quem me veja” (SARAMAGO, 2006, p. 302).

2.2 A identidade em *Os transparentes*

O romance *Os transparentes*, da autoria de Ondjaki, é uma obra literária que faz um retrato crítico de Luanda na pós-modernidade, recheado de afeto e humor. Nele, o fantástico e o real entrelaçam-se numa sintonia impressionante, dentro do caos urbano característico das cidades contemporâneas. Encontramos uma literatura tipicamente africana, sobretudo da África portuguesa, em estudo, cheia de expressões e maneiras locais de expressão em contextos próprios.

São poucos os estudos críticos sobre esta maravilha da criatividade literária, mas tentaremos levar uma breve abordagem à luz dos pressupostos teóricos apresentados nas abordagens de Bauman, Giddens, Hall e outros que valorizaram a questão de identidade.

A teoria do indivíduo pós-moderno, fragmentado e instável, caracterizado pela situação caótica que lhe obriga a assumir várias identidades, dependentemente da situação em que se encontra, está presente em *Os transparentes*. Como ocorreu em *Ensaio sobre a cegueira*, este romance começa, igualmente, num ambiente caótico, um incêndio (ONDLAKI, 2012, p. 14).

A inauguração do salão foi um sucesso. Tudo correu como o previsto. O indivíduo pós-moderno abordado por Hall (2002) como sendo portador de várias identidades, devido ao fato de este assumir tais identidades de acordo com as circunstâncias em que se encontra a atuar como componente de uma sociedade, descurando os valores, as regras, as crenças, as tradições que o

mantinham atrelado a uma cultura e a uma sociedade, foi encontrado em *Os transparentes*. Nesta obra encontramos a corrupção como um dos elementos que representa a fragmentação do “eu” na modernidade, quando o polícia pretendia extorquir dinheiro em troca de um estacionamento mal efetuado na via pública (ONDJAKI, 2012, p. 121).

A violação das regras e leis estabelecidas pelas autoridades é vista igualmente como uma forma de fragmentação do indivíduo pós-moderno. Aqui, suposta autoridade desrespeita as regras e as leis, abusando das mesmas, ameaçando e maltratando o agente em serviço (ONDJAKI 2012, p. 120). A Autoridade está entre os cinco avanços abordados por Hall, a partir de outros teóricos, sobre o descentramento do sujeito na pós-modernidade.

Em romance em análise, é visível a influência do Estado-Nação no comportamento das nossas personagens ou no desenrolar da narrativa. Segundo Bauman (2004), independentemente de o Estado-Nação apresentar ao indivíduo alguns elementos fixadores de um certo traço identitário, as nações formam uma cultura. Por isso, fica vedada ao Estado-Nação a possibilidade de criação de padrões identitários, cabendo ao Estado estabelecer padrões como hino, bandeira, leis e outras formas de regulamentação da vida do indivíduo como cidadão. Mesmo assim, por causa de vários fatores, como o capitalismo, a industrialização, privilegiadas pela globalização, a fragmentação destes padrões é sempre presente nas atitudes dos indivíduos, obrigados a adaptar novas identidades, de acordo com o meio em que se encontra inserido (HALL, 2002).

O nome é um elemento importante para a conformação da identidade individual. Em *Os transparentes* e, como vimos, em *Ensaio sobre a Cegueira*, os personagens são geralmente tratados por profissões, atividades, posto público que ocupa. O prédio de sete andares era como uma “entidade viva”. Moram nele *Os transparentes*, que passamos a citar: um jornalista, um vendedor de conchas, um coronel, um mudo, um assessor, uma secretária, um ministrado,

normalmente apelidado de camarada ministro, um carteiro bisbilhoteiro, que abusa da confiança que lhe é depositada, pois, manipulava, lia e esquecia-se do conteúdo das cartas lidas, professores, fiscais, mulheres. O sujeito fragmentado, descentrado, com uma postura identitária instável, efémera e caótica está representado pelas *Os transparentes*, entre os quais encontramos o indivíduo pós-moderno embrulhado no mundo caótico e em estado de podridão da era contemporânea, desde a desonestidade, a corrupção, a prostituição, a deslealdade, a mentira, a descrença e o abuso à atividade religiosa, o desrespeito ao outro e às leis, costumes e normas, falsificação das instituições públicas, sobretudo com a criação da CIPEL (comissão instaladora de petróleo encontrável em Luanda) que nem instalações fixas para questões administrativas possuía, pois é uma instalação para alguém se instalar mesmo (ONDJAKI, 2012, p. 112).

O indivíduo na pós-modernidade, apresentado por Ondjaki, livre da âncora das estruturas que o controlavam, está embalado num ambiente frenético de um desenrascar de negócios ilícitos para garantir sua sobrevivência e dos seus (ONDJAKI, 2012, p. 12-13).

Hall (1996, p. 68) fala da identidade cultural colectiva que se caracteriza a partir de quadros de referência, que segundo o teórico são de carácter estável. Nesta reflexão, Hall apresenta a identidade cultural sob dois pilares, sendo o primeiro, a que cabe a nossa reflexão, por agora, considerado como identidade partilhada e unificadora, que na sequência das reflexões de Bauman (2005, p. 30), o indivíduo fragmentado tenta buscar o “nós”, desesperadamente para que tenham acesso a uma colectividade em que pode rever os seus valores que se fragmentaram consigo no processo caótico da pós-modernidade. Na mesma linha cultural, Bauman afirma que a identidade do indivíduo na pós-modernidade como caótica e instável, porque, segundo este teórico, o indivíduo perdeu as suas âncoras e, fragmentado, vai a busca do “Nós” para se rever com uma colectividade identitária. Em *Ensaio sobre a cegueira*, o manicómio era o

lugar ou o marco de referência para os cegos. Em *Os transparentes*, o prédio é um dos marcos de referência para *Os transparentes*. “Todos *Os transparentes* se reviam com essa referência. O Prédio de sete andares respirava como entidade viva” (ONDJAKI, 2012, p. 16).

Naquele mesmo prédio, que consideramos como marco de referência estável d*Os transparentes*, ocorre um caos permanente, rompem-se as regras sociais de convivência como a famosa lei de condômino. São efeitos de globalização que têm como consequência, segundo as abordagens, o enfraquecimento ou desaparecimento das formas fixas de identidade ou mesmo de entidades duráveis. Entre *Os transparentes*, o caos no prédio é pão de cada dia. A necessidade da adaptação da identidade de acordo com as circunstâncias envolventes do indivíduo é descrita e narrada no ambiente caótico do prédio (ONDJAKI, 2012, p. 128).

A degradação do ser humano e seu carácter desumano em que muitas vezes se encontrou mergulhado o indivíduo, todo diligente trabalho de construção pode mostrar-se inútil; A questão da construção da identidade se tornou um esforço individual. Como em *Ensaio sobre a cegueira*, em que verificamos a necessidade de os cegos maus privarem a comida e outros mantimentos e condicionam a cedência dos mesmos a custa de prazeres sexuais, como moeda de troca, em *Os transparentes*, Odonato está obrigado a ver o filho em troca de um prato de bifés que poderia partilhar com ele. O agente de serviço precisa que, se Odonato quer ver de facto o seu filho, deve ser em troca dos bifés.

3. Considerações finais

Em *Ensaio Sobre a Cegueira*, a identidade constrói-se na coletividade: todos cegaram. A partir da proliferação da cegueira, o indivíduo assume outras formas de representação da identidade para se impor às várias situações

geradas pela estranha epidemia. Em *Os transparentes*, a identidade é apresentada como degradada e fragmentada. O autor faz um retrato despido da Luanda pós-moderna caracterizada por um “desenrasca” contínuo da sua população, para se impor às diversas situações que concorrem para a fragmentação da identidade. Os pressupostos teóricos abordados permitiram identificar, nas obras em estudo, as diversas concepções e tipos de identidade do sujeito pós-moderno, a nível cultural e nacional, e a influência do processo de globalização. Na perspetiva crítica, encontramos convergências que se sobrepõem às divergências, no aspeto temático. Aqui, as identidades são construídas e desconstruídas, no meio de instabilidade, efemeridade e do caos anunciado na pós-modernidade. Os factos protagonizados pelos personagens justificam as situações sobre a identidade.

Referências

BARBOSA, Nahinã de Almeida Rosa. Desconstrução da identidade humana em Ensaio Sobre a Cegueira. Cadernos de Pós-Graduação em Letras. São Paulo: vol 10, n. 2, 2010. Disponível: <http://www.editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/9607/5892>

Acessado em 02/04/2020.

BAUMAN, Zygmund. *Identidade*. Entrevista a Benetto Venchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2004.

BAUMAN, Zygmund. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1997

GUIDDENS, Antony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar 2001.

HALL, Stuart. Identidade, cultura e história. In: *Revista do Património histórico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN 1996.

Disponível:http://www.docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=revi_phan&pagfis=8697 Acessado em: 29/03/2020.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na pós-modernidade*. São Paulo. Editorial DP&A 2002.

ONDJAKI. *Os transparentes*. Lisboa: Editorial Caminho, 2012.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Editorial Caminho. 10ª Edição, 2006.

SILVA, Ângela Ignatti. *Tempo, espaço e autoconsciência: a construção da identidade em Ensaio sobre a cegueira*. Tese de Doutorado em Literatura Portuguesa. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

Recebido em 12/11/2021.

Aceito em 02/03/2022.

A READING OF CHILDHOOD IN "NO GALINHEIRO, NO DEVAGAR DO TEMPO", BY ONDJAKI

UMA LEITURA DA INFÂNCIA EM "NO GALINHEIRO, NO DEVAGAR DO TEMPO", DE ONDJAKI

UNA LECTURA DE LA INFANCIA EN "EN ELGALLINERO, EN EL LENTO DEL TIEMPO", DE ONDJAKI

Marcos Antônio Fernandes dos Santos¹

Emanoel César Pires de Assis²

Lilian Castelo Branco de Lima³

Abstract: The African literature of Portuguese language corresponds to a relatively recent production, if we take into account the post-independence history of these countries. However, they consist of a vast and rich production from the cultural, identity, aesthetic point of view and the way in which orality is imbricated in the writing. It is in this context that the work of the Angolan Ondjaki is situated, which explores, among so many themes and perspectives, the issue of childhood, the starting point of one of his best-known works, *Os da Minha Rua* (2007), composed of twenty-two narratives. Among them is the text "No galinheiro, no devagar do tempo", object of study of this article, which aims to analyze how childhood is presented in this story. For this, we developed a bibliographical research, based, in particular, on the ideas of Bakhtin (2002), Jacoby (2010), Chombart de Lauwe (1991), Lajolo (1997), among others

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão - Brasil. Doutorando em Letras na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Brasil. Professor Substituto na Universidade Estadual do Maranhão - Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-6892-5056>. E-mail: marcossantos@professor.uema.br

² Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina - Brasil. Realiza estágio pós-doutoral na University of Oslo - Noruega, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico Maranhão - Brasil. Professor na Universidade Estadual do Maranhão - Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-7377-8540>. E-mail: emanoel.uema@gmail.com.

