

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ADRIANO CARLOS MOURA

ROMANCE-NAÇÃO E DEVIRES IDENTITÁRIOS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA  
PORTUGUESA: Angola e Portugal

Juiz de Fora  
2021

ADRIANO CARLOS MOURA

ROMANCE-NAÇÃO E DEVIRES IDENTITÁRIOS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA  
PORTUGUESA: Portugal e Angola

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves

Juiz de Fora

2021

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Moura, Adriano Carlos.

Romance-nação e devires identitários nas literaturas de língua portuguesa: Angola e Portugal / Adriano Carlos Moura. -- 2021. 187 f.

Orientadora: Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves

Tese (doutorado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2021.

1. Devir. 2. Identidade. 3. Pós-colonial. 4. Romance português. 5. Romance angolano. I. Gonçalves, Ana Beatriz Rodrigues, orient. II. Título.

ADRIANO CARLOS MOURA

ROMANCE-NAÇÃO E DEVIRES IDENTITÁRIOS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA  
PORTUGUESA: Portugal e Angola

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Literatura, Identidade e Outras Manifestações Culturais da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovada em 11 de fevereiro de 2021

BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dr.ª Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof.ª Dr.ª Enilce do Carmo Albergaria Rocha

Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Ulysses Rocha Filho

Universidade Federal de Goiás



Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira

UniAcademia

À minha mãe, pela coragem de num momento  
tão difícil da vida me ter permitido a existência.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Universidade Federal de Juiz de Fora por ter acolhido a mim e a este projeto. Ao seu corpo docente, especialmente os professores Gilvan Procópio, Silvina Carrizo, André Monteiro, Luiz Fernando Medeiros, Nícea Nogueira, Bárbara Simões, Anderson Pires com os quais tanto aprendi.

Ao professor Marcus Vinícius, com quem iniciei este percurso; aos demais alunos com os quais tive o privilégio de conviver e aprender. À cidade de Juiz de Fora para onde me mudei durante dois anos e que ficará para sempre presente na minha memória. Aos meus amigos e familiares pela compreensão, devido aos necessários momentos de ausência.

Ao Instituto Federal Fluminense por ter me concedido licença do trabalho, para que minha pesquisa pudesse se desenvolver. À professora Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves pela orientação atenciosa, cuidadosa, pela generosidade em assumir a tarefa de me orientar com o projeto já em andamento.

“O mundo de amanhã está em germe neste e seus sinais são decifráveis no presente”

(SARR, 2019, p.133)

## RESUMO

Esta tese é resultado de um estudo de romances angolanos e portugueses publicados depois de 1975, ou seja, após a Revolução dos Cravos e a Independência das Colônias Portuguesas em África, com o intuito de verificar os efeitos desses eventos na construção das identidades nacionais e no gênero romanesco produzido pelos dois países. O corpus de análise é composto pelas seguintes obras: *Mayombe* de Pepetela, *Estação das chuvas* de José Eduardo Agualusa, *Também os brancos sabem dançar* de Kalaf Epalanga, *Os transparentes* de Ondjaki, *Os cus de Judas* de António Lobo Antunes, *A costa dos murmúrios* de Lídia Jorge, *O retorno* de Dulce Maria Cardoso. A pesquisa conduziu à formulação dos conceitos de romance-nação e personagem-nação, como representações dos espaços e das identidades protagonistas das narrativas que reconfiguram a ideia de nação construída pelo colonialismo. Teoricamente, trata-se de uma abordagem interdisciplinar que recorre a diferentes áreas de conhecimento, como a Teoria Literária, História, Sociologia, Geografia, Antropologia, Estudos Culturais e Filosofia; sendo esta a que, alinhada às formulações literárias, mais contribui para a compreensão das identidades das nações, dos personagens, narradores e do próprio romance como devir. Tal entendimento se baseia no que postularam os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari em consonância com outros teóricos como Achille Mbembe, Kwame Anthony Appiah, Zigmunt Bauman, Eduardo Lourenço, Boaventura Sousa Santos, Luís Kandjimbo dentre outros. Inicialmente faz-se um breve panorama sobre a evolução do romance do século XIX e seu monologismo onisciente até a polifonia, para então pensar as narrativas como rizomáticas e as identidades como devires. Em seguida problematizam-se os conceitos de lusofonia, literatura universal e literatura-mundo para interpelá-los quanto aos possíveis conteúdos neocoloniais que podem atravessá-los. Por fim, sistematizam-se os conceitos desenvolvidos ao longo da tese: o romance-nação e o personagem-nação como devires e um modo de ler romances sobre as identidades individuais e coletivas que compõem o que modernamente se concebe como nação.

**Palavras-chave:** Devir. Identidade. Pós-colonial. Romance Português. Romance Angolano.



## ABSTRACT

This thesis is the result of a study of Angolan and Portuguese novels published after 1975, that is, after the Carnation Revolution and the Independence of the Portuguese Colonies in Africa, in order to verify the effects of these events in the construction of national identities and in the romanesque genre produced by the two countries. The corpus of analysis consists of the following works: *Mayombe* by Pepetela, *Estação das chuvas* by José Eduardo Agualusa, *Também os brancos sabem dançar* by Kalaf Epalanga, *Os transparentes* by Ondjaki, *Os cus de Judas* by António Lobo Antunes, *A costa dos murmúrios* by Lídia Jorge, *O retorno* by Dulce Maria Cardoso. The research led to the formulation of the concepts of novel-nation and character-nation, as representations of spaces and protagonist identities in the narratives that reconfigure the idea of nation built by colonialism. Theoretically, it is an interdisciplinary approach that uses different areas of knowledge such as Literary Theory, History, Sociology, Geography, Anthropology, Cultural Studies and Philosophy; this being the one that, aligned with literary formulations, contributes the most to the understanding of the identities of nations, of the characters, narrators and of the novel itself as becoming. Such an understanding is based on what the philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari postulated in line with other theorists such as Achille Mbembe, Kwame Anthony Appiah, Zigmunt Bauman, Eduardo Lourenço, Boaventura Sousa Santos, Luís Kandjimbo among others. Initially, a brief overview of the evolution of the 19th century novel and its omniscient monologism to polyphony is made, and then we think of narratives as rhizomatics and identities as becoming. Then, the concepts of lusophony, universal literature and world-literature are questioned in order to question them as to the possible neocolonial contents that may cross them. Finally, the concepts developed throughout the thesis are systematized: the novel-nation and the character-nation as becoming and a way of reading novels about the individual and collective identities that make up what is modernly conceived as a nation.

**Keywords:** Become. Identity. Post-colonial. Portuguese Romance. Angolan Romance.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>O ROMANCE E A IMAGEM DA NAÇÃO .....</b>	<b>14</b>
2.1	O ROMANESCO EM ANGOLA .....	26
<b>3</b>	<b>O ROMANCE E AS CONCEPÇÕES DE IDENTIDADE .....</b>	<b>33</b>
3.1	ALÉM DO SUJEITO PÓS-MODERNO E DAS IDENTIDADES HÍBRIDAS: OS DEVIRES IDENTITÁRIOS .....	43
3.2	<i>OS CUS DE JUDAS</i> : O ANTIÉPICO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES.....	54
3.3	NAÇÃO E IDENTIDADE EM <i>MAYOMBE</i> DE PEPETELA.....	69
<b>4</b>	<b>AS METÁFORAS DA NAÇÃO .....</b>	<b>76</b>
4.1	IDENTIDADES TRANSNACIONAIS E MULTITERRITORIAIS .....	91
4.2	A IDENTIDADE DA NAÇÃO.....	113
4.3	EM QUE LÍNGUA SE ESCREVE A LITERATURA LUSÓFONA? .....	127
4.3.1	Do espaço lusófono à literatura-mundo.....	139
<b>5</b>	<b>A TEORIA DOS ROMANCES-NAÇÃO.....</b>	<b>151</b>
5.1	O PERSONAGEM-NAÇÃO .....	161
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>170</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>177</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A presente tese é resultado de uma investigação de como as concepções de nação e identidade são representadas em romances angolanos e portugueses que têm a Guerra Colonial, a Revolução dos Cravos e suas consequências como marcos históricos, e em que medida essas obras podem ser concebidas como expressão de um gênero de escrita ficcional tão em crise quanto os sujeitos e países que representam. A abordagem se propõe interdisciplinar, valendo-se de perspectivas históricas, antropológicas, geográficas, literárias, filosóficas e sociológicas. Em diálogo comparado, analisar-se-ão os efeitos do período 1961-1974 na produção literária pós-independência e a forma como Portugal e Angola repensam ficcional e subjetivamente seu passado colonial e a ideia de nação a ser (re)construída depois desse período, além de questionar a pertinência dos termos “literatura pós-colonial” e “literatura lusófona”.

O romance é uma das principais fontes de conhecimento sobre a cultura e a história de países africanos, ex-colônias de nações europeias, devido ao marcante papel dos escritores na luta pela independência, construção do nacionalismo e impulsionamento dado ao romance fora dos territórios de onde se origina. O interesse do público pela literatura produzida em África é verificável pelo mercado editorial, que cada vez mais investe na publicação, tradução e distribuição das obras de autores do continente.

Reconstruir narrativamente o passado colonial, questionando o discurso imposto pela censura portuguesa, ou interpelar o presente, quando não se encontram mais sob a sombra da ditadura salazarista, confere aos autores portugueses e angolanos a liberdade de, performativamente, ficcionalizar a história de suas nações. Em Angola, essa ficcionalização, porém, não se dá por meio das línguas locais. A literatura impressa na ex-colônia tem origem no século dezenove e utiliza como código o português, língua oficial da África lusófona, permitindo que se problematize o tema da identidade literária angolana produzida no idioma europeu. Nos romances escolhidos como *corpus*, as nações são analisadas a partir de suas metáforas; e a identidade, como devir, os dois conceitos – metáfora e devir – são devidamente desenvolvidos de acordo com a abordagem teórica e a tese que se pretende defender, formulando os conceitos de romance-nação e personagem-nação.

A luta anticolonial é tema de *Estação das Chuvas*, de José Eduardo Agualusa. No livro, o escritor angolano cria uma personagem fictícia, a poeta Lídia do Carmo Ferreira. Sua origem e trajetória, narradas paralelamente, buscam verossimilhança na utilização de entrevistas, diários, notícias e outros gêneros jornalísticos, criando no leitor a crença na sua existência real, já que ela convive com importantes figuras da história oficial de Angola, como o poeta Agostinho Neto, o primeiro presidente do país independente.

Em *Mayombe*, de Pepetela, a narrativa se concentra nas ações de um grupo de guerrilheiros do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), que avança a densidade da floresta para combater tropas portuguesas. São confrontados também com suas diferenças motivadas pelos conflitos étnicos, preconceitos e discriminação contra os de origem mestiça. Pepetela participou ativamente da guerra pela libertação do país.

Em *Os cus de Judas*, o escritor português António Lobo Antunes, aborda a guerra pela independência de Angola, sob a perspectiva de um médico psiquiatra, enviado ao país africano para atuar na resistência contra o movimento anticolonial. O romance, construído com uma linguagem fortemente marcada por figuras estilísticas, é uma narrativa de contornos neobarrocos, marca do autor.

*A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge, é um romance híbrido, pois se constitui a partir de um conto que é transformado em romance por sua protagonista/autora. A experiência colonial narrada ocorre em Moçambique. De um luxuoso hotel, Stella Maris, oficiais portugueses e suas esposas veem corpos de negros mortos por envenenamento serem transportados em caminhões de lixo, enquanto o hotel é invadido por uma nuvem de gafanhotos. O romance é carregado de metáforas que remetem o leitor aos processos de descivilização por que passou o colonizador cuja missão seria levar a “civilidade” aos colonizados.

José Eduardo Agualusa, Pepetela, Lídia Jorge e António Lobo Antunes ficcionalizaram momentos históricos importantes para seus países, conferindo, porém, protagonismo aos que tiveram suas vozes silenciadas: mulheres, retornados, guerrilheiros, poetas. Seus personagens são pessoas que viveram a repressão política e a violência da guerra e que, de certa forma, tiveram de reconstruir suas memórias e repensar suas identidades individuais frente às mudanças coletivas da nação.

Esses quatro romances têm em comum a guerra colonial como contexto histórico. Optei por estender o corpus para mais dois romances angolanos e um português: *Os transparentes*, de Ondjaki (2013); *Também os brancos sabem dançar*, de Kalaf Epalanga (2018) e *O retorno*, de Dulce Maria Cardoso (2011). Essa escolha se deu pelo fato de Ondjaki e Epalanga abordarem o universo angolano pós-guerra civil – originada em conflitos locais da Guerra Colonial – mais afetado pela globalização. A análise desses dois romances que me permite questionar a pertinência do adjetivo “pós-colonial” e a possibilidade de uma literatura angolana transnacional. O livro de Cardoso (2011) complementa o estudo das obras portuguesas com um olhar mais voltado à realidade dos ex-colonos em Portugal com o fim da guerra.

Os quatro primeiros romances compõem o *corpus* principal da investigação. Neles, a ideia que os sujeitos constroem de suas nações será analisada a partir das metáforas produzidas

subjetiva e coletivamente. Entretanto, não se utiliza o termo nação numa concepção de que um território unificado por uma língua oficial reflita os valores culturais ditados pelo país de onde ela se origina. Os autores angolanos escolhidos constroem personagens cujas identidades são fortemente marcadas por hibridismos culturais e linguísticos. O idioma do colonizador passa por apropriações, ab-rogações, neologismos. As narrativas da tradição oral africana colaboram para a tessitura romanesca, pondo em xeque os modelos ocidentais de romance. A polifonia não ocorre apenas no âmbito dos discursos, mas dos gêneros textuais da tradição oral: fábulas, provérbios, lendas e mitos.

*Os transparentes* e *Também os brancos sabem dançar* tematizam uma Angola pós guerra civil, os efeitos da globalização, migrações; questões mais recorrentes à realidade do país imerso nos problemas comuns a sociedades de fora da África. É considerando essas obras que o termo “pós-colonialismo” será repensado para se referir às literaturas produzidas depois de 1975, optando-se, portanto, por “pós-independência” e, em seguida, apenas “literatura angolana” ou “transnacional” em sentido mais abrangente. Isso decorre da constatação de que a primeira denominação mantém Angola atrelada a Portugal como um referencial da sua produção literária.

Os autores portugueses Lobo Antunes, Lídia Jorge e Dulce Maria Cardoso ficcionalizaram a experiência da guerra colonial e o retorno a Portugal, tema dos romances lusos que compõem o corpus. Em *Os cus de Judas*, *A costa do murmúrio* e *O retorno* é possível identificar nos discursos dos personagens interrogações acerca de suas identidades individuais, sua relação com a nação de origem e a colônia, o papel que desempenham no contexto da guerra e o quanto essa experiência os afastou de uma concepção primeira acerca de si próprios. Os romances protagonizam também uma nova forma de narrar os fatos históricos. Sob essa perspectiva, a investigação procurará abordar a identidade do próprio gênero romance, tão em construção como a de seus narradores e personagens. As interrogações sobre a identidade (do sujeito, da nação e do romance) serão abordadas como devir, seguindo o que postularam sobre o conceito os filósofos Deleuze e Guattari (1995, 1997) e Mbembe (2017, 2018).

As nações que compunham o território hoje conhecido como Angola emergem para o leitor por meio de signos que constroem metáforas para o seu reconhecimento antes da guerra e durante. A imagem da nação portuguesa construída por Lídia Jorge, Lobo Antunes e Dulce Maria Cardoso se distancia bastante do peito ilustre lusitano a quem Netuno e Marte obedeceram. Narradores e personagens encontram-se exilados, degredados, dispersos, deprimidos, em crise e são metáforas da real condição de seu país, não coincidindo com o heroísmo construído imaginariamente.

Pretende-se conduzir a argumentação à conclusão de que o gênero romance, produzido contemporaneamente por sujeitos de nações cujas identidades se constroem como devires, é a metáfora das nações que o produzem, constituindo o que conceituo como romance-nação e personagem-nação.

Quanto à abordagem, a pesquisa é qualitativa, buscando explicação para o problema observado, e bibliográfica quanto ao procedimento, o que possibilitará sustentação teórica para confirmação ou não das hipóteses. Pretende-se, também, estabelecer comparação entre as obras buscando seus pontos de contato e mútuas influências. Além dos romances escolhidos como *corpus*, foram lidas outras obras angolanas e portuguesas publicadas no mesmo período e que abordam a mesma temática, para que, indutivamente, possa-se conduzir a uma conclusão satisfatória.

Em 2015, assumi, no curso de Letras do Instituto Federal Fluminense, a tarefa de ministrar a disciplina Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. No Brasil, a Lei 10.639/03, que obriga o ensino de história e cultura africana e afro-brasileira, contribuiu para o aumento do interesse de professores, pesquisadores e alunos por obras produzidas por autores da África, mais especificamente da África lusófona. Percebi, porém, que parte dos alunos/leitores possuía uma ideia bastante equivocada acerca do continente, que fora construída predominantemente por estereótipos, preconceitos, idealizações e exotismos decorrentes da cultura colonial. A ideia de África tendia a uma homogeneização romântica, ignorando o olhar que o africano lança sobre si e sua história, principalmente depois da experiência da colonização; assim como percebi o desconhecimento da ficção portuguesa contemporânea que repensou a história do país em relação à experiência colonial; sobretudo durante o Estado Novo, período em que eclodiu a luta pela independência. A justificativa acadêmica se dá pela verificação inicial da necessidade de (re)conhecimento das literaturas de países da África como nações independentes que, apesar das identidades consideradas híbridas, características dos que passaram pela experiência da colonização, não podem ser circunscritas num conceito aparentemente neocolonizador como o de lusofonia, que mantém Portugal como principal matriz da cultura dos demais países que têm o português como língua oficial.

Notei que os romances contribuíam para mudança da visão dos alunos/leitores acerca dos países de onde aquelas obras eram oriundas. A justificativa pessoal é, portanto, a intenção de aprofundar meus estudos sobre a literatura e a cultura produzidas nos países africanos cuja língua oficial e literária é o português e sua relação com a cultura e história portuguesa, a fim de desenvolver projetos de pesquisas futuros com estudantes de graduação em Letras. Dessa

forma, a pesquisa passa a ser mais uma contribuição para, por meio da literatura, compreender como, contemporaneamente, Portugal e Angola constroem suas identidades de Estado-nação.

Que efeitos a guerra colonial e o fim do imperialismo português produziram na forma e conteúdo de romances escritos sobre o tema, depois de 1975, em Angola e Portugal e em que medida isso afetou suas concepções sobre nacionalismo e identidade?

Tanto Portugal quanto Angola ficaram, durante mais da metade do século XX, apartados da experiência moderna do Ocidente sobre nação, estando ambos de 1961 a 1974 envolvidos na guerra colonial. Como a literatura desses países teve papel fundamental na forma como construíram seus sentidos de nação e identidade, alguns romances publicados a partir de 1975 refletem identidades individuais e coletivas numa condição de reconstrução, num fazer-se contínuo, já que parte dos alicerces que as construiu foi demolida pela experiência da guerra. Essas identidades estariam mais próximas de devires do que de hibridismos, que as circunscreveriam numa polarização euro-africana.

A crise identitária vivida pelos sujeitos e pelas nações se reflete não apenas nos narradores e personagens, mas na própria composição dos romances. Cada autor possui um estilo próprio de conduzir a narrativa. E nela se verifica um distanciamento do modelo tradicional, sendo Lobo Antunes o que mais radicalizou esse distanciamento. O gênero é espelho dos sujeitos (empíricos e ficcionais) não apenas no plano do conteúdo, mas da forma.

Objetiva-se, portanto, em termos gerais: comparar romances produzidos em Angola e Portugal para perceber a existência de hibridismos/devires e metáforas sobre a nação, e quais os efeitos do período colonial, especialmente o da guerra, na literatura das ex-colônias e da ex-metrópole; demonstrar que o gênero romance pode refletir em sua estrutura os mesmos dilemas identitários de seus autores e personagens, constituindo-se também como devir.

Especificamente, busca-se: verificar o papel do romance como ruptura do silêncio imposto pelo período colonial; reconhecer a linguagem metafórica e simbólica presente nas narrativas orais como forma de o romance africano contemporâneo preservar a cultura e a história do país de origem, criando um diferencial em relação ao modelo europeu; além da projeção dessas narrativas como literatura-mundo, desconstruindo a concepção de exotismo, que representa uma leitura estereotipada e neocolonizadora sobre África; questionar o conceito de lusofonia, que mantém Portugal como referência molar para cultura dos países cuja língua oficial é o português e, finalmente, identificar efeitos e signos da guerra colonial na identidade portuguesa contemporânea por meio da análise da literatura produzida pós-independência e Revolução dos Cravos.

No segundo capítulo, analiso a relação entre a prosa romanesca e a construção da nacionalidade em Portugal e Angola após 1975, considerando a Revolução dos Cravos e a Guerra Colonial como marcos históricos determinantes para a (re)configuração do romance e da imagem de nação construída pelos dois países. Apresento um panorama que contextualiza historicamente a produção romanesca sobre a qual se debruça o estudo. Teoricamente, a escrita é amparada nos autores que discorreram sobre romance, história e nação: Georg Lukács (2009), Iann Watt (2010), Homi Bhabha (1998), Vincent B. Kapoya (2016) Carlos Ervedosa (1985) e Eric Hobsbawm (2013).

O terceiro capítulo aborda a concepção de identidade como devir, seguindo os postulados filosóficos de Deleuze e Guatari (1995, 1997, 2010, 2011, 2014), além de outros filósofos como Achille Mbembe (2017, 2018a, 2018b) e Kwame Anthony Appiah (1997), procurando questionar a homogeneização decorrente de ideias hegemônicas que desconsideram as idiossincrasias dos indivíduos e as mudanças constantes pelas quais passam, além das linhas de força que os atravessam. A escrita, como resultado também dessas linhas de força, compõe-se, às vezes, como rizomas, e o sujeito que a produz, um caso também de devir.

No quarto, sistematizo teoricamente o que nomeio como metáfora da nação e como considero romances e personagens expressões dessas metáforas. Reflito sobre algumas correntes teóricas comumente utilizadas para o estudo dos romances considerados “pós-coloniais”, interrogando suas pertinências por estarem ainda muito atreladas à visão eurocêntrica ou à concepção iluminista de nação e identidade. Discuto as (im) pertinências de ideias como lusofonia, literatura-mundo, transnacionalismo. Convoco para este capítulo conceitos como o de “Cânone endógeno” do professor e crítico angolano Luis Kandjimbo (2019), “Retropia” do sociólogo Bauman (2017) e “Literatura-mundo” de David Damrosch (2003), dentre outros.

No quinto capítulo teorizo sobre os conceitos elaborados e aplicados ao longo da tese como os de “romance-nação”, “personagem-nação” a partir das obras analisadas e comentadas. Trata-se da parte desta tese mais concentrada na elaboração teórica de conceitos que se ancora em formulações da Crítica e Teoria Literária de Antoine Compagnon (2012), Auerbach (1998), Aristóteles (2004), Kandjimbo (2019), Candido (2014), Bakhtin (2003).

## **2 O ROMANCE E A IMAGEM DA NAÇÃO**

Far-se-á uma abordagem acerca da literatura em Portugal e em Angola, no final do século XIX, para em seguida confirmar a hipótese de que tanto o país europeu quanto a ex-colônia, a partir de 1975, interpelaram seu passado histórico e literário, por meio do romance, com um projeto de escrita que foge a modelos canonizados de narrativas a partir de fatos



históricos, contribuindo para uma reconfiguração do conceito de romance e romance histórico. Essa afirmação estará alinhada a um dos objetivos que propõe a leitura do romance como fonte de conhecimento sobre essas nações e as questões identitárias de seus indivíduos, compreendendo esse gênero literário tão problemático, instável e em devir quanto os sujeitos e nações que o produziram.

Angola e Portugal são nações surgidas em contextos muito distintos. A ideia de nação não coincide sequer com a fundação de Portugal. Por mais que este estudo recorra ao passado histórico e literário de ambos os países, eles serão considerados nações, no sentido moderno<sup>1</sup> do termo, a partir de suas vivências no século XX, especialmente após 1975. O estudo será iniciado com o estabelecimento de um paralelo entre a evolução do romance como gênero literário e os Estados-Nação Portugal e Angola.

Luiz Costa Lima (2009) constata em seu estudo intitulado *O controle do imaginário e a afirmação do romance* que o gênero narrativo derivado da épica se tornou, a partir do século XVIII, “o gênero ficcional por excelência da modernidade” (LIMA, 2009, p. 19). O romance moderno opõe-se a elementos comuns à épica clássica, e um dos pontos de importância para este capítulo é o fato de não o conceber apenas como uma representação da nação que o produziu partindo de uma perspectiva individual, mas coletiva. O tipo de romance aqui estudado deve ser compreendido como parte integrante do mundo, uma problematização da nação, não somente um espelhamento dela.

Grande parte do romance produzido no século XIX e a epopeia apresentam a figura do narrador heterodiegético e o herói protagonista. Uma das diferenças mais marcantes entre o herói romanesco e o da epopeia é a perspectiva individualizante do primeiro contrapondo-se à coletiva do segundo.

Segundo Ian Watt (2010), diferente da epopeia, que se organiza por uma visão mais universalista e totalizadora, o romance caracteriza-se por ser fiel à experiência individual, transgredindo os modelos estabelecidos pela epopeia clássica, o que serviu para conferir originalidade ao gênero. O romance é um gênero surgido na era moderna “cuja orientação intelectual geral se afastou decisivamente de sua herança clássica e medieval rejeitando – ou pelo menos tentando rejeitar – os universais” (WATT, 2010, p. 12).

Segundo Watt, os realistas franceses se atentaram para a questão de que

---

<sup>1</sup> Segundo o historiador Eric Hobsbawm (2013), o sentido moderno de nação só é devidamente dicionarizado a partir de 1925, abrangendo um Estado com território definido, língua oficial, uma constituição própria. Por mais que Portugal já fosse considerado nação pelos demais países da Europa, o mesmo não se dava em relação a Angola, ainda sob a condição de colônia. Portugal era independente, mas bastante atrasado se comparado a outras nações europeias como França e Inglaterra.

[...] o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária – o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita. Trata-se de um problema essencialmente epistemológico e, assim, parece provável que a natureza do realismo do romance – no século XVIII ou mais tarde – pode se elucidar melhor com a ajuda de profissionais voltados para a análise dos conceitos, ou seja, os filósofos (WATT, 2010, p.11).

Watt (2010) alude ao “realismo” do romance que deve ser diferenciado de realidade. Não me aprofundarei nas questões filosóficas implicadas nesses dois conceitos, mas em como a literatura lidou com eles no plano estético-ideológico. A mimese aristotélica refere-se mais a uma organização espaço-temporal linear e homogênea da narrativa do que necessariamente sua correspondência com a realidade empírica do autor ou leitor. Sob essa perspectiva, *Os cus de Judas* seria bem menos realista do que *Iliada*. Entretanto, no que tange à correspondência a uma realidade (não realismo) observável historicamente, o primeiro se apresenta como um objeto estético que melhor se adequaria a essa perspectiva.

*O crime do padre Amaro* de Eça de Queirós, publicado em 1875, romance introdutor do Realismo português, é uma obra que segue a tradição aristotélica em termos espaço-temporais, porém Amaro está bem distante da universalidade de personagens como Aquiles.

Algumas mudanças foram necessárias na tradição ficcional para que houvesse, por parte do romance, a incorporação da percepção individual da realidade. Uma delas é o fato de que “o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada”. (WATT, 2010, p. 16).

Jean Paul Sartre (2015) em *O que é literatura?* corrobora essa afirmação de Watt ao refletir sobre a condição do escritor do século XVII, cujo público leitor pertencia a uma realidade social, cultural, política, econômica e ideológica predeterminada; atestando a inexistência de um público virtual.

Essas diferenças apontadas por Sartre (2015) e Watt (2010) entre a epopeia e o romance servem para análise das obras portuguesas apenas, não para as angolanas, pois o romance em Angola terá seu desenvolvimento somente no século XX, com a publicação de *O segredo da morta*, de António de Assis Jr. (1934), não estando atrelado aos valores da sociedade burguesa do século XIX. Segundo Ervedosa (1985), romance *Scenas d’África* de Pedro Félix Machado teve sua primeira publicação em 1892, sendo anteriormente publicado em folhetins na Gazeta de Portugal. A obra é considerada por Carlos Ervedosa (1985) como uma das poucas da produção literária em livro do final do século XIX, abordando basicamente os costumes locais. Trata-se de publicação isolada de contornos ainda bastante colonialistas.

Rita Chaves (1999) escreve que o romance de Assis Jr. é o marco primeiro do gênero romanesco no país, com “uma atmosfera de fato angolana”, e que deixou como herança a necessidade dos autores de fazerem da literatura um projeto investigativo sobre a realidade, aproveitando-se do senso de historicidade que define o gênero. Ressalta também o papel da literatura na construção da identidade nacional. Segundo ela, “A nação angolana, imaginada como seria pela literatura, resulta, pois, da urgência de se contrapor ao projeto colonialista” (CHAVES, 1999, p. 21). Iniciarei o estudo do corpus pela produção lusitana, para, em seguida, abordar a angolana e suas particularidades. Começo por Portugal com fim meramente didático, já que a literatura impressa de Angola surge bem depois que a portuguesa estando, em seu início, ainda bastante atrelada ao modelo colonial.

O romance realista português, especialmente grande parte da obra de Eça de Queirós, retrata uma sociedade e uma nação que vivenciaram uma crise política, econômica e identitária. A sede do império se transfere para o Brasil em 1808 em virtude da perseguição de Napoleão Bonaparte; em 1890 ocorre o Ultimatum Inglês, motivo de humilhação e queda do governo. Portanto, o século XIX em Portugal foi marcado por acontecimentos históricos que abalaram de forma determinante a imagem que o povo luso construía sobre si.

Excetuando a figura de Padre António Vieira, inserido no Barroco tanto português quanto brasileiro, a poesia foi a protagonista da literatura em língua portuguesa até o início do século XIX, tendo Camões como mestre. Os escritores, a partir da segunda metade desse século, ou seja, os adeptos da estética realista ocuparam-se em retratar Portugal com visão oposta à idealizada por seus predecessores, como se verifica no ensaio de Leila Parreira Duarte intitulado “A leitura e a escrita na literatura portuguesa ou a identidade em movimento”: “Antero de Quental e Oliveira Martins, principalmente, julgam que *Os Lusíadas* não têm mais o poder de conferir identidade e dignidade a um país em decadência quase estrutural” (DUARTE, 2012, p.181). Não havia, porém, sob a escrita dos contemporâneos de Eça, uma preocupação em retratar o que representava, para muitos cidadãos portugueses, estarem apartados de seu país para servir à causa colonialista em África. Isso, no entanto, não retira do realista o caráter performativo e antipedagógico de sua ficção, pois em *O crime do padre Amaro* já se verificava uma revisão do passado português concebido até então como heroico, a “pátria para sempre passada, memória quase perdida” (QUEIRÓS, 2013, p. 393).

Em *Os cus de Judas*, a experiência individual se situa no âmbito do protagonista, narrador autodiegético, sob perspectiva autobiográfica, visto que as experiências ficcionalizadas foram vivenciadas empiricamente pelo autor, apesar de em nenhum momento isso ser assumido em termos editoriais ou narrativos.

A narrativa de Antunes (2003) é uma espécie de antiépico. A épica camoniana enquadra-se no que Homi Bhabha (1998) considera uma narrativa de caráter pedagógico, pela maneira como o povo português é narrado. Para o filósofo, a imagem de um povo-nação retratado por meio de suas narrativas não se deve construir apenas pelo que a história oficial legitima, nem pela sucessão cronológica de eventos históricos oficialmente registrados; mas

[...] povo consiste também em ‘sujeitos’ de um processo de significação que deve obliterar qualquer presente anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do presente através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo (BHABHA, 1998, p. 206).

A imagem do povo português conquistador e heroico, digno apenas de orgulho, só é contestada em *Os Lusíadas* no discurso do Velho do Restelo, que põe em dúvida a validade das conquistas à custa da perda de centenas de vidas. Assim como Vasco da Gama, o narrador não nomeado de *Os cus de Judas* parte de Portugal em direção ao oceano. Não para as Índias, mas para uma África não tão desconhecida como a do século XVI.

A miséria colorida dos bairros que cercavam Luanda, as coxas lentas das mulheres, as gordas barrigas de fome das crianças imóveis nos taludes a olharem-nos, arrastando por uma guita brinquedos irrisórios, principalmente a acordar em mim um sentimento esquisito de absurdo, cujo desconforto persistente vinha sentindo desde a partida de Lisboa, na cabeça ou nas tripas, sob a forma física de uma aflição inlocalizável, aflição que um dos padres presentes no navio parecia compartilhar comigo, afadigado em encontrar no breviário justificações bíblicas para massacres de inocentes. (ANTUNES, 2003, p. 27).

Na partida de Lisboa, familiares do personagem, aos quais se refere como “tribo”, aparecem para se despedir dele. Eles são a expressão metafórica da elite portuguesa conservadora, que apoiava a ditadura de Salazar.

De modo que quando embarquei para Angola, a bordo de um navio cheio de tropas, para me tornar finalmente homem, a tribo, agradecida ao Governo que me possibilitava, grátis, uma tal metamorfose, compareceu em peso no cais, consentindo, num arroubo de fervor patriótico, ser acotovelada por uma multidão agitada e anónima semelhante à do quadro da guilhotina, que ali vinha assistir, impotente, à sua morte (ANTUNES, 2003, p.16).

A imagem da população no cais a se despedir dos que partem é semelhante à narrada por Camões. A metamorfose por que passaria o personagem seria a mesma pela qual a nação forçosamente teria de se submeter, sendo ele sua metáfora.

Pedagogicamente, pode-se pensar, a partir de Bhabha, na configuração de povo como uma “presença histórica a priori” (BHABHA, 1998, p. 209); e, por outro lado, a ideia de povo seria construída na performance da narrativa.

Segundo o filósofo:

O pedagógico funda sua autoridade narrativa em uma tradição do povo, descrita por Poulantzas como um momento de vir a ser designado por si *próprio*, encapsulado numa sucessão de momentos históricos que representa uma eternidade produzida por autogeração (BHABHA, 1998, p. 209).

A conquista das Índias era o destino certo de Vasco da Gama, apesar de todas as intempéries por que certamente passaria. Nem a natureza, os “monstros marinhos”, nem os deuses do Olimpo suplantariam a capacidade de conquista. A narrativa de *Os cus de Judas* contraria essa postura da épica camoniana. Em vez da visão totalizadora de *Os Lusíadas*, o romance de Lobo Antunes nos expõe um sujeito em processo de (re)significação e reconstrução, que repensa não apenas o indivíduo, mas o que se tornou a nação portuguesa a partir do momento em que deixa de ser uma referência civilizatória. Sob esse aspecto, a obra de Antunes (2003) é a expressão da coletividade por trás da autobiografia de um sujeito. Trata-se, portanto, da autobiografia de um período da vida do próprio Portugal.

A concepção de romance, assim como a de nação para a Europa do século XIX, era bem mais estável do que as concepções do século XX e XXI. Tomemos como exemplo *O crime do padre Amaro*, com um narrador heterodiegético e a autoimagem de império alimentada por Portugal, mesmo com os abalos provocados pela transferência da família real para o Brasil em 1808, o Ultimatum Inglês em 1890 e a perda da maior de suas colônias, o Brasil em 1822. É por meio da ironia que Eça contesta, mesmo que timidamente, essa autoimagem. O universo do romance, porém, compõe-se ainda como unidade infragmentada, bem diferente do que se verifica no livro de Lobo Antunes.

Mesmo com a implantação da República em 1910, Portugal estende sua postura de Império até 1974, conquanto sofrendo pressão das Nações Unidas/Liga das Nações, para que concedesse independência às colônias africanas. De acordo com o historiador queniano Vincent B. Khapoya (2016), Portugal declarou suas colônias como “Ultramar” depois que sua administração centralizada e poder colonial passaram a ser contestados também pelos africanos. A ideia de “Portugal Ultramarino” sugere que as nações africanas sob domínio português eram províncias integrantes de Portugal apenas separadas geograficamente.

Tal visão é totalmente desconstruída pela ficção de Antunes, ao perceber-se lutando para devolver a Portugal um território que na realidade nunca lhe pertencera, sendo lançado com

outros soldados, médicos e missionários “em nome de ideais veementes e imbecis, em dois anos de angústia, insegurança e morte.” (ANTUNES, 2003, p. 28). Interpela ainda o capitão da tropa: “O que fizeram de meu povo, O que fizeram de nós aqui sentados à espera nesta paisagem sem mar, presos por três feiras de arame farpado numa terra que não nos pertence” (ANTUNES, 2003, p. 67).