³ Doutora em Antropologia pela Universidade Federal do Pará - Brasil. Atualmente é professora da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão - Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3405-6526>. E-mail: professoraliliancastelo@gmail.com.

Keywords: Ondjaki; African Literature; Childhood.

Resumo: As literaturas africanas de língua portuguesa correspondem a uma produção relativamente recente, se levarmos em consideração a história do pós-independência desses países. No entanto, consistem numa produção vasta e rica do ponto de vista cultural, identitário, estético e pela forma como a oralidade está imbricada na escrita. É nesse contexto que está situada a obra do angolano Ondjaki, que explora, entre tantas temáticas e perspectivas, a questão da infância, ponto de partida de uma de suas obras mais conhecidas, *Os da minha rua* (2007), composta de vinte e duas narrativas. Entre elas tem-se o texto “No galinheiro, no devagar do tempo”, objeto de estudo deste artigo, que objetiva analisar como a infância é apresentada nessa história. Para isso, desenvolvemos uma pesquisa bibliográfica, fundamentada, em particular, nas ideias de Bakhtin (2002), Jacoby (2010), Chombart de Lauwe (1991), Lajolo (1997), entre outros.

Palavras-chave: Ondjaki; Literatura Africana; Infância.

Resumen: Las literaturas africanas de lengua portuguesa corresponden a una producción relativamente reciente, si tenemos en cuenta la historia post-independencia de estos países. Sin embargo, consisten en una vasta y rica producción desde el punto de vista cultural, identidad, estético y por cierto la oralidad se imbría en la escritura. Es en este contexto que se sitúa la obra del angolano Ondjaki, que explora, entre tantos temas y perspectivas, el tema de la infancia, punto de partida de una de sus obras más conocidas, *Las de mi calle* (2007), compuesta por veintidós narraciones. Entre ellos se encuentra el texto "No hen house, no devagar do tempo", objeto de estudio de este artículo, que pretende analizar cómo se presenta la infancia en esta historia. Para ello, desarrollamos una investigación bibliográfica, basada en particular en las ideas de Bakhtin (2002), Jacoby (2010), Chombart de Lauwe (1991), Lajolo (1997), entre otros.

Palabras clave: Ondjaki; Literatura Africana; Infancia.

1. Introduction

Ndalu de Almeida, better known as Ondjaki, is an Angolan prose writer and poet, currently one of the great representatives of the African literary production. Born in 1977, in Luanda, in a post-independence context, his childhood was still marked by the civil war (1975-2002) that ravaged the country. Therefore, it is observed that his work, as a writer, is strongly influenced by the social-historical aspect of which he was a part, imprinting marks of his roots throughout his production.

Ondjaki lived his childhood in Angola and studied elementary school in Luanda, therefore, his early life experiences reflect directly in his work, which is marked by memory and an attempt to reconstruct the past, of another moment that was so remarkable. We find in her narratives an Angola and a childhood poetically reconstructed, and her texts reveal a certain engagement in relation to the history of her people, its traditions, its past, as is common in African literary productions in Portuguese language.

Thus, due to the peculiarities of his narratives, his writing usually enchants those who read them and reveal the potential of the word to value experience, to sensitize the reader through language and contact with characters and places that were remarkable in the author's life. Thus, it can be said that his writing is permeated with autobiography, which makes the boundaries between reality and fiction very narrow, and, in our reading, this aspect is fundamental to the various possible looks at the work of Ondjaki. Another relevant point to highlight is that if we consider the post-colonial perspective, it can be said that the writer's narratives present a colonized look at his own history, with a writing permeated by the self.

The innocent childlike look and the return to this remarkable phase in the life of every human being, which is childhood, is the starting point of one of his best known works, *Os da minha rua* (2007), composed of 22 stories that seem to be a kind of hybrid between the short story and the chronicle. For this reason, we chose not to classify them in one genre or another. It is also worth saying that the reading of childhood in the narrative in question suggests that this moment in life is a space of resistance to reality and to the confrontations of adulthood, an element that motivated us to investigate the representation of childhood in the text "No galinheiro, no devagar do tempo", present in that work.

2. Literature of African origin written in Portuguese

The written African literatures in Portuguese are recent productions, and the first signs of such manifestations date from the middle of the last century, resulting from a historical and decolonial process. This is because some African countries, such as Angola, Mozambique, Cape Verde, and São Tomé and Príncipe, were for a long time colonies of Portugal, and the first territories of the continent to acquire freedom only achieved it around 1949-1950 (FONSECA; MOREIRA, 2007), when they became independent countries, "free" from Portuguese domination and from the colonizer.

Thus, the literary production produced before the first half of the twentieth century was written by the white European man, of a culture distinct from that existing in the African territory and imprinting his worldview on this place, a view that mischaracterizes, inferiorizes and disqualifies the African man and his place. Therefore, this literature written by the colonizer, called colonial, says nothing about Africa, the African and his roots (CAMPOS 2008; OLIVEIRA, 2008). Thus, it cannot be considered genuinely African literature.

Based on this point of view, considering the achievement of freedom and independence of these territories, the first African nations begin to form and increasingly seek the right and freedom to express their traditions and identities. It is only with the independence of these countries that one can speak of a written African literary production that represents the people in its essence. It is noteworthy that the African literatures in Portuguese language are recent and arise from the very idea of nationhood and freedom of expression, which in the case of African countries came late.

In this scenario, the post-independence of many African countries, despite the difficulties still to be faced, brought possibilities of renewal and cultural, artistic, and ideological expression for the African people. Literary

production, for example, found an open ground for engagement, for the expression of identity, for the desire to speak and to be heard, to be able to tell their own story, to say it from the perspective of the African. It is important to mention that in order to think about African literature with respect to its people, one must read and analyze it from the perspective of the African himself, who writes and identifies as such. For "studying Africa through the prism of the former colonizer is an intellectual crime" (MATA, 2009, p.6)^{4 5}.

In this perspective, Africanity can be observed as a frequent and primordial mark in African literary production, which, even in the case of countries that have Portuguese as their official language, does not lose its identity for expressing itself through the language of the colonizer. Writing in Portuguese is, in fact, the intention of wide circulation of these productions, so that other cultures and realities can read and hear the African through literature, since the colonizer's language has more visibility than native languages. However, this choice does not diminish or hide the ancestral languages of the African people, because they end up being present in their productions, and orality is a characteristic feature in Portuguese-speaking African literature.

The oral tradition, therefore, is a defining aspect of African literary production and the "narration resources rubricate a mimetic form to it and allow the identification, in the narrative speech, of the interaction between the written and the unwritten texts incorporated in the local culture, which are made known in Portuguese" (MATA, 2000, p. 4).⁶ Another very evident issue in these productions is ancestry, so that in poetry and narratives, traces of the

⁴ The translations of all the quotes into English were made by Livia Saraiva. The quotes in the original language are shown in the footnotes.

⁵ "estudar a África pelo prisma do ex-colonizador é um crime intelectual" (MATA, 2009, p.6).

⁶ "recursos de narração rubricam-lhe uma forma mimética e permitem identificar, na fala narrativa, a interação entre a escrita e os textos não escritos incorporados na cultura local, que se dão a conhecer em português" (MATA, 2000, p. 4).

memory of the ancestors are invoked, either materialized in the characters or narrators who are no longer alive, or by the presence of the elders, who, with their wisdom, transmit tradition and ancestral knowledge to the younger ones.

What can be observed in African written literature is that the history of African peoples is permeated with poetry, and this, in turn, is inseparable from the identity of these people, which was built through pain, violence, and spilled African blood. The post-independence narratives, for example, are marked by a return to the past, revisiting the streets of cities devastated by war, chaotic spaces, but which, at the same time, breathe the air of hope. Many writers, even, in a work of re-signifying the past, recall their childhood in the midst of this scenario, describing situations that, even amidst the difficulties, are remembered in a nostalgic way, giving an account of a time and a social space of which they were part.

In *Os da minha rua*, the writer leads his readers through intimate images that reveal a record of a time in Angola. The narrator recalls, with rich details, events and people who marked his childhood. This reading evidences, therefore, elements intrinsic to the African reality and culture, which somehow dialogue with the globalization that the world was watching happen. These productions explore a diversity of themes, and although they are marked by Africanity, they also dialogue with universal issues.

3. Writing and autobiography

In our reading, Ondjaki's literature is especially attractive because, by adopting a lyrical perspective, the author weaves writings about his life in his homeland, an Angola now independent, but which suffers due to intense social inequalities, suffering from the internal chaos established in the country itself. It is through his eyes that the readers reflect on how small events can be big,

and show themselves as points of hope for change and the long-dreamed-of progress to happen. They are the eyes of an African and an Africa that resist and show their identities.