Para Eduardo Lourenço (2016), nenhum povo é capaz de viver sem a construção de uma imagem ideal acerca de si. A literatura exerceu papel primordial na construção dessa imagem, ao menos até o século XIX. Porém, mais do que ideal, Portugal viveu à sombra de imagem irreal, recorrendo a um passado mítico-heroico sempre que a realidade exigia do país outra postura. No que concerne à experiência da guerra em território africano, tanto Lobo Antunes (2003) quanto Lídia Jorge (2004) teceram uma imagem da nação portuguesa bem mais próxima da realidade do que a idealizada pelo Estado Novo.

Segundo o historiador, o povo português não conhecia o que se passava no império além mar. Só tomará real consciência depois da independência de Angola e Moçambique, quando “centenas de milhares de retornados invadem de súbito a pacífica e bonacheirona terra lusitana [...]” (LOURENÇO, 2016, p.75). A interlocutora silenciosa do narrador de Antunes pode ser interpretada como a própria sociedade portuguesa que escuta sem defesa as acusações que lhe pesam. O psiquiatra retornado desnuda à sua pátria a verdade que ela se recusou a enxergar durante os anos de guerra.

[...] espiados pelos mil olhos ferozes da PIDE, condenados ao consumo de jornais que a censura reduzia a louvores melancólicos ao relento de sacristia de província do Estado Novo, e jogados por fim na violência paranoica da guerra, ao som de marchas guerreiras e dos discursos heroicos dos que ficaram em Lisboa, combatendo, combatendo corajosamente o comunismo nos grupos de casais do prior, enquanto nós, os peixes, morríamos nos cus de Judas uns após outros [...] (ANTUNES, 2003, p.123).

O sujeito que partira para o heroísmo, a fim de se tornar verdadeiramente homem, como vaticinaram suas tias, retorna alvo de pena pelos que o viam: “[...] uma senhora disse para outra: chegam todos assim lá de África, coitadinhos, e eu senti que me olhavam como se olham os aleijados que rastejam de muletas [...]” (ANTUNES, 2003, p.100).

Para Lourenço (2016), Portugal, ao ocupar a África, mascara sua “nudez caseira com uma nova pele mais imperialista que imperial” (LOURENÇO, 2016, p. 34), tenta reconstruir sua imagem ao estilo século XVI, ratificando sua grandeza, já fortemente abalada pelo Ultimatum inglês, que acaba provando sua subalternidade.

Contemporânea de Lobo Antunes, Lúcia Jorge é uma escritora portuguesa, nascida no Algarve em 1946. Atuou em Angola e Moçambique no final da guerra colonial. *A costa dos murmúrios* (2004) é seu quarto romance. Nele a autora narra a história de Evita/Eva Lopo, noiva de um professor de Matemática que viaja para Moçambique como alferes. O livro é híbrido quanto ao gênero textual literário, iniciando-se com um conto, *Os gafanhotos*, em que é narrada a festa de casamento da protagonista com o noivo Luís Alex. A festa é interrompida pela notícia de que corpos de negros envenenados por álcool metílico estavam sendo lançados pelo mar à praia. O romance propriamente configura-se pela narrativa elaborada vinte anos depois pela noiva Evita, que passa a se identificar como Eva Lopo.

A obra, assim como *Os cus de Judas*, é um exemplo do que se passou a chamar de literatura pós-colonial portuguesa; entendendo-se o termo numa perspectiva mais teórico-conceitual do que cronológica. Pós-colonial por se tratar de uma literatura que, performativamente, é uma expressão de como se pode pensar a nação portuguesa afetada pelo término da política colonial em África. O conceito de performativo é empregado na acepção conferida por Bhabha (1998), pelo modo como a autora constrói a imagem de Portugal em desacordo com a tradição literária portuguesa ainda tão presa ao discurso pedagógico da nação. Utilizo o termo que é comumente empregado para me referir à produção das ex-colônias para caracterizar também a literatura da ex-metrópole, por identificar no repertório de romances portugueses interpelações acerca da identidade e da nação comuns aos romances angolanos.

*A costa dos murmúrios* é uma metaficção historiográfica que problematiza não apenas os fatos históricos em que se baseia, mas também o próprio status do gênero romance, sendo a obra, assim como *Os cus de Judas*, um antiépico. Lúcia Jorge é um exemplo do que postulou Linda Hutcheon (1991) ao afirmar que “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais” (HUTCHEON, 1991, p.145). De acordo com a crítica canadense, esse tipo de romance revela o passado no presente impedindo sua conclusão ou teleologia, a partir de visões plurais e não totalizantes.

No livro, a morte por envenenamento dos negros era omitida nos noticiários. As mulheres no terraço do hotel *Stella Maris* estavam de acordo com a omissão, afinal

[...] era uma questão de justiça – se se omitia a morte e o sofrimento dos soldados portugueses atingidos em combate, por que razão se haveria de alarmar as pessoas mais sensíveis com a notícia da morte voluntária de uns negros ávidos de álcool? (JORGE, 2004, p. 65).

É consenso entre alguns pesquisadores o fato de o romance de Lília Jorge subverter o modelo tradicional de romance histórico que tematiza sobre guerras. Para Paula Jordão (1999), por exemplo, o romance é uma narrativa metaficcional que narra acontecimentos tidos como tabu para cultura portuguesa, como o assassinato de moçambicanos durante a guerra colonial e que questiona o romance como gênero totalizante e unificado, o que corrobora as formulações de Hutcheon sobre a metaficção historiográfica. As narrativas de Lília Jorge e Lobo Antunes não são totalizantes nem unificadas como não o era, ou é, o “espaço lusófono”, tampouco Portugal em seu isolamento ou Angola com suas múltiplas nações submetidas arbitrariamente a uma unificação geográfica homogeneizadora.

Segundo Paulo de Medeiros (1999):

Certamente *A Costa dos Murmúrios* afasta-se de narrativas tradicionais sobre a guerra que, ainda que tenham por objectivo a denúncia ou a oposição, acabam sempre por se reinscrever nesse processo de representação da violência, que é, em si mesmo, inescapavelmente violento. A narrativa de Lília Jorge certamente desconstrói, num sentido até rigoroso do termo, a narrativa tradicional de guerra, e é por isso que se pode dizer que simultaneamente teoriza e re-escreve o que o acto de escrever sobre a guerra possa significar. (MEDEIROS, 1999, p. 65).

Personagens da história oficial de Portugal estão ausentes no romance da autora, o que o distancia do modelo tradicional scottiano<sup>2</sup> estudado e teorizado por Georg Lukács (2009). Porém, ela utiliza efeito dos fatos históricos sobre sujeitos anônimos e puramente ficcionais, sem que isso fira a verossimilhança ou confira à obra alguma conotação parodística em relação à história.

Elizete Albina Ferreira Freitas (2014) atesta que no romance histórico de Lília Jorge o povo é o herói retratado, não necessariamente as figuras da história oficial. O que os acontecimentos históricos provocaram na vida das pessoas é a matéria de sua ficção: E essa característica de sua obra a aproxima do novo romance histórico, mas sem a inserção de personagens históricos, o que a aproximaria do romance histórico tradicional, posto que é o povo o herói a ser retratado (FREITAS, 2014, p.11).

A guerra é um dos temas mais recorrentes nas literaturas das nações. As batalhas por independência ou conquista de território estão presentes nas narrativas fundacionais de grande parte das civilizações, como constata o crítico português Rui de Azevedo Teixeira (2001), ao afirmar que: “Desde os alvares da literatura, desde a literatura primitiva, oral, a guerra tem sido

---

<sup>2</sup> Lukács estuda romances como *Ivanhoe*, publicado em 1819 por Walter Scott, considerado como obra precursora do romance histórico.



um dos temas cativos e dos temas maiores da arte da palavra.” (TEIXEIRA, 2001, p. 20). No Ocidente, *Iliada* de Homero é uma obra inauguradora do gênero, apesar de se tratar de uma epopeia, não romance. Ambos, porém, têm origem no material épico de que se nutrem as narrativas. A história de Portugal é composta em grande parte por uma sucessão de batalhas envolvendo outros países da Europa como Espanha, França e Inglaterra, até o país atingir sua total autonomia.

Segundo Teixeira (2001), havia uma tendência à idealização e mitificação sentimental da guerra até o final do século XIX, concebendo-a como feito heroico de seus protagonistas, sem que houvesse qualquer comprometimento com uma abordagem realista do tema. A literatura do século XX, porém, assume uma postura contra a guerra. Não há nenhum tipo de idealização da figura do herói soldado. Em Portugal, a literatura que vem a público antes do 25 de abril apresenta uma narrativa da tradição, pouco inovadora “prosa demasiado bem comportada, morta; excitação guerreira que, com o capacete de ferro ideológico, faz a defesa apaixonadamente limitada do heroísmo, dos valores viris e do militarismo” (TEIXEIRA, 2001, p. 43). Entretanto, consoante o que o autor apresenta em seu livro *A literatura e a guerra*:

Com o funeral da ditadura e os enterros da organização estatal do medo – um medo mais leve que o do lento garrote franquista ou do rápido tiro na nuca soviético – e da Censura, já amarelecida em Comissão Prévia, começa a procurar público uma grande quantidade de textos para um ajuste de contas com a Guerra Colonial (TEIXEIRA, 2001, p. 44).

Segundo o autor, o romance de Lídia Jorge é sobre a contestação da forma tradicional do romanesco e se constrói como um romance moderno ou, como o próprio se retifica, pós-moderno. Para ele, *A costa dos murmúrios* “é um romance que, na sua construção, desconstrução e reconstrução incorpora em si toda uma teoria do romance e do romanesco, toda uma justificação e fundamentação teóricas” (TEIXEIRA, 2001, p. 55).

Na primeira metade do século XX, Portugal manteve-se bastante isento em relação a batalhas travadas por seus vizinhos, porém abandonou sua postura neutra em 1917 e 1943 como indica o historiador David Birmingham (2015), afirmando que a neutralidade foi comprometida ao “apoiar o esforço de guerra britânico contra a Alemanha, dessa vez por meio da abertura de bases militares nas ilhas dos Açores para os aliados do Atlântico.” (BIRMINGHAM, 2015, p. 181).

No entanto, a guerra própria de Portugal não seria contra as grandes potências europeias para as quais, segundo o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2013), o país é uma periferia; mas em território africano, nas províncias ultramarinas de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, onde eclodiram movimentos pela independência desencadeando uma guerra que

durou treze anos (1961-1974), coincidindo também com os últimos anos da ditadura salazarista e do Estado Novo.

A Revolução dos Cravos, ocorrida em 24 de abril de 1974, é um marco para a história contemporânea portuguesa, pois representa o fim de uma era ditatorial de caráter fascista, chamada de Estado Novo (1933-1974), cuja liderança foi António de Oliveira Salazar. Durante esse período, houve um silenciamento acerca do que ocorria no ultramar, criando na sociedade portuguesa a ilusão de estabilidade, depois abalada com a guerra que recrutou soldados e recursos, afetando diretamente a economia do país, a ponto de chegar a ser consensual que a manutenção das colônias trazia mais prejuízos do que lucro.

O silenciamento foi rompido com a independência das colônias e o fim do regime censor do Estado Novo, bem como o regresso de portugueses da África. Esse cenário propiciou também a produção de uma literatura engajada em repensar a história portuguesa questionando a forma heroica como até então foi narrada e expondo à sociedade lusitana como era a vida dos colonos, soldados e colonizados durante a guerra colonial e antes dela. Lídia Jorge e António Lobo Antunes são dois expoentes dessa geração.

O discurso do orador, testemunhado por Evita, que diz: “O Planeta é eterno, Portugal faz parte do Planeta, o Além-Mar é tão Portugal quanto o solo pátrio do Aquém, estamos pisando solo de Além-Mar, estamos pisando Portugal eterno.” (JORGE, 2004, p. 235) corrobora a falsa ideia de que países como Moçambique e Angola não eram apenas colônias, mas extensão da pátria lusa, servindo, desse modo, de defesa contra o movimento independentista.

É, porém, na fala do jornalista de quem Evita se torna amante, que a autora projeta sua crítica ao fato de que a guerra que se travava era sustentada por interesses de outras nações que não apenas a portuguesa: “Estou em crer que estamos aqui mas é a defender os interesses de Paris, Londres, Bombaim. Nem sequer são os interesses de Lisboa” (JORGE, 2004, p. 31). É ainda numa conversa com o mesmo personagem que o discurso nacionalista a fim de convencer tanto portugueses quanto moçambicanos a lutarem por uma pátria imaginária ou imaginada é desconstruído: “Porque pensa você que Jan Palach se queimou em praga? Você pensa que foi pela pátria tcheca? Não foi, foi por outra pátria que ele achou que havia para além daquela pátria pela qual se queimou na praça” (JORGE, 2004, p. 137). Jan Palach foi um estudante tcheco que ateou fogo em si, em 1968, como protesto contra a ocupação soviética na República Tcheca. A alusão que a personagem faz a esse acontecimento entristece o jornalista que pensava que Evita estava indignada por descobrir que o envenenamento dos negros se deu intencionalmente. Ela, porém, revela que sua revolta não era a mesma dele. Ambos defendiam ideais diferentes. A Moçambique de Evita não era a mesma do jornalista. Assim como seu Portugal não era o mesmo

de Luís Alex. Retomando o romance de Antunes: a nação das tias era a de Salazar, portanto diferente da que o narrador descortina e constrói durante a guerra e quando retorna dela.

A nação transcende a concepção geográfica materialmente traçada e se configura como um espaço subjetivo, resultante das experiências individuais dos personagens. O romance é a nação; a nação é o romance.

As grandes guerras travadas pelas civilizações do mundo por conquistas de territórios e riquezas foram protagonizadas por homens e suas narrativas também, tanto no plano da autoria como no da ficção. Um ponto comum entre o narrador de *Os cus de Judas* e Eva Lopo é que ambos assumem uma postura de negação do discurso oficial do Estado Novo em relação à realidade da guerra colonial, tanto na metrópole quanto na colônia. Retomo de forma mais completa trecho já citado do romance:

Os noticiários omitiam e a maior parte das mulheres que falavam no terraço concordavam com a omissão. Era uma questão de justiça – se se omitia a morte e o sofrimento dos soldados portugueses atingidos em combate, por que razão se haveria de alarmar as pessoas mais sensíveis com a notícia da morte voluntária de uns negros ávidos por álcool? (JORGE, 2004, p. 65).

Nota-se que, dialogicamente, a narradora se apropria da opinião das mulheres do Hotel *Stella Maris*, que fingiam acreditar que os corpos lançados à praia eram de negros que beberam voluntariamente o veneno das garrafas, minimizando a gravidade do crime. Porém, denuncia-se, por meio dessa estratégia discursiva, o que realmente pensava parte da elite colonial: a vida dos negros não importava.

Os noticiários ocultavam a verdade. Eva Lopo, porém, decide desnudá-la para o leitor, refletindo também sobre os próprios conceitos de verdade, ficção e romance. O capítulo III do livro inicia-se com o seguinte enunciado: “Definitivamente, a verdade não é o real, ainda que gêmeos, e *n’Os Gafanhotos* só a verdade interessa.” (JORGE, 2004, p. 91). Eva afirma que no conto está a verdade, pois o conto é o tempo vivido por ela enquanto Evita. No presente da narrativa em que se debruça sobre os fatos do conto, a fim de escrever o que lê como romance, a narradora assume que se encontra envolta em lembranças que não condizem com a realidade narrada, ou seja, o que ela chama de real, pois para ela “A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como se sabe, literalmente para local nenhum” (JORGE, 2004, p. 91). Essa é uma das diferenças entre o discurso histórico e o literário, apesar de ambos serem, como atesta Priscila de Oliveira Ferreira (2004), fundados pela linguagem. O histórico deve prescindir das fragmentações passíveis do texto literário. O discurso histórico busca unidade temática e coesiva da qual a literatura poderia abrir mão. Entretanto, é preciso considerar o fato

de que a unidade e infragmentação do discurso histórico não dão conta das fragmentações que caracterizam as nações e seus sujeitos.

Pensar a verdade unida e sem fragmentos é ao mesmo tempo cogitar a impossibilidade de ela conseguir espelhar o que vivenciaram Portugal e Angola no contexto da guerra. Consoante a narradora, o romance espelha o real e assim como este, pode ser fragmentado, disperso. A História, por se comprometer com a verdade, precisaria ser coesa. Contudo, não estaria a nação portuguesa e a angolana mais próximas da dispersão, do fragmento do que da coesão?

## 2.1 O ROMANESCO EM ANGOLA

Nos romances angolanos que serão analisados, as nações que compunham o território emergem para o leitor por meio de signos que constroem metáforas para o seu reconhecimento antes da guerra e durante. Que efeitos a guerra colonial e o fim do imperialismo português produziram na forma e conteúdo de romances escritos sobre o tema, depois de 1975, em Angola e em que medida isso pode ter afetado suas concepções sobre nacionalismo e identidade nacional?

A crise identitária vivida pelos sujeitos e nações se reflete não apenas nos narradores e personagens, mas na própria composição do romance, gênero de produção ainda bastante incipiente no país. No caso angolano, os gêneros mais praticados e publicados eram conto e poesia, tendo o país uma relação muito recente com a produção, publicação e circulação do gênero romanesco, que resulta da experiência dos sujeitos (empíricos e ficcionais) não apenas no plano do conteúdo, mas também da forma. Muito diferente do modelo ocidental, o romance burguês, cuja narrativa é centrada em indivíduos, a nação é a protagonista, sendo os personagens metáforas da realidade política e cultural<sup>3</sup>.

A crítica pós-colonial é um dos caminhos teóricos para a análise dos romances angolanos escolhidos. Para Homi Bhabha, essa perspectiva “é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo” (BHABHA, 2013, p. 276). Os conceitos de “pedagógico” e “performativo”, utilizados para a abordagem das obras portuguesas, como forma de narrar a nação são também essenciais para a análise das obras de Angola. Pretende-se, porém, questionar sobre até que ponto é pertinente classificar os romances como pós-coloniais, ou melhor, até

---

<sup>3</sup> Mesmo sendo centrados em indivíduos e não em coletividades de personagens como ocorre em *Estação das chuvas* e *Mayombe*, é importante lembrar que os romances de Lobo Antunes e Lídia Jorge, ainda que mais próximos do modelo europeu, não refletem apenas os dramas individuais de seus narradores-personagens.

quando esse termo pode ser útil para uma possível caracterização do romance angolano. A pertinência do termo se esvazia a partir do momento em que tais obras passam a refletir também os problemas decorrentes da guerra civil e da globalização, não apenas dos da herança colonial, fazendo com que o termo “pós-colonial” possa vir a se confundir com um marco cronológico, tornando-se mais um item a preencher as datas dos manuais literários, correndo o risco de se tornar nesse quadro uma espécie de estilo de época. Pretendo, portanto, utilizar o pós-colonial como percurso teórico, porém prescindirei do termo como caracterizador dos romances, ou como conceito capaz de situá-los esteticamente e cronologicamente.

O caráter performativo das narrativas contemporâneas dos países da África lusófona pode ser analisado a partir das concepções identitárias de povo-nação formuladas por Bhabha (2013). Segundo o autor:

[...] nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando esta perda na linguagem da metáfora. A metáfora, como sugere a etimologia da palavra, transporta o significado de casa e de sentir-se em casa através da meia-passagem ou das estepes da Europa Central, através daquelas distâncias e diferenças culturais, que transpõem a comunidade imaginada de povo-nação (BHABHA, 2013, p. 228).

Para o crítico, “A cultura como estratégia de sobrevivência é tanto transnacional como tradutória. Ela é transnacional porque os discursos pós-coloniais contemporâneos estão enraizados em histórias específicas de deslocamento cultural” (BHABHA, 2013, p. 277). Os deslocamentos são marcas dos narradores e personagens dos romances analisados e de seus autores empíricos.

José Eduardo Agualusa nasceu em Huambo, Angola, no ano de 1960. Assim como a grande maioria dos escritores angolanos, estudou em Portugal, onde cursou Agronomia. Formado em Lisboa, sempre presente no Brasil, onde escreve semanalmente no jornal O Globo, escreveu o romance *Estação das chuvas*. Nele, Lídia do Carmo Ferreira é uma personagem marcada pelo exílio, pelo desenraizamento sob o aspecto territorial, identitário e estético. É a metáfora, a construção imagética da condição de Angola durante a guerra e depois dela, metáfora elaborada pela escrita metalinguística e metaficcional desse autor angolano. O segundo capítulo do romance traz como epígrafe o trecho de uma carta escrita pelo poeta António Jacinto ao também poeta e crítico Mário Pinto de Andrade: “Eu creio firmemente que é pela poesia que tudo vai começar” (AGUALUSA, 2012, p. 27). A luta anticolonial teve participação ativa dos escritores angolanos, especialmente os poetas, tendo Agostinho Neto, poeta e liderança do MPLA, assumido a presidência do país depois da saída dos portugueses.

Formalmente, o romance de Agualusa (2012) apresenta elementos intertextuais e interdiscursivos que intensificam a polifonia que caracteriza sua narrativa. Além da mistura de gêneros textuais documentais que transcendem a fronteira da verossimilhança e levam o leitor desavisado à crença na existência real da protagonista, o autor se apropria de lendas, mitos e provérbios angolanos para tecer sua obra. A esses elementos unem-se as referências literárias associadas aos poetas com quem Lúdia teria convivido. Retomando a epígrafe, de fato foi pela poesia que tudo começou, mas é no romance que a nação pós-independência encontrará o suporte para a ficcionalização e circulação da imagem a ser construída acerca de si.

É importante ressaltar que não se trata de uma existência apriorística. No romance Agualusa (2012) não olha o passado colonial e a guerra detendo-se aos fatos documentados e ficcionalizados, por mais que apresente figuras e acontecimentos reais da história oficial de Angola. Por meio de sua protagonista, o autor questiona valores caros à discussão acerca das nações e identidades africanas, como o conceito de negritude, por exemplo.

Pepetela é pseudônimo de Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, angolano de família de portugueses, nascido em Benguela. Tal qual Agualusa, teve formação universitária em Portugal. Em 1961 passou a integrar o MPLA, fator que influenciou determinantemente sua obra. *Mayombe* narra a trajetória de um grupo de guerrilheiros do Movimento em conflito com tropas portuguesas na floresta que dá título ao romance. Escrito durante a vivência como guerrilheiro, o livro já reflete o que se tornaria Angola depois da independência: uma nação marcada pelas diferenças étnicas e políticas que culminariam na guerra civil.

De acordo com Éric Hobsbawm (2013), a ideia que modernamente temos de nação se construiu a partir de 1925. Ele alude ao *New English Dictionary* que, em 1908, apresentava ao termo um significado ligado à unidade étnica, apesar de posteriormente estar mais próximo da ideia de independência e unificação política. Acrescenta ainda que na era das revoluções, o conceito de nação estava ligado a algo uno e indivisível, “o corpo de cidadãos cuja soberania coletiva os constituía como um Estado concebido como sua expressão política” (HOBSBAWM, 2013, p. 32). A Angola narrada por Agualusa (2012) e Pepetela (2013) estava bem distante de ser concebida como una e indivisível. *Mayombe* é um romance marcado por conflitos, devido às diferenças entre seus personagens oriundos de grupos étnicos variados como kikongos, umbundos, quimbundos, bailundos, cabindas, com culturas, línguas, tradições bem específicas; além de mestiços marcados pela discriminação racial. O material pesquisado por Hobsbawm (2013) para elaborar seu estudo sobre nações e nacionalismos contempla a concepção europeia de Estado-Nação, mas difere muito da organização política e social das nações da África. Por esse fator, convoco também o trabalho realizado por Kwame Anthony Appiah (1997) e Vincent

B. Khapoya (2016), não apenas por suas origens africanas, mas também por suas pesquisas partem das especificidades do continente.

A concepção de indivisibilidade só se construiria a partir do que Benedict Anderson (2008) cunhou como comunidade imaginada, estando a nação portuguesa bem mais próxima de uma nação imaginada do que Angola, que desde antes da presença do colonizador era um território dividido em várias nações caracterizadas, inclusive, por línguas diferentes. Em *Comunidades imaginadas*, Anderson (2008) aponta a literatura como um dos produtos culturais do nacionalismo, e o romance como gênero de projeção da construção imaginada de comunidade.

Traçarei a seguir um breve panorama da evolução do romance em Angola, o que se fará a partir da historiografia crítica elaborada por Carlos Ervedosa (1985) em *Roteiro da literatura angolana*. A literatura angolana tradicional, que precede o advento da imprensa no país africano, é de matriz oral sob a forma de contos, lendas, provérbios, fábulas e adivinhas. Assim como outras manifestações culturais como a música e a dança, possui uma função social estabelecida milenarmente, apesar de passar a sofrer as transformações decorrentes das mudanças econômicas, políticas e sociais. Segundo Ervedosa (1985), uma das primeiras compilações da literatura oral foi realizada pelo brasileiro Saturnino de Sousa e pelo angolano Manuel Alves de Castro Francina, no livro *Elementos Grammaticaes da Língua Nbandu*, onde constam vinte provérbios em quimbundo. As primeiras obras escritas de autoria angolana datam do século XVII, assinadas pelo militar António Dias de Macedo. Ervedosa (1985) obtém essa informação com base no livro *História Geral das Guerras Angolanas* (1940-42) de António Cadornega.

A primeira obra impressa em português, publicada em território africano em 1849, é um livro com cinquenta e quatro poemas, *Espontaneidade da minha alma*, de autoria de José da Silva Maia Ferreira, obra de contornos românticos, apesar de essa escola não ter se estabelecido sistematicamente como movimento no país como ocorreu em Portugal, nos demais países da Europa e no Brasil. A população europeia de Luanda, no final do século XIX, compunha-se, predominantemente, por aventureiros, colonos forçados por questões econômicas ou outros compromettimentos com a metrópole, militares, missionários, clérigos e degredados.

O romance *Scenas d'África* de Pedro Félix Machado teve sua primeira publicação em 1892, sendo anteriormente publicado em folhetins na Gazeta de Portugal. A obra é considerada por Ervedosa (1985) como uma das poucas da produção literária em livro do final do século XIX, tratando basicamente dos costumes locais. No início do século XX, é publicado o primeiro número do periódico *Luz e Crença* (1902), com ensaios, poemas, contos, dentre outros gêneros.

No periódico, surgiram os primeiros ideais independentistas, “embora subtilmente – como decerto o exigiam as circunstâncias da época” (ERVEDOSA, 1985, p. 51).

Importante romance que trata da sociedade africana do século XIX, *O segredo da morta* de António de Assis Júnior, é publicado em 1935. A década seguinte apresenta uma produção literária escassa, excetuando a capital Luanda, onde, no jornal *A província de Angola*, por meio do “Suplemento de domingo”, surge uma geração de artistas plásticos e escritores. Estes, “ainda que muitas vezes cantassem ou descrevessem Angola com a maior ternura, para onde, muitos deles, tão jovens tinham vindo” (ERVEDOSA, 1985, p. 67), escreviam ainda uma literatura de contornos coloniais, sem uma raiz verdadeiramente angolana.

Apesar de nascido em Moçambique, ter vivido em Angola e escrito sua obra em Portugal; Castro Soromenho considerava-se angolano. Publicou seu romance mais importante, *Terra morta*, em 1949. O autor foi bastante criticado por sua origem não angolana e por não se verificar em seu trabalho certo hibridismo linguístico comum a outros escritores do país. Entretanto, como atesta o poeta e crítico Costa Andrade “o uso perfeito da língua portuguesa em Soromenho não Portugaliza a temática, o conteúdo ou a mensagem, sequer a conclusão sociopolítica” (*apud* ERVEDOSA, 1985, p. 75).

Outro romance de importância, publicado na década de 1940 foi *Panguila* (1944), de Lília Fonseca, que, segundo Ervedosa (1985) traz uma imagem fiel da sociedade da época, tendo a autora fixado residência posteriormente em Portugal. No período pós-guerra ocorre um crescimento econômico em Angola devido à subida da cotação de produtos tropicais, principalmente o café. Barcos cheios de gente vinda de Portugal à procura de enriquecimento faz com que a cidade de Luanda cresça em ritmo acelerado.

Muitos estudantes angolanos partiam para Portugal, depois de concluído o ensino secundário, em busca de formação universitária. Em Lisboa, foi fundada A casa dos Estudantes de Angola que, posteriormente, cedeu lugar à Casa dos Estudantes do Império, que abrigou jovens que teriam seus nomes marcados na literatura e na luta pela independência, como o poeta Agostinho Neto. A Casa, criada pelo Estado Novo, com o intuito de fortalecer nos estudantes os ideais colonialistas, fez com que eles desenvolvessem uma consciência política anticolonial crucial para a luta que se travaria em território africano duas décadas depois.

A década de 1960 é marcada por um intenso movimento literário com recitais, jornais, concursos literários e publicações. Mesmo com a prisão e exílio de muitos escritores, em 1963, no Lubango, foi realizado o I Encontro de Escritores Angolanos.

Nesse período há um recrudescimento da repressão política e da censura, provocando retraimento da produção literária. Houve prisões e apreensão de livros. Havia espaço apenas



para uma literatura laudatória do sistema colonial ou que se voltasse para a Angola exótica e romantizada. Segundo Ervedosa, tratava-se de uma literatura “(quase sempre de má qualidade), ou que se refugia num hermetismo, muito ‘universal’, muito fiel aos últimos figurinos” (ERVEDOSA, 1985, p.147, grifos do autor); cabendo à literatura revolucionária a circulação na clandestinidade. O ambiente, portanto, não favorecia o surgimento de novos autores.

Em 11 de novembro de 1975, Angola nasce como uma nação livre, presidida pelo poeta Agostinho Neto. A literatura angolana passa, a partir desse momento, “a dar os seus primeiros frutos em liberdade, tal como o imbondeiro secular que, findos os anos de seca, se prepara, em plena floração, para dar as suas mais belas e saborosas múkuas” (ERVEDOSA, 1985, p. 155).

É dessa Angola livre que surgem os romances aqui analisados, exceto *Mayombe*. No entanto, mesmo sendo escrito durante a luta pela independência, o romance só foi publicado depois, em 1980, estando este trabalho considerando a data de publicação.

Sobre o romance como obra literária que assume o papel de representação do imaginário africano, o escritor Francisco Noa (2017) destaca a influência de um novo mercado editorial. Até os anos oitenta, tanto Angola quanto Moçambique eram pátrias de poetas, que foram atores fundamentais na luta independentista. Assim, esse crítico moçambicano destaca o fato de ser o romance “gênero que aparentemente melhor se acomoda às exigências, oscilações e indefinições do mundo atual, crença numa maior possibilidade de êxito, entre outras.” (NOA, 2017, p. 22), além de julgar que a realidade africana contém uma energia épica resultante das muitas lutas travadas ao longo da história.

Lídia do Carmo Ferreira, poeta fictícia de *Estação das Chuvas*, é metáfora da história da nação em construção. Depois de todo seu engajamento, decepção-se com o resultado da revolução. Angola, que deveria ser um país livre, mergulha numa crise política devido à cisão no corpo dos movimentos revolucionários (MPLA e UNITA), tendo como consequência uma guerra civil que se estendeu até 2002.

O nacionalismo não se expressa por meio do discurso idealizador da pátria tal qual ocorre, por exemplo, em romances como *O guarani* e *Iracema* do brasileiro José de Alencar, com suas visões totalizadoras e homogêneas dos indivíduos e da realidade tão comuns ao romance burguês em ascensão no século XIX. As metáforas do encontro do nativo com o colonizador estão, no romance angolano, bem distantes do imaginário que na literatura colonial brasileira criou a imagem de convivência harmônica por meio de Peris, Cecis, Martins e Iracemas.

Pensar tais obras e seus personagens, bem como a nação que constrói por meio deles um caso de devir, significa entendê-los como objetos atravessados por diferentes realidades e

possibilidades ainda em construção. Os significantes metafóricos da nação angolana contidos em *Mayombe* e *Estação das chuvas* encontram seus significados no conflito, no trânsito, na contradição, no devir; não naquilo em que Angola se tornou em virtude da experiência da guerra colonial, mas naquilo que o país, seus sujeitos e sua literatura poderiam ainda vir a se tornar.

### 3 O ROMANCE E AS CONCEPÇÕES DE IDENTIDADE

Traçar um panorama completo da evolução do gênero romanesco em Angola e Portugal demandaria um esforço que não contempla as questões colocadas por esta pesquisa. No entanto, faz-se necessário que se exponha, mesmo que de forma resumida, um percurso que o gênero narrativo traçou desde a segunda metade do século XIX até final do século XX. As condições que propiciaram o surgimento e o desenvolvimento da literatura em Portugal são bem diferentes das de Angola, onde a imprensa, conforme informei anteriormente, chegou apenas no final do século XIX. No século XX, um dos pontos comuns entre os dois países é o fato de ambos terem sido afetados pela guerra colonial, estando sob o comando de Salazar, não deixando de ressaltar, obviamente, que os efeitos da guerra foram muito mais traumáticos em Angola do que em Portugal, pois foi no território africano que se travaram as batalhas.

É possível associar esses contextos de produção à afirmação de Maingueneau (2001) de que não se pode separar a obra das instituições que a tornam possíveis. Segundo o linguista:

Pode-se, portanto, estender à literatura o que Michel de Certeau diz da historiografia: a ‘positividade de um lugar sobre o qual o discurso se articula, sem contudo se reduzir a ele’ deve substituir as ‘pretensões subjetivas’ ou ‘generalidades edificantes’ (MAINGUENEAU, 2001, p.19).

Essa consideração de Maingueneau (2001) contribui para o entendimento das razões que podem ter impedido o desenvolvimento de uma prosa romanesca mais profícua e de maior circulação em Angola. A condição social, política e econômica do país gerou um número maior de poetas do que de romancistas, ao menos durante o período pré-independência. Por ser de tradição mais oral do que escrita até o século XIX, não havia condições de produção de uma literatura romanesca, gênero que, diferente da poesia, tinha no livro impresso o suporte ideal. Durante o conflito, os escritores estavam na linha de frente dos movimentos pró-independência, e alguns atuaram de forma direta na guerrilha.

A literatura, mesmo quando se propõe a ser porta-voz de anseios coletivos, constitui-se como produto de subjetividades, as quais, propensas à influência de outras fontes, criam malhas textuais e intertextuais que expressam a forma como refletem a realidade. Como produto de sujeitos empíricos, o romance evolui de acordo com a evolução dos sujeitos criadores que, por sua vez, são afetados pelo processo histórico por que passa a sociedade em que se encontram. Por mais visionário que fosse um escritor do século XVI, dificilmente sua obra refletiria a mentalidade do século XX. O mais retrógrado e conservador do século XXI, dificilmente conseguiria ocultar nas malhas de sua ficção os discursos ideológicos e estéticos de sua época, mesmo que deles não compactue.

O romance é um corpus ficcional de relevância para a compreensão das mudanças sofridas pelo homem ao longo do processo histórico, principalmente o romance histórico. Seus personagens se apresentam como testemunhas de tais mudanças, mesmo que ficcionalizadas. Os poetas e guerrilheiros de *Estação das Chuvas* pertencem tanto à história oficial quanto à ficcional. Os personagens de *A costa dos murmúrios* e *Moyombe* encontram-se no território da ficção, o que não os distancia do que se pode contar acerca dos fatos oficialmente registrados pela história. Mesmo a obra de Lobo Antunes, sendo extremamente autobiográfica, não é concentrada nos dramas individuais do seu autor, numa cronologia de vida narrada sem o compromisso com os destinos das duas nações que o afetaram.

A relação entre identidade e romance será estudada com base em proposições teóricas da Literatura, Sociologia, Geografia, História e da Filosofia. Importante ratificar que os casos analisados são de figuras ficcionais, porém considerando a possibilidade de existência de sujeitos semelhantes na realidade, entendendo a análise da obra ficcional como forma de investigação e interpretação dessa realidade. Ainda que diversos autores que trataram do problema da identidade sejam convocados, o aporte teórico em que se ancora esta tese é o que postularam os filósofos Deleuze e Guattari (1995, 1997, 2011) sobre o conceito de devir, devido a sua transdisciplinaridade, essencial para compreender a complexidade que envolve os sujeitos objetos deste estudo: personagens que vivenciaram a experiência da guerra colonial em Angola ou que sofreram os efeitos dela dentro ou fora de Portugal. As considerações de Watt (2010) acerca da ascensão do romance e da identidade individual dos personagens contribuirão para o diálogo necessário entre a filosofia e a teoria literária. As reflexões de Appiah (1997) sobre a identidade africana e as de Mbembe (2018a) sobre o devir-negro possibilitarão um diálogo com a filosofia de Deleuze e Guattari (1995, 1997, 2011). Esse diálogo viabilizará a argumentação sobre a concepção de uma identidade capaz de transcender as fronteiras geográficas, linguísticas e étnicas constituindo-se como o que considero devir-identitário. Tal concepção pode oferecer uma chave de reflexão acerca do racismo que, muitas vezes, acaba se alimentando de mitos identitários constituídos pelas fronteiras que o geográfico, étnico, linguístico e ficção da nação podem construir.