Although the literary character of fiction is considered, Ondjaki's writing is situated on a border that allows us to identify many traces of the real, of his private and collective life. Thus, the autobiographical traces that permeate his productions are evident. These stories are thus marked by memory, evidently permeated by a self that confesses and describes a past that translates into people, images, and places that constitute the individual, the writer himself. In the book's front page of *Bom Dia Camaradas* (2007), for example, the author states about narrative, that it is everything,

[...] all of this told through the voice of the child that I was; all of it steeped in the ambiance of the 1980s: the one-party system, the fuel cards, the Cuban teachers, the anthem sung in the morning, and our city of Luanda with its capacity to turn mujimbos into facts. all these things... this fictionalized story, being also part of my history, gave me back fond memories. it allowed me to fix, in a book, a world that is already past, a world that happened to me and that, today, is a dream that is tasty to remember (ONDJAKI, 2006, book's cover).⁷

Thus, the reconstructed memories that refer to a past and the writer's childhood are common aspects in his writings and that permeate his works. This also reveals, in some way, the engaged character of Ondjaki's literature and that is characteristic of African literary texts. It is also perceived in the author's statement that his writing is inseparable from himself, his childhood, people

⁷ [...] tudo isto contado pela voz da criança que fui; tudo isto embebido na ambiência dos anos 80: o monopartidarismo, os cartões de abastecimento, os professores cubanos, o hino cantado de manhã e a nossa cidade de Luanda com a capacidade de transformar mujimbos em factos. todas estas coisas... esta estória ficcionada, sendo também parte da minha história, devolveu-me memórias carinhosas. permitiu-me fixar, em livro, um mundo que é já passado, um mundo que me aconteceu e que, hoje, é um sonho saboroso de lembrar (ONDJAKI, 2006, orelha do livro).

who were part of his past, places, the socio-historical context in which he lived and the simplicities of life. The writer, who comes from a difficult, needy, violent reality, remembers his childhood with affection and tenderness, as happens in many of his productions.

He presents the colonized, the subaltern, as childlike and with an ethical commitment that is revealed in his work as a writer, inserts him in his own culture, representing the identity and history of a people. The subaltern speaks, representing himself and his fellow man. Writing is like a commitment, but above all, it is art representing life(s). In this sense, Ondjaki's writing reveals itself, in many of his productions, as autobiographical, he is the author of himself, he is also the narrator of his own story. He tells, through literature, about his own life, about past moments, about the childhood lived by him and that, in the text, is added by the magic of the fictional.

The accounts that are understood to be autobiographical (as is the case of the narrative "No galinheiro, no devagar do tempo") seem to suggest an internal change to the narrator, as corroborated by Wander Melo Miranda (1992, p. 31), when he states that "there seems to be no sufficient reason for an autobiography if there is no intervention, in the individual's inner existence, of a radical change or transformation that drives or justifies it".⁸ Thus, by making a return to his childhood and narrating it according to his memories, the writer seems to tell us something like "I am what I am because of this childhood" or "who I am today is part of my history". Therefore, his autobiographical writing reveals a transformation of the subject, of this self-narrator.

In the last decades, it is a fact that the production and circulation of autobiographical texts, as well as researches focused on the understanding of

⁸ "parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia se não houver uma intervenção, na existência interior do indivíduo, de uma mudança ou transformação radical que a impulsione ou justifique".

this kind of writing, have been increasingly noticed. Among many possible factors, the growing appearance of texts of such nature possibly has to do with the spectacularization of the subject and the growth of media culture (LOPES, 2003), when intimacy and the experience of others become the object of interest of readers, who, as explorers, navigate through these life narratives. Above all, such narratives arise from the subjective character of the self that writes, they are written from the self, and, therefore, communicate the individuality of the experiences, what is revealed in these texts are the marks of the self.

Autobiography is commonly understood as the writing of the self, a kind of confessional genre, and although it has great repercussions today (as already mentioned), it is not a novelty in terms of writing, because texts of such nature were already observed since the *Confessions* by St. Augustine, and *The Confessions* by Rousseau, although this writing, over time, has not always aimed the same purposes or been analyzed under the same objectives. In general, autobiographical writing is marked by certain ambiguities and by an impossibility of being understood in an objective or simplified way. Therefore, it may seem difficult or confusing to attempt to define this narrative form.

Still, to think of an approximate concept of what we are discussing here, and that is common in the writing of the Angolan Ondjaki, we bring the conception of Mikhail Bakhtin, who perceives autobiography as "the immediate transgressive form in which I can objectify my life myself artistically" (BAKHTIN, 2003, p. 139)⁹. For Philippe Lejeune, for example, autobiography is "any text in which the author seems to express his life or his feelings, whatever the form of the text and the contract proposed by it" (LEJEUNE, 2008, p. 53)¹⁰.

⁹ "a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo a minha vida" (BAKHTIN, 2003, p. 139).

¹⁰ "qualquer texto em que o autor parece expressar sua vida ou seus sentimentos, quaisquer que sejam a forma do texto e o contrato proposto por ele" (LEJEUNE, 2008, p. 53).

However, within literary theory, the conceptualization or classification of autobiography as a genre is not a consensus, and, to a large extent, it was Roland Barthes, in the 1960s, in his essay *The death of the author*, who was responsible for making us rethink autobiographical writing, which for a long time had been inferior in literary terms.

In his publication, Barthes alerts to the fact that when the author makes his text public, it becomes the other's, he loses control over it, which gains autonomy. Thus, the reader's role is evidenced and potentiated. From this perspective, the theorist reveals a notion of autobiographical pact, which involves author and reader, and according to Lejeune (2013, p. 538), Barthes inaugurates/thinks the idea "[...] that autobiography could also be an art and that this art, brand new, had yet to be invented."¹¹ And further, as Diana Klinger (2007, p. 27) points out, "the twentieth century will continue the critique and deconstruction of the subject, the culmination of which is found in Foucault's declaration of the 'death of the author' in literature [...]".¹²

Thinking about autobiographical productions in the current context, it is important to think about the aesthetic issue, and how it is essential to analyze the value of the account, not necessarily as the veracity of the facts. What should be emphasized is the quality of the reader's experience when reading this text. Corroborating this idea, Lejeune (2014), citing Vapereau, states that "autobiography opens a large space to fantasy and the writer is not absolutely obliged to be exact about the facts, as in *Memoirs*, or to tell the whole truth, as in *Confessions*" (VAPEREAU, apud LEJEUNE, 2014, p. 63).¹³ Therefore, the

¹¹ "[...] que a autobiografia podia também ser uma arte. E que esta arte, novíssima, ainda tinha de ser inventada."

¹² "o século XX continuará a crítica e a desconstrução do sujeito, cuja culminação se encontra na declaração de Foucault da "morte do autor" na literatura [...]".

¹³ "A autobiografia abre um grande espaço à fantasia e quem a escreve não é absolutamente obrigado a ser exato quanto aos fatos, como nas *Memórias*, ou a dizer toda a verdade, como nas *confissões*" (VAPEREAU, apud LEJEUNE, 2014, p. 63).

autobiographical character in a literary text is also guided by the principle of verisimilitude.

In *Os da minha rua*, Ondjaki tells us stories with a very intimate tone and leads readers to the record of a happy childhood in the context of a post-independence Angola, in which the thread that unites all accounts is himself. Ondjaki is present in the 22 narratives of the book and celebrates childhood and the memories related to it. Thus, the childhood perspective is constitutive of these narratives and delimits an individual experience, but also reveals the experience of the collectivity. According to the writer's own words: "I always think that childhood has this advantage (literary) of already coming full of emotions".¹⁴

4. Conceptions of childhood and its representation in literature

Thinking about childhood, especially as a social construction, is a task that demands to consider different conceptions, arising from different times and places throughout history. The child, initially, was never conceived according to the current view of its existence, childhood, in fact, did not exist, because the child itself was seen as a potential adult, there was no space for playing, studying, and having fun, as we think of childhood today. The child from its early years already participated in adult life, working, taking on responsibilities, and witnessing the rituals of life and death, now considered part of adulthood. They did not receive any particular attention, nor did they enjoy a distinguished status, and there were still high rates of infant mortality.

It was only in the 18th century, as Regina Zilberman (2003) points out, that childhood starts to be perceived with other eyes and becomes the center of attention, which is mainly due to the reconfiguration of the family institution,

¹⁴ "penso sempre que a infância tem essa vantagem (literária) de já vir cheia de carga emotiva".

the edition of the first pedagogical treatises by English and French Protestants, and the importance given to school education. In this context, it should be noted that even in the face of this new look to childhood, it is the bourgeois child who is integrated around this concern and the protection by the family, because in the midst of the proletariat, the concern for childhood is not exactly the same.

In the same sense, Lajolo (1997) states that we witnessed, during history, several perceptions about childhood, according to her:

[...] first seeing the child as an adult in miniature; then, conceiving the child as a being essentially different from the adult, then... We believed successively that the child is a tabula rasa, where one can inscribe anything, or that his way of being an adult is predetermined by his genetic load, or even that female children are born with no penis [...] (LAJOLO, 1997, p. 228).¹⁵

Thus, the ideas of childhood over time have not always been the same, although the current conception (which may be divergent in different societies), proves to be the most appropriate as a way of understanding this stage of human life, because in most cases, it carries the trait of innocence and the right to play and the fantastic. As well as many other events of human existence and of the world, childhood is also present in literary productions, and its representation occupies a privileged space both in works aimed at children and the general public. In this sense, the presence of childhood in literary texts happens in the most varied ways, which does not allow exhausting its possibilities of representation.

¹⁵ ...primeiro vendo a criança como um adulto em miniatura; depois concebendo-a como um ser essencialmente diferente do adulto, depois...Fomos acreditando sucessivamente que a criança é uma tábula rasa, onde se pode inscrever qualquer coisa, ou que seu modo de ser adulto é determinado pela sua carga genética, ou ainda que as crianças do sexo feminino já nascem carentes de pênis.... (LAJOLO, 1997, p.228).

According to the words of the writer Mia Couto, in *Tradutor de chuvas* (2015), childhood acquires an even broader meaning than those we usually confer to it, the writer does not limit it and says that "Childhood is not a time, is not an age, a collection of memories. Childhood is when it is not yet too late. It is when we are available to be surprised, to let ourselves be enchanted."¹⁶ Writing about childhood is, therefore, an exercise that demands even greater creative and sentimental strength, and consists, in some way, of an attempt to return to a past that has left its marks and that is often remembered in a sweet and nostalgic way. It is a rescue of memories, a return to places, people and events that marked and were responsible for who we are. It is also an attitude toward the future, because childhood is a determining factor in the directions our lives will take.

The dialogues between literature and childhood are very extensive, so that the latter is often present in the verses of poems or in the length of narratives such as short stories, novels, and so on. However, literature has not always been interested in childhood, in its representation, as Marie-José Chombart de Lauwe (1991, p. 7) points out, "childhood was of very little interest to literature in the 18th century".¹⁷ Still and little by little, it is that the beauty of childhood is revealed before adulthood and begins to gain space in the narratives, becoming interesting to the romanesque accounts. It was only "around 1850, the character of the child comes massively into literature. Men discover that there is not only one way to be human, the adult loses its prestige as the only model" (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 8).¹⁸

¹⁶ "A infância não é um tempo, não é uma idade, uma coleção de memórias. A infância é quando ainda não é demasiado tarde. É quando estamos disponíveis para nos surpreendermos, para nos deixarmos encantar".