Segundo Watt (2010), tanto os primeiros romancistas quanto os filósofos realistas “dedicaram ao indivíduo particular maior atenção do que este recebera até então”. (WATT, 2010, p. 19). O romancista apresentava o personagem como um sujeito particular, inclusive nominalmente tal qual na vida real.

“Os nomes próprios têm exatamente a mesma função na vida social: são a expressão verbal da identidade particular de cada indivíduo. Na literatura, contudo, foi o romance que

estabeleceu essa função.” (WATT, 2010, p. 6). *Mayombe* é uma obra que não se volta para questões individualizantes. O autor utiliza uma estratégia semiótica que oferece ao leitor a oportunidade de realizar inferências para compreensão da identidade dos personagens e seu papel no enredo: eles são desprovidos de seus nomes de origem e adquirem epítetos genéricos, sem que haja a intenção de que isso se traduza no espírito universalista do herói da epopeia clássica. Os apelidos servem para designar a identidade ligada ao papel que o soldado desempenha no grupo.

Sem Medo, guerrilheiro de Henda. Antes chamava-se Esfinge, ninguém sabia por quê. Quando foi promovido a Chefe de Secção, os guerrilheiros deram-lhe o nome de Sem Medo, por ter resistido sozinho a um grupo inimigo que atacara um posto avançado, o que deu tempo a que a Base fosse evacuada sem perdas. Uma das muitas operações em que rira do inimigo, sobre ele lançando balas, gracejos e insultos (PEPETELA, 2013, p. 17).

“Locke definiu a identidade pessoal como uma identidade de consciência ao longo de um período no tempo; o indivíduo estava em contato com sua identidade contínua através da lembrança de seus pensamentos e atos passados”. (WATT, 2010, p.n22). Para o filósofo, de Sterne a Proust a personalidade é definida segundo a interpenetração da percepção de passado e presente. O modelo de romance analisado por Watt (2010) reflete a necessidade de narrar da maneira mais autêntica possível as experiências individuais.

Os cinco capítulos do romance de Pepetela (2013) são narrados em terceira pessoa, mas com a intervenção de narradores em primeira, que ao longo dos capítulos assumem-se como sendo o narrador. São eles: Teoria, Milagre, Lutamos, André, Chefe de Operações, Chefe do Depósito, Muatiãnvua, Mundo Novo. Cada qual imprime não apenas sua perspectiva acerca das ações que protagonizam conferindo a autenticidade de que trata Watt (2010), mas complementam os relatos da experiência coletiva com a rememoração e atualização do passado e dos acontecimentos que os conduziram à condição presente. “EU, O NARRADOR, SOU TEORIA. Nasci na Gabela, na terra do café. Da terra recebi a cor escura do café, vinda da mãe, misturada ao branco defunto do meu pai, comerciante português.” (PEPETELA, 2013, p.14).

Bem diferente do homem europeu dos romances aludidos por Watt (2010), exemplar ainda de uma representação supostamente estável de sujeito em termos identitários; os personagens de *Mayombe* apresentam conflitos ligados à origem linguística, religiosa, ideológica, étnica, política, geográfica.

O homem e o romance do século XIX podem ser representados pelo que Deleuze e Guattari (1995) concebem como “raiz” ou estrutura arborescente. O narrador realista de Eça de Queirós, por exemplo, se impõe como tronco que unifica e organiza seus personagens e os

diálogos que a obra do autor português estabelece com outros discursos como o historiográfico e o filosófico. A leitura intertextual de *O crime do padre Amaro* permite que se identifique a oposição política ao regime, à influência da igreja católica nas ações do Estado, à hipocrisia social. O narrador, do alto de sua onisciência, é o mediador e organizador desses discursos, o que permite ao leitor um acompanhamento linear da trajetória dos personagens e ações. O romance é, em sua organização interna, exemplo de um mundo devidamente ordenado, de acordo com o que pensou o sociólogo Zygmunt Bauman (1999) acerca da modernidade. Segundo Bauman:

Podemos pensar a modernidade como um tempo em que se reflete a ordem — a ordem do mundo, do hábitat humano, do eu humano e da conexão entre os três: um objeto de pensamento, de preocupação, de uma prática ciente de si mesma, cônica de ser uma prática consciente e preocupada com o vazio que deixaria se parasse ou meramente relaxasse (BAUMAN, 1999, p. 13).

Essa concepção de mundo ordenado, característica do pensamento moderno que tem em René Descartes a referência, alinha-se com o que Stuart Hall (2003) concebeu como as três concepções de identidade, sendo uma delas o sujeito do Iluminismo, elemento centrado cujas ações decorrem da faculdade racional. Assim, pode-se pensar a figura do narrador e, por que não, dos personagens dos romances de até o final do século XIX, estando tais narrativas sujeitas à organização unificada, consequente do entendimento e projeção do mundo de forma arborescente: o livro-raiz.

O sujeito pós-moderno é caracterizado por Hall (2003) como composto por fragmentos de identidades. Essa concepção identitária foi utilizada por Isabelita Maria Crosariol (2010) para descrever a identidade do narrador-personagem de *Os cus de Judas*. Fragmentado é o narrador, assim como a narrativa em todos seus planos, característica presente em grande parte dos romances de Lobo Antunes, que exacerba essa fragmentação em obras que se sucederam e que também tematizam a guerra colonial, como é o caso de *O esplendor de Portugal* (1999) que apresenta quatro vozes narrativas que se entrecruzam.

Não se pretende, porém, seguir a argumentação acerca da relação da escrita dos romances do corpus com os problemas identitários de seus sujeitos (narradores e personagens) com base na concepção de sujeito pós-moderno de Hall (2003). As reflexões desenvolvidas adiante considerarão o romance, sua escrita e seus sujeitos como casos de devir. Para tanto iniciaremos uma exposição do conceito apresentado em Deleuze e Guattari (1997), para que a análise a ser desenvolvida esteja teoricamente amparada e compreensível.

Segundo os filósofos, no rizoma, que é o oposto da arborescência, instaura-se o devir, criando um movimento que libera a linha do ponto, tornando os pontos indiscerníveis. Essa indiscernibilidade é bastante característica da produção romanesca contemporânea, em especial na de António Lobo Antunes. Em alguns de seus romances, como *Meu nome é legião* (2009), é bastante difícil, às vezes, identificar narrador, personagens e em que plano narrativo espaço-temporal se enunciam.

Deleuze e Guattari (1997), no volume 4 da obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* discorrem de forma mais específica e aprofundada acerca do conceito de devir, apesar de ele aparecer em outros volumes da série e obras dos autores. Expressões como devir-homem, devir-animal, devir-mulher são explicadas e problematizadas. Para os dois, devir não significa correspondência, analogia, tampouco imitação; o que permite afastar o processo criativo concebido sob essa perspectiva da mimese aristotélica, por exemplo. Os devires não seriam mera imaginação. “Os devires animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.18). Isso não significa que o homem se tornaria verdadeiramente um animal e animal outra coisa senão aquilo que é. Ocorre é que “O devir não produz outra coisa senão ele próprio” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 19).

Afirmam que, em termos de devir, nada é produzido por filiação ou evolução, mas por aliança de seres de origens completamente distintas de forma comunicativa e contagiosa como a simbiose. “Preferimos então chamar ‘involução’ essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com regressão. O devir é involutivo, a involução é criadora” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.19).

O conceito de hibridismo, marcante na crítica pós-colonial acerca de literaturas que vivenciaram a experiência da colonização tanto do ponto de vista do colonizador quanto do colonizado aproxima-se da aliança de seres de origens distintas que caracteriza o devir. Sobre o hibridismo escreve a luso-moçambicana Ana Mafalda Leite:

Enquanto o discurso colonial do resto da Europa parece ter assentado na polaridade entre colonizador e colonizado, e o pós-colonialismo salienta, atualmente, como resultantes, práticas onde predomina a ambivalência e a hibridez, Boaventura Sousa Santos alerta-nos para o caráter intermediário e de indeterminação, para a porosidade das práticas identitárias dos portugueses e para a “histórica” hibridez entre colonizador e colonizado, que, longe de ser uma reivindicação pós-colonial, foi a experiência do colonialismo português durante longos períodos (LEITE, 2012, p. 137).

Por mais verificável que seja o fato de que tanto portugueses – os residentes em Angola ou soldados em guerra – quanto angolanos foram afetados em seus modos de vida pela experiência colonial, não se pode ignorar o fato de que nas permutas culturais há sempre a

tendência de uma cultura sobressair-se em relação à outra, geralmente a hegemônica, ou que se impôs por meio da força. Seria ingênuo crer que houve qualquer equidade no resultado do contato entre colonizador e colonizado, como também não se pode afirmar com precisão até que ponto a cultura portuguesa foi afetada pela angolana em termos literários.

O problema da hibridez de que trata Ana Mafalda Leite (2012) é que mantém a polarização binária colonizador/colonizado, português/angolano. O caráter intermediário recupera em muito o conceito de “entre-lugar”, mais do que de indeterminação. A pesquisadora se apoia na afirmação de Boaventura Sousa Santos sobre esse aspecto. Porém, “intermediário” situa o sujeito numa condição determinada, o que, a meu ver, opõe-se à ideia de indeterminação que também é bastante problemática por ser em demasiado vaga.

Rizoma e devir possibilitam o estudo da identidade dos sujeitos-personagens com uma amplitude que permite a conexão de diferentes cadeias de sentido: étnico, político, econômico, social, sexual, geográfico, etc; longe de uma posição meramente intermediária ou indeterminada, mas em trânsito. Ainda considerando *Mayombe*, verifica-se, por exemplo, forte influência do discurso marxista, que não se origina nem da cultura portuguesa, tampouco da angolana, mas da formação política do autor, da presença de russos e chineses que apoiavam o movimento de guerrilha do MPLA; e da experiência que soldados como Mundo Novo obtiveram estudando na Europa: “Mundo Novo está a pensar na Europa e nos seus marxistas-leninistas” (PEPETELA, 2013, p. 25). Não se pode ignorar na feitura desse romance a formação marxista do autor, menos ainda o fato de ele ter vivenciado o cotidiano guerrilheiro do Movimento, mesmo que não tenha escrito uma obra com configurações autobiográficas nem minha análise se apoie nesse método. Os personagens de Pepetela (2013) não podem ser lidos como sujeitos resultantes do hibridismo português/angolano, ignorando todas as outras linhas que os atravessam, inclusive as idiosincrasias de cada nação dentro de Angola.

O que proponho como devir não se trata de um ato de representação do sujeito, mas uma atualização de potencialidades. Mas o que promoveria tal atualização? As situações limite impostas pelo campo de batalha, que fazem emergir identidades até então nem mesmo cogitadas pelo próprio indivíduo. Visto por esse ângulo, tal hipótese se aplicaria a qualquer evento bélico?

Não necessariamente. O devir-animal, o devir-fera do homem, do qual tratarei ao analisar especificamente o personagem Luís Alex de *A costa dos murmúrios* de Lídia Jorge é exemplo de que, no território colonial, o nativo era uma identidade a ser eliminada sem qualquer protocolo bélico comum a outros conflitos registrados pela literatura ou história. O devir-animal do soldado é o homem-bicho com licença para matar irracionalmente o homem considerado bicho, selvagem, desprovido de qualquer significante que lhe atribuísse caráter civilizado.



Em *Iliada*, tem-se uma das mais conhecidas narrativas de guerra da literatura. As descrições dos confrontos entre os guerreiros gregos e troianos são cruamente realistas, dando-nos a dimensão exata do efeito da lança que atravessa a garganta ou a costela de um soldado. Notam-se, porém, códigos de ética a serem respeitados, como o direito ao luto e enterro dos mortos concedidos ao exército derrotado na batalha. O homem-fera que mata sem pena o inimigo se submete ainda a normas extrínsecas que o impedem de ser interpretado como mero assassino. Não há, por exemplo, tortura em *Iliada*. O modelo de guerra travado em território colonial desconhecia qualquer código, como já apontou Aimé Césaire no *Discurso sobre o colonialismo* (1978) e, mais recentemente, o filósofo camaronense Achille Mbembe, na obra *Necropolítica* (2018b).

Lukács (2011), na introdução de *O romance histórico*, ao analisar o papel da história na constituição das sociedades modernas, constata que estas surgiram “das lutas de classe entre a nobreza e a burguesia, das lutas de classe que fulminaram a ‘Idade Média Idílica’ e cuja última e decisiva etapa foi a grande Revolução Francesa” (LUKÁCS, 2011, p. 43).

O que houve entre Portugal e Angola não se configura como uma luta de classes nos moldes de que trata o teórico em relação às revoluções dos séculos XVIII e XIX em países como França e Inglaterra. Das abordagens feitas pelo filósofo, aproprio-me da argumentação que posiciona o ser humano como um ser sujeito às transformações históricas e sociais que afetam a sociedade como um todo. A política colonial e a guerra não são, nos romances portugueses e angolanos que as têm como tema, apenas um fundo, papel de parede para a experiência subjetivada dos protagonistas. Assim como as revoluções aludidas por Lukács (2011) afetaram de maneira determinante o projeto de nação na Europa e, conseqüentemente, influenciaram o surgimento do romance histórico, não se pode pensar a narrativa romanesca do período pós-independência sem considerar historicamente os efeitos da guerra na formação da nação portuguesa e angolana, e o romance como a manifestação artística que transporta para os leitores de dentro e de fora dos territórios de produção as metáforas do que se tornaram tais nações.

Mas qual seria a relação do devir-animal com máquina da escrita, do sujeito enquanto devir e seu produto artístico, a relação do sujeito-autor, autor-empírico e personagem e o produto romance propriamente? Difícil analisar os romances que constituem o corpus deste trabalho ignorando a biografia de seus autores, principalmente se foram testemunhas do que se praticou na luta anticolonial. Isso não significa que se deve interpretá-los ancorando-se apenas na biografia. Intenciona-se destacar o quanto o evento histórico e o empirismo de alguns foram cruciais na determinação do conteúdo do que escreveram.

Deleuze e Guattari (1997) se referem a multiplicidades e matilhas para discorrer sobre devir. Afirmam, porém, que onde existe multiplicidade haverá também a excepcionalidade de um indivíduo com quem se faz aliança para o devir-animal. Um dos romances mais citados e aludidos pelos filósofos é *Moby Dick* de Herman Melville que, segundo eles,

[...] é uma das maiores obras-primas de devir; o capitão Ahab tem um devir-baleia irresistível, mas que justamente contorna a matilha ou o cardume, e passa diretamente por uma aliança monstruosa com o Único, com o Leviatã, Moby Dick” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 25).

A coletividade, a matilha, o cardume não impedem a excepcionalidade da existência individual. Um dos problemas das determinações identitárias formuladas pela cultura colonial é o fato de tenderem a tirar do indivíduo essa excepcionalidade. São elaboradas séries de significantes que acabam identificando o sujeito como pertencente à religião, língua, tribo, nação, ou seja, grupos específicos aos quais ele deve corresponder sob pena de expulsão, discriminação, racismo, ou até mesmo a morte ou tortura em casos mais extremos. Traçar o perfil identitário pode oferecer caminhos muito diferentes: o do controle, do reconhecimento, do respeito. A defesa do direito do indivíduo à liberdade de traçar seu perfil identitário não significa afirmar que essa construção estaria isenta das influências das trocas coletivas, dos exercícios de alteridade. O problema em questão é o fato de haver sempre um grupo a ditar de que modo se dá a existência individual, baseando-se em generalizações ou interesses hegemônicos. Ao afirmar que o português ou angolano é isto ou aquilo, parte-se de pressupostos alicerçados em bases generalizadoras incapazes de prever os devires que atravessam e podem compor as experiências individuais afetadas por diferentes coletividades.

Há um grande paradoxo nessa minha proposição: os sujeitos estão cada vez menos centrados. Pode parecer paradoxal se minha defesa se confundir com uma proposta de individualismo, o que seria um equívoco. Trata-se de se garantir ao indivíduo o direito à multiplicidade, direito a aliar-se a matilhas ou legiões heterogêneas, negar-se à obrigatoriedade do uno; embora seja fato que as alianças são feitas inicialmente com aqueles que se nos assemelham, com os quais percebemos haver identificações mínimas. Porém, um dos grandes desafios das lutas identitárias deveria ser a garantia do direito à diferença entre os semelhantes e os dessemelhantes, e a percepção da identidade como construção constante, como um vir a ser; não como aquilo que é, combatendo as desigualdades resultantes da concepção colonial de sujeito. Desigualdades essas, como salienta a filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2019), decorrentes dos privilégios de alguns grupos sobre outros reproduzindo uma estrutura opressora.

O mesmo se pode afirmar sobre as nações e o romance. Zilá Bernd (2010), em artigo intitulado “Colocando em xeque o conceito de literatura nacional”, discute e considera o conceito de literatura nacional desgastado, além de tratar da necessidade de flexibilização de termos “como os de identidade, literaturas nacionais e transnacionais que responderam, nos séculos XIX e XX a uma necessidade de definir pertencimentos, mas que se revelam insuficientes na virada do século XXI” (BERND, 2010, p.113). Concordo com a pesquisadora, embora considere que não se trataria somente de flexibilizar o termo conceitualmente, mas sua abrangência. O corpus literário do estudo de Bernd (2010) é composto de literaturas americanas. No caso angolano, também se verifica a insuficiência de definições na virada do século XXI.

Ao aludir a Gumbrecht<sup>4</sup> (1999), Bernd afirma ainda que “as construções identitárias nacionais surgem em momentos difíceis das nações, após derrotas em guerras, quando é necessário unir a comunidade em torno de um projeto comum” (BERND, 2010, p.113). A derrota portuguesa em solo africano, atrelada à derrota do regime do Estado Novo com a Revolução de Abril, fez com que o país tivesse de se unir em torno de um projeto comum, assim como o que ocorreu em Angola – este vitorioso. Ambos com projetos muito diferentes de reconstrução da nação e das identidades.

*Mayombe* (2013) e *Também os brancos sabem dançar* (2018) são obras angolanas, mas seus sujeitos vivenciam momentos distintos da história do país, estando o segundo mais próximo das mudanças da virada do século de que fala Bernd (2010), inserido, talvez, numa literatura transnacional, enquanto o primeiro se circunscreve num quadro nacionalista, devido ao fato de surgir concomitantemente com o nascimento de Angola como nação livre.

*Também os brancos sabem dançar*, de Kalaf Epalanga (2018), é um romance de contornos autobiográficos. De contornos por não se tratar de uma autobiografia em sentido estrito. Epalanga (2018) narra sua experiência como músico que, saído de Angola para fugir da guerra civil, parte para Portugal e se encontra na fronteira da Suécia com a Noruega, onde pretende entrar para participar de um festival de música em Oslo. Porém, é detido pela imigração, situação agravada pelo fato de seu passaporte estar vencido. A quarta capa do romance apresenta o seguinte comentário:

África, Europa e Brasil. Beats e palavras. Periferia e centro. Rigor e suingue. Esses são os eixos para onde converge a história que Kalaf Epalanga apresenta com fluência, habilidade narrativa e muito sabor. Um romance que transpira música – e igualmente uma das mais vigorosas reflexões contemporâneas sobre identidade. (EPALANGA, 2018).

---

<sup>4</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, crítico literário alemão.

O romance poderia ser considerado literatura transnacional, já que é difícil afirmar que se trata de uma literatura angolana, menos ainda portuguesa por razões óbvias.

Não é pelo fato de na minha folha de impostos a profissão exercida ser a de músico que ganho o direito de me lamentar sobre o preço a pagar pela condição de ser estrangeiro sempre que parto à conquista do mundo para lá do rio Minho ou, no meu caso, e de acordo com a nacionalidade que carrego, do rio Zaire (EPALANGA, 2018, p.18).

O narrador se encontra em situação de total desterritorialização. Sem passaporte válido, aos olhos das autoridades norueguesas, ele não é um cidadão nem angolano nem português, apenas um imigrante ilegal tentando atravessar a fronteira de um país num momento em que parte da Europa tem recrudescido a política anti-imigratória, como atesta Mbembe (2017) em seu livro *Política da inimizade*, sobre no que têm se transformado as fronteiras dos países: “formas primitivas para afastar inimigos, intrusos e estrangeiros – todos aqueles que não são dos nossos” (MBEMBE, 2017, p.10).

“Se a Europa me ensinou alguma coisa foi a de que não existe nada mais assustador do que um africano a atravessar-lhe as fronteiras” (EPALANGA, 2018, p. 37).

A obra de Epalanga é atravessada por diferentes ângulos para se pensar a identidade. O que é ser negro para além de seus significantes morfológicos é uma questão colocada de forma bastante problemática quando se cogita uma espécie de “enegrecimento” do branco; já que é bem mais comum tratarmos do “branqueamento” ou “embranquecimento” do negro; além de o autor afirmar como estar em Lisboa foi determinante para sua autoconscientização acerca da própria condição de negro africano:

Descobri-me através da música, foi com ela que a cor da minha pele passou a ser fator preponderante para minha autoafirmação. Antes desta conscientização, o termo “música negra” não existia sequer no meu léxico. Foi preciso fixar-me em Lisboa para iniciar a viagem por aquilo que julgava saber sobre mim e por aquilo que o outro pensava saber sobre mim. Identidade passou a ser sinônimo de sobrevivência, e a Kizomba e o Kuduro a sua banda sonora secreta (EPALANGA, 2018, p. 36).

A música é para o personagem fator essencial para afirmação de sua identidade, posicionamento que se repete ao longo de todo o livro que traz como subtítulo o sintagma “um romance musical”. Nota-se, no entanto, que a música executada por ele é uma mistura dos sons angolanos aos ritmos e batidas da música eletrônica de origem estrangeira.

A primeira vez que entrei na cave do número 5D da rua Sousa Martins, em Picos, foi pela mão do DJ Beleza, um baixinho da Amadora, branco, ou melhor, um “bollycao”, que é o que chamamos aos brancos que gostam da cultura dos pretos: branco por fora, negro como chocolate por dentro. Nascido

e criado na Amadora, a namorar uma mulata de Benguela, que se poderia esperar? (EPALANGA, 2018, p. 33).

Era nas discotecas de Lisboa que ele abandonava sua condição diaspórica para ser apenas, junto com outros angolanos em condições semelhantes, angolano. Na boate Mussulo resgatava, através da dança e da música, a identidade cultural de “um povo assombrado por uma guerra civil, que nos amputava a vida e a capacidade de sonhar” (EPALANGA, 2018, p. 35). Esse relato refere-se à adolescência de Epalanga nos anos 1990, período em que Angola vivia a guerra civil.

Ainda sobre a construção de sua identidade e a condição de imigrante, escreve o autor:

O que faz sair da cama e correr mundo, atravessar fronteiras, mesmo sem documentos válidos, correndo o risco de me cruzar com um polícia viking e acabar numa cadeia norueguesa é a necessidade de conhecer o outro. É o único exercício que sei praticar para materializar em palavras, poucas de preferência, aquilo que sei sobre mim. (EPALANGA, 2018, p. 53).

Epalanga vive entre Lisboa e Berlim. A geografia, a língua, a cor da pele são fronteiras que a música ajudou o personagem a transpor, assim como o próprio romance. Retorno então a uma pergunta já feita: que nacionalidade se poderia atribuir à sua literatura? Ondjaki vive também em trânsito, reside no Rio de Janeiro, Luanda, Lisboa. Não se tratam apenas de autores que viajam para conferências e eventos literários e retornam aos seus países de origem onde mantêm o vínculo que atribuiria aos seus romances uma identidade estável. É possível afirmar que o romance de Pepetela é literatura angolana, que ele é um autor angolano; ou que Lídia Jorge e Lobo Antunes são autores portugueses. Epalanga e Ondjaki se encontram para além dessas denominações e não apenas pelo deslocamento espacial. Considero José Eduardo Agualusa um autor angolano, mesmo que o trânsito marque sua existência como escritor. Porém, a transnacionalidade em Ondjaki e Epalanga é também uma marca linguística, estética e afeta de maneira determinante a forma e estrutura de seus romances, analisados de modo mais específico e aprofundado no capítulo 3.

### 3.1 ALÉM DO SUJEITO PÓS-MODERNO E DAS IDENTIDADES HÍBRIDAS: OS DEVIRES IDENTITÁRIOS

Em seu devidamente reconhecido trabalho sobre a identidade cultural, o filósofo Stuart Hall (2003) elaborou a distinção entre três concepções de sujeito: o iluminista, o sociológico e pós-moderno, sendo a fragmentação e o descentramento traços característicos deste último. Hall (2003) já havia reconhecido que a identidade do “sujeito pós-moderno” nunca se estabiliza, é continuamente transformada. Tal reconhecimento torna a própria ideia de identidade imprópria.

Explico mais adiante. Antes, porém, retomo o conceito de identidade híbrida, bastante empregado para se referir aos sujeitos africanos resultantes da experiência colonial.

Néstor Garcia Canclini (2015) em *Culturas híbridas* desenvolve importante estudo sobre hibridismo cultural. Sua obra não se debruça essencialmente sobre o continente africano e suas ex-colônias, mas aborda a realidade da América Latina. Apesar disso, é possível perceber alguns pontos comuns referentes à experiência em relação ao que se convencionou chamar de modernidade ou culturas híbridas. Para o autor, na América Latina, as tradições ainda permaneciam, e o que os países considerados desenvolvidos chamaram de modernidade ainda não havia chegado.

Dentre as hipóteses de Canclini (2015), pode-se citar a de que “a incerteza em relação ao sentido e ao valor da modernidade deriva não apenas do que separa nações, etnias e classes, mas também dos cruzamentos socioculturais em que o tradicional e o moderno se misturam” (CANCLINI, 2015, p.18).

Outra hipótese do autor:

[...] olhar transdisciplinar sobre os circuitos híbridos tem consequências que extrapolam a investigação cultural. A explicação de por que coexistem culturas étnicas e novas tecnologias, formas de produção artesanal e industrial, pode iluminar processos políticos, por exemplo: as razões pelas quais tanto as camadas populares quanto as elites combinam a democracia moderna com relações arcaicas de poder (2015, p.19).

Canclini (2015) destaca ainda o fato de a América Latina ter sido colonizada pelas nações mais atrasadas<sup>5</sup>, sendo submetida a movimentos antimodernos como a Contrarreforma, tendo uma exuberância de modernismo e deficiente modernização.

A modernização das colônias nunca foi objetivo das metrópoles portuguesa e espanhola. Excetuando o Brasil, que obteve sua independência na primeira metade do século XIX, Portugal manteve suas colônias apartadas de muitos avanços tecnológicos e científicos até decidir pela experiência colonial, já no final do mesmo século. Basta lembrar que Angola veio a conhecer a imprensa somente nesse período.

Não se pode negar, no entanto, que tais nações tenham vivido outra forma de modernidade, bem diferente da europeia, o que me conduz a concordar com Aníbal Quijano (2005) quando afirma que a modernidade é um fenômeno possível de se encontrar em todas as culturas, não apenas a europeia, pois diferentes nações do mundo como Egito, Maia-Asteca,

---

<sup>5</sup> Tanto Portugal quanto Espanha estavam aquém do desenvolvimento industrial e intelectual em relação a países como França e Inglaterra, principalmente a Inglaterra, propulsora do desenvolvimento industrial da Europa.

apresentavam traços do que se convencionou chamar de moderno pelos europeus, como o desenvolvimento científico e o pensamento secular.

Tarefa hercúlea para esta tese seria elaborar como teria sido então a experiência da modernidade em Angola antes da colonização portuguesa. Porém, não é impossível afirmar que o país ficou, como já confirmado no início deste estudo, apartado da experiência ocidental de modernidade; ou que a metrópole portuguesa, mesmo com seu atraso perante as demais nações da Europa, tenha vivido sua modernidade ocidental.

Retorno a Canclini (2015) e a sua ideia de hibrididade entre o considerado moderno e o arcaico. O romance é o gênero literário da modernidade e as literaturas orais expressas por meio dos provérbios, lendas e narrativas míticas são expressão do arcaico, estando o termo empregado aqui sem a menor intenção pejorativa. A apropriação que o escritor angolano faz da língua portuguesa e da tradição literária europeia – conferindo a ambas elementos de sua cultura nativa – fazem dele, de sua obra e de seus personagens sujeitos híbridos, confirmando o que verificou Ana Mafalda Leite (2012).

A identidade do português (europeu) e do angolano (africano) foi sujeita, a partir da experiência da colonização, a uma série de imposições do pensamento europeu. Imposições que serviam ao projeto de dominação, exploração, escravização, colonização, sendo a cor da pele o significante que determinaria a que categoria racial e social pertenceria esses sujeitos e, a partir desse significante, quem seria passível de se ser dominado, explorado, escravizado, colonizado, ou seja, homem e mulher negros.

Achille Mbembe (2018a) argumenta que dentro da ordem moderna, depois de humilhado e “profundamente desonrado”, o negro é “o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria – cripta viva do capital.” (MBEMBE, 2018, p. 21). Acrescenta ainda que a raça esteve na origem de muitos crimes, massacres e devastações psíquicas. Citando Deleuze (2011), quando este afirma haver negros, judeus, chineses, grão-mogóis, arianos no delírio sendo as raças o que faz o delírio fermentar, o filósofo camaronense define o que chama de “devir-negro” do mundo. Consoante sua argumentação, o capitalismo em sua face neoliberal, impõe a seres de diferentes “raças” o que, durante a fase colonial, se aplicava apenas aos sujeitos negros, citando os imigrantes de diferentes nações como as principais vítimas. A exploração, a escravização, a dominação não obedeceriam mais a um critério de raça (cor da pele), mas à condição de vulnerabilidade.

Aimé Césaire (1978) inicia o seu *Discurso sobre o colonialismo* declarando que a Europa é indefensável. O autor martinicano critica, em seu texto, um dos fundadores da crítica pós-colonial, as ações colonizadoras dos países europeus no continente africano pautadas por

violência, assassinatos, genocídios, exploração e escravidão. A missão civilizadora em relação aos povos considerados bárbaros/selvagens da África fracassa duplamente. Primeiro por ter ficado claro que a cristianização e civilidade serviram apenas de alibi para que se perpetrasse a exploração e escravização dos negros do continente. Segundo porque a experiência colonial “descivilizou” o europeu, visto que este assumiu práticas consideradas bárbaras e selvagens, as quais deveria combater.

No romance *A costa dos murmúrios*, de Lídia Jorge (2004), o conflito entre soldados e oficiais portugueses e o movimento anticolonial em Moçambique é narrado sob a perspectiva de Evita/Eva Lopo, um duplo de personagem, autor ficcional/narrador. A obra é introduzida por um conto, “Os gafanhotos”, cuja trama se concentra na festa de casamento de Evita e Luís Alex, ex-estudante de Matemática servindo como alferes na guerra. Os soldados e oficiais são surpreendidos pela notícia da morte de negros por envenenamento por álcool metílico, cujos cadáveres são transportados por caminhões de lixo. O cenário é o Hotel *Stella Maris*, assolado por uma tempestade de gafanhotos, às vésperas de uma importante operação de guerra. O romance propriamente dito inicia-se depois do término do conto. Eva Lopo resolve recontar o episódio vinte anos depois do ocorrido, revezando-se ora com a personagem Evita do conto, ora como narradora, numa representação da ambivalência de uma mesma personagem.

Não se pretende, porém, analisar o romance a partir da protagonista, tampouco a narrativa em si, mas tecer algumas considerações acerca do que se conceituará como devir-identitário, tendo o personagem Luís Alex, o noivo, como objeto de estudo, adaptando o método estudo de caso a um sujeito ficcional, não a um ser humano real como comumente se emprega essa metodologia. Considerando a obra com características de romance histórico, a verossimilhança entre a figura ficcional e a possibilidade de existência de um sujeito real, cujas práticas de guerra sejam comuns, é possível reforçar o uso experimental da proposta metodológica.

Buscar-se-á, por meio da análise da transição por que passa o alferes, confirmar a hipótese de que ele é reflexo do “asselvajamento” e da descivilização do colonizador como resultado da experiência colonial. Para tal, serão convocadas também para o estudo as reflexões de Aimé Césaire (1972) e Albert Memmi (1977) sobre as relações do europeu e os povos submetidos à colonização.

O hibridismo é uma das marcas da experiência colonial. Impossível pensar as identidades tanto do colonizador quanto do colonizado como instâncias incólumes às influências que um exerceu sobre o outro. No que concerne ao plano linguístico, os africanos assimilaram mais da língua do europeu do que este daquele, em virtude de as línguas nativas



serem consideradas “menores”, além da multiplicidade linguística que compunha e compõe os países africanos. Arcaico e moderno, rural e urbano, popular e erudito, centro e periferia; são muitas as perspectivas por meio das quais é possível pensar o conceito de hibridismo, sobretudo se for considerado o estudo de Canclini (2015) ao qual já fiz referência.

Moçambique – no romance de Lídia Jorge (2004), assim como a Angola do livro de Antunes (2003) – é um país apartado da experiência europeia de modernidade. Diferente das nações da América, colonizadas pelos espanhóis, o país africano só alcançou sua independência em 1975, sendo a narrativa de *A costa dos murmúrios* ambientada no final da luta pela independência. Portugal era, então, corroborando o pensamento de Canclini (2015), uma das nações mais atrasadas da Europa, como era também a Espanha.

Esse atraso pode justificar a tese de Boaventura Sousa Santos (2013) de Portugal como um país paradoxal. Mesmo sendo europeu e tido como povo “aberto” e “afável”, Portugal era considerado pelo sociólogo uma nação relativamente desconhecida, estranha às demais nações da Europa. Aponta como uma das razões o isolamento causado pelos quarenta e um anos de ditadura do Estado Novo. Era centro em relação às colônias, mas periferia perante outros países como a Inglaterra.

Ser português é uma interpelação constante na história do povo luso desde que o mito camoniano passou a ser contestado. Retomando o objetivo desta reflexão sobre o romance de Lídia Jorge (2004), não se discorrerá sobre a identidade portuguesa em termos de construção coletiva, mas de um sujeito específico, personagem romanesco, expressão literária de uma série de devires possíveis.

Pensar a condição do sujeito partindo dessa perspectiva significa a compreensão da identidade como um construir-se contínuo, podendo emergir comportamentos por vezes imprevisíveis, paradoxais, estranhos ao próprio indivíduo ou ao que se concebe como humano civilizado numa perspectiva ocidental. Não implica afirmar, porém, que não haja no ser humano características que lhe possam ser cristalizadas, mas que o sujeito abriga uma série de identidades e comportamentos possíveis de serem desencadeados. Identidade, portanto, não seria aquilo que o sujeito foi, ou é, tampouco o que virá a ser, mas o que pode ter sido, possa e poderá ser. A identidade abarcaria aspectos não apenas culturais, mas políticos, biológicos, estéticos, éticos, físicos, psíquicos, ou seja, tudo que de uma maneira ou outra afetaria a noção que o sujeito constitui acerca de si mesmo e do outro.

Em *A costa dos murmúrios*, Evita percebe em seu noivo uma obsessão em se parecer com Forza Leal, seu superior na companhia de guerra a qual pertence. Na análise que a narradora faz do personagem, sugere ser por imitação que Luís Alex busca tal semelhança.

Contente, pede-me que me imagine alferes, que me imagine soldado, combatente, que me imagine às ordens do capitão. É difícil imaginar. Mas ele pede, tem o cabelo molhado, colado à cabeça, e as pastilhas espetam muito, põem-lhe as maçãs do rosto salientes como peras. Não é mais a pessoa com quem fiz namoro, a primeira pessoa com quem me deitei na carruagem do comboio, atravessando uma planície com lua (JORGE, 2004, p. 71).