¹⁷ "a infância interessou muito pouco à literatura do século XVIII".

¹⁸ "por volta de 1850, a personagem da criança entra maciçamente na literatura. Os homens descobrem que não existe apenas uma maneira de ser humano, o adulto perde seu prestígio de modelo único" (CHOMBART DE LAUWE, 1991, p. 8).

It is during the following century that, with even greater frequency, the images of childhood will be even more recurrent in the universal literary production, including in Brazilian literature texts, as is the case in some narratives by Machado de Assis. In the African literature of Portuguese language, for example, it is not possible to verify images of childhood at that moment (nineteenth century), because the African literary system of Portuguese expression had not yet been formed, as it exists today.

Violane Magalhães suggests that:

the literature in which the image of the child permeates, began to flourish, especially from the mid-nineteenth century; in this period, literature purposely aimed at childhood also emerged. The evolution was so big that there is currently a vast production of significant quality in these fields (MAGALHÃES, 2008, p. 11).¹⁹

Thus, in literature, which is understood as a symbolic activity, different images are constructed about childhood that seek somehow to capture the various realities in which children are immersed in the world, their different ways of experiencing the tastes, and even the discomforts, of the early years of their existence. In literature, childhood can even go beyond its limits and extend into adulthood.

5. Childhood in “No galinheiro, no devagar do tempo”

The narrative “No galinheiro, no devagar do tempo” is part of twenty-two stories told by Ondjaki, and it is understood that he himself is the main

¹⁹ a literatura na qual perpassa a imagem da criança começou a medrar, especialmente a partir de meados do século XIX; nesse período, despontou ainda a literatura propositadamente dirigida à infância. A evolução foi de tal monta que há actualmente nestes domínios uma produção vasta e de significativa qualidade (MAGALHÃES, 2008, p. 11).

protagonist and link between them all. It is the time of childhood that the author chooses to weave the experiences reported through the playful look and innocence typical of a child. In the narrative in question, as well as in the others present in the work *Os da minha rua*, Ondjaki walks through the childhood lived in Luanda, and reconstructs the record of everyday life in a post-independence Angola.

It is known that the context of peace or chaos resulting from war does not define childhood, but it influences it greatly. However, this scenario of war does not seem to have much importance for the child who is happy and finds happiness in gestures, people and in the simplest but intense moments, to the point of being remembered in detail many years later, under the perspective of adulthood. In this sense, time, as well as space, are not only relevant, but also constitutive aspects of the narrative, and inseparable from each other. They are intrinsic and relate to the existence and the trajectory of the protagonist.

Therefore, through this relationship, it is possible to remember the concept of *chronotope*, listed by Mikhail Bakhtin, which refers to the "fundamental interconnection of temporal and spatial relations, artistically assimilated in literature" (BAKHTIN, 2002, p. 211).²⁰ In such a way, it is observed that Ondjaki's narrative is built from his memories and that the accounts unfold within a temporal framework that is inseparable from the space, which, in turn, not only identifies the characters, but is part of them. The universe (re)created by the writer is represented from time and space.

From the perspective of these categories, the very title "No galinheiro, no devagar do tempo" suggests the importance of space and time, which are components of childhood represented in the text. The story has as main characters the child who tells (Ondjaki) and her friend Charlita, although other

²⁰ "interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura" (BAKHTIN, 2002, p. 211).

children and adults from her street are also present. Everything starts from the occasion when Charlita travels with her father, Tuarles, to Portugal, to do "eye exams", as the child narrator tells us.

From this point on, small great perceptions are presented to us, such as that "At that time, time then passed slowly, and at night we went to watch a soap opera at Mr. Tuarles' house" (ONDJAKI, 2007, p. 45).²¹ The statement of the narrator child reveals us, thus, that in childhood time seems to have an even greater value, because the hours do not pass quickly and the very perception of time is not relevant to the child's look, because innocence and playfulness account for the lightness of days in childhood.

In another story, the narrator character tells us that:

Life is sometimes like a game in the street: we are at the last minute of a very hot game and we don't know that at any moment an older person might come along and tell us that the game is over and it's time for dinner. [...] We children lived in a time out of time, without ever knowing about real calendars. For us Monday was a day to start the school week and Friday meant we were going to have two days without school (ONDJAKI, 2007, p. 26).²²

In this sense, as Sissa Jacoby (2010) points out, and also with a reference to Bakhtin's chronotope, "The indissolubility of space and time that the term expresses translates the idea of fusion of spatial and temporal indications into a comprehensive and concrete whole that, in our view, childhood seems to

²¹ "Naquele tempo o tempo então passava devagar e, à noite, nós íamos ver telenovela na casa do senhor Tuarles" (ONDJAKI, 2007, p. 45).

²² A vida às vezes é como um jogo brincado na rua: estamos no último minuto de uma brincadeira bem quente e não sabemos que a qualquer momento pode chegar um mais velho a avisar que a brincadeira já acabou e está na hora de jantar. [...] Nós, as crianças, vivíamos num tempo fora do tempo, sem nunca sabermos dos calendários de verdade. Para nós segunda-feira era um dia de começar a semana de aulas e sexta-feira significava que íamos ter dois dias sem aulas (ONDJAKI, 2007, p. 26).

aggregate" (JACOBY, 2010, p. 200).²³ The value of childhood is evident for many writers who, at some point in their lives, detach it from time and evoke it. In Ondjaki's writing, for example, it is recurrent. This can be explained, according to Gaston Bachelard (2009), because "A potential childhood dwells in us. When we go to rediscover it in our daydreams, even more than in its reality, we relive it in its possibilities" (BACHELARD, 2009, p. 95).²⁴

Through the eyes of the children on the street, Charlita's trip to Portugal takes on such grandeur and expectation that everyone rushes to announce the news to the entire neighborhood. "We all went outside to spread the news. Charlita was going to Portugal in a very big plane that made a lot of noise and flew for a lot of hours without stopping for gas" (ONDJAKI, 2007, p. 45).²⁵ The child's account shows us the enchantment with the world, the wonder that exists behind the simplest things, built by the child's point of view, even in the face of an unstable scenario, of devastation, marked by various problems.

The value of friendship is also very strong in the narrative, so that it is precisely through the children's perspective that this value is revealed. The children spend the days following the departure of their friend between games and conversations, watching the soap opera Roque Santeiro, one of their favorite entertainments, but always anxiously waiting for her to return, who is so missed. The value of the moment, the time and space of childhood is announced by the narrator, who expresses the uniqueness of such memories:

²³ "A indissolubilidade de espaço e tempo que o termo expressa traduz a ideia de fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto que, a nosso ver, a infância parece agregar" (JACOBY, 2010, p. 200).

²⁴ "Uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades" (BACHELARD, 2009, p. 95).

²⁵ "Fomos todos lá fora espalhar a notícia. A Charlita ia a Portugal num avião bem grande que fazia bué de barulho e voava bué de horas sem parar para pôr gasolina" (ONDJAKI, 2007, p. 45).

The soap opera was almost over, and although her sisters would keep an eye on the sound - watching the television very closely - at the end of the episode we would always go outside, sit on the wall and tell the whole episode again. I liked this moment very much because everybody changed the soap opera, changed the characters' conversations, invented new situations, and Charlita's sisters were delighted or confused by these Angolan versions of the soap opera (ONDJAKI, 2007, p. 45).²⁶

The socioeconomic context of the inhabitants of the street is evidenced by the narrative in several moments. Charlita's sisters, for example, had vision problems just like her, but for lack of resources, they had no access to consultation or even to the use of glasses. The children, at night, would all gather in one of the houses to watch the soap opera, because television was not accessible to everyone, few had one at home. The soap opera Roque Santeiro is remembered with many details and appreciation, it was a narrative that marked the lives of all the children in the play, especially that of the protagonist.

The author-character brings up significant elements of his childhood universe. From his perspective, it is light, there is no weight around this existence. Life in Angola is only described, it is not as if through the narrative construction the writer analyzes himself, or problematizes the universe where he grew up and lived his early years. There is only joy in the memory and the words become light and translate the individuality, but at the same time, also, the collectivity of the memories, which have the street as a conductor.

The imagination is a free and fertile territory in the childhood of Onjdaki, the children retell the episodes of the novel and add new events and situations, keep thinking of possibilities of how is being the trip of Charlita to Portugal,

²⁶ A telenovela estava quase a acabar e, apesar das irmãs dela ficarem atentas ao som — olhando a televisão de muito perto —, no fim do episódio nós íamos sempre lá fora, sentar no muro e contar todo o episódio outra vez. Eu gostava muito desse momento porque todo mundo modificava a novela, mexia nas conversas dos personagens, inventava novas situações, e as irmãs da Charlita deliravam contentes ou confusas com essas versões angolanas da telenovela (ONDJAKI, 2007, p. 45).

creating in their imaginations images of what the friend is doing of her days, "[...] some were imagining her with new toys offered by the ophthalmologist himself, others were talking about her eyes already fixed" (ONDJAKI, 2007, p. 46).²⁷ Another aspect evident in childhood in "No galinheiro, no devagar do tempo" is the affection among children, the care and concern for the other, the emotion evident in the arrival of the friend.

In the street, on the wall that was the kids' meeting place, the narrator character hopes to find his friend Charlita, eager to tell her about the news, especially in relation to the chapters of the soap opera that she has not been able to watch. However, he doesn't find her, she is not there with her sisters. This is when the intimacy, the close ties between the children, is once again revealed. He remembers that Charlita could be in a place that, for both of them, had a special value, a meaning that only childhood holds.

I wondered, I don't know why, that Charlita might be in a place where only the two of us liked to go sometimes: in the abandoned chicken coop of her house, with scraps of hard corn scattered on the floor. It was dark. [...] impossible things happened that night, in the abandoned henhouse of Mr. Tuarles' house (ONDJAKI, 2007, p. 47).²⁸

The narrative closes amidst the space of the chicken coop, when the two friends listen to each other, taking advantage of the moment to repair the emptiness left by the absence caused by the temporary estrangement between the two. It is in the secrets that childhood holds that the essentials of life seem to reside, goodness, friendship, companionship, and joy. Just as it begins, the

²⁷ "[...] uns imaginavam ela com novos brinquedos oferecidos pelo próprio médico das vistas, outros falavam das vistas dela já arrançadas" (ONDJAKI, 2007, p. 46).