É importante destacar que tanto Evita quanto Luís Alex são personagens construídos por Eva Lopo, que também é um personagem, porém nascida da mente criadora de Lídia Jorge (2004). Para evitar ambiguidades, as referências à personagem/narradora passarão a ocorrer sob o signo Eva Lopo/Evita. O noivo, diegeticamente, é um personagem de profundidade psicológica extrema, no plano da realidade vivida por Evita também. Advém daí a dificuldade de ela perceber sua unidade e coerência, talvez porque ele não as tenha. Em *A personagem da ficção*, no capítulo em que o autor aborda especificamente a personagem romanesca, o crítico Antonio Candido (2014) conclui que a noção que temos acerca de outro ser é sempre incompleta e fragmentária. Eva Lopo/Evita podia descrever fisicamente o noivo, porém, seu acesso era apenas parcial ao que havia para além da superfície. Os diferentes Luís Alex contidos no noivo lhe vão sendo apresentados ao longo da narrativa. Evita e Luís tinham avistado Helena e Forza Leal pela beira do mar. Essa visão provoca o pedido que Evita se sente incapaz de atender. É o momento em que percebe que não se tratava mais do homem por quem se apaixonara: o jovem estudante de matemática.

“Mas se não me escapasse e se soubesse, não seria para dizer a Helena de Tróia a quem me une apenas um homem por ser a imitação de outro homem” (JORGE, 2004, p.109). Evita vê o noivo como uma imitação caricaturesca de Forza Leal. Porém, esta análise pretende interpretar as ações desse personagem não apenas pela perspectiva mimética. Candido (2014) destaca o fato de os personagens ficcionais estarem relacionados com figuras reais, sem as serem, entretanto, a verossimilhança torna possível a crença na existência real de seres como o fictício. Por mais que não seja um personagem da história real de Moçambique, a existência de soldados como Luís Alex é totalmente possível no contexto de uma guerra como foi a colonial.

Segundo Candido *et al*,

[...] o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica da caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes (CANDIDO *et al*, 2014, p. 58).

Assim é o conhecimento de Eva Lopo/Evita acerca do noivo. O leitor de *A costa dos murmúrios* acompanha a personagem/narradora na descoberta dos vários devires identitários do noivo, compreende sua unidade, compreensão que parece impossível a Evita, cujo acesso é

apenas parcial e fragmentário. A ficção nos dá um conhecimento mais completo dos seres, diferente da imagem fragmentária que a vida real confere. Eis na trama de Lídia Jorge (2004) uma questão paradoxal: Eva Lopo compreende a unidade do noivo cujas características físicas e psicológicas ela descreve, enquanto Evita é interpelada por dúvidas e surpresas acerca do homem com quem se casara. Só depois de sua morte, antecipada ao leitor no conto que introduz o romance, é que Eva Lopo/Evita se sente capaz de perceber, não mais de forma fragmentária, o noivo, conforme preconizam as palavras de Candido: “Poderíamos dizer que um homem só nos é conhecido quando morre” (CANDIDO, 2014, p. 58). Consoante seu pensamento, somente depois da morte, se pode elaborar uma interpretação minimamente unificada dos seres, pois se estabelece um ponto definitivo, o fim de sua biografia. Ao romancista é dado o conhecimento pleno dos personagens que cria. Somente depois da morte, os indivíduos deixam de produzir seus devires. Ou, seus devires já produzidos podem ser observados a partir de uma unidade espectral de figuras contrastantes, habitantes de um mesmo corpo físico.

Na guerra, o soldado pode ser desprovido de parte da sua humanidade, civilidade e racionalidade. Talvez por isso emerja seu devir-fera, animal. Vive com os demais como matilhas ou alcateias, geralmente sob uma liderança, assim como ocorre aos cães e aos lobos. Luís Alex assume sua incapacidade para pensar racionalmente no campo de guerra. À ameaça da morte, não há espaço para que se racionalizem as ações, resta ao personagem a obediência às ordens ou o atendimento aos chamados do que lhe é mais instintivo, primitivo e também selvagem.

A autora constrói perante os olhos do leitor e de Evita os contrastes entre a civilização representada pelo noivo professor de matemática e a barbárie do soldado, como no excerto a seguir:

Via-se nitidamente o pau, a cabeça espetada, mas o soldado que a agitava não era um soldado, era o noivo. Helena de Tróia disse – ‘Vê aqui o seu noivo?’ Ela queria que Evita visse. Era claro como a manhã que despontava que Helena de Tróia me havia trazido até àquela divisão da casa para que eu visse sobretudo o noivo (JORGE, 2004, p.145).

Helena exhibe a Evita uma sequência de fotos contidas numa caixa. Em algumas dessas fotos o homem que outrora fora seu noivo está irreconhecível, não pela aparência, mas pelas ações que executa. Helena não lhe mostrou aquele material para que ela “visse” o noivo, mas para confrontá-la com o devir-soldado-fera do noivo. O homem que degolava cabeças já habitava o que investigava fórmulas matemáticas e com quem Evita se casara.

O noivo, Luís Alex, e o alferes são diferentes signos utilizados pela narradora para se referir a um mesmo personagem. Não se trata, porém, de recurso meramente coesivo como

substituição por sinônimos, hiperônimos ou expressões que serviriam para recuperar um termo sintático sem repeti-lo. Cada nome esconde um sujeito, um devir-homem, soldado, professor, ou apenas o noivo de uma portuguesa que só por meio da construção narrativa é capaz de desvendar as possibilidades identitárias do homem que pensou que um dia conhecesse. Mas o que poderia transformar um sonhador professor de matemática português recém-casado com a mulher que ama num soldado degolador de negros em Moçambique?

Aimé Césaire (1978) classifica como decadente, enferma e moribunda a civilização que não consegue resolver os problemas suscitados por ela, que fecha os olhos para eles e trapaceia com seus princípios. Assim, declara a Europa como indefensável, entendendo a condição colonial como um dos principais problemas gerados pelo Velho Mundo. A colonização estava longe do ideal de evangelização e propagação do progresso civilizatório, estando o colonizador mais para pirata, seviciador, aventureiro, comerciante com sede de ouro e outras riquezas.

Só mesmo a hipocrisia e a desonestidade do colonizador permitem igualar cristianismo à civilização e paganismo à selvageria, para ratificar o racismo e a violência praticados contra “Índios, amarelos e negros” (CESAIRE, 1978, p. 15).

A colonização descivilizou o colonizador, embrutecendo-o, degradando-o, despertando nele “instintos ocultos, para a cobiça, para a violência, para o ódio racial, para o relativismo moral, e mostrar que, sempre que há uma cabeça degolada e um olho esvaziado no Vietname e que em França se aceita [...]” (CESAIRE, 1978, p. 17), há um asselvajamento da Europa.

Compreendendo o personagem ficcional Luís Alex como o devir de um real soldado a serviço da metrópole portuguesa em território africano, é possível considerá-lo exemplo do asselvajamento de que fala Césaire (1978) no ensaio *Discurso sobre o colonialismo*.

“O problema é que em tempos me apaixonei por um rapaz inquieto à procura duma harmonia matemática, e hoje estou esperando por um homem que degola gente e a espeta num pau” (JORGE, 2004, p. 182). O noivo transformara-se numa peça da máquina de guerra. Em *Necropolítica*, Achille Mbembe (2018b) afirma que na guerra das colônias o direito de matar não está sujeito a nenhum tipo de regra institucional. “As guerras coloniais são concebidas como a expressão de uma hostilidade absoluta que coloca o conquistador face a um inimigo absoluto”. (MBEMBE, 2018b, p. 37). Esse inimigo, porém, não se trata de um sujeito oriundo do mundo dito “civilizado”, não era espanhol, francês, alemão, italiano; mas de um outro, totalmente desprovido de humanidade pela ideologia colonialista e ao mesmo tempo uma ameaça ao império e ao próprio colono. O negro africano havia se tornado, desde a política de implantação da cultura de *plantation*, o sujeito cujo corpo se poderia violar, escravizar, matar,

decapitar e exibir as partes como troféu. O europeu transformou o corpo negro em animal e objeto para dele se apropriar.

O homem por quem Evita se apaixonara era o mesmo que exibia a cabeça de um negro numa estaca? Talvez. Em outra passagem do romance, ela procura respostas para o entendimento do que teria efetuado transformação tão radical na personalidade do noivo.

“Mas quando se tinha dado a mudança de Luís Alex? No momento em que reprovou em Astronomia? No momento em que soube da morte do campeão de vela? No momento em que entrou no quartel pela porta guardada pelo soldado de chapéu de ferro?” (JORGE, 2004, p.153). Para a narradora, a força que impelia o noivo à pesquisa da matemática era a mesma que fazia dele um degolador de negros em Moçambique. Segundo ela, “Entre o bem e o mal uma mortalha de papel de seda” (JORGE, 2004, p. 154). Comparando com a experiência nazista, afirma ainda que “Os carrascos de Auschwitz poderiam ter estado perto duma importante descoberta no domínio da Bioquímica” (JORGE, 2004, p.154).

Hitler era um homem dedicado à pintura. Luís Alex, à matemática. Para Cesaire (1978), o que fez o líder nazista entrar para história como assassino, genocida, foi o fato de ter imposto a povos brancos da Europa práticas de extermínio e tortura até então só aplicáveis às colônias. O crime de Hitler não foi violar os direitos de seres humanos, mas os de humanos brancos. Considerando a experiência argelina, Cesaire (1978) conclui que a colonização, violenta como foi imposta, é capaz de desumanizar o homem mais civilizado:

[...] fundada sobre o desprezo pelo homem indígena e justificada por esse desprezo, tende, inevitavelmente, a modificar quem a empreende, que o colonizador, para se dar boa consciência se habitua a ver no outro o animal, se exercita em tratá-lo como animal, tende, objetivamente, a transformar-se ele próprio em animal (CESAIRE, 1978, p. 23).

Seria então esse processo por que passa o personagem Luís Alex?

O devir-máquina de guerra, animal-fera do noivo emerge no território onde faz matilha, alia-se a outras hordas e legiões no espaço onde qualquer ato de violência podia ser praticado contra os “selvagens desprovidos de humanidade” em nome do império, como atesta o filósofo Achille Mbembe:

O fato de que as colônias podem ser governadas na ausência absoluta de lei provém da negação racial de qualquer vínculo comum entre conquistador e o nativo. Aos olhos do conquistador, ‘vida selvagem’ é apenas outra forma de “vida animal”, uma experiência assustadora, algo radicalmente outro (alienígena) (MBEMBE, 2018, p. 35).

A animalidade precisa ser entendida como a incapacidade dos bichos de agirem por meio da razão, sendo esta característica única dos seres humanos. O homem é um animal

racional e se diferencia dos demais seres por essa capacidade. Estaria o ser humano, portanto, dotado da capacidade de discernir entre o certo e o errado, entre o bem e o mal.

Luís Alex havia reprovado em Astronomia, Estatística e Probabilidade e confirma sua incapacidade para o raciocínio devido às circunstâncias da guerra: “‘Não’ – disse ele, cabisbaixo, com as mãos imóveis. ‘Tenho de te dizer uma coisa – ter de fazer instrução e tropa, e guerra, e tudo isso, impede-me de pensar. Odeio tanto essa vida que não consigo pensar’” (JORGE, 2004, p.152).

É possível traçar um perfil do personagem como uma espécie de Adolf Eichmann, o nazista responsável pelo envio de milhões de judeus para morte nos campos de concentração, personalidade analisada pela filósofa Hanna Arendt (1999), enviada para fazer a cobertura do caso em Jerusalém, onde o acusado foi julgado depois de sequestrado na Argentina, onde se escondia. Segundo Arendt (1999), Eichmann não era um monstro, psicopata, sujeito anormal que agia pelo simples prazer de praticar o mal. Tratava-se de um burocrata medíocre, cumpridor de ordens, às quais obedecia sem avaliar as consequências (morte de milhões de pessoas); porém, sabendo da importância que a obediência teria para sua carreira. Pensar nas consequências da deportação para os campos de concentração não fazia parte das atribuições de Eichmann, preocupado demais em não desagradar seus superiores. O que mais queria Luís Alex, além de mostrar a Forza Leal, seu superior, sua capacidade de igualar-se a ele, de obedecer cegamente as suas ordens?

A comparação parece absurda e é em certo ponto. Eichmann, diferente de Luís, era o burocrata que não manchava as mãos de sangue. Seus crimes de guerra foram praticados na assepsia de escritórios e assinatura de papéis. Os mortos do noivo mancharam sua farda de sangue. Ao ouvir Eichmann, Arendt (1999) destaca que sua incapacidade de falar estava diretamente afetada por sua falta de capacidade de pensar, no caso, pensar sob o ponto de vista do outro. O outro, em condições de guerra é sempre um inimigo a ser aniquilado. O judeu, no caso alemão; o africano, no caso português. O noivo, tal qual o nazista, orgulha-se por conseguir cumprir seu papel como soldado em Moçambique, o que confirma o que Arendt (1999) observa no comportamento do alemão: “Mas vangloriar-se é um vício comum, e uma falha mais específica, e também decisiva, no caráter de Eichmann era sua quase total incapacidade de olhar qualquer coisa do ponto de vista do outro.” (ARENDR, 1999, p. 60).

A lógica aplicada às colônias era a mesma dos campos de concentração. Os negros moçambicanos estavam ali para serem mortos (houve um envenenamento em massa de negros por álcool metílico), pela instauração de uma política do Estado português, ou seja, tratava-se

de um assassinato estatal, para o qual a burguesia do *Stella Maris* fechava os olhos, como o fez parte das nações do mundo para o holocausto.

Para Paula Jordão (1999), *A costa dos murmúrios* é uma narrativa metaficcional que narra acontecimentos tidos como tabu para cultura portuguesa, como o assassinato de moçambicanos durante a guerra colonial e que questiona o romance como gênero totalizante e unificado. Evita é interpretada como contestadora da ordem dominante e, ao mesmo tempo, conivente com ela. Grande parte dos europeus sabia o que se passava nos campos de concentração, assim como muitos portugueses tinham a dimensão de que o que ocorria em Moçambique e Angola não era apenas um movimento militar de manutenção da ordem e dos territórios “pertencentes” a Portugal. Questionar o romance como gênero totalizante e unificado, segundo a pesquisadora, foi uma das tarefas da autora. A desta abordagem do romance é questionar a totalização e unificação do sujeito.

Identidade é um tema que vem sendo constantemente investigado por diferentes áreas de conhecimento: filosofia, história, sociologia, antropologia, crítica literária. Procurei abordar o tema sob a perspectiva filosófica e da teoria literária. Por mais verossímil que seja o personagem objeto deste estudo, busquei abordá-lo sem me esquecer de que se trata prioritariamente de uma figura ficcional. Os romances não cumprem apenas uma função estética na sociedade, mas são capazes de provocar reflexões acerca da realidade empírica dos sujeitos que os leem, por apresentar realidade sem os filtros censores impostos, muitas vezes, pelos documentos oficiais e historiográficos e pelo olhar de sujeitos que, mesmo não tendo sido considerados importantes figuras da história, contribuíram negativa ou positivamente para sua construção.

Analisar os comportamentos do noivo para além de simples comportamentos, mas como devires identitários é resultado da necessidade de pensar as identidades desvinculadas dos modelos que se pretendem totalizadores. Paradoxalmente, mesmo a ideia de sujeito fragmentado pressupõe uma visão totalizadora. O que talvez perturbe a concepção deleuziana de devir é o abandono total das âncoras que sustentariam qualquer definição fechada acerca dos sujeitos.

As condições impostas pelas guerras exacerbam ainda mais as dificuldades de traço de um desenho pronto acerca de quem são os indivíduos expostos a situações nas quais as regras que separam o homem do mais selvagem dos bichos ou mítico das feras são abolidas. Nenhuma tentativa há, na presente argumentação, de justificativa para as atrocidades praticadas por Luís Alex, ou qualquer soldado real em território africano. Mas, parafraseando João Ubaldo Ribeiro (2002) no seu romance *Diário do Farol*, o mal se propaga onde há terreno fértil. Haveria solo

mais fértil do que uma guerra para qual eram enviadas pessoas, por meio da força, para lutarem pela manutenção de algo que na realidade nunca fora realmente seu?

### 3.2 OS CUS DE JUDAS: O ANTIÉPICO DE ANTÓNIO LOBO ANTUNES

As três primeiras estrofes do poema épico *Os Lusíadas* (2008), do poeta Luís Vaz de Camões, refletem o espírito português do período das grandes navegações: povo heroico, destinado às conquistas além-mar, principalmente dos territórios de África e Ásia. Essa autoimagem que o povo lusitano construiu impôs-se até meados do século XIX com reflexo na produção ficcional, como se pode perceber no poema. “Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / Que outro valor mais alto se alevanta.” (*Os Lusíadas*, I, 3, 7-8). Esses versos que encerram a terceira estrofe é a expressão vaidosa do espelho em que o narciso português se via. *Os Lusíadas* seriam, para o seu narrador, superior aos clássicos da narrativa épica da Antiguidade, como *Iliada* e *Odisseia*, de Homero ou *Eneida*, do romano Virgílio.

*Os cus de Judas* é uma das denúncias de que a tarefa de civilizar e espalhar a fé cristã pelo mundo a que os portugueses se atribuíram fracassou. Os mortos em Angola não eram traidores da metrópole lusitana, tampouco estrangeiros usurpadores de terras, era um povo que lutava para retomar o que sempre fora seu, mas perdido, gradativamente, desde o início da expansão marítima.

As memórias da guerra colonial são agenciadas por um narrador-autor, que se encontra deslocado, não apenas social, geográfica e culturalmente, mas também em relação a si próprio. Esse fenômeno, já estudado por Stuart Hall, está ligado às mudanças ocorridas no final do século XX e que exigem uma reconfiguração dos conceitos de gênero, sexo, etnia, raça, sexualidade e nacionalidade, conceitos que sempre serviram de alicerces para identidades supostamente homogêneas e cristalizadas.

Nos primeiros capítulos, o narrador expõe ao leitor sua infância no seio de uma família de classe média católica, defensora da política autoritária e colonialista do Estado Novo de Salazar. A imagem que ele constrói sobre si próprio é, inicialmente, a do sujeito que cumpriria o destino traçado desde seu nascimento. “– Felizmente que a tropa há-de torná-lo um homem.” (ANTUNES, 2003, p. 15). Quando embarca para Angola, sua família se faz presente para constatar o início do cumprimento do vaticínio de vê-lo tornar-se um homem de verdade pela experiência militar, uma identidade que – apesar de, a partir daquele momento, estar em contato com uma nova realidade cultural política e social – deveria manter-se intacta.

Nasci e cresci num acanhado universo de croché, croché de tia-avó e croché manuelino, filigranaram-me a cabeça na infância, habituaram-me à pequenez do bibelot, proibiram-me o canto nono de *Os Lusíadas* e ensinaram-me desde sempre a acenar com o lenço em lugar de partir (ANTUNES, 2003, p. 37).



No Canto IX do poema épico de Camões, Vasco da Gama e sua tripulação aportam na Ilha dos Amores. Nesse episódio, como prêmio pelas realizações e pelas dificuldades por que passaram na viagem, a deusa Vênus os recompensa preparando-lhes uma ilha cheia de ninfas, responsáveis por lhes proporcionar prazeres sensuais, como os do banquete. Apesar de ainda compor a ideologia conquistadora e totalitária do restante do poema, esse episódio contraria o conservadorismo da família católica do narrador, devido ao seu caráter sensual. Por isso a proibição da leitura desse canto especificamente.

O mesmo indivíduo criado sob o manto dos preceitos morais cristãos e fascistas assim deveria voltar da experiência da guerra. Tal visão decorre – conforme observa o pesquisador José N. Ornelas no artigo “Construção da identidade e a narrativa contemporânea portuguesa” – do fato de Portugal, mesmo estabelecendo contato direto com os países-colônia, comportar-se como se estes não influenciassem de forma alguma a visão de mundo dos portugueses.

O país incorporou a narrativa da expansão e conquista nas suas produções culturais, embora normalmente o foco estivesse mais centrado na contribuição de Portugal ao restante do mundo do que nas rotas de intersecção resultantes dos encontros com outras culturas (ORNELAS, 2012, p. 153).

Em trânsito para a colônia, o narrador já sente os primeiros sinais de deslocamento:

Lisboa principiou a afastar-se de mim num turbilhão cada vez mais atenuado de marchas marciais em cujos acordes rodopiavam os rostos trágicos e imóveis da despedida, que a lembrança paralisa nas atitudes de espanto [...] eu perguntava a mim próprio o que fazer ali, agonizantes em suspenso no chão de máquina de costura do navio, com Lisboa a afogar-se na distância num suspiro derradeiro de hino (ANTUNES, 2003, p. 21).

A distância a que se refere não é apenas espaço-temporal, mas também afetiva e identitária. Em trânsito, o narrador já percebe que algo nele se perdera, ou já se encontrava em vias de transformação. Mas é em Luanda e nas áreas de conflito com os negros angolanos e outros portugueses destinados ao trabalho militar que o médico apresenta sinais de uma personalidade em trânsito entre o que era e o que ainda não é. Por se tratar de uma narrativa, o contato que se tem com a visão do personagem sobre si próprio e seu país já passara pela mudança radical da guerra. Sua forma de narrar é fragmentada, dispersa, sem linearidade alguma. Os planos narrativos se sobrepõem, se entrecruzam, dificultando ao leitor menos experimentado às novas formas de narrar o acompanhamento do fluxo de consciência (ou inconsciência?) do narrador.

Stuart Hall (2003), ao conceber a noção de sujeito sociológico, afirma que este “refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do

sujeito não era autônomo e autossuficiente” (2003, p.11), mas resultante de sua interação com outras pessoas e culturas. A identidade seria, portanto, resultado dessa negociação, apesar de o sujeito ainda preservar “um núcleo ou essência interior” (2003, p.11).

O universo exposto no monólogo do narrador com sua interlocutora ao tratar das primeiras experiências no estrangeiro, é o retrato do seu mundo pessoal (interior) totalmente afetado pelo público (exterior). Mas é na fragmentação – característica da terceira concepção de sujeito, segundo Hall (2003) – que o narrador compõe a tessitura de sua narrativa; resultante de um dever do autor; não o autor, o que me faz recusar uma análise autobiográfica da obra.

De acordo com Bhabha (1998), “No lugar da polaridade de uma nação prefigurativa autogeradora ‘em si mesma’ e de outras nações extrínsecas, o performativo introduz a temporalidade do *entre-lugar*” (1998, p. 209).

Nesse entre-lugar se encontraria o narrador de Lobo Antunes, pensando sua condição a partir dessa formulação de Bhabha (1998). Em Angola, não se reconhece como português, tampouco como angolano. Em Portugal, tem dificuldade de retomar a identidade perdida. Encontra-se como um sujeito cindido entre a metrópole e a colônia, expatriado em seu próprio país. Definir como entre-lugar a condição do personagem reforça a ideia de identidade nacional como algo possível de se circunscrever a partir de territórios geograficamente definidos num mundo onde tais fronteiras se encontram cada vez mais diluídas, apesar de todas as tentativas de erguê-las. É compreensível que seja difícil a ideia de que em algum momento não será mais possível definir a nacionalidade de muitos cidadãos no mundo, ou até quando será necessária tal definição.

Além de Lobo Antunes, é possível verificar em alguns romances do também português José Saramago a interpelação do que seria a identidade. No romance *O Homem Duplicado*, o personagem Tertuliano Máximo Afonso, professor de História, se depara com seu duplo, Daniel Santa Clara, ator de cinema. O ator e o professor de História trocam de lugar em certo momento, para que um possa viver a vida do outro. Saramago (2002) opta pelo fantástico e pelo absurdo para questionar a ideia de identidade, recurso também empregado em *A jangada de Pedra* (1988), romance que parte da hipótese do desprendimento da Península Ibérica do continente europeu, o que faria com que o país vagasse pelo oceano, desgarrado da Europa e de toda modernização por que passara o continente, mas da qual Portugal preferiu manter-se distante. Desprender-se do continente e deslizar independente pelas águas do oceano teria sido, talvez, a oportunidade de não permitir que sua identidade fosse afetada pelas mudanças de rumo de seus países vizinhos.

Para o sociólogo Zygmunt Bauman “O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo” (BAUMAN, 2005, p. 35). Essa segurança ilusoriamente configurada durante a ditadura salazarista se vê profundamente abalada. O narrador do romance abandona o porto seguro do berço familiar para tornar-se uma figura cuja identidade passará a se situar na posição de indivíduo flutuante na época “líquido-moderna”. Não se trata de um herói pós-moderno que livremente opta por não se identificar fixamente num território. Trata-se de um expatriado em seu próprio país. Nascer em determinado território não implica a ele pertencer, apesar de ser esse o discurso que propõe um nacionalismo acrítico, típico de governos totalitários. Para Bauman:

O Estado buscava a obediência de seus indivíduos representando-se como a concretização do futuro da nação e a garantia de sua continuidade. Por outro lado, uma nação sem Estado estaria destinada a ser insegura sobre o seu passado, incerta sobre o seu presente e duvidosa de seu futuro, e assim fadada a uma experiência precária. (2005, p. 27).

Ao enviar um de seus cidadãos à guerra pela manutenção de um território que na realidade nunca lhe pertencera, Portugal busca consolidar o ideal cantado na épica camoniana. Seus soldados teriam a incumbência de dar continuidade às conquistas de Diogo Cão, Vasco da Gama, Cabral; porém, num mundo cujo colonialismo nos moldes do que perpetrou desde o século XVI tornara-se obsoleto. O país se sustentava em bases bastante frágeis. As colônias em África, devido às constantes revoltas pró-independência, traziam mais prejuízos do que lucro. O Estado-Nação preconizado pelo Estado Novo não se mantinha política nem economicamente. A narrativa de Lobo Antunes é um retrato dessa decadência. A família do narrador, no entanto, demonstra pertencer a uma parcela dos portugueses que se recusava a enxergar essa nova realidade, temendo a não continuidade dos valores construídos durante séculos de imperialismo.

Como ser português em Angola?

O comboio cheio de malas e do receio tímido de estrangeiros em terra desconhecida, cuja lusitanidade se nos afigurava tão problemática como a honestidade de um ministro, rolou do cais para os musseques num gingar inchado de pombo (ANTUNES, 2003, p. 27).

O estranhamento sentido pelo narrador se dá também pelo fato de constatar, assim como um dos padres presentes no navio que o levou de Lisboa a Luanda, que sua pátria era responsável pela morte de inocentes em África.

É ainda a imagem de um eu-mosaico de diferentes devires que se apresenta aos leitores: de um eu dividido entre o que ele era, o que os outros atores sociais e as instituições esperavam que ele fosse e aquilo no que se tornou (na concepção dos outros) ou que poderia ainda se tornar.

Como afirma Isabelita Maria Crosariol (2010), em seu artigo “Identidades em questão em *Os cus de Judas*”, no romance, “as ruínas dessa personagem vêm à tona, evidenciando as marcas de um império derrotado que, por muito tempo, preferiu cantar suas antigas vitórias.” (2010, p.13).

Quem veio aqui não consegue voltar o mesmo, explicava eu ao capitão de óculos moles e dedos membranosos colocando delicadamente no tabuleiro, em gestos de ourives, as peças de xadrez, cada um de nós, os vivos, tem várias pernas a menos, vários braços a menos, vários metros de intestino a menos, quando se amputou a coxa gangrenada ao guerrilheiro do MPLA apanhado no Mussuma os soldados tiraram o retrato com ela num orgulho de troféu, a guerra tornou-nos em bichos, percebe, bichos cruéis e estúpidos ensinados a matar (ANTUNES, 2003, p. 150).

Em vários trechos do romance, o *bibelot* criado pelas tias católicas se enxerga em meio a “larvas civis”, como uma paródia triste do que fora. Esse homem que retorna a Lisboa, depois da guerra, não era o jovem pertencente aos “Pequeninos de Portugal”, como Luís Alex deixara de ser, no romance de Lídia Jorge, o noivo estudante de matemática.

Muitos romances da literatura portuguesa contemporânea têm na interpelação da identidade e da história o tema de sua narrativa. Ora centrada no indivíduo, como ocorre no romance *O homem duplicado*, de José Saramago, ora no coletivo, como se pode perceber em outros romances do mesmo autor como *A jangada de Pedra*; ou em *Esplendor de Portugal*, *Exortação aos crocodilos*, *Auto dos danados*, de António Lobo Antunes. A abertura permitida com o fim do Estado Novo possibilitou que o cidadão português tivesse de rever seu conceito de Estado-Nação, assim como também a narrativa sobre essa nova realidade precisou buscar outra forma de se expressar, como se percebe, por exemplo, em Antunes e Saramago. Neles, não é apenas o conteúdo que desafia qualquer status pré-estabelecido, como também sua forma.

Segundo Deleuze (1997), “Para escrever, talvez seja preciso que a língua materna seja odiosa, mas de tal maneira que uma criação sintática nela trace uma espécie de língua estrangeira e que a língua inteira revele seu fora para além de toda a sintaxe” (1997, p.17). “Minha pátria é minha língua” cantou Caetano Veloso. Porém tanto uma quanto a outra não são conceitos tão estáveis quanto parecem, ou pretendem seus defensores mais conservadores.

Em *Os cus de Judas*, até mesmo a classificação do gênero textual (ou ficcional) pode ser problematizada. Seria o livro um romance, uma autobiografia ou autoficção? Além de poder ser definida sob perspectivas biológicas, territoriais, sociais, sexuais, políticas, étnicas, culturais, a identidade também pode ser definida narrativamente. Lobo Antunes, assim como o narrador de seu romance, também é um médico psiquiatra que serviu em Angola durante a guerra pela independência. Não há, porém, elementos suficientes para que se classifique o

romance como autobiográfico. Faltam-lhe, talvez, os elementos que, segundo o pesquisador Philippe Lejeune (2014), em seu livro *O pacto autobiográfico*, seriam necessários para uma autobiografia. A começar pelo fato de o narrador do livro não se autônominar. Para que o gênero autobiográfico seja reconhecido, faz-se necessária a coincidência, inclusive nominal, entre autor, narrador e personagem (LEJEUNE, 2014). Sabe-se que parte da história narrada no romance pode também ser a do autor por uma simples consulta a resenhas ou a notas de orelha, não por uma identificação intrínseca.

É possível pensar que, por meio da escrita/narrativa, o narrador/autor procura reagrupar seus estilhaços. A narrativa possibilita a reconstrução da identidade que se perdeu, ou ao menos a tentativa de reorganizá-la, ou até mesmo procurar entender esse novo sujeito que se constrói, como se sua existência só fosse possível a partir do momento em que pudesse ser narrada. Em artigo intitulado “Autobiografia: gênero literário ou forma de recepção”, publicado na revista *Miguillim*, em agosto de 2014, elaborei um estudo do romance de Antunes com o livro de memórias do jornalista americano J. R. Moehringer. Em ambos, verifiquei a importância do ato de narrar na construção de uma imagem identitária. O personagem da obra americana era um garoto que, sem referencial paterno e tendo crescido no ambiente de um bar, tenta buscar em quem se espelhar para compor sua figura masculina e social. O problema da identidade no romance de Antunes é mais complexo, pois envolve a relação que este teve de estabelecer com povos que lhe eram estrangeiros e com as experiências traumáticas da guerra. Porém, ambos encontraram na narrativa sua forma de recomposição. A vida passou a lhes ser possível apenas a partir da narração.

É contando o que passaram nos momentos mais difíceis da vida, sentindo-se estranhos e abandonados em suas próprias casas e cidades, que os dois conseguem se reconstruir, pois através da narração dos fatos se reinventam para seus interlocutores. Moehringer faz sua reinvenção diretamente para o leitor. Lobo Antunes cria uma interlocutora para seu personagem, ou melhor, para ele mesmo (MOURA, 2014, p.147).

Fixar um conceito sobre gêneros de escrita como o autobiográfico pode ser tão problemático quanto firmar uma ideia sobre identidade numa sociedade que vê, cada vez mais, seus conceitos tendo de ser revistos. O lírico, épico e dramático há muito não se distinguem nas obras literárias. *Ulisses* de James Joyce é o primeiro exemplo mais representativo, pelo menos em termos de historiografia literária, apesar de tanto Herman Melville com *Moby Dick* quanto Machado de Assis com *Memórias póstumas de Brás Cubas* terem, anteriormente, publicado romances caracterizados por certo hibridismo de gêneros textuais.

O sujeito unificado, preconizado pelo Iluminismo, encontra seu correspondente no romance monológico de até o início do século XIX. Consideremos aqui apenas o romance português, já que tanto em Cervantes quanto em Dostoiévski, a ideia de narrativa não dialógica já não era norma vigente. Concentremo-nos, portanto, na escrita de Antunes.

Sua escrita não segue uma linearidade temática, tampouco composicional. Maiúsculas depois de vírgulas sem que o substantivo seja próprio, ordens sintáticas rompidas de forma abrupta, memórias da guerra, da infância, dos tempos de casado, da ida e do retorno se entrecruzam compondo um mosaico de imagens e discursos que exigem do leitor a tarefa de uma coautoria, para que algum sentido se instaure. A polifonia é um fenômeno comum à obra, já que o narrador, às vezes, surge como um agenciador de vozes (das tias, dos tios, dos soldados).

Não se encontra uma unidade narrativa em *Os cus de judas*. É como se o romance pudesse ser lido a partir de qualquer capítulo. Assim como a personalidade do narrador, sua expressividade se encontra em seus estilhaços.

No livro *Crítica e Clínica*, Deleuze (2011) afirma que:

Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento, como Gombrowicz<sup>6</sup> o disse e fez. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida (2011, p. 11).

O personagem que se encontra no entre-lugar, cuja identidade está em constante processo de negociação com o outro que lhe é estranho ou estrangeiro, esse sujeito que, segundo Hall (2003), se encontra no âmbito fragmentário, pós-moderno, estaria na mesma condição do informe da escrita preconizada por Deleuze e que se materializa na ficção de Lobo Antunes, cuja escrita está sob o domínio do informe. Seu enunciado é agramatical e assintático, além de expor ao leitor construções tão metafóricas a ponto de alguns excertos parecerem poemas em prosa. “Não passamos de facto de débeis mentais habilidosos consertando os fusíveis da alma à custa de expedientes de arame.” (ANTUNES, 2003, p. 42). A escrita não segue o modelo convencional de um livro de memórias ou meramente autobiográfico, tampouco o de um romance histórico. O leitor que buscar em *Os cus de Judas* a biografia do escritor António Lobo Antunes, ou até mesmo apenas um relato histórico-cronológico da guerra pela independência em Angola, de fato se deparará com uma narrativa informe quanto a todos os aspectos que serviriam para classificar uma obra literária: um longo poema trágico em prosa, um romance

---

<sup>6</sup> Witold Gombrowicz escritor polaco (1904-1969)

autobiográfico e histórico sobre a guerra, as memórias de um médico ex-combatente etc. Antunes contraria qualquer postulado do gênero épico, do qual se origina o romanesco.

Somente uma língua “criada” seria capaz de dar conta de como o narrador rememora seu passado. A língua e a sintaxe não podem prescindir de uma expressividade capaz de modelar a realidade que se filtra pelo olhar do observador. A palavra, a pontuação, a forma da letra, as figuras de linguagem exploradas a um excesso quase barroco; todos esses elementos dificultam, às vezes, mesmo aos que dominam o português, a compreensão imediata de alguns enunciados do autor.

Para Deleuze (2011), o mundo é um conjunto dos sintomas das doenças do homem. Sob esse aspecto, a literatura aparece como

[...] um empreendimento de saúde: não que o escritor tenha forçosamente uma saúde de ferro (haveria aqui a mesma ambiguidade que no atletismo), mas ele goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiadamente grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. (2011, p. 14).

Conforme o autor, a saúde como literatura seria inventar “um povo que falta”. O escritor teria a função fabuladora de inventar um povo. Antunes não escreve com suas lembranças apenas, como ocorre na tradição autobiográfica, mas conta suas recordações transformando-as nas de um coletivo, único ponto no qual ele tangencia a narrativa de Camões. Toda a experiência da guerra dos portugueses em África pode ser refletida nas recordações de um único homem. O narrador não fala de si apenas, mas de um povo.

Definir a escrita de Antunes é, portanto, tão difícil quanto fechar a ideia de identidade num único conceito, se considerarmos o sujeito como um devir e o narrador de Antunes como “sujeito” desse devir. A narrativa sugere uma ordem cronológica dividindo seus capítulos de acordo com a sequência alfabética (de A a Z) quando é a desordem memorialística que norteia o (des)enrolar da escrita.

Uma narrativa pedagógica sobre povo ou nação encontra no romance monológico sua forma de expressão mais adequada, assim o narrador, geralmente onisciente, arvora-se senhor de todos os discursos e personagens. Os romances românticos e realistas em sua maioria seguiram esse viés. Na literatura brasileira poderíamos pensar, por exemplo, em *O Guarani*, de José de Alencar, romance cuja narrativa de um povo-nação se constrói sob a perspectiva única do colonizador e da história oficialmente contada. O que se observa em muitos romances da literatura portuguesa contemporânea é a forma como expressão de um conteúdo à procura de uma significação ainda por construir-se. Em *Os cus de Judas*, não é apenas a identidade e a

história oficial de uma nação que são questionadas por meio das memórias de um personagem, é também a própria identidade de um gênero narrativo que não se define para o leitor. Não é apenas o discurso sobre a identidade de uma nação que se elabora performativamente, mas também sobre a escrita.

Lobo Antunes começa a produzir a partir de 1979, tendo como romance de estreia *Memória de Elefante*, em que narra autoficcionalmente parte de sua experiência como médico psiquiatra em território angolano durante os últimos anos da guerra colonial e em Lisboa, já separado da mulher e das filhas. Traça um retrato em cujas memórias se misturam as questões familiares, existenciais e políticas. *Os cus de Judas*, segundo romance do autor, publicado no mesmo ano, aborda a mesma temática, porém já anuncia, mais do que o primeiro, uma escrita neobarroca e polifônica, mantendo o tom autobiográfico.

A experiência colonial portuguesa é um dos temas mais recorrentes à literatura de Antunes. Seja a memória da guerra e seus efeitos sobre a psicologia dos personagens que a vivenciaram, sejam seus efeitos sobre a sociedade e a política em Portugal. Nos romances do autor, a África é um território que não se limita aos espaços cartografados pela geografia ou pelas fronteiras responsáveis pelo zoneamento aleatório da multiplicidade de nações que compõem cada país africano. É também um espaço subjetivo e ficcional que acompanha o autor, mesmo depois de seu retorno a Portugal.

Entretanto, o próprio Lobo Antunes afirma que seus romances não são sobre a guerra, nem mesmo sobre Portugal, trata-se de um projeto de escrita que se (re)constrói a cada livro, tendo afirmado que pararia de escrever quando não encontrasse mais formas diferentes de fazê-lo.

*Meu nome é legião* (2009), diferente dos dois outros romances aludidos anteriormente, não é uma representação autoficcional da experiência de um médico psiquiatra durante a guerra colonial em Angola, mas narra, sob a perspectiva de diversos narradores, os crimes praticados por oito jovens pobres negros e mestiços, após roubarem um carro numa noite em Lisboa. Esse é um romance no qual mais do que polifonia, o que se tece é um rizoma narrativo com entrecruzamento de vozes, frases assintáticas e de forte expressão poética (marca do autor), disrupções discursivas, sustentando a proposta de análise de sua escrita como devir e poética do rizoma.

Em *Crítica e Clínica*, Deleuze (2011) argumenta que escrever não é a imposição formal de expressão a uma matéria vivida, já que a literatura estaria mais vizinha do que é informe e inacabado. Define então a escrita como um caso de devir, sempre em via de fazer-se ultrapassando toda matéria possível de ser vivida.



De fato, ler *Os cus de Judas* como as memórias do escritor Lobo Antunes considerando o que escreve como experiência empírica do sujeito é algo perfeitamente aceitável. Porém, analisando esse tipo de escrita sob a perspectiva do devir, a via seria completamente diferente.

O capítulo A do romance inicia-se com uma memória da infância:

Do que eu mais gostava no jardim zoológico era do ringue de patinagem sob as árvores [...] aos domingos de manhã, quando nós lá íamos com o meu pai, os bichos eram mais bichos, a solidão de esparguete da girafa assemelhava-se à de um Gulliver triste (ANTUNES, 2003, p.7).

Na concepção deleuze-guattaririana, a lembrança reterritorializa, mas o devir funciona como uma antimemória. A memória da infância, por exemplo, não seria a lembrança da criança que se foi e que se tornou adulta. Mas a criança desterritorializada que coexiste com o adulto em bloco de devires, o que permite desconsiderar a escrita como mera recriação ficcional de um passado empírico. A criança coabita com o homem adulto. Não existe passado, tampouco futuro. Apenas presente.

Sobre o pensamento de Deleuze e Guattari, Suely Rolnik destaca que nele a subjetividade

não é dada; ela é objeto de uma incansável produção que transborda o indivíduo por todos os lados. O que temos são processos de individuação ou de subjetivação, que se fazem nas conexões entre fluxos heterogêneos, dos quais o indivíduo e seu contorno seriam apenas uma resultante. Assim, as figuras da subjetividade são por princípio efêmeras, e sua formação pressupõe necessariamente agenciamentos coletivos e impessoais (ROLNIK, 2000, p. 453).

Antunes faz as fronteiras entre poesia e prosa se diluírem, não formalmente apenas, mas no plano da linguagem que materializa o texto, alcançando o que o filósofo Antonio Cícero propõe em seu ensaio filosófico sobre poesia e filosofia: “o poeta necessita pôr em jogo, até onde não possam mais ir, todos os recursos de que dispõe: todo seu intelecto, sua sensibilidade, sua experiência, seu vocabulário, seu conhecimento, seu senso de humor etc.” (CÍCERO, 2012, p. 15). A escrita do autor português é, sobretudo, poética e reflete o que Rolnik (2000) afirmou sobre a subjetividade em Deleuze e Guattari: a individualidade supostamente autobiográfica do romance é resultado de uma série de conexões e jogo de forças heterogêneas.

Retomando um conceito desenvolvido em *Mil platôs*, os autores sentenciam: “Devir é uma rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 9). Os filósofos argumentam que o estruturalismo e o serialismo organizam os seres graduando suas características de acordo com suas semelhanças ou diferenças. Porém, o que lhes interessavam eram as formas de os seres se expandirem, se propagarem, ocuparem espaços, de serem verdadeiramente uma legião. “O que seria um lobo sozinho?” perguntam. Respondem

que se trata de uma proliferação, ou, fazendo uso de um neologismo, uma lobiferação; assim como o piolho uma piolhiferação. Onde o homem se igualaria, portanto, ao animal? Pelo fascínio pela matilha, pela multiplicidade que habita cada ser, pelos diferentes devires que o atravessa. Comentando *Lettres du voyageur à son retour*, do escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal, afirmam: “Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21)

São nos agenciamentos constituídos pelas multiplicidades de termos heterogêneos que os devires animais do homem operam. Esses devires-animais não pertenceriam a agenciamentos como família e aparelhos de Estado, mesmo que neles surjam. Os autores se referem às sociedades secretas, de guerra, de crime.

Retomando o caráter autobiográfico e o projeto de escrita de Antunes, faz-se pertinente problematizar uma afirmação de Friedrich Nietzsche (2017) em *A genealogia da moral*:

É preciso separar o artista da sua obra e não tomá-lo tão a sério. Ele não é mais do que a condição primária da sua obra, o seio materno, o humor e às vezes o esterco do terreno em que brota; isto não se deve esquecer nunca quando se quer ter algo de agradável na própria obra: é triste, mas é típico (NIETZSCHE, 2017, p. 113).

O filósofo alemão escreve ainda que o artista perfeito estaria separado para sempre da realidade. Essa separação ou esquecimento do autor se torna impossível em obras centradas em testemunhos sobre a experiência da guerra. No entanto, o que faz o romance de Antunes um caso raro nesse tipo de literatura é o fato de a experiência estética da escrita não sucumbir à primazia do testemunho. Por mais que a crítica à guerra colonial e os traumas vividos se manifestem em cada capítulo, a literatura se impõe e sobrepõe à primazia da realidade e da confissão.

Estabelecendo, pois, um diálogo entre Nietzsche (2017) e Deleuze/Guattari (1995), pode-se pensar a escrita antuniana como vontade de potência, pela pluralidade e atravessamento de forças heterogêneas que se sobrepõem à arborescência do uno.

Dada a complexidade de sua escrita, Lobo Antunes escreve um romance que exigiria um perfil de leitor que Nietzsche classificou como leitor perfeito: “Quando busco formar a imagem de um leitor perfeito, resulta sempre em um monstro de coração e curiosidade, e também em algo dúctil, astuto, cauteloso, um aventureiro e descobridor nato” (NIETZSCHE, 2017, p. 54). Encontra-se no romance do autor português o que o filósofo se orgulha de ter inventado em seu romance filosófico *Assim falou Zaratustra*: “A arte do grande ritmo, o grande

estilo dos períodos, para expressar um imenso fluir e refluir de paixão sublime, sobre-humana” (NIETZSCHE, 2017, p. 55).

É preciso salientar, no entanto, que não existe “leitor perfeito”, como prefigurado por Nietzsche, já que tal perfil pressupõe uma concepção bastante elitista do que sejam as diferentes competências leitoras. Em vez de leitor perfeito, penso num leitor cujo repertório rizomático (cultural, político, vocabular, filosófico, estético, etc.) faça com que ele consiga adentrar o universo ficcional criado pelos autores e não apenas procure inserir seu universo empírico na obra.

A linguagem poética aplicada à narrativa não é prerrogativa de nenhum escritor contemporâneo. Em Antunes, porém, tal uso se faz com frequência incomum em prosa cuja temática é a guerra, como se verifica no excerto abaixo, extraído de *Os cus de judas*, em que descreve sua visão dos soldados feridos:

[...] dezenas de larvas informes principiavam a surgir, manquejando, arrastando-se, trotando, dos arbustos, das árvores, das palhotas, dos contornos indecisos das sombras, larvas de Bosch de todas as idades em cujos ombros se agitavam, como penas, franjas de farrapos, avançando para mim à maneira dos sapos monstruosos dos pesadelos das crianças [...] (ANTUNES, 2003, p. 44).

O ritmo do período é marcado por anáforas e predominância de paroxítonas; apresentando também linguagem intertextual – “larvas de Bosch” – e imagética. Exemplo diferente se encontra em *Meu nome é Legião*, que não possui um único narrador, é uma obra composta por narradores em matilhas, sem que haja entre eles uma hierarquia clara do lobo chefe, compondo a máquina de guerra descrita por Deleuze e Guattari:

A máquina de guerra é sempre exterior ao Estado, mesmo quando o Estado se serve dela, e dela se apropria. O homem de guerra tem todo um devir que implica multiplicidade, celeridade, ubiquidade, metamorfose, traição, potência e afecto. Os homens-lobos, os homens-ursos, os homens-feras, os homens de toda animalidade, confrarias secretas, animam os campos de batalha (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 24).

Mais do que diferenciar espécies de animais ou devires, faz-se necessário estabelecer a distinção de seus diferentes estados e como são integrados nas instituições sociais e aparelhos do Estado. Assim é dada a composição de *Meu nome é legião*, como agenciamento coletivo de enunciação, algo que ultrapassa os conceitos de polifonia e dialogismo, em outros termos, radicaliza esses modos de narrar.

No primeiro romance do autor, ainda se percebe um narrador que monopoliza o discurso e que expõe ao leitor suas visões acerca do que ele e seus personagens vivenciam ou vivenciaram. Apresentam-se também algumas marcas de diferenciação dos discursos direto e

indireto. Em os *Cus de Judas* já são abolidas marcas da tradição da escrita romanesca como verbos dicendi, travessões e aspas para inserirem discursos de personagens separando-os dos do narrador. Em *Meu nome é legião*, o autor abole qualquer hierarquia, não há quem organize falas, pensamentos, vozes, discursos, digressões.

Não se afirma, porém, que esse romance seria uma evolução dos anteriores, já que devir não tem relação com filiação. Tampouco que os romances antunianos evoluem de uma tradição romanesca molar como os romances do século XIX.

Apropriando-me de mais uma afirmação sobre devir, trata-se de uma “involução onde a forma se dissolve liberando tempos e velocidades” (DELEUZE; GUATTARI 1997, p. 56).

Os filósofos, a partir de proposição da escritora Nathalie Sarraute, estabelecem a distinção entre dois planos narrativos:

1) formas desenvolvem-se, sujeitos formam-se, em função de um plano que só pode ser inferido (plano de organização-desenvolvimento); 2) só há velocidades e lentidões entre elementos não formados, e afectos entre potências não subjetivadas, em função de um plano que é necessariamente dado ao mesmo tempo que aquilo que ele dá (plano de consistência ou de composição) (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 57).

É esta a perspectiva de análise deste segundo romance sobre o qual discorro. Em Kleist<sup>7</sup>, um dos autores utilizados pelos filósofos como exemplo, plano não é “princípio de organização, mas meio de transporte. Nenhuma forma se desenvolve, nenhum sujeito se forma, mas afectos deslocam-se, devires catapultam-se e fazem bloco” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 57).

O que há em *Meu nome é legião* são blocos de devires. O próprio negro tem que devir negro, arrancar-se de sua identidade maior para devir. Visto dessa perspectiva, um judeu, por exemplo, poderia devir negro; um homem, devir mulher, dependendo de como se aliançam ou se avizinham. Cada personagem do romance devém do escritor. Lobo Antunes não os cria apenas, tampouco os é. Eles são devires do autor; não são o autor. Considero a hipótese de que a presença de um narrador a organizar as vozes impediria que os personagens deviessem com a potência com a qual devêm. Tal potência só se permite pela ausência do filtro de um narrador. Instaure-se então o rizoma.

Um rizoma é capaz de agregar diferentes planos: políticos, econômicos, semióticos, estéticos, sem que se defina exatamente onde um começa e o outro termina. Estudar os romances de Lobo Antunes sob essas perspectivas nos apresenta o desafio de estar diante do autor que diz que pretende colocar o mundo em seus romances. Ou seria mais correto: o devir mundo do romance.

---

<sup>7</sup> Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist foi um poeta, romancista, dramaturgo e contista alemão.

Em *Meu nome é legião* não há um narrador, mas uma multiplicidade deles, com vozes que se entrecruzam, se complementam, se contradizem ou se repetem para contar a história dos garotos delinquentes e de seus crimes. Enunciados que agem uns sobre os outros, ou corpos que agem uns sobre os outros, para ser mais preciso em terminologia deleuze-guattariana, peças da grande máquina que é o romance, cujas engrenagens são, além dos personagens-narradores, seu autor, Lisboa, os problemas dos imigrantes e miseráveis lisboetas.

Em *Kafka: por uma literatura menor*, Deleuze e Guattari (2014) postulam que mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um uzbeque escreve em russo. Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca.

Assim é a escrita de Lobo Antunes, como a de um cachorro que cava seu buraco, no qual insere suas construções metafóricas e assintáticas. Os enunciados do romance em inúmeros trechos não se completam, porque o diálogo entre os personagens é sempre entrecortado por lembranças, anacolutos, frases incompletas, dificuldades com a linguagem e com a comunicação.

São outras vozes que oiço, finados de antes do meu nascimento num português de pretos porque somos pretos e não temos um lugar que nos aceite salvo figueiras bravas e espinhos, se contasse das vozes ao meu marido por mais que se inclinasse para o chão

(e inclinar-se-ia para o chão coitado)

Não entendia senão o vento nas ervas <sup>8</sup>  
(ANTUNES, 2009, p. 153).

No trecho acima, tem-se o depoimento da mãe de um dos garotos presos, moradora de um bairro de imigrantes e portugueses negros na periferia de Lisboa. Um bairro abandonado pelas políticas do Estado e vítima da violência policial.

Deleuze e Guattari afirmam que um rizoma conecta “cadeias semióticas, organização de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.15). Os agenciamentos do romance produzem uma obra rizomática cuja leitura implica a disposição do leitor para se aventurar numa selva sem trilhas, para atuar como um cartógrafo, traçando linhas de leitura e conectando discursos e signos para que a leitura e a compreensão do texto sejam possíveis.

---

<sup>8</sup> Respeitou-se a formatação original do texto para que ficasse mais claro como o autor o organiza sintática e graficamente.

Escrever, para Lobo Antunes, é um projeto de vida. Mesmo que a experiência da guerra e a ditadura Salazarista sejam temas recorrentes em seus romances, o projeto de escrita não se concentra no conteúdo propriamente, mas na forma e expressão desse conteúdo. Tal busca tem feito com que a cada romance o autor aprimore seu projeto, o que tem significado o aumento do grau de dificuldade para o leitor não para a compreensão de seus enredos, simples em sua maioria, mas para conseguir atravessar as inúmeras cadeias rizomáticas, linhas de fuga traçadas por seus narradores-personagens, sem se perder no labirinto que tais caminhos traçam. Esse projeto só se encerrará, segundo palavras do próprio autor, quando ele não conseguir mais aprimorar sua técnica.

Quanto à situação das sociedades consideradas minoritárias, entende-se que a história é sempre a de uma maioria ou de uma minoria definida a partir de uma maioria. Quando se trata da crítica pós-colonial, é bastante comum o interesse pela cultura das ex-colônias, porém tendo a metrópole como modelo. Retomando a pesquisadora moçambicana Ana Mafalda Leite (2012), uma das marcas da experiência colonial é hibridização, não apenas em relação ao colonizado, mas também ao colonizador, no que diz respeito à constituição da identidade; mesmo que esse afeto não seja admitido por países que estiveram durante tantos séculos na condição de dominação. Entretanto, reforço o motivo pelo qual considero devir mais apropriado que híbrido: este ainda mantém uma polarização, uma dicotomia português/angolano, desconsiderando outras linhas de força que atravessaram e atravessam as relações entre esses dois grupos durante a guerra e depois dela.

Para o sociólogo Boaventura Sousa Santos “O primeiro nome moderno para identidade é a subjetividade” (SANTOS, 2013, p. 169) e é no Humanismo renascentista que afloram os primeiros paradigmas da individualidade como subjetividade. Essa subjetividade é, porém, construída pelo cruzamento de linhas tensionais como a subjetividade individual e coletiva.

A ideia de um mundo produzido por ação humana postula a necessidade de conceber a *communitas* em que tal produção ocorre. O colapso da *communitas* medieval cria um vazio que vai ser conflitualmente e nunca plenamente preenchido pelo Estado Moderno (SANTOS, 2013, p. 169).

A subjetividade do Estado moderno é afirmada pelas teorias de soberanias. É importante ressaltar que o conceito de Estado moderno aplicado aos países europeus não se aplica às nações da África “lusófona”, pelo menos até 1975. No caso dos povos ameríndios (e por que não também dos africanos), o etnocídio se “justificava” pelo fato de se negar a subjetividade do outro, por ela não corresponder às “subjetividades hegemônicas da modernidade em construção: o indivíduo e o Estado” (SANTOS, 2013, p. 172).

“[...] o outro não é um verdadeiro indivíduo porque seu comportamento se desvia abissalmente das normas da fé e do mercado” (SANTOS, 2013, p. 173). O outro não era também portador de um tipo de subjetividade estatal, já que vivia de acordo com leis diferentes das ditadas pelas chamadas civilizações. Viviam em formas comunitárias chamadas de maneira pejorativa de “bandos, tribos, hordas, que não se coadunam, nem com a subjetividade estatal, nem com a subjetividade individual” (SANTOS, 2013, p. 173). Todavia não é com sentido pejorativo que Deleuze e Guattari (1995) utilizam os termos “hordas”, “tribos”; tampouco os utilizam para se referir a este “outro” não europeu passível de dominação.

A pergunta acerca daquilo que se tornou está presente ao longo do romance *Os cus de Judas* sem a obtenção de uma resposta. Não se reconhecer angolano, tampouco português, coloca o narrador mais do que num entre-lugar ou numa condição de hibridez, mas de devir. Quando se refere aos soldados no campo de batalha e os caracteriza como larvas ou demônios de um quadro de Bosch não hierarquiza portugueses ou angolanos. Na guerra, os soldados portugueses se avizinham aos “bandos, tribos, hordas de africanos”, fazem com eles matilha que a ditadura salazarista e a cultura imperialista tanto desprezavam.

Boaventura Sousa Santos (2013), quando analisa “A cultura da fronteira” em relação a Portugal, considera a hipótese de que a cultura portuguesa não possui conteúdo, mas forma, e essa forma é uma zona de fronteira. Os portugueses tanto foram europeus (em relação às colônias) quanto selvagens (em relação aos demais países desenvolvidos da Europa), estando, em alguns casos, na condição também de imigrantes em suas próprias colônias, que é como se sente o narrador de *Os cus de Judas*. Haveria, portanto, o devir colonizado do colonizador que emerge de sua relação com os países mais desenvolvidos que Portugal.

### 3.3 NAÇÃO E IDENTIDADE EM *MAYOMBE* DE PEPETELA

Assim como foi fundamental na formação da autoimagem heroica lusitana e posteriormente assumiu caráter crítico desse simulacro, a literatura exerceu importante papel na luta pela independência de Angola e na construção da identidade nacional do país. A história literária de grande parte das nações do mundo é repleta de exemplos de obras que atuam como narrativa de mitos fundadores e recuperação de eventos do passado histórico, ora para revisitá-lo criticamente, ora para idealizá-lo. Pretende-se, com esta seção, elaborar uma análise do romance *Mayombe* de Pepetela (2013), com o objetivo principal de verificar como o discurso literário contribuiu para construção da imagem da nação e do sujeito angolano, ambos afetados pela experiência da guerra em romance publicado pós-independência.

Em *Desestabilizando o discurso competente*, Sônia Torres (1996), ao se referir à postura dos ingleses, antigo império, frente ao imperialismo “sem colônia” dos EUA, afirma que

“pensar a nação como uma totalidade homogênea se revela igualmente falacioso, uma vez que ela é constituída de culturas heterogêneas” (TORRES, 1996, p. 181). Por mais que a autora esteja se referindo à situação inglesa, é possível pensar a condição de Angola sob a mesma ótica. O caso angolano é ainda mais evidente do que o inglês, já que a concepção de nação supostamente unificada só passa a imperar a partir da independência em 1975. Os angolanos, porém, nunca negaram a multiplicidade de nações que compõem seu território, sendo a unidade como conceito ocidental, herança da cultura europeia. Nem mesmo a língua, sempre associada aos nacionalismos europeus e motivo de orgulho, mas também de discriminação (aos não falantes), pode ser considerada um fator de unidade. O português como língua oficial foi uma imposição da colônia, convivendo com várias outras línguas faladas por diferentes grupos étnicos. É importante esclarecer que o substantivo unidade é utilizado aqui como menção à ideia de Estado-Nação independente que somente se aplicaria a Angola depois de 1975. Não me refiro à unidade interna do povo angolano que pode prescindir de qualquer herança de uma concepção europeia de nação, visto que o território, antes da colonização, possuía organização política própria de acordo com as diferentes culturas que caracterizavam a região atualmente denominada Angola.

Seguindo ainda a argumentação da autora:

A nação torna-se uma forma social liminar de representação, um espaço marcado internamente pela diferença cultural e pelas histórias heterogêneas de povos conflitantes, autoridades antagonistas e espaços culturais em constante tensão (TORRES, 1996, p. 182).

A ilusão de unidade homogênea, na qual os povos europeus viveram sobre suas nações e tentaram estender às muitas de suas colônias, converge para uma ignorância da multiplicidade de manifestações culturais que marca os povos que mantêm contatos prolongados de forma voluntária ou impositiva com outras culturas.

Torres (1996), assim como Mafalda Leite (2012), trabalha ainda com ideia de híbrido para tratar dessas relações: “O hibridismo aparece como estratégia crítica, ao invés de simples apropriação ou adoção de uma estética; ele assume um movimento que busca modificar conceitos da nação como organismo fechado e coeso” (TORRES, 1996, p. 183). O hibridismo se verifica na língua, na arte, na cultura de modo geral e é resultado da experiência colonial como já assinalara a crítica moçambicana. No que concerne à identidade étnica do indivíduo, nota-se, porém, a dificuldade que o mestiço angolano, etnicamente híbrido, tem para se sentir inserido ou aceito; condição em que se encontra, por exemplo, o personagem Teoria do romance *Mayombe*, como se pode verificar nos trechos abaixo:



Perdi Manuela para ganhar o direito de ser ‘talvez’, café com leite, combinação, híbrido, o que quiserem.

[...]

Criança ainda, queria ser branco, para que os brancos me não chamassem negro. Homem, queria ser negro, para que os negros me não odiassem. (PEPETELA, 2013, p. 18).

Ser mestiço, no contexto do romance, é, por vezes, motivo de desconfiança e discriminação assim como o fato de pertencer a etnias diferentes, fato que se evidencia neste outro fragmento:

O comandante é kikongo; embora ele tenha ido pequeno para Luanda, o certo é que a sua família veio do Uíje. Ora, o fiote e o kikongo são parentes, é no fundo o mesmo povo. Por isso ele estava tão furioso por se ter roubado um dos seus primos. Por isso ele protege Lutamos, outro traidor. E viram a raiva com que ele agarrou o Ingratidão? Por quê? Ingratidão é Kimbundo, está tudo explicado (PEPETELA, 2013, p. 47).

Essa fala do personagem Milagre sobre Lutamos e Ingratidão denota a divisão interna entre os soldados angolanos devido às diferenças étnicas, fator que contribui mais uma vez para negação de qualquer tentativa de enquadrar Angola no modelo ocidental de nação, apesar de conflitos étnicos internos não serem prerrogativa dos países africanos. A Espanha, onde movimentos separatistas reivindicam independência (Catalunha, País Basco), é exemplo de nação europeia que comprova o quanto a unidade política tão propalada pelos nacionalismos ocidentais não dá conta de sua própria diversidade. Retomando *Mayombe*, no fragmento, percebe-se também a manifestação do que Appiah (1997) conceituou como racismo intrínseco.

O filósofo e escritor diferencia racismo de racialismo. Para ele, este atua com a visão de que há características hereditárias de integrantes de uma mesma espécie, permitindo a divisão num conjunto pequeno de raças, de maneira que “todos os membros dessas raças compartilham entre si certos traços e tendências que eles não têm em comum em membros de nenhuma outra raça (APPIAH, 1997, p. 33). Essas características hereditárias vão além dos aspectos morfológicos caracterizando certa visão essencialista de raça. Ele estabelece uma diferença entre dois tipos de racismo: o extrínseco e o intrínseco. Consoante essa diferenciação “os racistas extrínsecos fazem distinções morais entre os membros das diferentes raças, por acreditarem que a essência racial implica certas qualidades moralmente relevantes” (APPIAH, 1997, p. 33). Esse grupo acredita que membros de diferentes raças possuem aspectos que justificariam a discriminação. É o caso, por exemplo, dos sul-africanos brancos que se beneficiam de privilégios sociais em função de sua raça. Para o autor, “Muitos de nós somos

incapazes de abandonar crenças que desempenham um papel na justificação das vantagens especiais que auferimos de nossas posições na ordem social.” (APPIAH, 1997, p.34).

Os racistas intrínsecos “são pessoas que estabelecem diferenças morais entre os membros das diferentes raças, por acreditarem que cada raça tem um status moral diferente, independentemente das características partilhadas por seus membros” (APPIAH, 1997, p. 35). Para o racista intrínseco, o fato de pertencer a uma mesma raça é razão suficiente para o estabelecimento de preferência. Para esse racista, nenhuma prova da capacidade moral ou intelectual de um membro de outra raça seria motivo para conferir-lhe um tratamento que seria privilégio apenas aos da sua raça de origem.

Os exemplos de *Mayombe* podem ser lidos, portanto, como caso de racismo intrínseco que, no contexto da obra, expressa o corporativismo do capitão em relação aos kikongos.

O filósofo acrescenta ainda: “o discurso da solidariedade racial costuma expressar-se através da linguagem do racismo intrínseco, enquanto os que usaram a raça como base da opressão e do ódio apelaram para ideias racistas extrínsecas” (APPIAH, 1997, p. 38). Essa perspectiva é importante para refletir a respeito da ação dos brancos europeus sobre os negros africanos.

Apesar das diferenças entre os povos do território angolano, havia o ponto comum que era o objetivo de derrotar o exército português e conquistar a independência, além da apropriação do idioma do colonizador como língua oficial para todo território, impedindo que a adoção de um idioma local como oficial e imposto aos demais provocasse mais conflito de ordem étnica. Portanto, a língua como fator de identificação de uma nacionalidade não convinha como elemento de identificação da nacionalidade do negro africano, sendo a apropriação do idioma do colonizador de função mais pragmática e política do que identitária.

Chinua Achebe defende que o escritor possui a tarefa de “estimular a criação de uma identidade africana” (ACHEBE *apud* APPIAH, 1997, p. 112). A essa defesa acrescenta Appiah (1997) que as reflexões dos ficcionistas são o melhor ponto para a articulação da identidade africana pelos intelectuais, citando o escritor nigeriano Wole Soyinka como nome representativo de uma literatura com vigor para que tal tarefa se desenvolva. É possível concordar com Appiah (1997) sobre a ideia de que a literatura, principalmente o romance, seja o melhor caminho de entrada para uma reflexão sobre a identidade, devido à abrangência de seu universo. Minha discordância se instaura, porém, quando Achebe, citado por Appiah (1997), cogita a possibilidade da criação de uma identidade africana.

A tentativa de estabelecer um único modelo de identidade africana, mesmo que tecido pelos próprios intelectuais e escritores do continente, implica incorrer no mesmo equívoco

européu: o da homogeneização baseada em estereótipos e grupos hegemônicos. Não se pode ignorar o fato de muitos intelectuais da África terem tido formação em universidades europeias, sendo chamados pelo próprio Appiah (1997) de “eurófonos”. Como firmar um modelo de identidade que atenda às idiossincrasias de um país como Angola?

Tal tentativa traz em si os mesmos riscos e equívocos apontados por Edward Said (2007) em seu estudo sobre o Orientalismo. A mesma imagem mítica e exótica que se teceu acerca do Oriente, amplamente criticada por Said (2007), também se aplica à forma eurocêntrica como o mundo enxergou e interpretou a África. Assim como há os orientalistas, africanistas espalham-se elaborando cada qual sua versão sobre África e o africano.

Sobre esse aspecto, é relevante destacar o papel desmistificador que a circulação de romances de diferentes autores africanos tem propiciado. Escritores como Pepetela e Ondjaki (Angola), Paulina Chiziane (Moçambique), Chimamanda Ngozi Adichie (Nigéria); dentre inúmeros outros que tornariam a lista extensa, expõem ao leitor a história, a cultura, a política, o cotidiano de seus países com o olhar de quem neles viveu ou ainda vive, mesmo que transitando em paragens estrangeiras.

Diferente do que afirma Gayatri Chakravorty Spivak (2014), o subalterno pode falar, mas nem sempre deixa de o ser porque fala. Por mais premiados e lidos, esses autores continuam sendo criticados tendo como objeto de comparação o referencial europeu, ou são citados dentro de uma categoria específica. Em notas editoriais e blogs literários (Amazon.com, Todamateria.com) é comum ler que *Terra sonâmbula* de Mia Couto é considerado um dos melhores romances *africanos* do século XX. Por que não apenas um dos melhores romances do século XX?

A capacidade literária dos negros sempre foi negada. Kant e Hegel os consideravam incapazes de produzir o que concebiam como “belo”. Não apenas a capacidade dos negros, mas do africano em geral (Mia Couto é um africano branco). Mesmo sendo branco, pertencerá, assim como os escritores brasileiros, à categoria dos que advêm de um território subdesenvolvido, portanto necessitado das concessões benevolentes da cultura eurocêntrica habituada a ser chamada de universal. Esse posicionamento não implica ignorar que o escritor africano negro está muito mais sujeito ao silenciamento do que o branco. Spivak (2014) denuncia a condição do sujeito feminino que seria duplamente subalterno. O escritor negro da África também: por ser negro e africano.

Pepetela não se encontra na condição de negro, mas de africano. Portanto, escreve de um local cuja literatura dificilmente seria chamada de universal. Será sempre o “melhor

romance”, ou “melhor escritor” dentre os africanos, como se pertencesse a uma categoria à parte no heterogêneo campo das literaturas das diferentes nações do mundo.

O romance de Pepetela se encontra inserido no que se convencionou chamar literatura pós-colonial. Mais do que celebrar a nação, os romances da considerada fase pós-colonial rejeitam o imperialismo ocidental; porém, não deixando de rejeitar também “o projeto nacionalista da burguesia nacional pós-colonial” (APPIAH, 1997, p. 213). Segundo Appiah (1997), o compromisso dos romancistas pós-coloniais africanos já não é a nação, ou um antigo tradicionalismo, mas a África e seu povo.

Angola e seu povo são os protagonistas do romance, escrito ainda durante a guerra, mas publicado somente após, e que já traz fortes críticas ao que se tornaria o país depois da independência: uma nação não apenas plural, mas também dividida politicamente.

Para o autor,

A ‘raça’ nos incapacita porque propõe como base para a ação comum a ilusão de que as pessoas negras (e brancas e amarelas) são fundamentalmente aliadas por natureza e, portanto, sem esforço; ela nos deixa despreparados, por conseguinte, para lidar com os conflitos ‘intra-raciais’ que nascem das situações muito diferentes dos negros (e brancos e amarelos) nas diversas partes da economia e do mundo (APPIAH, 1997, p. 245).

O conflito entre angolanos de diferentes nações, em *Mayombe*, é um retrato dessa realidade. Para o filósofo, as identidades são complexas e múltiplas, florescem a despeito de nosso desconhecimento de suas origens e

que não há, por conseguinte, muito espaço para a razão na construção – em contraste com o estudo e a administração – de identidades. Assim, para aqueles que atribuem uma centralidade a essas ficções em nossa vida é tentador deixar a razão para trás: celebrar e endossar as identidades que, no momento, parecem oferecer a melhor esperança de promover nossos outros objetivos, e silenciar sobre as mentiras e os mitos (APPIAH, 1997, p. 248).

É impossível refletir sobre nação sem vincular a discussão às questões identitárias que o nacionalismo implica, sendo o romance um agenciamento literário capaz de abranger as diferentes nuances imbricadas nessas questões. Mas a quem servem as delimitações identitárias e de nação, quando estas dividem povos em momentos que urgem da parte deles união incondicional como a luta em torno de uma causa comum? O excerto abaixo mostra a dúvida dos soldados sobre voltar ou não para socorrer um outro que ficara para trás, e a dúvida decorre da origem étnica, pois o personagem, por ser “destrribalizado” encontra-se numa espécie de desterritorialização:

Ninguém se queria oferecer, porque Muatiânvua é um destribalizado. Fosse ele kikongo ou quimbundo e logo quatro ou cinco se ofereceriam... Quem foi? Lutamos, que é cabinda, e Ekuikui, que é umbundo. Uns destribalizados como ele, pois aqui não há outros cabindas ou umbundos...É assim que vamos ganhar a guerra? (PEPETELA, 2013, p. 53).

Não há por parte dos personagens a consciência continental de ser africano, tampouco angolano, mas a consciência “tribal”, que serve de fator de discriminação entre eles. O que se confirma na seguinte fala:

“Africano” certamente pode ser uma insígnia vital e capacitadora; mas, num mundo de sexos, etnicidades, classes e línguas, de idades, famílias, profissões, religiões e nações, mal chega a surpreender que haja ocasiões em que ela não é o rótulo de que precisamos (APPIAH, 1997, p. 251).

Para o autor, quem nega as verdades biológicas ou ficcionais da raça é taxado pelos nacionalistas como um genocida ou destruidor das nações. Essa negação ou afirmação da existência das raças pode atender a interesses bem distintos.

Diante das questões apresentadas no decorrer deste estudo sobre nação e identidade em *Mayombe*, é possível confirmar que, assim como nação, identidade é um constructo ficcional, tão ficcional quanto o conteúdo das obras literárias. Afirmar tal ficcionalidade está longe de qualquer perspectiva depreciadora ou necessariamente negativa. Compreender tais conceitos como construções sociais, políticas e culturais, não essencialistas, imanentes, autogeradas ou naturais pode ser uma forma de enfrentamento às diferentes formas de discriminação ou políticas de exclusão de povos e indivíduos cuja identidade nacional ou individual não se enquadra dentro de ficções hegemônicas menos pelas possibilidades de adaptação do que por interesses de ordem político-econômica.

#### 4 AS METÁFORAS DA NAÇÃO

Benedict Anderson (2008), quando elaborou seu conceito de comunidade imaginada para pensar a nação, forneceu aos estudos sobre o tema um caminho teórico capaz de desmitificar um conjunto de formulações que pretenderam dar um substrato concreto a algo que está mais para a categoria do abstrato, numa atitude deliberadamente hipostática. A “concretude” com que se construíram as fronteiras para repartição da África na Conferência de Berlim (1875), evento no qual os africanos foram apenas objeto, naturalizou o mapeamento do continente como se ele tivesse sido previamente cartografado com a função de ser repartido desigualmente entre os países que se sentaram à mesa para a tarefa. Mesmo Portugal não surgiu com seu território configurado como se encontra hoje, aliás, nenhum país.