²⁸ Imaginei, não sei porquê, que a Charlita podia estar num lugar onde só nós dois gostávamos de ir às vezes: no galinheiro abandonado da casa dela, com restos de milho duro espalhados pelo chão. Estava escuro. [...] coisas impossíveis aconteceram assim relatadas naquela noite, no galinheiro abandonado da casa do senhor Tuarles (ONDJAKI, 2007, p. 47).

text ends with the perception of the boy, now an adult, observing that in those days, time passed slowly.

Closing the observations on childhood in Ondjaki's text, we affirm the relevance of time for the construction of childhood, "time, for Bakhtin, becomes plurality of worldviews: both in experience and in creation, manifests itself as a set of simultaneities that are not instants, but events in the complex of its unfolding" (MACHADO, 2010, p. 215).²⁹ Angola, which carries the traces of war, devastation, and is a recent nation, needs to learn about life with the lightness of children.

References

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail M. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução: A. F. Bernadini et al. 5 ed. São Paulo: Hucitec, 2002, p. 211-362.
- BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CAMPOS, J.S. *A historicidade das literaturas de língua oficial portuguesa*. In: Anais do I seminário de pesquisa da pós-graduação em história – UFG/UCG, 2008.
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. *Um outro mundo: a infância*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COUTO, Mia, *Tradutor de chuvas*. Portugal. Ed Caminho, 2015.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares; MOREIRA, Terezinha Taborda. Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa. *Cadernos Cespuc de Pesquisa PUC-Minas*. Belo Horizonte, n. 16, p. 13-69, set. 2007,
- JACOB, Sissa. Os da minha rua: A infância como “ponto cardeal eternamente possível”. *Navegações*, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 200-204, jul./dez. 2010.

²⁹ “o tempo, para Bakhtin, torna-se pluralidade de visões de mundo: tanto na experiência como na criação, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades que não são instantes, mas acontecimentos no complexo de seus desdobramentos” (MACHADO, 2010, p. 215).

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LAJOLO, Marisa. "Infância de papel e tinta" in FREITAS, Marcos César. org. *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1997.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, 2013.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & cia. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LOPES, Denilson. Por uma crítica com afeto e com corpo. *Revista Grumo*, n. 2, Buenos Aires/Rio de Janeiro, 2003, p.52-55.

MACHADO, Irene. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (org.). *O círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado das letras, 2010, v.1, p. 203-234.

MAGALHÃES, Violante. *Sobressalto e espanto: narrativas literárias sobre e para a infância, no neo-realismo português*. 2008. Tese (Doutorado em Estudos Literários - Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

MATA, Inocência. Inocência. Mata: a essência dos caminhos que se entrecruzam. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 5, p.1-19, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/54948/58596> Acesso em: 22 mar. 2021.

MATA, Inocência. *O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa*. In: x congresso internacional da ALADAA (Associação Latino-Americana de Estudos de Ásia e África), 2000, Rio de Janeiro. Cultura, poder e tecnologia: África e Ásia face à globalização. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf> Acesso em: 22 mar. 2021.

MIRANDA, W. M. (1992). *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte, MG: UFMG.

OLIVEIRA, Jurema José de. As literaturas africanas e o jornalismo no período colonial. *O marrare*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 42-50, 2008. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/pdfs/jurema.pdf> Acesso em: 02 mar. 2022.

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

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

ZILBERMAN, Regina. O Estatuto da Literatura Infantil. In: *A literatura infantil na escola*. 11. ed. São Paulo: Global, 2003.

Recebido em 07/09/2022.

Aceito em 04/04/2022.

MEMÓRIA E HISTÓRIA EM *MESTRE TAMODA*, DE UANHENGA XITU

MEMORY AND HISTORY IN *MESTRE TAMODA*, BY UANHENGA XITU

Maria Aparecida Mineiro¹

Carlos Henrique Lopes de Almeida²

Resumo: Este estudo propõe analisar a representação do passado, enfatizando como o elemento memória constitui-se no âmbito da ficção na obra angolana *Mestre Tamoda*, de Uanhenga Xitu, publicada pela primeira vez em 1974. Isso porque nessa narrativa, percebe-se um acontecimento histórico constitutivo do fazer literário. Ademais, demonstrar-se-á como essa construção literária demonstra um posicionamento ideológico sobre a reescritura dos fatos ocorridos durante a colonização angolana. Nesse sentido, o objetivo deste estudo será o de apresentar alguns artifícios da referida obra à luz da teoria da memória sobre o contexto colonizado a partir da ótica de Uanhenga Xitu, que por sua vez, apropria-se de elementos memorialísticos para compor sua narrativa, bem como fatos da história para a ficcionalização de suas lembranças. Portanto, a análise a ser realizada, propicia a compreensão de como as memórias coletivas, individuais e históricas delineiam o cenário proposto no conto *Mestre Tamoda*, de Uanhenga Xitu, a ponto de indicar a resistência de sua “sanzala” diante da imposição da cultura portuguesa. Por este caminho, analisaremos o conto de Uanhenga Xitu, que reflete sobre o próprio processo de elaboração artística e, ao mesmo tempo, utiliza a história e a memória como fios condutores da organização da obra. A discussão proposta fundamentar-se-á em Peter Burke (1992); Hayden White (1994); Seligmann-Silva (2003); Paolo Rossi (2010); Aleida Assmann (2011) e Halbwachs (2013).

Palavras-chave: História; Memória; Resistência; Uanhenga Xitu; Mestre Tamoda.

Abstract: This essay proposes to analyze the representation of the past, emphasizing how the element of memory constitutes the scope of fiction in the Angolan text *Mestre Tamoda*, by Uanhenga Xitu (1974). That's because in this narrative, there is a historical event constituting literary doing. Moreover, it will be demonstrated how this literary construction demonstrates an ideological position on the rewriting of the facts that occurred during the Angolan colonization. In this sense, the aim of this study will be to present some artifices of this work in

¹Mestre em Educação, Linguagem e Tecnologias pela Universidade Estadual de Goiás – Brasil. Doutorando em Letras: Linguística e Teoria Literária na Universidade Federal do Pará – Brasil. Professor no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado do Pará – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2250-5582>. E-mail: mineiro.maria@gmail.com

² Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal de Goiás – Brasil. Realiza estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. Professor da Universidade Federal da Integração Latino-americana – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2037-905X>. E-mail: carloshlalliteratura@gmail.com

the light of the theory of memory about the context colonized from the perspective of Uanhenga Xitu, who appropriates memorialistic elements to make up his narrative, as well as facts of history for the fictionalization of his memories. Therefore, the analysis to be performed provides an understanding of how collective, individual and historical memories outline the scenario proposed in *Mestre Tamoda*, to the point of indicating the resistance of his "sanzala" in the face of the imposition of Portuguese culture. In this way, we will analyze the tale by Uanhenga Xitu, which reflects on the process of artistic elaboration itself and, at the same time, uses history and memory as conductor threads of the organization of the work. The proposed discussion will be based on Peter Burke (1992); Hayden White (1994); Seligmann-Silva (2003); Paolo Rossi (2010); Aleida Assmann (2011) and Halbwachs (2013).

Keywords: History; Memory; Resistance; Uanhenga Xitu; Mestre Tamoda.

1. Introdução

Mestre Tamoda (1984), de Uanhenga Xitu é objeto desse estudo inspirado na História, Memória e Literatura, uma vez que o conto reproduz elementos fulcrais de um fato histórico. O cerne do presente artigo está na compreensão de elementos memorialísticos dentro da narrativa de Xitu, que aponta um sujeito desnorteado em seu próprio espaço oriundo de um evento histórico. Por este caminho nota-se que este conto está intimamente relacionado às memórias e às resistências.

Para analisar como esses aspectos se entrecruzam na obra, é necessário mencionar alguns dos apontamentos realizados por Halbwachs (2013), sociólogo francês que compôs seus principais trabalhos durante a primeira metade do século XX. Para ele, a lembrança necessita de uma comunidade afetiva para tomar consistência, que por sua vez, é baseada nas lembranças de outros indivíduos que compõem o mesmo grupo no qual estamos inseridos para reforçar, enfraquecer, ou mesmo completar a nossa própria percepção dos acontecimentos. Logo, as suas discussões acerca do fenômeno da recordação e a reconstrução da memória são importantes para entender a narrativa de Uanhenga Xitu.

Ainda no âmbito da memória, vale ressaltar os estudos de Seligmann-Silva (2003); Paolo Rossi (2010) e Aleida Assmann (2011) a fim de notas as aproximações pertinentes da narrativa em estudo. O primeiro autor versa sobre

os registros da memória em forma narrativa; a segunda sobre a memória cultural e por fim, o terceiro detalha alguns pontos importantes sobre a concepção de que os sentidos são importantes na recuperação de lembranças, ou memórias, do já conhecido ou experimentado.

No viés histórico e literário, Hayden White (1994), autor do livro *Meta-História – A Imaginação Histórica no Século XIX*, esclarece acerca do caráter narrativo, portanto, literário da história. Suas contribuições são relevantes para entender como a elaboração do discurso, bem como a representação da história é feita por meio de um caráter autoconsciente. Ademais Peter Burke (1992) resgata a escrita da história a partir do campo do saber por vezes esquecida, o campo “de baixo”, o campo popular.

Uanhenga Xitu é o nome quimbundo de Agostinho André Mendes de Carvalho. Ele nasceu em Calomboloca, Icolo e Bengo em 29 de Agosto de 1924. Estudou em Luanda e na Alemanha. Em 1959 foi preso, tendo feito parte do chamado “Processo dos 50” e enviado para o Tarrafal, onde permaneceu de 1962 a 1970. Foi na cadeia que começou a escrever os seus contos. Sua vida foi pela luta na defesa dos ideais nacionalistas e desde jovem se confrontou com a perseguição do regime salazarista.

Suas obras publicadas são: *Meu Discurso* (1974); *Mestre Tamoda* (1974); *Bola Com feitiço* (1974); *Manana* (1974); *Vozes na Sanzala – Kahitu* (1976); *Os Sobreviventes da Máquina Colonial Depõem* (1980); *Os Discursos de Mestre Tamoda* (1984); *O Ministro* (1989); *Cultos Especiais* (1997), (*Os Sobreviventes da Máquina Colonial Depõem* (reedição 2002).

No presente estudo, primeiramente problematizar-se-á questão da memória e história no conto *Mestre Tamoda*, sobretudo a representação do passado por meio de elementos memorialísticos constitutivos da ficção de Uanhenga Xitu. Em seguida, passaremos pelo posicionamento ideológico do autor a partir da perspectiva da colonização angolana e como pretexto para

chegar à demonstração de como as memórias coletivas, individuais e históricas delineiam o cenário proposto no enredo, a ponto de indicar a resistência de sua “sanzala” diante da imposição da cultura portuguesa.

2. Memória e História em Mestre Tamoda, de Uanhenga Xitu

Mestre Tamoda (1984), do escritor angolano Uanhenga Xitu, é a história de um negro que após assimilar a cultura do branco, volta para sua “sanzala”. Tamoda, além de se vestir como colonizador, tenta ensinar uma linguagem que ele acreditava ser portadora do seu *status*³. Este queria transformar seu povo e as autoridades queriam entender sua proposta. Um conflito cultural é estabelecido, prevalecendo à cultura nativa. É uma narrativa em terceira pessoa, que não só ironiza os ensinamentos da cultura portuguesa trazida por um negro “aculturado”, como também traz à baila a reação político-sócio-cultural em defesa dos valores nacionais. Discute que mesmo que se estabeleça um conflito de ordem nacionalista, a semente de assimilação de valores europeus planta-se nas gerações mais jovens, miscigenando, em princípio, a cor local com a de além-mar.

A obra rememora alguns aspectos da vivência de Xitu na sua “sanzala” em Luanda, bem como sua identidade como integrante daquela sociedade. Dessa forma, a memória constitui-se como ponte para construir o enredo, ora literário, ora histórico, e assim organizá-lo, e, por fim, desnudar a história em suas entrelinhas.

As relações entre história e literatura, indubitavelmente, envolvem questões bastante complexas e mesmo que as duas disciplinas tenham, conforme Freitas (1986), as suas especificidades, possuem, também, características tais que se torna difícil a delimitar o término do domínio da

³ Entendemos por *status*, a **posição social de um indivíduo**, o **lugar** que ele ocupa na sociedade.

criação com o da história e vice-versa. Essa questão cujo campo de análise extrapola a história pontual ou a literatura em si, em virtude de tratar de “dois tipos de fontes [...] as arquivísticas e as orais ou apenas escritas” (WESSELING, 1992, p. 98) ambas em contraponto. Além disso, o século XIX, antes do advento da “história científica” de Ranke, a história e a literatura eram consideradas como ramos da mesma árvore saber.

A partir do século XIX, White (1994) afirma que a história passou a ser contraposta à ficção, e principalmente ao romance, como representação do “possível” ou apenas do “imaginável”. O estudioso ainda explica que assim, nasceu um sonho de discurso histórico que consistisse tão somente nas afirmações factualmente exatas sobre um domínio de eventos. Então, surgiu o objetivo de não valer-se da ficção para a elaboração do discurso, por conseguinte, representar a história por meio de um caráter autoconsciente.

Embora distintas, memória, literatura e história dialogam; as três são fontes uma da outra, e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade. Dessa maneira, evidencia-se que visitar o passado é uma forma também de levantar reflexões sobre determinado fato histórico, e compreender “que a história, assim como a própria civilização, deve ser transcendida, caso se pretenda atender às necessidades da vida” (WHITE, 1994, p. 46).

Portanto, o acontecimento histórico é o que ocupa o lugar de destaque, sendo os personagens e seus dramas individuais mera consequência oriundas da História, vindo a ser um exemplo significativo da estreita relação entre Literatura e História e Memória. Assim, ao considerar a última como elemento constitutivo da estrutura interna do fazer literário, confirma-se que os elementos memorialísticos são distribuídos num conjunto fictício.

As obras literárias calcadas na História não devem ser confundidas como simples reportagens de um tempo, ainda que traduzam um olhar

contemporâneo sobre ela, mas sim como um novo olhar referente aos dados históricos tidos como “reais”. Nessa vertente, a memória contribui também dentro desse panorama exposto, pois constrói narrativas aptas a checar esses dados.

No século XIX, os laços entre essas duas áreas se estreitam e os dois domínios passam a se confundir e isso ameaça suas especificidades. Todavia com o advento do positivismo, isto é, na segunda metade do século XIX, com a busca de uma verdade objetiva da História através da descoberta de novas fontes e técnicas, vem à tentativa de isolar a investigação histórica de outras ciências. Assim, a obra literária é encarada como uma espécie de demonstração prática das teorias científicas, pois são pautadas sobre documentos, visando atingir a realidade objetiva dos fenômenos do mundo exterior (FREITAS, 1986).

Contudo, se por um lado, os documentos e testemunhos sobre o qual a história se apoia são suscetíveis de interpretações do historiador; por outro lado, ao tentar descobrir os mistérios da vida do passado, ele transcende e emerge na literatura. Então, entendemos que a História é uma fonte de permanente inspiração para os romancistas.

No entanto, as obras inspiradas na História devem ser refletidas de forma cautelosa, pois algumas versões podem contemplar apenas uma perspectiva. Uma crítica nesse sentido é feita por Peter Burke (1992) ao mencionar que a história tradicional oferece uma visão de cima, no sentido de que tem sempre se concentrado nos grandes feitos dos grandes homens, estadistas, gerais ou ocasionalmente eclesiásticos.

A respeito da relação historiador e memória, até mesmo “o historiador não está isento de nenhuma das capturas externas e do caráter fragmentário da memória, mas seu compromisso é, de certa forma, historicizar as próprias formas de memória e de história.” (CYTRYNOWICZ, 2003, p. 132)

Nesse contexto, Ricoeur (2003) que enquanto a historiografia fazia o seu próprio trajeto, a memória era vista apenas como matriz da história. Ele ainda salienta que a historiografia desenvolve o seu próprio percurso, desde o nível dos testemunhos escritos, explicação até a elaboração do documento histórico como obra literária, e além disso, constitui-se como tarefa necessária na ampliação, correção, e até mesmo na refutação dos testemunhos orais e dos rastros memorialísticos.

A memória, segundo esta construção linear, era vista simplesmente como matriz da história, enquanto a historiografia desenvolvia o seu próprio percurso além da memória, desde o nível dos testemunhos escritos conservados nos arquivos, até ao nível das operações de explicação; depois, até à elaboração do documento histórico como obra literária. (RICOEUR, 2003).⁴

Segundo Rossi (2010), na tradição filosófica, e também no modo de pensar comum, a memória parece referir-se a uma persistência, a uma realidade de alguma forma intacta e contínua. E esse campo de discussões envolve o esquecimento e uma área muito sutil, a reminiscência - ou seja, a capacidade de recuperar algo que se possuía e que se perdeu. Outrossim, podemos afirmar que a memória é dinâmica e conecta as três dimensões temporais: ao ser evocada no presente, remete ao passado, mas sempre visando o futuro.

Assmann (2011) comenta que a comunicação entre épocas e gerações interrompe-se quando um dado repositório de conhecimento partilhado se perde, portanto por meio da oralidade, elas voltam à tona. Dessa maneira, a estudiosa salienta que enquanto a memória cultural ultrapassa épocas, a memória comunicativa liga três gerações consecutivas.

⁴ Trecho da conferência escrita e proferida em inglês por Paul Ricoeur a 8 de março de 2003 em Budapeste sob o título *Memory, history, oblivion* no âmbito de uma conferência internacional intitulada *Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*.

A comunicação entre épocas e gerações interrompe-se quando um dado repositório de conhecimento partilhado se perde. Da mesma forma que as grandes obras antigas, como o Fausto de Goethe, só são legíveis nos termos de textos maiores e mais antigos, como a Bíblia – que William Blake chamou de “o grande código da Arte” -, as anotações de nossos avós e bisavós só são legíveis nos termos das histórias de família recontadas oralmente. Há, então, um paralelo entre a memória cultural, que supera épocas e é guardada em textos normativos, e a memória comunicativa, que normalmente liga três gerações consecutivas e se baseia nas lembranças legadas oralmente. (ASSMANN, 2011, p. 17).

Desse modo, a memória é algo bastante marcante nas produções de Uanhenga Xitu, sobretudo devido à tentativa de reler criticamente o passado, por meio de uma retomada à luz de temáticas e ideologias próprias do autor. “O professor se veio queixar de que andas a ensinar português de disparate na sua escola.” (XITU, 1984, p. 21). Nessa perspectiva, o autor faz uma crítica ao retratar como a escola ensina a língua e a história do opressor.

3. No avesso da História: a colonização e resistência contadas por Mestre Tamoda

A literatura ocupa um papel importante na apresentação de eventos históricos importantes, como a colonização, pois por meio dela conta-se uma experiência, uma interpretação de um momento que por muito tempo ouvia-se apenas uma versão. Em continentes como a África, escrever a história a partir da literatura foi uma necessidade sentida por muitos intelectuais africanos.

Tal assunto foi ressaltado por Ricoeur (2007) ao mencionar acerca da reapropriação do passado histórico. O autor postula que é preciso falarmos igualmente da privação dos atores do seu poder originário, o de narrarem-se a eles próprios. Ele ainda cita que é difícil destrinçar a responsabilidade pessoal dos atores individuais, da das pressões sociais que trabalham subterraneamente a memória coletiva.

Ao perceber que Uanhenga Xitu relaciona fatores referentes a sua sanzala, é oportuno considerar que o autor utiliza a imaginação e recursos memorialísticos para construir sua obra. Diante disto, nota-se que essa estratégia é utilizada no momento do percurso, e além disso, oferece possibilidades de resistência ao reavaliar o passado, contrariar o sistema linguístico, ser imaginativo e projetar uma reflexão, bem como um questionamento acerca do futuro.

De acordo com Seligmann-Silva, “a imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração”. A literatura seria, dessa forma, evocada “diante do trauma para prestar-lhe serviço” (2003, p.70).

Dusilek e Pereira (2013) afirmam que é o transcorrer do tempo que permite estado de surgimento da memória. O tempo é, pois, condição e empecilho para o exercício da memória: condição, já que sem ele não há memória; empecilho, já que com ele, e quanto mais ele passa, a tentativa de vivenciar a memória se torna mais difícil.