A ideia de Estado está mais propensa à concretude, pois apresenta aspectos jurídicos. O Estado tem suas fronteiras e território devidamente delimitados, inclusive pelo direito internacional. Trata-se de uma instituição com língua oficial, leis próprias que regem a coletividade no âmbito da vida pública e, em alguns casos, até mesmo da privada. O substantivo composto “Estado-Nação”, portanto, pode ser explicado como a união da concretude jurídica do Estado com a abstração afetiva da nação. A primeira precisa de aparatos documentais para ser reconhecida, a segunda não. Porém, como atesta a filósofa Judith Butler (2018), o Estado incumbe-se de agregar os indivíduos em nome da nação, apesar de também assumir o papel de desagregar, produzindo seres “sem-estado” (escravizados, imigrantes ilegais, encarcerados).

É possível, portanto, haver sujeitos sem estado dentro de suas próprias nações, “eles são produzidos como sem-estado ao mesmo tempo em que são alijados dos modos jurídicos de pertencimento” (BUTLER, 2018, p. 25).

Os significantes do estado podem ser suspensos, proibidos, rasgados, e deles o cidadão pode ser destituído. Os significantes das nações são portadores de significados construídos por metáfora, um significante cujo significado se elabora por analogias, associações indiretas e, às vezes, arbitrárias como já teorizou Ferdinand Saussure sobre a natureza do signo linguístico. Minha abordagem, porém, passa longe do estruturalismo linguístico saussureano. Poderia destrinchar também as diferentes acepções de sentido, significado e significação com base na teoria semiótica. Detenho-me, porém, a definir genericamente metáfora como o trânsito de sentido de um ser a outro.

O que se convencionou chamar de nação se constrói com base nesses trânsitos de sentido. A metáfora está na origem de uma série de outras figuras de linguagem, como a metonímia e a personificação. Portanto, ao utilizar o termo “metáfora”, entenda-se como qualquer significante (linguístico ou não) empregado fora de um sentido literal, utilizado para

se referir a uma realidade ou objeto que lhe seria estranho num discurso prescindido de simbolismo ou conotação.

Paula Mendes (2010), em *O Dicionário de termos literários de Carlos Ceia* apresenta a seguinte definição de metáfora:

Etimologicamente, o termo metáfora deriva da palavra grega *metaphorá* através da junção de dois elementos que a compõem – *meta* que significa “sobre” *epherein* com a significação de “transporte”. Neste sentido, metáfora surge enquanto sinónima de “transporte”, “mudança”, “transferência” e em sentido mais específico, “transporte de sentido próprio em sentido figurado”. (MENDES, 2010, recurso online)

O território da nação em seus planos materiais ou afetivos são substituídos por outros signos que perdem sua função original e passam a transportar os sentidos da nação. Afirimo, com isso, que a metáfora da nação implica também memória. Assim, diferente do que escreve Mendes (2010), a metáfora é muito mais do que um recurso retórico, de embelezamento ou ornamentação, mas também de memória. Nos estudos de retórica e discurso é comum ver-se a metáfora englobando outros termos como comparação, metonímia e sinédoque.

Metáfora e comparação, enquanto *tropos* de semelhança, distinguem-se pelo facto de a comparação explicitar através da conjunção comparativa “como” o processo de transferência. A sinédoque, *tropo* de contiguidade, implica uma transferência da parte pelo todo, e do todo pela parte. Na metonímia, *tropo* de conexão, o nome de um elemento é transferido para outro com que ele está relacionado (MENDES, 2010, recurso online).

Comumente associadas ao texto literário ou a discursos invulgarmente elaborados, tais figuras estão presentes também no cotidiano, por meio de formulações de axiomas ou elementos comparativos construídos mediante conhecimentos compartilhados pela coletividade. Para que se transporte o sentido de um objeto a outro faz-se necessário que se conheça bem pelo menos um dos elementos da comparação (o termo metaforizante) para que o sentido seja percebido por toda a comunidade. A autora acrescenta ainda que:

A visão romântica acerca da metáfora surge como uma reacção às teorias defendidas em séculos anteriores. Na sua perspectiva, a metáfora não se pode reduzir ao seu efeito de ornamentação porque ela é antes de mais nada uma maneira de pensar e de viver, uma projecção imaginativa da verdade. A função essencial da metáfora reside, assim, na expressão da imaginação. (MENDES, 2010, recurso online).

A metáfora de uma nação pode ser, pois, uma música, cor, dança, livro, bandeira, comida, religião. O que restou aos africanos de diferentes nações na diáspora? O que puderam carregar consigo, além de seus corpos e força física destinados ao trabalho escravo? O que o africano colonizado, mesmo não tendo saído de sua terra de origem, pode guardar de suas

línguas nativas quando, no momento da escrita, teve de fazer uso da língua do colonizador, como bem salientou Albert Memi (1977), tornando-se estrangeiro em seu próprio país?

Num outro polo, teríamos a figura do colono em território estrangeiro, não nas mesmas condições que o colonizado, mas em situação de privilégio; embora apartado, mesmo que voluntariamente, de sua pátria de origem. Há também o soldado enviado ou voluntário que partiu para lutar pelo que talvez pensasse ser uma extensão de sua nação.

Apresento, portanto, o seguinte esquema dos elementos de análise: Angola-Portugal-Europa-Espaço-Lusófono; angolano-português-africano-europeu, dentro ou fora de suas nações de origem. Mas o que é, de fato, uma nação?

Iniciei a argumentação desta tese com base nas formulações de Hobsbawm (2013) acerca das concepções do termo no Ocidente e acrescento algumas concepções elaboradas por Marcel Mauss (2017) em um estudo datado, porém precursor das teorias sobre o tema no século XX. A leitura do antropólogo à luz do século XXI e dos Estudos Culturais pode provocar algum desconforto devido ao eurocentrismo. Entretanto, quando afirma que os países na África não poderiam ser considerados nações, tampouco Estado, o faz partindo de uma concepção ocidental, visto que, aos olhos da Europa, tais nações eram apenas colônias; não possuíam unidade política nem eram concebidas como Estado-Nação. Até mesmo suas fronteiras que, apesar da repartição da Conferência de Berlim (1875), não estavam ainda bem delimitadas. A identidade continental da África é um fenômeno que se verificaria somente depois da Segunda Guerra Mundial e das lutas independentistas.

No entanto, o estudo desse sociólogo apresenta uma ideia bastante pertinente à conjuntura do final do século XX e XXI em relação às fronteiras da nação e à necessidade de cooperação entre elas. Apesar de defender a delimitação clara dessas fronteiras, ele não as via como fator de separação, pelo contrário:

A solidariedade orgânica, consciente, entre as nações, a divisão do trabalho entre elas, de acordo com os solos, os climas e as populações, acabarão por criar em torno delas uma atmosfera de paz na qual poderão dar o máximo de si. Terão assim, sobre as individualidades coletivas, o efeito que tiveram sobre as personalidades no interior das nações: farão sua liberdade, sua singularidade (MAUSS, 2017, p.302).

Mauss (2017) era um internacionalista, socialista e pacifista. Se opunha ao nacionalismo que marcaria o discurso de ditadores como Salazar, Hitler, Mussolini. A grande contradição de seu ideal, expresso na transcrição anterior, é que foi justamente a Europa, território *corpus* de suas formulações, que corrompeu as nações levando a elas um tipo de disputa territorial até então desconhecido. As batalhas que se travavam em território africano pré-colonial não se



justificavam pela cultura imperialista que dominava a visão europeia, menos ainda por seu nacionalismo xenofóbico e racializado, o qual sustentaria, durante mais de três séculos, um sistema de mercado de vidas humanas jamais visto na história.

Ainda sobre a relação estado-nação-território, o crítico angolano Kandjimbo (2019) salienta a importância do território como lugar geograficamente definido e de interação entre o sujeito individual ou coletivo necessário à segurança comumente associada a essa relação. Para o pesquisador “é daí que se afere o grau de segurança dos indivíduos, pessoas e comunidades que constituem a nação angolana” (KANDJIMBO, 2019, p. 172).

Apesar da pluralidade de nações que constituem o território angolano, o país – como todos os demais – tem suas fronteiras geograficamente delimitadas. Embora constituído de modo distinto de Angola, o território português poderia também ser concebido como pluralidade de nações. Basta circular pelo centro ou periferia de Lisboa para se deparar com bairros povoados predominantemente por imigrantes, ou cidadãos europeus de ascendência não europeia. Todavia, não se tratam de indivíduos autóctones como é o caso das diferentes nações angolanas de onde se originam, por exemplo, os guerrilheiros de *Mayombe*.

A nação é, na visão de Kandjimbo (2019), o sujeito coletivo resultante da coesão dos indivíduos, a qual dependerá da eficiência dos mecanismos de socialização. O autor acrescenta ainda que a segurança do projeto de identidade da nação é aferida “por meio das identidades individuais e grupais (coletivas)” (KANDJIMBO, 2019, p.175).

Defendo que o romance cuja protagonista é a nação pode ser lido como expressão dessa coletividade, mesmo quando narrado sob a perspectiva de um único narrador. O romance-nação, portanto, reflete diferentes modos de pensar de uma coletividade, ainda que por meio da voz de uma individualidade, ou a hecceidade, caso manifesto em: *Os cus de Judas, Também os brancos sabem dançar e A costa dos murmúrios*. Em *Estação das chuvas e Mayombe* a voz coletiva se faz mais presente, sendo a condição do romance como agenciamento coletivo evidente.

Todavia é necessário perguntar até que ponto o que se pensa como coletivo reflete de fato as identidades individuais? Ou melhor, quais identidades individuais são de fato consideradas para elaboração de uma pretensa ideia de coletividade?

As coletividades identitárias tendem a ignorar as idiossincrasias da individualidade, ou as hecceidades, termo empregado por Deleuze (2011) para designar a excepcionalidade do único em meio à coletividade. A identidade coletiva se constrói pelos signos comuns a certa quantidade de sujeitos, embora passível de generalizações e estereótipos confrontadores dos elementos que diferenciam o individual do coletivo. Não há identidade que se construa

isoladamente, pois se trata de uma elaboração bastante afetada pela relação do indivíduo com um outro, num exercício de alteridade que frequentemente desestabiliza as noções de unidade. Entender a identidade como devir pressupõe a compreensão da nação (identidade coletiva) também como devir, fator capaz de desagradar a quem se ancora numa teoria da coletividade para exercer controle sobre o comportamento individual ou impor determinada concepção identitária como universal em relação aos que representam ou se arvoram a representar.

Como elaborar, por exemplo, um conceito mais ou menos estável que defina a literatura angolana, portuguesa ou lusófona, pensando nas informações imbricadas nesses adjetivos pátrios sem recorrer a algum tipo de generalização homogeneizada? Nem o território geografado, tampouco as ficções tecidas por diferentes tipos de discursos sobre nação dariam conta da tarefa sem excluir certo número de autores e obras.

A Europa foi responsável pela formação de nações divididas por fronteiras internas e externas, produzindo o que Mbembe (2017) cunhou como “políticas da inimizade”. Segundo o filósofo, pertencer a uma nação não é apenas uma questão de origem, mas de escolha, obrigando os sujeitos à partilha de diferentes códigos identitários, adaptação a novos territórios, políticas e cultura. Importa seguir a argumentação do filósofo camaronês para prosseguir o raciocínio e fornecer elementos para melhor compreensão da proposição do termo “metáfora da nação”.

É comum verificar imigrantes comunicando-se entre si em sua língua de origem e não na do país onde se encontram. Da mesma forma que não se despem de significantes estranhos à nova pátria, como o véu da mulher islâmica, por exemplo, num país como a França ou Brasil. Outros exemplos: a reprodução de uma arquitetura que rememora a terra de origem e a comemoração de datas simbólicas e festas, ou brasileiros comemorando o sete de setembro, vestidos de verde amarelo e cantando o Hino Nacional em uma praça em Portugal.

Há sujeitos que possuem dupla nacionalidade juridicamente amparada, portanto são protegidos pelas leis do Estado e, como assinalara Butler (2018), há os sem-estado. Seria o caso, por exemplo, do escritor Salman Rushdie. Sem-estado, mas não sem nação, entendendo que esta pode se dar por meio de escolha e não de imposição. O imigrante impedido de entrar num determinado país, ou expulso do seu, pode ser um sem-estado, jamais um sem nação. A situação de Epalanga em *Também os brancos sabem dançar* exemplifica o caso de um sujeito sem estado, pois se encontra desprovido do amparo jurídico que poderia conferir a ele o status de cidadão angolano, português ou pertencente a qualquer outra nacionalidade internacionalmente reconhecida, num território propenso a afastar os considerados não semelhantes consumando a “política da inimizade”.

A metáfora da nação é uma espécie de metáfora impura, ou seja, carrega vestígio do real diferente da metáfora pura, totalmente desprovida de qualquer vínculo com o mundo denotado, como explica Segismundo Spina (2010) em seu *Ensaio de crítica literária*. O crítico define como “ascendente (mística ou encarecedora)” a metáfora capaz de produzir uma suprarrealidade, ou seja, uma realidade mais positiva que a real. “A metáfora ascendente consiste então em melhorar a ‘realidade imediata’” (SPINA, 2010, p. 204). Noutra esfera está a metáfora descendente, constituída por uma infrarrealidade, uma realidade negativa em relação à real. O texto literário é seu objeto de estudo; o autor salienta que a metáfora ascendente está mais presente na poesia renascentista, e a descendente é uma das marcas da poesia barroca.

Tais delimitações não atendem às demandas da literatura contemporânea. No entanto, tomarei de empréstimo a diferenciação de Spina (2010) para elencar signos, sintagmas, frases, períodos e personagens dos romances, nos quais há várias manifestações dessas metáforas. Começarei a abordagem por *Estação das chuvas* e o personagem-metáfora Lídia do Carmo Ferreira. Defino obra e personagem como metáforas entre a escala ascendente e descendente, já que não é possível afirmar que a imagem que constroem sobre Angola possa se restringir a uma polarização maniqueísta de boa ou ruim apenas.

Segundo a autora e pesquisadora Iris Maria da Costa Amância, história e ficção se articulam a fim de focalizar “perfis heroicos do imaginário histórico-cultural de Angola, bem como a cultura e as relações sociais do país” (AMÂNCIO, 2014, p. 10), situando as produções literárias dos anos 1980-1990 nesse contexto. O romance de Agualusa foi publicado pela primeira vez em 1996. Mesmo seis anos após o período indicado pela autora, trata-se, conforme já informei anteriormente, de uma atualização literária de parte da história de Angola. As datas não são mordças às quais as obras devem obrigatoriamente se submeter, consoante a prática comum aos manuais de periodização literária, mas são uma referência útil para nos situar aproximadamente no tempo de ocorrência dos fatos que podem se estender para além ou terem surgido antes do marco cronológico.

Lídia não é um personagem histórico, mas poderia ser. Sua existência é perfeitamente verossímil, como é a de Luís Alex de *A costa dos murmúrios*. Narrado em primeira pessoa por um jornalista que busca reconstruir a história de Lídia/Angola, o romance de Agualusa apresenta alguns pontos que suscitam discussões e controvérsias por tender à defesa, em alguns trechos, de uma identidade crioula, mestiça para o povo angolano, inclusive no âmbito de uma estética literária, o que se opõe à defesa de Kandjimbo (2019) acerca da angolanidade. Destrincharei essas problemáticas nos parágrafos a seguir, iniciando pelas questões crítico-

teóricas. O excerto a seguir é uma reafirmação do papel da literatura, da poesia em particular, no projeto de construção da nação.

– Tiravam-nos tudo, a dignidade, as terras, os homens. E no fim o próprio rosto – disse-me Lúdia –, tiravam-nos todo o passado e nós olhávamos em volta e não éramos capazes de compreender o mundo. Então começamos a escrever poesia. A poesia era um destino irreparável, naquela época, para um estudante angolano. (AGUALUSA, 2012, p. 49).

É notório o papel dos poetas angolanos e da poesia na luta pela independência. O romance é repleto de personagens que participaram do processo. Além do próprio Agostinho Neto, Viriato da Cruz, António Jacinto, Mário Pinto de Andrade; sendo estes, diferentemente de Lúdia, com existência real. A poeta, no entanto, não corporifica as certezas de personagens como Neto e Mário Pinto, interpelando seus papéis tanto como intelectuais tanto como lideranças políticas. Não é apenas a construção política da nação que Agualusa (2012) metaforiza por meio de sua personagem, mas também uma proposição estética do que conceberiam por literatura africana alguns escritores do pós-independência.

Acusada de traição por Mário Pinto de Andrade, por não aceitar ser inserida numa coletânea de poesia ou poetas negros, diz Lúdia:

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

Encontra-se nesse trecho uma das passagens mais controversas do romance no que concerne à concepção de identidade individual e coletiva. Andrade acusa-a ainda de aderir ao conceito de luso-tropicalismo de Gilberto Freyre. O narrador recorre à memória de Lúdia para aludir a poetas africanos marcados pelo signo da mestiçagem e da criouldade, como: Alda do Espírito Santo, Francisco José Tenreiro, Noémia de Sousa. O fragmento transcrito em que a personagem diz “Tiravam-nos tudo”, mas ficou a poesia, de longe poderia, para um leitor informado e atento acerca do papel da poesia na luta independentista, ser associado ao poema “Súplica”, da moçambicana Noémia de Sousa.<sup>9</sup>

É perceptível o ponto de vista autoral em defesa da criouldade, já presente em outro romance do autor: *Nação crioula*. A história da personagem é também a da miscigenação

<sup>9</sup> “Tirem-nos tudo, /Mas deixem-nos a música! Tirem-nos a terra em que nascemos, / Onde crescemos/ E onde descobrimos pela primeira vez/ que o mundo é assim:/ um tabuleiro de xadrez [...]” (SOUSA, 2016, p. 30-31).

presente nos países que passaram pela experiência colonial. É relevante destacar, porém, que tal fenômeno não se deu da forma harmônica ou idílica como queriam fazer pensar alguns defensores do luso-tropicalismo. Mas a África que, segundo Lídia, habita também as Antilhas, o Brasil, Cabo Verde, São Tomé; territórios com histórias tão diversas no que tange à relação entre europeus e africanos também carece de definição. Essa mesma África se manifesta em lugares tão distintos por meio de suas metáforas.

Consoante o pensamento de Kandjimbo (2019), o conceito de “crioulidade” expressa ainda uma forma eurocêntrica de compreensão do mundo angolano, é uma “corruptela da expressão do universal, na medida em que faz apelo a ressonâncias da visão imperial do colonialismo português em Angola.” (2019, p. 26). O autor defende ainda a ideia de um cânone literário angolano, cujas bases partiriam da cultura e pensamento angolanos, permitindo o pluralismo cultural, negando “a pureza das culturas. Faz apologia da resistência a perspectiva luso-tropicalista que vai sobrevivendo até hoje” (KANDJIMBO, 2019, p. 26). O fato de Angola incorporar elementos da cultura de Portugal não significa a modificação ou perda de elementos endógenos, por isso ele reforça:

Pode dizer-se que pelas conotações que se lhe associam presentemente, a crioulidade é patrimônio imaterial de Portugal na medida em que a sua apologia é feita no quadro de uma perspectiva ontológica portuguesa por indivíduos que, tendo nascido na antiga colônia de Angola, residindo em Portugal ou em outras partes do mundo, reivindicam a legitimação de uma luso-descendência, e, ao mesmo tempo, de uma pertença à cultura angolana. (KANDJIMBO, 2019, p. 108).

Autor empírico e ficcional de *Estação das chuvas* se encontram na categorização de lusodescendentes. Desse modo, alguns termos, por mais que sejam conceitos distintos, guardam aproximações já apontadas por diferentes teóricos do âmbito das literaturas de língua portuguesa: mestiço, híbrido em relação à origem étnica.

Penso que o problema suscitado por Lídia não é de ordem étnico-racial, mas teórica. A mesma impossibilidade de se delimitar o que seria uma poesia negra também está presente no adjetivo “africano”, bastante genérico. O título “Caderno de poesia negra de expressão portuguesa”, proposto por Mário Pinto, apesar de ser a defesa de uma “negritude”, esbarra no lapso do substantivo “expressão”. A poesia não seria de expressão, mas de língua portuguesa. Lídia considera impertinente também o título “Caderno de poetas negros”, porém pensa que este último seria mais passível de delimitação. É possível definir objetivamente o que seria um poeta africano negro, se a definição se limitasse à cor de sua pele e ao território, entretanto, não se pode afirmar o mesmo quanto à poesia ou à literatura. Do mesmo modo, qualquer definição de uma literatura portuguesa contemporânea que se pretenda além do recorte temporal ou

filosófico estaria fadada à incompletude ou falsa generalização, atendendo à constituição de novos cânones firmados em critérios de grupos também hegemônicos.

No fundo dessa discussão se encontram fatores extraliterários, mas que se manifestam no literário, como: identidade, nação, território, etnia. Não significa negar a interferência desses fatores na literatura, afirmo apenas que não pertencem ao campo da teoria literária *stricto sensu*, e que sua observação demanda uma análise no âmbito interdisciplinar, a que se faz nos Estudos Culturais, pela crítica pós-colonial dentre outras correntes.

Reafirmo, portanto, que os adjetivos pátrios ou étnicos não fazem mais do que determinar as origens dos autores, dizendo muito pouco sobre o que suas literaturas traduzem. Agualusa, Pepetela, Ondjaki, Epalanga, Lobo Antunes, Lúcia Jorge, Dulce Maria Cardoso são angolanos e portugueses, e seus romances lançam sobre a nação, sobre as identidades angolanas e portuguesas olhares plurais prenunciando o fracasso de qualquer pretensa definição genérica. Não se trata de uma peculiaridade de Angola ou Portugal, todavia, limito-me a esses dois países, pois são as constituições de suas nações, identidades e romances o centro de meu estudo.

Em epígrafe do capítulo “A busca”, trecho de suposta carta escrita a Mário Pinto de Andrade, afirma Lúcia do Carmo Ferreira: “Já não sei quem fui, quem sou. Já não sei o quanto de mim é, não a vida, mas aquilo que da vida em algum livro eu” (AGUALUSA, 2012, p. 51). Epígrafe-metáfora não apenas da condição da personagem, mas também de como ela percebe a nação que se constrói. O não sabido é mais resultado de um devir do que de ignorância e conflito. Assumir essa postura coloca quem se apercebe dessa condição à beira de uma espécie de abismo identitário, pois desprovido de adjetivo que o defina. Mas os adjetivos têm servido mais como cerceamento do que como definição. Apesar de sua necessidade, é preciso reconhecer esse fato.

O adjetivo é uma poderosa expressão da metáfora. Autor angolano/africano ou autor negro; autor português/europeu ou branco. O adjetivo branco não dá conta da pluralidade da literatura europeia ou portuguesa, assim como negro também não o faz em relação à africana ou angolana. Não se pode negar, no entanto, a luta política por direitos antirracistas, representatividade e reconhecimento que esse adjetivo transporta aos substantivos que acompanha. Mas, se “negro” assim como “branco” foram invenções de um sistema criado a partir da exploração racial da mão de obra escrava – estando repletas de metáforas descendentes responsáveis pela perpetuação de uma imagem negativa do negro frente a uma imagem positiva do branco – o uso desses adjetivos não pode prescindir de uma revisão séria de seu papel na caracterização de autores e literaturas.

O adjetivo é como todo signo, encobre a realidade que representa. Para Mbembe, “Não foi só o signo que substituiu a coisa. Muitas vezes, a palavra ou a imagem têm pouco a dizer sobre o mundo objetivo” (MBEMBE, 2018, p. 32). Pensando a partir dessa proposição do filósofo, o adjetivo nacionalista tem pouco a dizer sobre o substantivo que caracteriza. A tendência em substituir o real por signos do real já havia sido assinalada por Jean Baudrillard<sup>10</sup>. O que o pensamento de Mbembe lança, no entanto, é uma perspectiva mais niilista sobre o papel do signo. As palavras “negro” e “africano” dizem muito pouco acerca do sujeito real desde que não seja pensado sob uma ótica racializada, assim como branco ou europeu. A racialização permite a existência do negro como metáfora homogênea do que o Ocidente postulou como não civilizado sustentada pela exploração capitalista desde o século XVI.

Até que ponto é dado ao indivíduo o direito de escolha, a opção pelo adjetivo que melhor lhe convém ou a sua literatura ou qualquer outro produto de sua criação. Que interesses que lhe são extrínsecos o cercam e o circunscrevem em gavetas que serão abertas por estudiosos ávidos por encontrar nelas o elemento que satisfará sua sede teórica por definições? Cabe ao sujeito a escolha de sua pátria ou nação? O personagem César Augusto, pai de Lídia, tenente mestiço que, segundo o narrador, se diz natural de Luanda afirma logo no início do romance que tinha a cabeça a prêmio por traição à pátria que não reconhecia como sua, “ ‘A nossa pátria é Angola’ teria dito o mulato” (AGUALUSA, 2012, p. 21). César Augusto, como tantos outros portugueses adotaram o território angolano mais por imposição do que por voluntariado. O mesmo se pode dizer acerca dos angolanos traficados para o Brasil até meados do século XIX. Portanto, o termo “escolha” não é o mais apropriado para a designação da condição de exilados, degradados ou escravizados. Lídia não era uma degradada como o pai, mas o exílio marcou sua história como a de outros escritores angolanos participantes ativos da guerra pela libertação, tendo estado em Berlim e Olinda.

Uma vez obrigado a adotar outra pátria como sua, o indivíduo pode escolher carregar consigo as metáforas da nação de origem, sem que isso o prive de adotar as da nação onde se encontra, sendo essa última “escolha” uma questão de sobrevivência, principalmente no que diz respeito àquela que considero a metáfora maior da nação: a língua.

Numa passagem do romance, escreve o narrador sobre o poeta Viriato da Cruz, amigo de Lídia:

Tinha um espírito curioso e excitado. Recebia as críticas com dificuldade, mas era sempre o primeiro a criticar. Falava na necessidade de os angolanos

---

<sup>10</sup> “Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo duplo operatório.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9).

redescobrirem Angola, defendia o estudo do quimbundo – ‘a nossa língua verdadeira’ – e sonhava com uma ampla revolta dos camponeses e das massas oprimidas dos musseques (AGUALUSA, 2012, p. 50).

A referência ao quimbundo, língua nativa mais falada no país, demonstra a contradição de erguer uma nação independente tendo como oficial a língua do colonizador. Pragmaticamente manteve-se o português que convive com as demais línguas faladas e usadas pelos angolanos, contrariando a formulação de Karl Marx (2011), para quem uma pessoa só seria capaz de se expressar livremente noutra língua, esquecendo a língua nativa. Pode-se afirmar, no entanto, que é um português angolano, totalmente afetado pela cultura local, assim como o português do Brasil mistura também palavras de origem bantu e tupi. O próprio português de Portugal não pode se arvorar a ser uma língua pura, como não é nenhuma outra de origem latina. Linguisticamente o hibridismo foi marca irrefutável de metrópole e colônia nas primeiras trocas linguísticas. Atualmente concebo as línguas também como devires atravessados por multiplicidades linguísticas não binárias, gírias, neologismos, improvisos que transcendem as fronteiras nacionalistas e etimológicas das línguas.

O autor de *Estação das chuvas* encerra seu romance com tom bastante pessimista, numa descrição dos escombros deixados pela guerra e as incertezas do que viria: “– Este país morreu” (AGUALUSA, 2012, p. 217). Qual país? Certamente o projetado por um ideal revolucionário que talvez não tenha se concretizado como vislumbrado por seus protagonistas. Mas havia e há outro país em construção, conforme veremos a seguir com a abordagem de alguns aspectos do romance *Os Transparentes*, do também angolano Ondjaki (2013).

Esse romance, pouco aludido até aqui, merece especial atenção e elaborarei uma breve comparação entre ele e *Mayombe*. Ondjaki (2013) utiliza um recurso estilístico-semântico semelhante ao de Pepetela em relação à nomeação de seus personagens. Os nomes indicam, às vezes, sua função social e ficcional, como: OVendedorDeConchas, O Cego, MariaComForça, JoãoDevagar<sup>11</sup>. A Luanda de *Os transparentes* não é mais a da Guerra pela Libertação, nem a da guerra civil, mas uma capital que apresenta elementos característicos de outras capitais do mundo, como a babel linguística resultante da chegada de estrangeiros de diferentes nacionalidades. No contexto da luta pela independência, a interferência estrangeira se impunha por razões de viés político-ideológico-econômico. No tempo contemplado pelo romancista, o que se impõe é intervenção comercial e interesses econômicos. Em termos políticos, o autor

---

<sup>11</sup> No romance, esses nomes são escritos sem intervalo entre os termos, como se fosse uma palavra só.



apresenta uma sociedade corrompida, atestando que, além da língua, outras práticas coloniais ficaram de herança.

Há uma semelhança também entre esse romance e outra obra de Lobo Antunes: *O esplendor de Portugal*. Não semelhança temática, mas a organização discursiva das vozes. Assim como a obra antuniana, a de Ondjaki (2013) não tem protagonista. Ou, dito de outro modo, é Luanda que assume esse papel. Odonato, o homem que está desaparecendo, é o *personagem-nação* do romance. *Personagem-nação* é, segundo minha definição, aquele que, num romance que trata de um determinado período histórico da nação, mesmo não sendo um romance histórico, incorpora discursivamente e em sua caracterização traços que definem certa imagem de nação (sujeito coletivo), projetada nele pelo autor/narrador.

O que está desaparecendo é também uma Angola que, na visão do personagem, está sendo transformada desde a independência; conduzida, no entanto, a um destino diferente do que se esperava pelo ideal revolucionário. Em entrevista concedida a uma jornalista inglesa, afirma o personagem: “um homem pode ser um povo, a sua imagem pode ser a do povo” (ONDJAKI, 2013, p. 265). Tal qual Lídia de *Estação das Chuvas* ou Sem Medo de *Mayombe*, Odonato é o sujeito individual-coletivo, o homem-metáfora do seu povo.

O romance expõe a miséria em que vive parte da população:

Odonato voltou a berma do prédio, olhou o céu de Luanda, viu o galo esconder-se, depois ficou imóvel de corpo suado e hirto, como uma estátua bem esculpida.

– a verdade é ainda mais triste, Baba: não somos transparentes por não comer... nós somos transparentes porque somos pobres (ONDJAKI, 2013, p.190).

A precariedade com que vive Odonato e sua família é o avesso de uma capital que presencia o desenvolvimento urbano e o “progresso”, presença do capital estrangeiro, mudanças provenientes da exploração de petróleo que reconfigura o tecido social: “Luanda fervia com a sua gente que vendia, que comprava para vender, que se vendia para ir depois comprar e gente que se vendia sem voltar a conseguir comprar” (ONDJAKI, 2013, p. 67). A presença do capital e cultura estrangeira pode ser notada nos excertos a seguir:

na avenida o trânsito era intenso, motas de fabrico chinês circulavam por entre os carros enormes, jipes de marca americana, japonesa e coreana, muitos hiace na candonga de transportar o povo que realmente só se podia deslocar de candongueiro, muitos Toyota starlet, também conhecidos como gira-bairro, também no serviço de candonga mas este ilegal e mais arriscado (ONDJAKI, 2013, p. 65).

Mais detalhes seriam fornecidos à população pelos meios de comunicação social oficiais, mas o trabalho, garantia o chefe de estado, seria executado de

acordo com padrões científicos de países como os Estados Unidos, a Rússia, a França, a Índia e o Brasil.

[...]

– quer dizer – o Esquerdista voltava à suas anotações e falava para ninguém – , pode ser que com isso passemos finalmente ao estatuto de país do terceiro mundo (ONDJAKI, 2013, p. 161).

Infere-se, pelo comentário do Esquerdista que, sob sua perspectiva, o país estava tão subdesenvolvido que somente depois dessas mudanças poderia chegar ao patamar de um país de terceiro mundo, também subdesenvolvido se comparado à realidade dos considerados de primeiro. É a voz desse personagem que se ergue para denunciar os signos da falsa modernidade que se anuncia:

[...] durmam enquanto vos anestesiaram com doses de suposta modernidade!, é carros lindos, é internetes que nem funcionam, é marginal nova com prédios construídos em areais dragadas sem pedir licença à Kianda<sup>12</sup>, é furar o corpo da cidade sem querer ouvir os outros que já furaram o corpo das cidades deles, onde não deu certo...ouçam bem dorminhocos, lá não deu certo, e aqui, porque somos estúpidos, cegos e comoventes, isto é, porque somos globalmente corruptos, aqui a cidade vai ser furada, a água vai ser privatizada, o petróleo vai ser sugado sob nossas casas, os nossos narizes, e as nossa dignidade...enquanto os políticos fingem que são políticos... enquanto o povo dorme [...] (ONDJAKI, 2013, p. 237).

Para Mbembe (2018), “modernidade” é outro nome para o projeto imperialista europeu implantado desde o final do século XVIII, exercendo sobre outros povos “o tipo de poder que somente se exerce fora das próprias fronteiras e sobre pessoas com as quais se julga nada ter em comum” (MBEMBE, 2018, p.105). O projeto europeu de modernidade, portanto, negou às sociedades africanas tecnologias e conhecimentos utilizados inclusive para a manutenção de servidão, escravidão e subdesenvolvimento. O alerta dado por Esquerdista denuncia a continuidade do imperialismo e exploração das riquezas do país sob outro formato.

O texto de Ondjaki soa como complementação para o que *Maoyembe* e *Estação das chuvas* vaticinaram. Importa lembrar que o romance de Pepetela foi escrito numa época em que se idealizava o futuro do país. O romance de Agualusa, publicado depois, já com a independência consumada, reforça algumas dissidências anunciadas por Pepetela, estando o primeiro menos na condição de vate que o segundo, pois sua narrativa revisa o passado, enquanto Pepetela vivenciou o presente histórico que narra e projeta um futuro. *Os transparentes* nos apresenta a nação que, depois de sair de duas guerras, precisa enfrentar outros desafios, como a especulação financeira, o desemprego, a falta de saneamento e, talvez, um de

---

<sup>12</sup> Entidade das águas, protetora e reguladora dos mares, rios, peixes e águas. Equivalente à Iemanjá no Brasil.

seus maiores desafios: os interesses externos em suas riquezas, principalmente no “ouro negro”, que seria explorado com o auxílio técnico de profissionais estrangeiros como Raago: “o americano era um jovem, negro, igual a tantos jovens angolanos, não fosse pela língua inglesa, pelo olhar suado e desesperado, nunca seria identificado pela sua verdadeira nacionalidade.” (ONDJAKI, 2013, p.109).

A afirmação do narrador de que Raago poderia ser um jovem negro igual a tantos outros lança um olhar sobre a noção racista que se constrói acerca da identidade, principalmente dos africanos, cuja marca identitária é costumeiramente resumida à cor da pele, elemento que parece eliminar qualquer distinção entre os milhões de seres originários de um mesmo grupo. O marco diferencial é, portanto, a língua e alguns traços mais subjetivos como o “olhar suado e desesperado”. Língua que denuncia que ele apenas não era angolano, mas que também não o denunciaria como americano; podendo ser britânico, jamaicano ou nigeriano, nacionalidades das quais um dos elementos identitários comuns é a língua, considerando as idiosincrasias do inglês falado em cada território.

Saída da guerra pela independência em 1975 e da guerra civil em 2002, a cidade narrada por Ondjaki (2013) é também metáfora de como as memórias desses dois acontecimentos ainda são fantasmas que mantêm alguns personagens sob constante apreensão, principalmente os mais velhos, conforme retratam as memórias da Avo Kunjikise:

[...] o meu marido não me disse palavras de adeus... eu não limpei as armas do meu marido...ela chora e dança pela primeira vez na vida... a velha dança devagar e chora...olha as crianças... o meu marido foi na guerra para morrer e hoje eu danço...eu danço porque meu marido morreu na guerra [...] (ONDJAKI, 2013. p. 344).

Trata-se de uma mulher que viveu a experiência das duas guerras. Bem diferente da Evita de *A costa dos murmúrios*, não foi possível a Avó Kunjikise, em nenhum momento, a alienação dos traumas provocados por conflitos armados. Seu reconhecimento da realidade na qual se encontrava sua nação ocorrera concomitantemente aos acontecimentos, não por meio da rememoração narrativa e ficcional como ocorre com a personagem de Lídia Jorge.

Do romance de Pepetela (2013) ao de Ondjaki (2013) pode-se tecer a imagem da mudança do que fora a Angola da revolução e no que se tornara a da globalização.

“- as obras já começaram, milhares de túneis e buracos estão a ser abertos neste exato momento, os tubos foram comprados, as equipes foram contratadas, a máquina do desenvolvimento e da modernidade já se está a mover...” (ONDJAKI, 2013, p. 222).

Nota-se, pelo fragmento que reproduz trecho de uma conversa entre o Ministro, Cristalino, Raago, SantosPrancha e dois fiscais do governo, que modernidade é sinônimo de

progresso para os personagens, mas um tipo de desenvolvimento que beneficiaria apenas os investidores estrangeiros e a parcela corrupta de uma elite econômica e política do país, ignorando as necessidades básicas da população e também os ideais revolucionários de décadas atrás. Pôr em xeque a honestidade de uma parcela do povo parece ser um dos pontos do romance, o que, em certos momentos, propicia uma generalização quanto à tessitura de um caráter identitário:

respeitado no prédio pelo dom da honestidade e da pontualidade, ambos raros em gente de Luanda, Paizinho era um espetador assíduo do programa televisivo PontoDeEncontro, criado justamente para que os angolanos desencontrados soubessem da localização das pessoas que a guerra havia separado (ONDJAKI, 2013, p. 41).

Honestidade e pontualidade são características raras nos luandenses, vistos sob a perspectiva onisciente do narrador que, sendo heterodiegético, poderia eximir-se do julgamento moral dos personagens, o que denota uma postura enunciativa em terceira pessoa tão parcial quanto seria a de um narrador autodiegético.

O prédio ao qual se refere é habitado pela população pobre do romance, mas nele também transitam outros personagens, como fiscais do governo em busca de propina. O edifício se assemelha ao do romance *Quem me dera ser onda* de Manuel Rui (2018), que reúne os personagens em torno de um porco chamado Carnaval da Vitória, escondido para ser engordado e comido num local onde era proibida a presença de animais. O romance é uma metáfora crítica do que se tornara a nação pós-independência. Assim como em *Mayombe* e *Os transparentes*, os nomes dos personagens são significantes cujos significados estão explicitamente ligados ao seu papel no desenvolvimento da trama, seja ela histórica ou romanesca. A escolha do nome Carnaval da Vitória para o porco a ser comido pela família no carnaval (a quem Ruca, uma das crianças protagonistas, acusa de estar virando “burguês” pelo tratamento oferecido com “música e comida do Trópico” (RUI, 2018, p. 39) não é uma mera alusão ao evento instituído por Agostinho Neto em 1978, primeiro carnaval a ser comemorado no país independente. O animal, depois de gordo, passa a ser cobiçado por todos, mesmo por aqueles que em nada contribuíram para a engorda.

Em *Os Transparentes*, o privilégio gozado por uma parcela da população frente à precariedade de serviços de outra se evidencia pela metáfora alusiva e paródica:

a cerveja na BarcaDoNoé era uma das mais bem geladas da cidade e o segredo, sabido e público, residia na enorme arca que não havia sido desligada nunca – assim reza a história – desde o dia onze de novembro de mil novecentos e setenta e cinco, o fio que a alimentava, diz a voz do povo, é muito comprido

está ligado a uma determinada casa onde a luz não falta (ONDJAKI, 2013, p.159).

Do mesmo local, diz-se que saíram as cervejas de comemoração pela independência e “as garrafas de whisky e de champanhe que o falecido camarada Presidente Neto mandou guardar aqui, horas antes da pura dipanda<sup>13</sup>[...]” (ONDJAKI, 2013, p.159).

*Os transparentes* é um romance que pode ser lido, portanto, como metáfora de uma Angola que, sob a perspectiva do narrador e do personagem Odonato, que vai desaparecendo até flutuar, também estaria a desaparecer, dando lugar à construção de uma nação por vir, sonhada por Lídia (*Estação das chuvas*) e por Sem Medo (*Mayombe*).

#### 4.1 IDENTIDADES TRANSNACIONAIS E MULTITERRITORIAIS

As relações entre Portugal e Angola ocorreram de diferentes formas ao longo de cinco séculos, desde a chegada do navegador português Diogo Cão em solo africano no final do século XV. Comércio, escravização, tráfico, exploração, colonização e imigração marcaram a convivência entre os dois povos até 1975. Os portugueses estiveram em solo angolano como colonos ou soldados nos últimos anos da colonização sem a mancha da escravidão e do tráfico de negros, embora isso não representasse o fim de uma assimetria de poderes que mantinha os africanos como sustentação do já bastante combalido império português. Com a independência, muitos dos primeiros voltaram à terra lusa na condição de retornados (António Lobo Antunes e Dulce Maria Cardoso, por exemplo). Alguns angolanos estiveram também em território português, na primeira metade do século XX, com destaque para os que para lá foram a fim de adquirir formação universitária, como o poeta Agostinho Neto. A presença de angolanos em Portugal é marcada pela imigração pós-independência, motivada pelos conflitos civis originários das guerras entre os grupos que almejavam o comando da nação (MPLA, UNITA), como é o caso do músico e escritor Kalaf Epalanga, ou por melhores condições de vida, já que a independência não mitigou os problemas relacionados às grandes desigualdades sociais que prosseguiram no país tendo a elite portuguesa sendo substituída por uma angolana. Conforme já se evidenciou nesta tese, eventos que mudaram o rumo das histórias das nações são comumente retratados em obras literárias, seja por meio do romance histórico ou pela escrita autobiográfica, autoficcional ou metaficcional. Outras vezes também pela literatura puramente ficcional que coloca o acontecimento histórico como pano de fundo, mesmo que a obra não se conceba como romance histórico.

---

<sup>13</sup> A adaptação para o quimbundo da palavra portuguesa “Independência”.

Os romances *O retorno* e *Também os brancos sabem dançar* são obras resultantes da experiência de deslocamento territorial que é marca de seus narradores e personagens. A análise que se segue, tendo os romances como corpus, se propõe a refletir sobre um conceito de identidade a partir da relação do narrador e personagem com os territórios pelos quais transitam em diferentes planos da ficção de que são oriundos, concebendo tais identidades como transnacionais, multiterritoriais ou como devir. Para essa tarefa, inicialmente, será apresentado um conceito de território, palavra da qual derivam outros conceitos utilizados no estudo e aos quais a ideia de nacionalidade está diretamente imbricada, com base no livro *O mito da desterritorialização*, do geógrafo Rogério Haesbaert (2016) em diálogo com os demais teóricos que têm fundamentado o presente trabalho.

Recorrendo a uma revisão bibliográfica que abrange sociólogos, historiadores, geógrafos e filósofos, Haesbaert (2016) elabora diferentes definições de território para conceituar desterritorialização que, para ele, seria uma espécie de mito, visto que esta não ocorreria sem a existência dos tipos de territórios, os quais não estariam extintos como muitos propagam. Território pode ser definido natural, política, cultural e geograficamente, proposta, segundo ele, “intrinsecamente integradora”, entendendo a territorialização como apropriação e domínio do espaço por grupos humanos, pois cada um de nós precisa, de certo modo, territorializar-se, não de forma determinista, “mas num sentido muito mais múltiplo e relacional, mergulhado na diversidade e na dinâmica temporal do mundo” (HAESBAERT, 2016, p. 16).

O autor elabora uma síntese das noções de território da seguinte maneira: a) Política (relação espaço-poder) ou jurídico-política (relações espaço-poder institucionalmente falando). O território é um espaço delimitado onde “se exerce um determinado poder, na maioria das vezes – mas não exclusivamente – relacionado ao poder político do Estado” (HAESBAERT, 2016, p. 40); b) Cultural ou simbólico-cultural, prioriza “a dimensão simbólica e mais subjetiva, em que o território é visto, sobretudo, como produto da apropriação/valorização simbólica de um grupo em relação ao seu espaço vivido” (HAESBAERT, 2016, p. 40); c) Econômica: o território é visto como fonte de recursos e/ou “incorporado no embate entre classes sociais e na relação capital-trabalho, como produto da divisão ‘territorial’ do trabalho, por exemplo” (HAESBAERT, 2016, p. 40).

O Estado, na visão do geógrafo, exerce “o papel de destruidor de territorialidades previamente existentes, mais diversificadas, e a fundação de novas, em torno de um padrão político-administrativo mais universalizante.” (HAESBAERT, 2016, p. 199), ou seja, a criação dos Estados-nação modernos é ao mesmo tempo desterritorializadora e territorializadora. A

identidade do indivíduo se circunscreve ao território política, simbólica e economicamente, e ele pode estar desterritorializado mesmo sem ter saído de seu local de origem. Seria o caso do angolano impedido de fazer de sua terra meio de subsistência, de exercer sua religião ou língua nativa.

A diversidade territorial angolana pré-colonial (rizomática) foi parcialmente destruída para dar lugar a outra territorialidade construída sob as bases do imperialismo português (arborescente). O Estado-nação português ignorou a cultura política, econômica e simbólica das múltiplas nações de Angola a fim de impor um modelo chamado Ultramar.

Conforme o autor, o grande desafio deste início de milênio não seria a desterritorialização, mas a multiterritorialização, ou seja, a capacidade de experimentar, ao mesmo tempo, diferentes territórios reconstruindo o de origem. Tal capacidade é, muitas vezes, tolhida pela vida precária de parte dos cidadãos do mundo, como os migrantes que vagam à procura, geralmente, de um único território onde possam viver longe de guerras, miséria, perseguições ou tantos outros fatores que expulsam as pessoas de suas casas. Território e territorialidade são conceitos mais centrais à Geografia, no que se refere à espacialidade humana, sendo, porém, recorrentes em outras áreas. A Geografia enfatiza a materialidade do território; a Ciência Política, as relações de poder; a Economia vê o território como base da força produtiva; a Antropologia prioriza sua dimensão simbólica; a Sociologia destaca a intervenção do território nas relações sociais; a Psicologia “incorpora-o no debate sobre a construção da subjetividade ou da identidade pessoal, ampliando-o até a escala do indivíduo” (HAESBAERT, 2016, p. 37).

O romance, por sua relação mimética com o mundo<sup>14</sup>, engloba o território sob todos os matizes, pois os personagens, assim como os seres humanos reais, vivem a experiência do território de forma integrada. Territorialidade se refere ao caráter simbólico do território, ainda que este não seja dominante. O território abarca aspectos simbólicos, materiais e econômico-políticos, sendo concebido desse modo de forma integradora. Não se pode, portanto, pensar a identidade individual ou nacional prescindindo de sua relação com o território e os fatores que o integram.

O romance *O retorno* fornece, seu por meio de seu narrador-personagem, elementos que permitem a análise de um percurso identitário marcado pela territorialização, desterritorialização, reterritorialização e devir. Rui, filho de um casal de colonos portugueses,

---

<sup>14</sup> Problemas recorrentes ao uso do conceito de mimese e sua relação com a prosa romanesca serão discutidos de forma ampliada no capítulo 4.

parte para Portugal devido à independência de Angola, proclamada em 11 de novembro de 1975. Como tantos outros, sua família deixa tudo para trás levando na bagagem poucos objetos pessoais e algum dinheiro. Porém, seu pai, Mário, permanece como prisioneiro, acusado de ser ou conhecer o “carniceiro do Grafani”, assassino de pretos procurado por soldados angolanos que participaram da luta independentista. D. Glória, mãe de Rui, partiu jovem de Portugal para Luanda a fim de se casar com Mário, que partira antes dela. Rui e sua irmã, Maria de Lurdes, nasceram em África e não conheciam a metrópole até o episódio do retorno. O que Rui sabia acerca de Portugal era o que lhe contaram os pais e seu amigo Gegé: “O Gegé diz que na metrópole não há cinema ao ar livre, não consigo perceber como é que a metrópole tem tudo melhor do que aqui e não tem cinema ao ar livre” (CARDOSO, 2019, p. 21).

Mário e Glória saem da metrópole em momentos diferentes, num processo de desterritorialização inicialmente espacial, para Angola, onde se faz necessária uma reterritorialização. O desprendimento provoca uma mudança para além do deslocamento geográfico. Glória nota essa mudança em Mário logo quando desembarca, o que se percebe pela narrativa de Rui:

Talvez a mãe já fosse como é, talvez não tenha sido culpa desta terra, deste calor, desta humidade, a mãe chegou ao pé do pai com os sapatos na mão e em vez de o cumprimentar disse-lhe, não pareces tu. O pai ainda deve ter ciúmes do rapaz do retrato que a mãe continua a trazer no cordão ao peito (CARDOSO, 2019, p. 24).

O narrador é porta-voz das memórias da mãe, de quando chegou a Angola e encontrou um homem bem diferente do rapaz que conhecera antes que partisse<sup>15</sup> e cuja imagem guardava num pequeno porta-retrato preso num cordão de ouro ao peito. O excerto acima alude à atitude da mãe de se descalçar, antes mesmo de chegar, ao pai devido ao incômodo dos sapatos apertados, bem diferente das outras moças que estavam no mesmo lugar para encontrar seus noivos. Glória não era como elas, e Rui pensa na hipótese de isso se dever já às condições da terra; ou esse despojamento já ser, talvez, uma característica da mãe, que não se parecia mais uma mulher de Lisboa: “como é que a mãe podia parecer uma mulher de Lisboa se até as vizinhas gozavam com a maneira como a mãe se arranjava.” (CARDOSO, 2019, p. 39). A Glória que se compõe em Angola também já se distancia da que partira de Lisboa, ou poderia

---

<sup>15</sup> Mudança semelhante à percebida por Evita em relação ao noivo em *A costa dos murmúrios*. Não que haja coincidências entre as identidades dos dois personagens. Chamo a atenção para o fato de que tanto Glória (*O retorno*) quanto Evita percebem que o homem que encontram em África (Moçambique, no caso de Evita) não é o mesmo que conheceram em Portugal.



ser uma potência, um vir a ser que apenas emerge dadas as mudanças que experimenta no novo território.

No fragmento a seguir, é possível notar uma identidade construída pela sobreposição e justaposição de distintas concepções territoriais:

A culpada de a mãe ser assim é esta terra. Sempre houve duas terras para a mãe, esta que a adoeceu e a metrópole, onde tudo é diferente e onde a mãe também era diferente. O pai nunca fala da metrópole, a mãe tem duas terras mas o pai não. Um homem pertence ao sítio que lhe dá de comer a não ser que tenha um coração ingrato, era assim que o pai respondia quando lhe perguntavam se tinha saudades da metrópole. Um homem tem de seguir o trabalho como o carro segue os bois. (CARDOSO, 2019, p. 11).

Nota-se a figura materna cindida e ao mesmo tempo hibridizada. Cindida em relação ao território de onde se apartou e hibridizada no tocante ao lugar onde precisou se reterritorializar. A identidade da mãe é descrita pelo narrador considerando os aspectos simbólicos do território. A personalidade deslocada, o sentimento de inadequação de Glória e problemas psicológicos que a obrigam a tomar remédios refletem os efeitos da desterritorialização a que foi submetida sobre sua subjetividade. A reterritorialização do pai se deu numa relação de aliança mais com o aspecto econômico, o território “como base da força produtiva”, como o classificou Haesbaert (2016). Mário é um exemplo do português que via no continente africano oportunidade de enriquecimento, diferente de Glória, cujo deslocamento teve motivações mais afetivas que financeiras.

Segundo Lucas Esperança da Costa (2019), em sua tese intitulada *O que estamos a fazer aqui? A relação com o lugar para os “Retornados”*, na Carta Constitucional de 1933 constava como nação portuguesa também as terras de além-mar como Angola, Moçambique, etc., e que tal nação se constituía de todo cidadão português residente dentro ou fora de Portugal. De acordo com o *Acto Colonial* de 1933, que geria as normas das colônias, a estas se estenderiam as legislações aplicadas à metrópole entendendo-as como “um corpo unitário e indivisível” (COSTA, 2019, p. 27).

Segundo Costa (2019), a ida de portugueses para a África estava associada a uma busca por melhores condições de vida e para, às vezes, fugir da falta de liberdade imposta pelo regime salazarista em Portugal. A família de Rui, no romance de Dulce Maria Cardoso (2019), se encontra no primeiro grupo. O pesquisador acrescenta que o aumento da população branca nas colônias aprofundava as diferenças entre brancos e negros na estrutura da sociedade. Os portugueses compensavam as baixas condições financeiras explorando a mão de obra negra. Costa (2019) ressalta também que o sucesso da empreitada estava ligado ao desejo de uma vida

melhor e esforço dos portugueses, não apenas à exploração do africano. Porém, é preciso lembrar que a empreitada colonial não teria enriquecido inúmeros europeus sem a exploração ou escravização do negro africano. Portanto, o “esforço” dos portugueses só obteve êxito devido à força de trabalho que explorou. Consoante atestou o filósofo: “o pensamento europeu sempre tendeu abordar a identidade não em termos de pertencimento mútuo (copertencimento) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo com o mesmo” (MBEMBE, 2018, p. 11). O angolano não era o “mesmo” do português sendo reduzido à sua pele e cor e as ficções construídas sobre sua compleição e caráter a fim de legitimar a dominação.

A imagem positiva que o português construiu sobre si se opõe à negativa construída sobre o africano como justificativa para exploração:

Os pretos. A não ser que se queira explicar o que são, aí é o preto, o preto é preguiçoso, gostam de estar ao sol como os lagartos, o preto é arrogante, se caminham de cabeça baixa é só para não olharem para nós, o preto é burro, não entendem o que se lhes diz, o preto é abusador, se lhes damos a mão querem logo o braço, o preto é ingrato, por muito que lhes façamos nunca estão contentes (CARDOSO, 2019, p. 25).

Nota-se que é um retrato do colonizado feito pelo colonizador. Como contraponto, apresenta-se a seguir o caminho inverso. O retrato do colonizador feito pelo colonizado: “um branco é um escravagista, um colonialista, um imperialista, um explorador, um violador, um carrasco, um gatuno, qualquer branco é isso tudo ao mesmo tempo e não pode deixar de ser odiado” (CARDOSO, 2019, p. 48). Em ambos os fragmentos temos duas identidades antagônicas e fortemente generalizadas que contrariam a proposição de Angola como extensão de Portugal, ou de uma suposta convivência harmônica entre portugueses e angolanos.

Para Albert Memmi (1977), em *O Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*, o racismo consiste na tentativa de transformar o que é cultural e histórico em algo natural. A suposta inferioridade do colonizado é usada como justificativa para sua dominação e escravização. A política de dominação exercida na colônia contraria a ideologia da metrópole pautada pelo discurso cristão e democrático de desenvolvimento econômico e social. A ideologia de que todos são iguais valeria apenas para os limites da metrópole, não se estendendo ao território africano. Segundo Memmi (1977), todo colonizador é um privilegiado. “Se os privilégios dos poderosos da colonização são ostensivos, os privilégios miúdos do pequeno colonizador, mesmo o menor de todos, são muito numerosos.” (MEMMI, 1977, p. 27). O colonizador sempre estará em condições vantajosas em relação ao colonizado, da mesma forma que Mário, pai de Rui, em relação aos angolanos com os quais convive e aos quais explora.

O português não se instaura nos países africanos como meros imigrantes, mas como senhores. Mesmo com o regime escravagista abolido, a exploração da mão de obra negra e o preconceito racial que colocam o africano numa posição inferior denota a falácia do discurso salazarista de que as colônias eram uma extensão da metrópole, o Ultramar.

Os pais de Rui se desterritorializaram ao emigrar de Portugal para Angola. Nesse processo de desterritorialização, as mudanças não são apenas de ordem espacial. Como a identidade é resultado também da interação do sujeito com o espaço, a subjetividade dos personagens é afetada em decorrência desse deslocamento, conforme se verificou nos fragmentos transcritos anteriormente. Diferentemente dos pais, Rui era um “português” nascido no Ultramar, na suposta extensão. Antes da independência, empiricamente, sua identidade nacional resulta de sua relação apenas com o território angolano, o que se altera com sua desterritorialização quando precisa fugir com a mãe e a irmã para Portugal.

O narrador construíra uma imagem idealizada da metrópole, que vai se esvanecendo quando, em solo lusitano, se depara com um território que lhe é estranho: “Então a metrópole afinal é isto”? Esta pergunta-epígrafe abre a segunda parte do romance. Os personagens se encontram alojados com outros retornados num hotel em Estoril, beneficiados por uma política de assistência do governo:

A metrópole tem de ser como este hotel que até no elevador tem uma banquetta forrada a veludo. Portugal não é um país pequeno, era o que estava escrito no mapa da escola, Portugal não é um país pequeno, é um império do Minho a Timor. A metrópole não pode ser como hoje a vimos no caminho que o táxi fez, ninguém nos ia obrigar a cantar hinos aos sábados de manhã se a metrópole fosse tão acanhada e suja, com ruas tão estreitas onde parece que nem cabemos (CARDOSO, 2019, p. 83).

As identidades nacionais (coletiva) são também resultado da integração de diferentes planos da relação do sujeito (identidade individual) com o território. Como não conhecia empiricamente Portugal, Rui construíra uma imagem baseada apenas na ficção dos livros e mapas. Lembra-se de que o pai tinha partido para África como intuito de “fintar” a pobreza. Não admitia, portanto, ver pelas ruas da metrópole “pessoas tristes e feias, nem velhos desdentados nas janelas tão sem serventia que nem para a morte têm interesse” (CARDOSO, 2019, p. 83). Nas lembranças das palavras do pai, rememora que ele “sabia o que dizia, tinha ido para África para fintar a pobreza, em África fintava-se tudo, a morte, a pobreza, o frio e até a maldade”; ao contrário de Portugal onde “tinham de arrancar os olhos uns aos outros por causa de uma sardinha” (CARDOSO, 2019, p. 84). O pai conhecia a realidade dos dois territórios e, enquanto durou o colonialismo, para ele era mais vantajoso ser português em Angola do que

em Portugal, ou seja, sua reterritorialização como lusitano independia da concretude do território europeu e se construiu sob as bases simbólicas do império (língua, leis) e sobre a concretude do solo africano.

Na metrópole, os retornados passaram a constituir uma categoria à parte. Conforme o estudo elaborado por Costa (2019), sofreram discriminações e agressões sendo vistos como nocivos a Portugal. Sobre as mulheres retornadas, por exemplo, escreveu o pesquisador: “a liberdade que elas possuíam em África, o despudor que ostentavam com suas roupas curtas e decotes, segundo o pensamento de muitos, davam a liberdade de serem assediadas nas ruas.” (COSTA, 2019, p. 112).

Nota-se que o que se pensava acerca das retornadas se assemelhava ao comportamento do colono em relação à mulher africana, que se evidencia nas conversas de Rui com os amigos Gegé e Lee quando ele ainda vivia em Angola:

Não são conversas que eu saiba ter com o pai e envergonho-me sempre que o pai fala nesses assuntos. Com o Gegé e com o Lee é diferente, passávamos horas a falar de como seria fazer ginga ginga com raparigas brancas, sabíamos que não era a mesma coisa do que fazer com as pretas que nem cuecas usam e fazem aquilo com qualquer um e se quisermos até fazem com dois ou três de seguida (CARDOSO, 2019, p. 43).

Os retornados constituíam, portanto, uma espécie de “devir-negro” em solo lusitano. Isso demonstra que a ficção criada sobre o negro e amalgamada à cor de sua pele pode também ser empregada como fator de depreciação, subjugação ou exploração de sujeitos não negros, desde que estes estejam sujeitos a condições semelhantes às impostas nos territórios coloniais, como defende o filósofo camaronense: “os riscos sistemáticos aos quais os escravos negros foram expostos durante o primeiro capitalismo constituem agora, se não norma, pelo menos o quinhão de todas as humanidades subalternas” (MBEMBE, 2018, p.17). O autor discorre sobre uma realidade posterior à vivida pelos personagens de Dulce Cardoso (2019), pois seu estudo, publicado primeiramente em 2013, se debruça sobre um mundo que experimenta novas formas de exploração capitalista e migrações em massa para a Europa onde, segundo ele, “vem surgindo uma nova classe de homens e mulheres estruturalmente endividados” (MBEMBE, 2018, p. 19) e acrescenta:

Pela primeira vez na história humana, o substantivo negro deixa de remeter unicamente à condição atribuída aos povos de origem africana durante a época do primeiro capitalismo (predações de toda espécie, destituição de qualquer possibilidade de autodeterminação e, acima de tudo, das duas matrizes do possível, que são o futuro e o tempo). A essa nova condição fungível e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida e à sua generalização pelo mundo inteiro, chamamos o devir-negro do mundo (MBEMBE, 2018, p. 20).

A existência do objeto precede ao conceito. Esse devir-negro a que Mbembe (2018) se refere analisando a realidade do século XXI (principalmente em relação ao imigrante) se aplica à condição que se impôs aos retornados na segunda metade do século anterior, no que se refere à discriminação não pela cor da pele, mas por tudo que representava para o europeu o fato de terem vivido na África, sendo influenciados pela cultura dos negros. Não parecer “negro” seria, portanto, uma forma de tentar reterritorializar-se como português, despindo-se de signos que pudessem remeter à origem africana, mesmo sendo branco.

A reterritorialização do negro africano no Brasil colonial certamente se deu de forma mais complexa e dolorosa, situação que não mudou muito, mesmo com a abolição em 1888, pois, numa tentativa de evitar perseguições e discriminações e se inserir nos ambientes sociais que espelhavam o mundo europeu como referência, a população negra precisou se despir de grande parte dos signos que fazia referência a sua cultura de origem e construir outros por meio de hibridismos, sincretismos, assimilações como forma de sobrevivência não apenas simbólica, mas também física. Não se tratou de um devir, mas de uma imitação forçada. Diferente da situação do retornado europeu, não parecer negro para o africano era tarefa impossível, em muitos casos era necessário parecer branco.

Devir nunca é tornar-se, tampouco parecer, o que impede o equívoco da ideia de pensar o devir-negro como sendo tornar-se um negro realmente. O termo do qual se devém é também um devir com o qual se constitui um bloco de devires. Conforme o pensamento de Deleuze e Guattari (1977), trata-se de um rizoma, nunca uma árvore classificatória. “Um devir não é um nem dois, nem relação de dois, mas entre-dois, fronteira ou linha de fuga, de queda, perpendicular aos dois.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 91).

Um escritor precisa devir personagens para que suas criações sejam, na diegese, minimamente verdadeiras. “Um devir minoritário só existe através de um termo médium e de um sujeito desterritorializado que são como seus elementos.” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 89). Não existe devir-homem, pois homem é o que os dois filósofos consideram entidade molar e os devires só poderiam ser moleculares. O devir é o que provoca o desvio. O homem ao qual se referem é o branco europeu, tipo culturalmente tomado como referência para os demais.

Interpretando alguns personagens do romance sob essa perspectiva, pode-se, por exemplo, conceber Mário e Glória, pais de Rui, em sua condição de portugueses desterritorializados, numa aliança identitária com seu “Outro” africano. Porém, o devir negro do colono só é percebido externamente, e a sua revelia, quando na condição de retornado. Aliança não é um termo que se emprega aqui para sugerir uma convivência harmônica, ou

união, mas no sentido formulado por Deleuze (2011), como influência de seres heterogêneos. Rui passa pelo processo inverso (Angola-Portugal) ao dos seus pais. Nasceu em Angola, sem nunca ter sido considerado angolano, tampouco era português para os portugueses com os quais precisaria estabelecer novas alianças a fim de se reterritorializar, mas um “retornado” apenas: “Agora somos retornados. Não sabemos bem o que é ser retornado mas nós somos isso. Nós e todos os que estão a chegar de lá” (CARDOSO, 2019, p. 77).

Por mais que o discurso do Estado Novo e sua política imperialista procurasse promover a ideia de um Portugal Ultramar, estendendo aos portugueses das colônias as leis, direitos e deveres da metrópole, a recepção dos retornados comprova o quanto os movimentos de desterritorialização e reterritorialização reconfiguram a concepção de identidade individual e coletiva, considerando a individual como o sujeito se vê, e a coletiva como se vê e é visto como resultado de uma integração de diversos fatores que contribuem para a construção da imagem de uma nação e de seus cidadãos.

Na metrópole, Rui não era angolano nem português, mas um retornado, que não se poderia definir nem mesmo como híbrido, pois não é um nem dois; por isso, seguindo a formulação de Deleuze e Guattari (1997), um devir, um vir a ser, não aquele que é. Estar entre Portugal e Angola sem chegar a nenhum dos dois, podendo então apenas devir ambos sem jamais chegar a sê-los verdadeiramente. A identidade do português retornado se aproxima do negro no campo simbólico, pois se constrói de signos alvos de discriminação e preconceito. É importante ressaltar que uma identidade molar, iluminista, é um conjunto de signos organizados para se compor uma imagem homogênea sobre os indivíduos, é uma identidade devidamente territorializada, arbórea. Para o português supostamente territorializado, afastado da experiência migratória e da vida das colônias, que aceitava (muitos o fizeram) enquanto lhe era conveniente crer num Portugal Ultramarino, a presença daqueles repatriados expunha a fratura do que fora de fato a experiência colonial, desconstruía o herói camoniano recuperado por Salazar, exibia o corpo putrefato de D. Sebastião: “Estavam lá retornados de todos os cantos do império, o império estava ali, naquela sala, um império cansado, a precisar de casa e de comida, um império derrotado e humilhado, um império de que ninguém queria saber” (CARDOSO, 2019, p. 86).

Os retornados tornaram-se, então, a metáfora do que Portugal nunca pretendia ser com seu projeto imperialista. O narrador recorda-se da aula de um professor anticolonialista de cabelos compridos que cantava “o Monangambé e de forma tão sentida como se fosse um preto” (CARDOSO, 2019, p. 46) e afirma preferir ouvi-lo a escutar os cantos de *Os lusíadas* e acrescenta: “O professor de português da turma B queimou os *Lusíadas*, o império não devia

ter existido e os *Lusíadas* que o aclamava também não” (CARDOSO, 2019, p. 46). Essa constatação iconoclasta se dá ainda em solo angolano, porém já sofrendo os efeitos da revolução de abril de 1974.

Segundo Lourenço (2016), a história literária portuguesa dos últimos cento e cinquenta anos reflete a tentativa de se buscar uma resposta para o que é ser português, pergunta que literariamente era facilmente respondida pela voz canônica de Camões, ao menos até o século XIX quando os escritores realistas passaram a interrogar tal identidade. O sujeito iluminista, cuja identidade portuguesa homogênea se constrói ficcionalmente sob a influência de *Os Lusíadas*, dá lugar, mais do que a um sujeito fragmentado, como afirmara Hall (2003), a um devir identitário. Depois da Revolução dos Cravos e da independência das colônias, não caberia mais a pergunta “o que é ser português”, mas o que pode vir a ser português; a figura dos retornados, abordada no romance de Dulce Maria Cardoso (2019), é expressão desse devir. Por mais que estejam geograficamente reterritorializados, suas experiências de deslocamento serão marcas indelévels na construção de suas subjetividades.

Em *O retorno*, apesar de passarem por processos de desterritorialização, os sujeitos se esforçam para se reterritorializar, a fim de se adequarem aos códigos identitários do novo território, seja na condição de colono ou retornado. Em *Também os brancos sabem dançar*, é possível verificar uma identidade mais multiterritorial do que reterritorializada apenas porque é transnacional, portanto mais passível ainda de devires.

Conforme já mencionado, Haesbaert (2016) define territorialização de diferentes maneiras. A que interessa à abordagem desta seção é a concebida como múltipla, resultante da “sobreposição e/ou da combinação particular de controles, funções e simbolizações, como nos territórios pessoais de alguns indivíduos ou grupos mais globalizados que podem ou se permitem usufruir do cosmopolitismo multiterritorial das grandes metrópoles” (HAESBAERT, 2016, p. 342). É o caso do escritor e músico Kalaf Epalanga, nascido em Angola, de onde saiu ainda jovem fugindo da guerra civil, partiu para Lisboa, vivendo hoje entre a capital lusitana e Berlim. A multiterritorialidade se constitui por múltiplas reterritorializações em rede, com forte conotação rizomática e não hierárquica, é a capacidade de acessar ou conectar diferentes territórios seja concreta ou virtualmente, formando uma territorialidade múltipla.

As literaturas escritas em diferentes lugares do mundo receberam adjetivos que as caracterizavam quanto ao estilo de época e nacionalidade de seus autores. Quanto à primeira forma de caracterização, o século XIX encerrou as categorias consideradas universalistas como Romantismo, Realismo, Naturalismo, Simbolismo, Parnasianismo na Europa e fora dela, como no Brasil, por exemplo. As estéticas artísticas e literárias se apresentaram de forma mais

pulverizada na primeira metade do século XX. Da segunda metade em diante tornou-se cada vez mais difícil a configuração de estilos bem definidos, generalizadores ou universais. Os adjetivos nacionalistas, porém, mantiveram sua fixidez. A literatura esteve presente nos movimentos de independência e luta política das nações africanas e em Portugal. Embora o nacionalismo tenha um papel fundamental na reconfiguração tanto de Angola quanto de Portugal, angolano e português são adjetivos pátrios cujas significações tiveram de ser reformuladas com a independência da primeira e o fim de uma ditadura no segundo, estando ambos os eventos históricos intimamente imbricados.

José Luís Jobim (2013), em *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*, destaca a força semântica que os adjetivos nacionalistas atribuem ao substantivo “literatura” no final do século XIX. Quando se diz, por exemplo, Literatura Portuguesa, o adjetivo carrega sentidos muito além da mera situação geográfica da escrita dos escritores nascidos em Portugal. Porém, tais sentidos puderam ser mais precisamente delineados no século XIX e início do século XX do que no XXI.

Como situar no âmbito de uma literatura nacional autores cujas obras são escritas e publicadas fora dos seus territórios de nascença, autores que estabelecem moradas em diferentes nações do mundo? Até que ponto produzem uma literatura nacional? Quais implicações a denominação transnacional acarreta em termos epistemológicos sobre a identidade nacional desses autores que habitam múltiplos territórios? A exposição e a argumentação a seguir pretendem mais refletir sobre essas questões do que necessariamente apresentar respostas muito precisas para elas. Para tais reflexões será tomado como corpus de análise o romance *Também os brancos sabem dançar*, de Kalaf Epalanga (2018).

Jobim (2013) entende a ideia de unidade como “parte do movimento de afirmação nacional pós-independência e teve várias estratégias, que hoje podemos examinar com um olhar mais distanciado”. (JOBIM, 2013, p. 23). Apesar de estar se referindo ao caso brasileiro, é possível pensar o mesmo acerca de Angola, já que a unidade era uma necessidade para a construção da nação que nascia em 1975. A guerra civil, no entanto, cindiu o projeto de unificação, e foi para escapar dos efeitos desse conflito que o escritor e músico Kalaf Epalanga transpôs fronteiras, desterritorializou-se.

Entretanto, a desterritorialização não é um fenômeno recente na vida de autores de língua portuguesa. Fernando Pessoa foi um escritor português cuja educação se deu também na África do Sul, onde o poeta estudou inglês e escreveu seus primeiros poemas nessa língua. Talvez não existisse *Os lusíadas* sem o exílio pelo qual passou Luís Vaz de Camões ou sem a ocorrência real da viagem de Vasco da Gama, mesmo que a obra ficcional possa prescindir do



fato biográfico ou histórico. Importa destacar que a experiência do deslocamento no universo literário, seja no âmbito meramente ficcional ou empírico, não é um fenômeno que se possa atribuir apenas aos séculos XX e XXI como consequência das migrações intensificadas pelas guerras e demais conflitos que marcaram o primeiro e marcam o início do segundo. É também o deslocamento elemento importante na construção ficcional de *Iliada*, *Odisseia* e a *Bíblia*, a mais transnacional das obras literárias. As narrativas do chamado *Livro Sagrado* são marcadas por personagens que migram motivados por diferentes tipos de perseguições, como é o caso dos hebreus fugindo do Egito de Ramsés.

Zilá Bernd (2011) defende que “Os deslocamentos podem ser a chance inesperada de uma nova definição do homem que não se reconhece mais no território que ocupa, mas no espaço-tempo que ele libera pela palavra e pelas imagens [...]” (BERND, 2011, p.148). Esse novo reconhecimento se dá fora das fronteiras e também nas zonas da imaginação. Segundo a escritora, mesmo não sendo necessariamente migrantes, os autores poderiam viver tal experiência na própria língua e território de origem: “Pelo movimento migratório, nos emancipamos de nossa origem ou de nossa identidade primeira, numa espécie de translação de si ao outro” (BERND, 2011, p. 149).

Para Eurídice Figueiredo (2013), a literatura transnacional é praticada por autores que transpuseram todo tipo de fronteira, sem se limitar a nenhum gueto, seja nacional, de território ou até mesmo linguístico. Entretanto, as instâncias de legitimação dessas literaturas, principalmente as dos autores das ex-colônias, ainda se encontram nas capitais europeias como Lisboa, Paris, Londres; apesar de, segundo a autora, o mercado editorial brasileiro “desequilibrar” a balança em relação a Portugal. Isso significa que além de Lisboa, capitais brasileiras como Rio de Janeiro e São Paulo são espaços de circulação de autores e obras de países de língua oficial portuguesa.