Assim, “ter uma lembrança (mneme) está ligado à aparição da memória, a um determinado reconhecimento, e “ir em busca de uma lembrança” (anamnesis) se relaciona ao ato da reminiscência, à recordação que “consiste numa busca ativa” (RICOEUR apud DUSILEK E PEREIRA, 2007, p. 37); àquela faculdade estritamente humana.

Sobre a linguagem apresentada na obra, quimbundo e português se misturam e rompem com as convenções da escrita, como no exemplo a seguir:

Tamoda, com uma mão no kimokoto e outra no capacete, girava sobre si e encarava a rapaziada, todo radiante, ao mesmo tempo que estremecia o pé e cumbuacumbuava a cabeça sorrindo. No lar e na rua os resmungos dos miúdos eram feitos em português do Tamoda,

o que criava dissabores aos “estudantes”. Porque os pais e manos que não compreendiam o significado da palavra interpretavam-na como asneira, o que se pagava com uns bons açoites. (XITU, 1984, p. 09)

É notório, a resistência na elaboração da obra, pois Xitu assume a responsabilidade de ser o construtor e defensor da cultura angolana. Dessa maneira, rompe-se os moldes europeus, não apenas na imposição de costumes hegemônicos, mas também na linguagem do conto, que por sua vez, é coloquial, heterogênea duas línguas misturam-se em prol da busca da identidade cultural e a tomada de uma consciência nacional.

A narrativa revela um cotidiano desestabilizado que demonstra um choque de culturas diferentes, por um lado a adaptação do colonizado à cultura portuguesa, e do outro lado, a do colonizador, que deseja colocar seus costumes como hegemônico. Isso é revelado no trecho a seguir:

Tamoda, muito novo, dirigiu-se à cidade de Luanda, onde viveu muitos anos. Nesta, trabalhava e estudava nas horas vagas, com os filhos dos patrões e com os criados do vizinho do patrão. Assim, conseguiu aprender a fazer um bilhete e uma cartinha que se compreendia. (XITU, 1984, p. 06).

A composição do enredo indicia a imposição do idioma português como oficial em Angola e aponta as diferentes maneiras de resistência por parte da sanzala. Todavia, a chegada do mestre Tamoda elucida a sua ascensão ao mundo do dominador, uma vez que o mestre pensa estar dominando os dois códigos.

O novo intelectual, no meio de uma sanzala em que quase todos os seus habitantes falavam quimbundo e só em casos especiais usavam o português, achou-se uma sumidade da língua de Camões. Ao dicionário apelidava: o ndunda – aliás, termo também aplicado, em quimbundo, a qualquer livro volumoso e de consulta. Nas reuniões em que estivesse com os seus contemporâneos bundava, sem regra, palavras caras e difíceis de serem compreendidas, mesmo por

aqueles que sabiam mais do que ele e que eram portadores de algumas habilitações literárias. Quando em conversa com moças analfabetas e que mal pronunciavam uma palavra em português, o literato, de quando em vez lozava os seus putos. Porém, alguns deles nem constavam dos dicionários da época. (XITU, 1984, p.18).

Na narrativa, além da representação do passado e da resistência, indica a fragmentação de um sujeito distópico, abalado pela imposição engendrada em função da dominação portuguesa. Outrossim, como Uanhenga Xitu pertence a uma geração de angolanos que foi submetida aos rigores do processo de assimilação cultural, pelo regime colonial, o autor reverberava a sua própria cultura e a sua história em suas obras. Portanto, em *Mestre Tamoda*, a narração é instaurada por um narrador onisciente que conhece os dois códigos, tanto a Língua Portuguesa, quanto o Quimbundo para se posicionar diante do regime opressor de Angola.

A memória é um dos recursos de ficcionalidade usados por Agostinho Mendes para compor o seu *Mestre Tamoda* (1974). O protagonista é envolvido na rememoração de um período a qual deixa cicatrizes capazes de marcar a personagem. É um conto permeado de história porque desnuda momentos relevantes da história da sociedade. Ele não coloca a História como nos romances de explícita denúncia social, pois seu vínculo com a realidade, está presente, indiscutivelmente, na desmistificação de todos os valores estéticos e históricos, deixando a descoberto os aspectos da colonização de Angola.

A obra é o canal utilizado para expressar as dificuldades da memória em lembrar e registrar um passado permeado de uma situação política de um sistema opressor. Vale ressaltar que as personagens do conto *Mestre Tamoda* possuem a consciência de que a língua do dominador tem um status, uma fonte inquestionável. Era um “etimologista”, um “dicionarista”, que tinha descido na sanzala! (XITU, 1984, p. 07) Além disso, ao auxiliar as crianças de sua aldeia com o aprendizado sobre o português, Tamoda cria um conflito com os pais,

professores e autoridades, “No lar e na rua os resmungos dos miúdos eram feitos em português do Tamoda, o que criava dissabores aos “estudantes”. Porque os pais e manos que não compreendiam o significado da palavra interpretavam-na como asneira, o que se pagava com uns bons açoites” (XITU, 1984, p. 09). Não obstante, a memória proporciona a compreensão das situações causadas pela colonização em Angola:

Assim, por meio da memória de Tamoda, o leitor pode traçar um panorama dos principais problemas da pressão colonial em Angola, como a imposição da língua portuguesa, “despotismo da sociedade colonial, exploração, domínio de conhecimento, prostituição [...] miséria, injustiça social e desejo de conhecimento”. (REMÉDIOS, 2013, p. 98).

Embora a narrativa discorra essencialmente sobre conflitos sociais, há passagens da Angola colonial do Estado Novo. Essas vêm à tona especificamente das décadas de 1930 a 1950. As violências desse período refletem-se nas personagens, às quais tentam resistir ao sistema hegemônico.

Como da cidade trazia dinheiro e podia pagar a alguém que lhe fizesse o trabalho de obrigação a que certo “morador” estava sujeito a prestar nas lavras dos sobas⁵ e de outras autoridades, o “dicionarista” tinha tempo de exhibir os seus fatos, trazidos da cidade. (XITU, 1984, p. 07).

Desse modo, a seriedade que o fato representa para a história oficial é transformada em criticidade. Mesmo que a tensão seja diluída no texto por meio do humor e ironia da personagem narradora, essa não deixa de denunciar os episódios ocorridos durante a colonização de Angola. Tamoda imita o Europeu e embora seja querido pelos mais jovens, “vestido de calções e camisas bem brancas, meias altas e capacete também da mesma cor do fato, sapatos à praia

⁵ Chefe tradicional. (XITU, 1984, p. 07)

com lixa⁶ [...] (XITU, 1984, p. 08)” é desprezado pelos mais velhos da sanzala que entendem a sua má influência e os seus conflitos oriundos de seu desajuste no seu próprio espaço.

4. As nuances da memória no conto

As vivências dentro de um grupo, bem como a experiência adquirida contribuem para a nossa identidade, e dessa forma, a memória cultural tem papel fundamental em nosso pertencimento a determinada sociedade. Assim como também ocorre com a História, uma relação entre o homem e o passado é estabelecida a fim de buscar uma compreensão acerca de quem somos.

Embora Xitu escreva essa narrativa na década de 70, o conto se passa em épocas anteriores de embate político, conflito de culturas e conquistas de poder, logo, ele opta por apresentar um protagonista cercado por esses temas. O sistema colonial, por exemplo, retratado no conto do escritor, foi ofensivo ao desenvolvimento social dos indivíduos angolanos, uma vez que, “neste tipo sistema era permissório ao trabalho forçado, as prisões arbitrarias, torturas, racismo, segregação social e massacres.” (AGOSTINHO, 2019, p. 414) Não obstante, a memória da personagem Tamoda atravessa a sociedade de Angola em um período de submissão, uma vez que a obra se passa em meio as experiências de uma representação de colonização. Consoante o disposto, ilustra-se:

A autoridade depois de tanto olhar para ele... fez sinal ao cipaio⁷ e o “catedrático” foi enxovalhado. Como documento o “interlocutor” apenas tinha o de há dois anos. A caderneta⁸ do ano em curso emprestara a um amigo, em Luanda, para se livrar das rusgas

⁶ Sapatos de cor branca e preta que rangem ao andar. (XITU, 1984, p. 08).

⁷ Cipaio-policiais africanos, encarregados de policiar a população africana no tempo colonial. (XITU, 1984, p. 15);

⁸ Caderneta – documento pessoal da população africana no tempo colonial; os brancos usavam bilhete de identidade. (XITU, 1984, p. 22).

(naquele tempo as fotos nas cadernetas não eram obrigatórias), até que arranjasse dinheiro e pagasse o seu. (XITU, 1984, p. 22).

Por outro lado, ao longo do tempo, as narrativas podem conter distorções, mutações conforme interesses, bem como disputa de poder e embora não haja uma tradução total do passado, nota-se que há representações de um referente. Assim a memória torna-se um recurso e se apoia na narrativa para esmiuçar esse último.

Xitu busca seu referente na colonização da África pelos portugueses. Assim, questiona-se a história no texto examinado no qual a memória individual e coletiva apresenta-se como recursos para a compreensão o processo de feitura da obra. Diante dos registros da memória em forma narrativa, não podemos descartar que “toda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho de barbárie (SELIGMANN, 2003, p. 12). Pontua-se, portanto, que o autor angolano concentra sua atenção em se apoiar na literatura para problematizar as transformações sociais oriundas do autoritarismo português.

No que tange o testemunho ou teor testemunhal, é o mecanismo narrativo essencial para se pensar a realidade e, simultaneamente, os limites da representação, em especial a literária, problematizando o dizer e o dito a partir de uma perspectiva traumática que colocaria em questão o texto realista e os chamados textos pós-modernos. Seligmann-Silva escreve: “Falamos também de um teor testemunhal da literatura de um modo geral que se torna mais explícito nas obras nascidas de ou que tem por tema eventos-limites” (2003, p. 08).

Como Xitu trata de duas categorias dentro de sua obra, a história e a memória, podemos ressaltar que essa última se classifica como uma memória coletiva ao rememorar um tempo pertencente ao seu grupo. Halbwachs (2013) defende que a categoria de memória coletiva permite compreender que o processo de rememoração não depende apenas do que o indivíduo lembra, mas que suas memórias são de certo modo, partes da memória do

grupo a qual pertence. No entanto, o sociólogo não descarta a memória individual, que pode ser pensada como “memória ressignificada”, ou seja, a interferência da subjetividade do indivíduo no processo de rememoração.

Assman (2011) argumenta que não há uma essência da memória. Não apenas os indivíduos lembram-se das coisas, como também grupos e as mais diversas coletividades. Nesse sentido, vale salientar que Uanhenga Xitu lança como ponto de partida uma questão no qual ele se integra como sujeito participante, pois o conta a partir de sua ótica, todavia, mescla aspectos sociais para ilustrar as passagens históricas, como no trecho a seguir que demonstra que as mulheres não ocupavam alguns espaços. “A fama do Tamoda, difundida pelos garotos, dominava as povoações, incluindo gente feminina, que, geralmente, não frequentava a escola”.

Conforme indicado por Halbwachs (2013), é por intermédio da “memória coletiva” que a memória deixa de ter apenas a dimensão individual, haja vista que as memórias de um sujeito nunca são apenas suas, ao passo que nenhuma lembrança pode coexistir isolada de um grupo social. Nesse sentido, o fenômeno de recordação e localização das lembranças não pode ser efetivamente analisado se não for levado em consideração os contextos sociais que atuam na reconstrução desse processo.

Mestre Tamoda envolve atores e classes sociais distintas e em suas entrelinhas, o evento histórico é lembrado dentro da organização dos fatos, que por sua vez, são incorporados e ligam diretamente aos episódios da colonização “Já homem e na idade de casar abandonou a cidade e o emprego e voltou à sanzala que o viu nascer” (XITU, 1984, p. 06). Nessa perspectiva, as memórias de Xitu são colocadas dentro desses espaços e assim pode-se dizer que há uma memória individual e coletiva constitutiva do fazer literário.

Essa questão de memória e espaço foi levantada por Halbwachs. Para ele, a partir do momento em que um grupo social se encontra inserido em um

espaço, passa então a moldá-lo a sua imagem, isto é, a suas concepções, valores, ao passo que também se adapta a materialidade do lugar que resiste a sua “influência”. Para o autor “cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, por que todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida em sua sociedade” (HALBWACHS, 2013, p. 160).

No entanto, a memória coletiva se distingue da história em pelo menos dois aspectos. O primeiro considera o fato de que a memória se constitui em uma corrente de pensamento contínuo, não ultrapassando os limites do grupo, ao passo que na história se tem a impressão de que tudo passa por um processo de renovação. A segunda diferenciação para Halbwachs é que existem muitas memórias coletivas, ao ponto que se “pode dizer que só existe uma história” (HALBWACHS, 2013, p. 105).

Enfim, a memória une com o discurso histórico, questionando-se as versões postas, e com a própria literatura, no que se refere a abordagem da vida de outros escritores e outras escritas literária. Isso porque nas sociedades em que ocorrem eventos históricos como a colonização geram memórias que vão além das perdas individuais e conflitos culturais. Paradoxalmente, na construção da memória, a literatura e a arte desempenham um papel que transcende a historiografia.

Nessa perspectiva, *Mestre Tamoda* também transforma a experiência do escritor angolano ao evocar aspectos da vida particular, e criar um paralelo que realiza a dissociação do narrador e do escritor. Ele forma um novo sujeito da obra, atribui-lhe características, o que faz a memória e a despersonalização do sujeito não se anularem. Dessa forma, assim como Halbwachs postula sobre os detalhes de um lugar, Xitu também menciona os lugares e características de sua sanzala para a reconstrução de sua memória. Sobre as personagens que recria nas suas obras, Uanhenga Xitu diz:

As personagens do meu mundo ficcional, a princípio apenas imaginadas, vão se autocriando, ganham rosto próprio e, mesmo quando lhes dou mais atenção, tornam-se tão autônomas no interior da minha narrativa, e nem sempre o destino que lhes traçara acabará por se cumprir. Nunca soube, antecipadamente, o fim que cada um teria. (XITU apud UEA).

A “sanzala” é a fonte das respostas assim como é das perguntas. Em sua essência, esse ambiente instiga a personagem narradora a percorrer os espaços e assim apontar rastros da memória individual e coletiva dentro do conto. Esses textos que se entrelaçam instituem a intertextualidade para alertar outros instrumentos que ajudam a pinçar o seu percurso e pistas das suas dúvidas.

Pina e Pina (2006) defendem que para escapar ao racismo, o negro rompe com as tradições africanas e imita seu opressor. Todavia, o assimilado é marginal em relação ao colonizador e já não consegue integrar-se na sua sociedade de origem, considerando-se um desenraizado. No tocante a isso, perceber que Tamoda veste-se, apropria-se de hábitos do dominador: “Negro como era e passear assim com sapatos a chiarem e de capacete na cabeça! Não... este não era um gajo qualquer. Ou é engenheiro ou é doutor ou é estrangeiro” (XITU, 1984, p. 15), ou ainda, tenta manipular as crianças a seguirem seu exemplo “[...] os frisos de cabelos que introduzira na gente nova, para ter o cabelo igual ao seu, provocaram queimaduras na cabeça.” (XITU, 1984, p.17).

Em suma, podemos afirmar que Uanhenga Xitu não descarta o fingimento poético, isso porque ao despertar o leitor com elementos históricos, ele acrescenta novas versões para os acontecimentos. Desse modo o autor possibilita a pluralidade, estabelecendo suas ideologias e percepções, as quais se opõem ao discurso oficial dos acontecimentos tido como único e verdadeiro.

5. Considerações finais

Ao propor a análise da obra *Mestre Tamoda*, de Uanhenga Xitu, buscou-se refletir sobre a representação do passado, focando como o elemento memória se entremeia no viés da ficção angolana de Xitu, uma vez que nessa construção literária há uma reescritura do passado a partir da ótica do autor. Dessa forma, investigar as possibilidades de imbricamento da história, memória e literatura com suas correspondências, constitui-se como o auge do presente estudo.

No que tange nossos objetivos, esses tiveram por finalidade apresentar algumas articulações da referida obra à luz da teoria da memória sobre o contexto colonizado a partir da ótica de Uanhenga Xitu, que por sua vez, apropria-se de elementos memorialísticos para compor sua narrativa, bem como fatos da história para a ficcionalização de suas lembranças. Nesse âmbito, reiteramos a questão da memória como instrumento de registro do passado inseridos na obra de Agostinho Mendes.

Embora sua obra tenha sido escrita na cadeia, onde a vigilância por parte de entidades prisionais era constante, cabe esclarecer que Uanhenga Xitu consegue trazer à baila sua memória unida com elementos históricos. Desse modo, por meio de sua narrativa, uma nova memória é “lapidada” ao percorrer as imagens proporcionadas por meio de sua “sanzala” e demais elementos constitutivos que contribuiram para a construção do discurso.

Vale ressaltar como a memória coloca a narrativa historiográfica ao avesso. Não obstante, narrativas como essa indicam uma releitura de fatos e memórias que podem ser revisitados por meio do olhar do leitor. Uanhenga Xitu traz uma proposta de reescritura da história e releitura de memórias individuais e coletivas. Logo, a memória das personagens são responsáveis por contribuir para a história e, portanto, colabora para a organização dos acontecimentos. Há uma memória individual e coletiva responsável por

caracterizar as personagens e Uanhenga Xitu vale-se de estratégias muito amplas para explicar os espaços, os silenciamentos, os fatos.

Mestre Tamoda é uma obra que entrelaça memória e História por suas intrínsecas qualidades estéticas e por suas contribuições para a compreensão das relações entre ficção literária e história em nosso sistema cultural. A polêmica intertextual estabelecida, potencializa e contribui para a interpretação e significação de sua composição, recuperando fatos históricos e oferecendo alternativas para completar qualquer reflexão sobre os episódios da dominação de Angola.

Por fim, a possibilidade de afirmar que *Mestre Tamoda* é uma construção literária permeada por memória, história e resistência, sugere uma contribuição que supera os níveis superficiais da leitura, isto é, propõe uma leitura cada vez mais aprofundada a fim de analisar e questionar a história considerada verdadeira. Com isso, a memória auxiliou no processo de feitura da obra. Isso porque, ao deixar que o próprio leitor tire suas próprias conclusões sobre o domínio de Angola pelos portugueses, reflete sobre o próprio processo de elaboração artística.

Referências

- AGOSTINHO, Yuri Manuel Francisco; Marcas da ação colonial em Angola: a luz das memórias e narrativas de escritores angolanos. In *REVISTA TRANSVERSOS*. "Dossiê: REFLEXÕES SOBRE E DE ANGOLA - INSCREVENDO SABERES E PENSAMENTOS". N° 15, Abril, 2019, pp. 400 - 416 Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/42074>. ISSN 2179-7528. DOI:10.12957/transversos.2019.41863
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: UNICAMP, 2011.
- BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter. *A Escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

- CYTRYNOWICZ, Roney. O silêncio do sobrevivente: diálogo e rupturas entre memória e história do Holocausto. In: Seligmann-Silva, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp. 125-140. 2003.
- DUSILEK, Adriana. PEREIRA, Márcio Roberto. Reminiscências do Herói Romanesco: o despertar dos sentidos na lembrança e a memória involuntária. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 831-846, jul./dez., 2013
- FREITAS, Maria Tereza de. *Literatura e história: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986.
- HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2013.
- REMÉDIOS, M. L. R. (2013). *Uanhenga Xitu: O poder da linguagem*. *Letras De Hoje*, 25(2). Disponível em <https://revistaseletronicas.pucrs.br/index.php/fale/article/view/16155> Acesso em 20 jan. 2021.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alan François et al. Campinas: UNICAMP, 2007.
- ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*. Tradução Nilson Moulim. São Paulo: UNESP, 2010.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2003.
- UANHENG XITU. Disponível em: <https://www.ueangola.com/bio-quem/item/61-uanhenga-xitu>. Acesso em 01 fev. 2021.
- WESSELING, Henk. História de Além mar. In: BURKE, Peter. *A escrita da História: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo. UNESP. 1992
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correio de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 1994.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Tradução de José L. de Melo. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 1995.
- XITU, Uanhenga. *Mestre Tamoda*. São Paulo: Ática, 1984.

Recebido em 29/11/2022.

Aceito em 05/04/2022.