O texto de Eurídice Figueiredo, datado de 2013 e publicado nos anais da Abralic daquele ano, não discute as influências que autores e artistas não europeus exercem dentro e fora do continente. Difícil pensar numa cultura que em algum momento não tenha sido influenciada em maior ou menor escala por outra, embora tenhamos nos habituado a abordar apenas o que a Europa exportou para outros continentes, como se fosse possível, por exemplo, ao português, se manter incólume aos cinco séculos de contato com diferentes povos africanos. Início deste ponto a abordagem do romance de Kalaf Epalanga como representante de uma literatura transnacional não apenas no plano da autoria, mas também no do conteúdo.

Diz o narrador de *Também os brancos sabem dançar*:

Eu também estou aqui na qualidade de cooperante, vim para ajudar a reconstruir e redefinir a identidade cultural europeia.

A minha identidade pessoal ganhou forma dentro destas fronteiras, sou músico, aspirante a escritor e depois, claro, também emigrante. E divirto-me quando me dizem “tu já não és angolano”, o que é, no meu entender, uma forma de dizer “tu já não és negro”. Como se o saber articular ideias que são correntes neste espaço me dispa automaticamente do fator que me identifica como sendo negro e me despromova da condição de imigrante.

Sempre me recusei a aceitar que a minha condição de emigrante condicionasse os meus movimentos. Mesmo quando estive, sim, ilegal (EPALANGA, 2018, p. 67).

O narrador se encontra detido pela polícia ao tentar entrar na Noruega para participar de um festival de música com o passaporte vencido. Negro, angolano, africano, imigrante são adjetivos que pouco definem a identidade pessoal do narrador. Ou melhor dizendo, nada definem. além de sua condição jurídica em território estrangeiro ou sua “origem étnica”. Ponho a expressão entre aspas por entender etnia como uma construção também social e ideológica, resultante da cultura dos Estados pré-colonial e colonial que criaram e utilizaram categorias étnicas a fim de promover um reagrupamento das populações, categorizando-as com a finalidade de controle como defendem Jean-Loup Amselle e Elikia M’bokolo (2017).

Dizer que ele não é mais angolano, deixando, portanto, de ser negro, não significa o discurso de embranquecimento por que passou o Brasil, principalmente depois da abolição em 1888, quando se tentou implantar uma política de genocídio do negro com a intenção de promover uma espécie de limpeza étnica. Não ser mais negro ou angolano se refere, no contexto de onde se extrai o excerto, a uma narrativa que se construiu acerca da subjetividade do negro africano, subjetividade inferiorizada, como se verifica na relação branco/preto em *O retorno*.

A ideia formada na Europa de que o negro não condiz com a desenvoltura artística e intelectual com que se apresenta o narrador é contestada por ele. A condição de imigrante ilegal, negro ou angolano não condiciona os movimentos do sujeito como ele próprio afirma. Assim como não condiciona a escrita do romance. Isso reforça o argumento de Bernd (2010) de que o conceito de identidade nacional pode ser negativo na medida em que circunscreve os escritores a um modelo de referência territorial, fechando-os numa espécie de etnocentrismo. O próprio termo “étnico” é comumente empregado apenas para se referir a autores/artistas não europeus, inserindo-os numa moldura construída externamente, limitando a produção artística e literária a uma estética condenada a cumprir o papel de satisfazer a “curiosidade antropológica” de leitores e pesquisadores, ou a essencialismos arbitrários.

A concepção homogênea de identidade cria expectativas a respeito dos indivíduos e gera decepção quando estes não correspondem aos modelos identitários nacionais como ocorre

quando, em Paris, o narrador é abordado por um jornalista que esperava entrevistar um cidadão angolano que falasse do país saído da guerra que culminou com a independência, como se seu destino continuasse a ser ditado apenas por esses eventos, enquanto Epalanga estava ali como músico, e era da música que pretendia falar. O jornalista, no entanto, “reconheceu o erro e fechou o bloco de notas, contrariado por não lhe permitirem reviver o sonho de finalmente entrevistar um cidadão angolano” (EPALANGA, 2018, p. 87).

Segundo Jobim (2013), mesmo pertencendo a uma organização transnacional como União Europeia e Mercosul, durante as crises, os Estados-nação priorizam os interesses de seus cidadãos na busca de soluções. A importância dada à nacionalidade, não pode ser, no entanto, motivo para pensá-la de forma homogênea ignorando a necessidade da intensificação das relações interculturais, mesmo nas nações pós-coloniais. Refiro-me especificamente às africanas de língua portuguesa, cujas identidades resultantes da constituição de Estados-nação independentes só se viabilizaram na segunda metade do século XX, apesar de haver outras formas de identidade de acordo com os modelos de nações autóctones. O narrador não é europeu, portanto não poderia gozar do privilégio de transpor fronteiras europeias livremente e, na condição de ilegal, representaria ainda “um risco” aos interesses do bloco, como o retornado representava um risco na sua chegada a Portugal no final dos anos 70.

Mesmo em Portugal, ex-metrópole, país que depois da Revolução dos Cravos teve de se reinventar e repensar seu passado colonial, Epalanga (2018) percebe a dificuldade de ser africano em solo europeu: “A forma como os imigrantes africanos foram acolhidos e integrados nessa sociedade faz ainda com que me questione sobre até que ponto Portugal se reconciliou com o seu passado colonial” (EPALANGA, 2018, p.105). O autor destaca também o fato de jovens africanos, muitos submetidos a subempregos, se reunirem em bairros da periferia de Lisboa, trabalhando em restaurantes dos centros comerciais, a ouvir kizomba, kuduro, hip hop, aproximando “diversas realidades culturais e sociais que habitam o subúrbio da grande Lisboa” (EPALANGA, 2018, p.106). A música tocada pelo Buraka Som Sistema é metáfora do que era a Angola que Epalanga carregava em sua bagagem multicultural.

Verifica-se, no livro subintitulado “um romance musical”, que não apenas a literatura, mas também a música angolana atravessou fronteiras:

Mas depois tivemos o boom da kizomba e as escolas multiplicaram-se e, pela primeira vez, temos pessoas de fora da comunidade africana, e que nunca puseram o pé dentro de um clube de kizomba, a tomarem contacto com a dança através de ginásios, academias e dezenas de workshops que acontecem um pouco por todo o lado, da Europa aos Estados Unidos. Não me posso queixar. (EPALANGA, 2018, p. 123).

A inserção do autor na vida artística fora dos limites de Angola não se deu inicialmente por meio da literatura, mas pela música, linguagem que o fez se arriscar nas fronteiras entre a Suécia e Noruega, experiência que resultou numa obra literária.

Os problemas enfrentados por Epalanga, como imigrante, fazem de *Também os brancos sabem dançar* uma obra capaz de permitir ao leitor reflexões acerca da intensificação do medo do outro, o que não fala a mesma língua, nem nasceu no mesmo território, cultura, sociedade; tudo isso na contramão de um mundo onde sujeitos plurais atravessam cada vez mais fronteiras concretas e virtuais. Tem-se, nesse caso, o confronto entre o transnacional e o que Zigmunt Bauman (2017) conceituou como retropia.

Conforme o pensamento do sociólogo, retropia consiste na descrença na possibilidade de um futuro melhor que o presente, um futuro cujas perspectivas são as piores possíveis em termos políticos, econômicos, ambientais; fazendo com que retroajamos ao passado supostamente estável, ignorando seus aspectos negativos. A substituição da ilha da Utopia de Thomas More pelo retorno ao Leviatã de Thomas Hobbes, ou um “de volta às tribos”, “ao útero”, a modelos sociais que, mesmo não sendo perfeitos, perante a imagem de um futuro incerto se mostram mais seguros. Em consequência disso ressurgem os arroubos de nacionalismos totalitários e xenofóbicos exigindo a ação da mão austera do Estado para afastar a ameaça do outro. Na perspectiva do romance, o outro é o imigrante. Não necessariamente o ilegal, mas qualquer “Outro” que não seja “Eu”.

Desse modo, o autor conclui que “a visão de uma ‘vida melhor’ se desembarçou do casamento celestial com o futuro” (BAUMAN, 2017, p. 121). O futuro é por essência um caso de devir, sendo a retropia o oposto, já que se centra não no que pode ser, mas no que foi. O recrudescimento das fronteiras para impedir o acesso do outro pode fazer com que as obras literárias sejam transnacionais, mas não muitos de seus autores.

Identifica-se no trânsito do narrador de *Também os brancos sabem dançar* o problema que o sociólogo destaca em seu livro:

Os migrantes da era pós-colonial trocaram e ainda trocam seus modos herdados de suprir com dificuldade a própria existência, destruída pela modernização triunfante promovida por seus ex-colonizadores, por uma chance de construir um ninho nas frestas das economias domésticas dos colonizadores (BAUMAN, 2017, p. 77).

Mesmo tendo se retirado do solo africano, os europeus não deixaram de influenciar de certo modo a vida política, econômica e cultural do continente; principalmente devido ao fenômeno da globalização que interconecta diferentes segmentos da vida social das nações do

planeta de forma bastante assimétrica. Mas, como já foi visto em parágrafos anteriores, é fora de Angola que Epalanga projeta sua literatura e música e influencia a cultura do europeu, apesar da assimetria.

O problema que o narrador-personagem enfrenta no romance está associado a uma espécie de “tribalização”, fomentada pela retropia, frente aos efeitos da globalização. Assim como a tentação de voltar a conferir ao Estado o poder de tutela sobre o indivíduo, a tribo representa a segurança da proteção dos que pensam, falam, agem, comem, escrevem, cultuam como “nós”. A palavra tribo, comumente usada de forma depreciativa para determinar povos de organização social considerada pejorativamente como primitiva, é empregada por Bauman (2017) numa acepção mais globalizada, porquanto entende a humanidade desde sempre dividida entre “nós” e “eles”, estando o “nós” cada vez mais limitado, enquanto o “eles” só se dilata. O uso que se faz aqui do termo não se refere a sociedades africanas pré-coloniais, o que denotaria uma reprodução da abordagem colonialista, pois numa perspectiva endógena tais grupos se viam também como nações e Estados organizados de forma diferente dos modelos ocidentais. O significante “tribo”, inclusive, nos ambientes urbanos, passou a representar diferentes grupos sociais que se organizam em torno de linguagens peculiares, vestimentas, uso desviante das normas linguísticas criando uma língua própria, música, ideologias (emos, *punks*, *hip hop*, *skinheads*, etc).

Consoante o pensamento de Bauman (2017), as tribos:

São produtos da necessidade humana, lamentavelmente humana, de desbastar o incompreensível e, desse modo, reduzir a complexidade da condição existencial humana compartilhada a uma dimensão perceptível pelos sentidos humanos e inteligível: algo que pareça razoável (BAUMAN, 2017, p. 79).

Complemento tal afirmação lembrando que Deleuze (2011) chama atenção à aliança de seres heterogêneos para composição do rizoma, assim como o devir. Fazer matilha, associação de diferentes tribos para proliferação e a excepcionalidade do uno em meio ao coletivo. Tal proposição vai de encontro ao fenômeno retrópico, que faz com que o estrangeiro (o retornado, no romance de Dulce Cardoso (2019), também era considerado meio estrangeiro) seja visto sempre como uma ameaça. Mas quem é esse outro que ameaça?

Determinada a sair de vez da União Europeia, sendo o problema da imigração um dos principais fatores determinantes, a Inglaterra se propõe a facilitar a permanência de imigrantes cientistas que possam contribuir para o desenvolvimento do país. Portanto, há exceções que estão diretamente ligadas a questões de mercado e interesses que vão além dos da tribo. O estrangeiro indesejável é o que pode pôr em risco a segurança financeira, militar ou cultural, ou

seja, o tripé “em que se apoia a soberania do Estado-nação”, estropiada, diluída e destruída “pela ação das marés montantes da globalização de finanças, comércio e informação” (BAUMAN, 2017, p.76). O reforço na ideia de uma unidade nacional, mesmo que buscada num passado distante, transforma-se numa forma de proteção contra ameaça alienígena dos que são vistos como os que subtrairão os recursos que restam.

Não estar inserido na tribo, independente de qual seja sua configuração (política, cultural, religiosa, étnica, estética) produz o medo de que fala Epalanga (2018) em sua experiência na capital portuguesa:

Naquele instante, algures na primeira metade dos anos 1990, década em que Lisboa se tornaria a minha cidade-nação, ouvir Kuduro representava uma descoberta. Pela primeira vez, o medo que sentia do estigma de estrangeiro deixou de ser grave e passei a aceitá-lo, tal como alguém que fala uma segunda língua – aquela que, para além da que usamos para comunicar com o mundo, existe e repousa em nós, manifestando-se somente quando sonhamos. A Kizomba, e tudo o que existia dentro deste universo, era essa língua interior, algo que guardava em mim e partilhava somente com aqueles que, como eu, viviam entre mundos (EPALANGA, 2018, p. 35-36).

Algo que se evidencia na narrativa é que Epalanga pertence à categoria do “Outro” indesejável: um africano negro a atravessar as fronteiras da Europa. Não apenas as fronteiras territoriais, mas também as culturais e estéticas. A música e a literatura são o “Outro” que atravessa sem, muitas vezes, ter de pedir licença; apesar de, no caso da literatura, precisar passar pela “polícia de imigração” das editoras que determinam quem passa e quem fica. No caso de Epalanga, música e literatura passaram, não estando a primeira sujeita às barreiras da necessidade de traduções linguísticas. O músico e escritor é um “destribalizado” num mundo que se mostra cada vez mais, como postula Bauman (2017), “de volta às tribos”, ou um desterritorializado numa sociedade que tem procurado recuperar a fixidez dos territórios homogêneos. (2016)

Obra e autor vivem entre mundos e ele se reconhece como “nômade entre gêneros e linguagens” como afirma o jornalista Felipe Blumen, que o entrevistou em 2019 para o site *Geledés*, em decorrência de sua participação na Flip (Festa Literária Internacional de Paraty). Na mesma entrevista, o autor alega que os imigrantes estão se tornando os bodes expiatórios da derrocada das democracias que, como existem hoje, estão obsoletas, pois não incorporam a necessidade de participação de negros, gays, feministas dos países do Sul.

De fato, em nome de um nacionalismo retrópico, várias nações europeias têm se fechado cada vez mais a imigrantes oriundos muitas vezes de lugares que entraram em colapso devido não apenas a intervenções de países como EUA, mas ainda como herança do colonialismo que,

mesmo depois das independências, adquiriu novas configurações. Seguindo ainda o raciocínio do sociólogo polonês:

O nacionalismo moderno era e continua a ser uma luta pelo poder, e o prêmio ardentemente desejado dessa disputa de poder, bem como os espólios muito atraentes e sedutores das insurreições e dos conflitos militares e diplomáticos civis ou internacionais é e continua a ser a posse de um Estado territorial politicamente independente e soberano (BAUMAN, 2017, p. 63).

Mas seria apenas a independência e a soberania dos Estados-nação que imigrantes como Epalanga poriam em risco ou ainda uma concepção identitária que, na esteira da retroopia, remonta novamente aos modelos supostamente ultrapassados do sujeito iluminista?

Reproduzo abaixo, trecho da entrevista do autor acerca do que pensa sobre sua identidade:

**Kalaf Epalanga** – As raízes estão dentro de mim. Vivo em Berlim e incorporo a cultura berlinense, mas essencialmente continuo pensando, sentindo e agindo como um angolano. Vou somando coisas na minha identidade que acho úteis e importantes, mas na essência eu não vejo outra referência maior do que o lugar em que nasci. Pessoas nascidas na diáspora, por exemplo, ainda carregam identidade africana mesmo nunca tendo colocado os pés lá. Então raiz é sem dúvida algo extraterritorial, é o que você colhe das pessoas que te educam e do que está ao seu redor. É um ponto não só geográfico, mas emocional. (EPALANGA, 2019, recurso online).

Ser cidadão berlinense sem, contudo, deixar de ser angolano é, no depoimento de Epalanga (2019), o que mais se aproxima da proposição da identidade como devir, sujeita a alianças as mais heterogêneas com o ambiente coletivo em que se insere o sujeito, sem a perda de sua excepcionalidade. Contudo, é problemática a afirmação da possibilidade da existência de um “pensar angolano” ou “identidade africana”, visto que parecem fatores autogeradores e essencialistas, tendendo a homogeneidade equívoca a uma identidade multiterritorial.

Como toda essa reflexão acerca da condição de imigrante do autor/personagem e de como as nações têm lidado com o fenômeno da imigração se relaciona com o objetivo desta seção acerca da literatura transnacional? Conforme já foi afirmado antes, a transnacionalidade pressupõe a transposição de diferentes tipos de fronteiras que não somente as territoriais; obras e autores cada vez mais circulantes, nômades, migrantes num mundo que tende a se fechar, a erguer muros em grandes proporções. No entanto, mesmo que os corpos físicos dos autores sejam impedidos de adentrar determinados territórios por razões políticas, religiosas, ideológicas ou étnicas, sua obra é capaz de furar tais barreiras, senão no idioma de origem, por meio das traduções.

Lisboa, capital referência para publicação de autores de língua portuguesa – um dos espaços de legitimação do que se produz editorialmente no “Espaço Lusófono” – é para o narrador sua cidade nação, na qual a música (Kuduro, Kizomba) constitui sua segunda língua, que o fazia sentir-se menos estrangeiro e que o possibilitava se comunicar com outros que como ele viviam “entre mundos”. E é exatamente o viver entre mundos a principal característica de uma literatura transnacional e de um autor multiterritorial, ambos se inserem em diferentes regimes literários, culturais e geográficos.

Essa inserção impede que se atribua uma nacionalidade específica aos autores que se encontram nesse perfil assim como suas obras, embora o mercado editorial tenha a necessidade de catalogá-los. No que tange à questão do mercado, é relevante ressaltar seu papel no processo de transnacionalização da literatura. Segundo o editor Zeferino Coelho (2018), é mais fácil para os escritores angolanos publicarem em Portugal como porta de entrada para outros países, pelo país possuir maior número de editoras inscritas num espaço internacional de publicação, como é o caso da editora Leya. Mesmo com a internet, é possível verificar como ainda são as grandes editoras as responsáveis não apenas por legitimar, mas também por fazer traduzir e circular obras de autores de países considerados “periféricos” em relação ao mercado europeu.

Não se propõe, nesta abordagem, que se destituam esses autores de suas nacionalidades, o que é impossível enquanto o planeta for dividido em Estados-nação, mas é necessário problematizar a identidade nacional num contexto mundial em que os nacionalismos fecham fronteiras enquanto a literatura as atravessa. As travessias permitem não apenas maior difusão das obras literárias, como permitem que seus autores lancem sobre suas nações um olhar menos endógeno e mais crítico quanto ao passado, ao presente e ao devir.

Sobre esse olhar, afirma o escritor, pesquisador e músico senegalês: “Os escritores africanos que vivem na diáspora lançaram um olhar sobre o continente a partir da distância do exílio. Seus locais de ancoragem os levaram a pensar a síntese cultural e as identidades nômades e circulares [...]” (SARR, 2019, p. 135). Mesmo fora de Angola, Epalanga afirmou na entrevista (cujo trecho foi reproduzido anteriormente) que as raízes, por serem extraterritoriais, estão dentro dele. Adiante em seu ensaio, Sarr (2019) escreve que tais autores também teriam sido levados a fantasiar e a sonhar a África devido à distância. Os verbos “fantasiar” e “sonhar” podem adquirir semânticas bastante diversas nesse contexto: idealização romântica e o devir. O autor opta pela segunda: fantasiar e sonhar uma África por vir, a partir também do que se experimentou fora dela, e do que dela pode se lançar para fora.

Epalanga (2018) fala de uma nação que não existe mais, ao se lembrar da figura paterna:



Já eu, teria de fazer um esforço bem maior, uma vez que a imagem que tinha do seu rosto era formada apenas pelas fotografias do álbum de casamento da minha mãe, a preto e branco, numa Benguela de 1975, uma Angola que não existe mais, e pelas imagens enviadas nas tais cartas que a minha mãe lia sem conseguir disfarçar o quanto aquelas palavras de circunstâncias, distantes, a afetavam (EPALANGA, 2018, p. 39).

Em *O retorno*, a ideia do “fim” de Angola, subjetivamente, se manifesta na narrativa de Rui: “Ainda que gostemos de nos enganar dizendo que voltamos em breve, sabemos que nunca mais estaremos aqui. Angola acabou. A nossa Angola acabou” (CARDOSO, 2019, p.14). As memórias dos narradores dos romances de *O retorno* e de *Também os brancos sabem dançar* remetem a uma nação que deixa de existir para dar lugar a outra que dará lugar a uma terceira. A identidade da nação é tão móvel quanto a dos sujeitos que as constituem por razões bastante óbvias: a nação é o coletivo das identidades individuais. Mas a Angola que os pais do narrador viram morrer e a que viram nascer deu lugar a outra de onde ele teve de fugir: “Dos cinquenta e quatro países africanos, pensava, haverá certamente um que nos sirva de abrigo enquanto o MPLA e a Unita não se entendem” (EPALANGA, 2018, p. 41). Era a guerra o destino do homem angolano de então, fator que fez com que sua mãe o enviasse para Lisboa, capital onde construiu sua outra nação, e de onde se lançou na aventura narrada no romance que, por mais que possa ser interpretado como uma obra literária por meio da qual se reflete a identidade, não se fecha no identitarismo nacionalista, questões étnico-raciais ou racismo propriamente, não significando que tais abordagens não possam ser feitas. Mais do que qualquer discussão extraliterária, a literatura se impõe no “romance musical” de Epalanga, que metalinguisticamente reflete ainda sobre as expectativas acerca da produção de autores africanos:

Criar é comprometedor. Dançar graciosamente e criar versos bonitos. Cantar, fotografar e pintar bem deixou de ser requisito. Do que se cria espera-se uma mensagem, um qualquer significado transcendente, e que esteja associado, ou em sintonia, com uma causa qualquer. Nem sei se alguma vez chegou a ser diferente, sempre pedindo mais do que simplesmente criar arte. No nosso antigamente recente, cada poema, cada quadro, cada obra artística, tinha a função de uma enxada ou de uma picareta: edificar a identidade do angolano. Sim, nossos artistas vestem muitos chapéus (EPALANGA, 2018, p. 52).

Temas como o colonialismo, as guerras pela independência e a guerra civil, a construção de uma identidade angolana, africana ou negra são, como qualquer objeto de abordagem ficcional, atemporais dependendo sempre de que ponto de vista o autor se apropria deles. Epalanga (2018) escreve sobre uma Angola cujo projeto de nação não se ancora mais na construção de uma identidade nacional que precisa se desvencilhar do colonialismo português.

A sua ficção nem mesmo tem Angola como cenário do que vive seu narrador/personagem; o país africano habita os planos memorialísticos da narrativa.

Não é apenas pela literatura de Kalaf Epalanga (2018) transpor limites territoriais e linguísticos que ela pode ser considerada transnacional, pois, se fosse esse o critério, o conceito se estenderia a qualquer obra exportada. É transnacional porque até mesmo os planos espaço-temporais do romance não se circunscrevem a uma nação específica. O romance dilui passado, presente, futuro; Angola, Portugal, Brasil, Noruega. O narrador é também um personagem nômade, é na fronteira que suas reflexões sobre o mundo se inscrevem. Mais do que desterritorializado, Epalanga (2018) é uma identidade multiterritorializada, pois reterritorializa-se com frequência em diferentes territórios que influenciam de forma determinante a identidade também de seu romance, que ora parece diário, ora autobiografia, relato de viagem, etc.

Os dois romances analisados foram publicados na segunda década do século XXI por autores nascidos em Portugal e Angola, mas cujas biografias são marcadas por trânsitos entre os dois países. Suas narrativas abordam momentos diferentes da história. No caso de Dulce Cardoso, os efeitos da independência da colônia portuguesa e da Revolução dos Cravos; Kalaf Epalanga, as consequências da guerra civil em Angola e da imigração na Europa. Não há como negar, no entanto, a relação direta ou indireta com o colonialismo e a maneira como isso promoveu diferentes processos de desterritorializações e reterritorializações de grande impacto na reconfiguração dos perfis identitários dentro e fora de Portugal e Angola.

O romance é um gênero literário que, por suas características integradoras de espaços e temporalidades variadas, permite um acesso também integrado às formas de constituição das identidades por meio das visões que os personagens compõem sobre si e as sociedades em que se inserem, sendo o autor o agenciador dessas visões. Por mais que personagens e narradores sejam figuras ficcionais, surgem das experiências reais de seus autores. Não que estes tenham necessariamente vivido o que escrevem. Mas experiências se compõem também daquilo que se lê, vê, cheira, come, ouve. E, seguindo os postulados de Deleuze e Guattari, o escritor precisa devir personagem para criá-los.

Em *O retorno* foi possível visualizar, por meio do narrador, identidades que se desterritorializaram e se reterritorializaram, sendo este segundo processo uma busca de estabilidade territorial que representaria a negação do passado vivido na ex-colônia, mesmo que este emergisse involuntariamente pelos significantes adquiridos nas experiências no território africano. No romance, há um esforço dos personagens para se tornarem novamente “portugueses”, apesar de serem atravessados por seus devires angolanos.

Diferente de Rui, do romance de Dulce Cardoso (2019), o Kalaf Epalanga de *Também os brancos sabem dançar*, devir autobiográfico do autor, em vez de reterritorializar-se negando as experiências em seu território de origem, assume a desterritorialização como lugar de construção do novo território, fazendo com que os significantes do passado em Angola servissem de âncora para as experiências do presente. A desterritorialização do personagem coincide com a do autor. Ambos são multiterritoriais. Suas identidades são resultado do “entrecruzamento de diferentes territórios”, como escreveu Haesbaert (2016), ao formular a hipótese de que: “se o processo de territorialização parte do nível individual ou de pequenos grupos, toda relação social implica uma interação territorial, um entrecruzamento de diferentes territórios” (HAESBAERT, 2016, p. 344). Segundo o geógrafo, isso marcou desde sempre a experiência humana, portanto “Em certo sentido, teríamos vivido sempre uma ‘multiterritorialidade’” (HAESBAERT, 2016, p. 344). Essa vivência multiterritorial, porém, sempre foi negada e tolhida pelos Estados-nação, que têm na concepção homogênea de território e identidade uma forma de controle e poder.

#### 4.2 A IDENTIDADE DA NAÇÃO

Discorri até aqui sobre as identidades de indivíduos ficcionais ou não e de suas narrativas. Na abordagem que segue, farei, por meio do romance *Os transparentes*, de Ondjaki (2013), um estudo sobre a identidade da nação, recorrendo sempre que necessário aos demais romances angolanos analisados para comparativamente traçarmos um perfil de algumas mudanças pelas quais passou o país africano desde 1975, quando se constituiu como Estado-nação independente, até o início do século XXI.

Foi possível verificar nas leituras e estudos de *Mayombe* e *Estação das Chuvas* que Pepetela (2013) e Agualusa (2012) escreveram obras que, por mais que pudessem funcionar como reflexão sobre os momentos decisivos para a construção da nação que surgia, não se colocaram numa postura laudatória da independência, anacronicamente romântica. Além das glórias, seus narradores se incumbiram de desnudar para o leitor também as mazelas do país que se construía e de seus heróis. Em ambos ficou clara a decepção com o fato de que parte dos ideais preconizados pelo discurso revolucionário não se concretizou ou se corrompeu em decorrência de uma luta interna pelo poder. A ideia de que “Angola acabou” se encontra nos romances de Agualusa (2012), Epalanga (2018) e Ondjaki (2013).

Entretanto, como pode haver muitos possíveis sujeitos em um, ou diferentes gêneros textuais literários em um, o mesmo se pode afirmar acerca das nações. Quando os narradores decretam o fim, é preciso deixar claro de qual das muitas Angolas contidas no território concreto e simbólico estão falando. Não se pode confundir com uma defesa colonialista de que a saída

dos portugueses tenha decretado o declínio do país. Porém, não é possível supor que, depois de tantos anos de colonização, bastaria uma guerra e uma independência inevitável para que a história econômica, política e cultural de Angola transcorresse sem abalos.

Ondjaki pertence a uma outra geração de autores angolanos afetada mais pela guerra civil do que pela colonial, sem desconsiderar o fato de uma ocorrer como consequência de fatos desencadeados pela outra. Assim como Epalanga, ele é também um escritor multiterritorial, o que se reflete na linguagem, conteúdo e estrutura de seu romance. Segundo Eurídice Figueiredo (2013), havia em relação aos autores considerados periféricos, a cobrança de produzirem uma literatura “autenticamente nacional”. Basta lembrar o episódio do romance de Epalanga em relação ao repórter parisiense. Contudo, não se cobra uma “francidade” do escritor francês, por exemplo. A pesquisadora acrescenta que “A criação literária, nos dias de hoje, tanto nos países centrais quanto nos países que passaram pelo processo de colonização, não segue paradigmas rígidos.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 40). Proponho a hipótese de que isso se dá porque inclusive não há mais rigidez de paradigmas para se configurar uma nação.

Figueiredo (2013) afirma algo que pode ser comprovado pelos exemplos de Kalaf Epalanga e Ondjaki: “Decididamente, os escritores que estão produzindo uma literatura transnacional eliminaram todo tipo de gueto, seja ele nacional, territorial ou linguístico.” (2013, p. 42).

Início, pois, pela eliminação do “gueto” linguístico.

Grande parte das literaturas africanas foi e é escrita nas línguas dos países colonizadores, apesar de essas línguas não terem se mantido “virgens” à medida que também se desterritorializaram e tiveram de se reterritorializar, adaptar-se à prosódia, à sintaxe, às línguas nativas dos novos falantes. Como atesta Ana Mafalda Leite (2012), historicamente e devido ao perfil linguístico de cada país, em África coexiste pelo menos uma língua oficial, geralmente europeia, e várias línguas africanas. Segundo a pesquisadora, a língua oficial “tem contribuído, na maioria dos casos, para a realização de uma coesão nacional nestes países pluriétnicos. No que respeita à literatura, ela tem se desenvolvido enquadrada dentro dessa diversidade linguística” (LEITE, 2012, p. 25). Ela considera nostálgico pensar numa mundivivência pré-colonial, considerando-a uma visão monolítica e indiferenciada de uma estética africana, o que negaria a própria diversidade do universo cultural. Acrescento que tal nostalgia também se aplica à realidade portuguesa, por entender a influência como via de mão dupla. Lurdes, personagem de *O retorno*, se esforça para não empregar, na metrópole, expressões que remetessem ao universo linguístico angolano, pois se encontrava no país onde as expressões

nativas de África eram desprestigiadas. Cito esse exemplo, apesar de a personagem ter nascido em Angola, não em Portugal, portanto angolana, filha de portugueses.

Apesar de o português ser a língua oficial da literatura produzida em Angola, é comum encontrar palavras e expressões oriundas de línguas nativas como o quimbundo e de outros países de dentro e fora da África. *Os transparentes* apresenta um universo linguístico que transcende o binarismo português/línguas nativas. O romance de Ondjaki (2013) é marcado também por uma língua oficial modificada no uso cotidiano pelo falante, pela oralidade e pela presença de estrangeiros, devido à exploração do petróleo na capital Luanda. A oralidade no romance, portanto, não ocorre como a manifestação de uma África pré-colonial, ou por meio de lendas, mitos ou provérbios de origem africana, mas pela linguagem que resulta das necessidades comunicativas do falante, capaz de, no ato da fala, recorrer ao seu repertório cultural cuja hierarquia de línguas se estabelece pelas necessidades de comunicação e satisfação de interesses pessoais e políticos

A ensaísta e poeta luso-moçambicana se refere muito à hibridação que, para ela, “surge com a recriação sintática e lexical e através de recombinações linguísticas, provenientes, por vezes, mas nem sempre, de mais do que uma língua” (LEITE, 2012, p.189). A autora faz essa observação considerando vários autores, dentre eles o moçambicano Mia Couto. Reafirmo, porém, que tal conceito de “hibridação” mantém características muito binárias, que talvez se aplicassem aos primeiros momentos da literatura africana, principalmente naqueles de afirmação identitária, aspecto do qual se distancia a abordagem linguística de *Os transparentes*. No trecho abaixo, verifica-se um claro exemplo da expressão oral na escritura do romance:

o americano deixou os seus olhos passearem-se pela cidade, as cores das mulheres que carregavam o mundo sobre as suas cabeças para alimentar as crianças, os filhos e os sobrinhos, os afilhados e os parentes afastados que haviam chegado de guerras longínquas em busca do pouso caro, difícil mas seguro da capital angolana

- the women are so beautiful - o americano comentou
- yes, very beautiful, nice, bonitas... Angola, all hot, climate uórm, uórm chiks, ..., very nice dence, Kizomba, you know?
- Kizomba?
- yes, nexonal dence, Kaizombah! (ONDJAKI, 2013, p. 110).

No fragmento, Raago, um engenheiro de petróleo americano é recebido pelo Assessor que o conduz numa viatura pelas ruas de Luanda. É possível observar três diferentes registros linguísticos: o oficial expresso pelo narrador, o inglês do americano, e o inglês angolano-portuguesado do Assessor. Esse recurso é utilizado pelo autor em diferentes partes do romance em que angolanos se encontram com estrangeiros, o que confere, inclusive, certa dose de humor na recepção do texto, devido ao uso caricatural que os personagens fazem do inglês. Isso ratifica

o comportamento colonial – não apenas africano – em relação à língua oficial dos EUA. Mesmo não sendo a língua nativa mais falada no mundo, o inglês se tornou quase uma língua padrão de comunicação mundial. Porém, o esforço do visitante em falar o idioma do país que visita não se compara aos malabarismos linguísticos do anfitrião para ter desenvoltura na comunicação oral com o visitante.

Ondjaki (2013), em vez de optar pela tradução, prática comum em grande parte dos romances, transpõe para a tessitura da narrativa a experiência do imprevisto linguístico comum à comunicação oral de caráter informal, conferindo uso expressivo à manipulação que faz tanto do idioma estrangeiro quanto do português modificado também por uma linguagem de gíria que tensiona o próprio português oficial:

- maka<sup>16</sup> só, que estou com ela, é o azar, num sei se é de nascença ou quê, o azar anda a me acompanhar, os biznos<sup>17</sup> num andam a dar certo. gamo, sou apanhado, tento gamar, me dão porrada. Gamo, num consigo despachar o material. Ara chiça, omé” (ONDJAKI, 2013, p. 50).

Aproximo o uso que o autor africano faz do português e de outras línguas daquilo que Deleuze e Guattari (2014) conceberam como literatura menor em *Kafka*: por uma literatura menor: “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35). Esse estudo parte da obra de Franz Kafka que se utiliza do alemão, considerada uma língua menor, em Praga. É preciso entender que os adjetivos “maior” e “menor” não têm, no emprego dos filósofos, conotação valorativa ou pejorativa. A minoria a que se referem são os grupos cultural e socialmente não hegemônicos. A língua portuguesa seria, portanto, maior em relação ao quimbundo, por exemplo; assim como a inglesa seria em relação ao igbo, língua nativa falada na Nigéria. O escritor negro africano é uma minoria, se comparado à literatura portuguesa, inclusive numericamente falando.

Os autores apontam como uma das características de uma literatura menor a desterritorialização da língua. No caso angolano, trata-se de uma literatura escrita num português desterritorializado, mas reterritorializado passando por apropriações, hibridismos, devires; e o resultado pode ser encontrado nos exemplos extraídos do romance, que possui uma linguagem mais próxima do rizoma. Sob esse aspecto, considero a experiência de Pepetela, Agualusa e Epalanga menos radical, mais arborescente no manuseio da linguagem, o que em hipótese alguma significaria um demérito.

---

<sup>16</sup> Problema, dilema

<sup>17</sup> Negócio (corruptela de business)

Dominar a língua oficial sempre foi privilégio dos escritores, apesar de exemplos como e de Carolina Maria de Jesus contrariar essa premissa. Na escrita da autora de *Quarto de despejo*, a subversão às normas linguísticas são muito mais do que uma forma de expressão, mas resultado também da formação escolar precária de Carolina, o que não deslegitima sua potência expressiva. “Quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é sua? Ou então não conhecem mesmo mais a sua, ou não ainda, e conhecem mal a língua maior de que são forçados a se servir?” (DELEUZE, GUATTARI, 2014, p. 40). Ondjaki (2013) não seria uma resposta para essas perguntas, pois tem pleno domínio dos idiomas nos quais escreve, porém devém linguisticamente para que seus personagens, esses sim, falem por si nas línguas que lhes são familiares, preocupados mais com a comunicação do que com a adequação a modelos oficiais.

O uso que uma minoria faz de uma “língua maior” pode denotar também uma mentalidade ainda bastante colonizada em vez de expressiva. No fragmento abaixo, o Assessor chama a atenção de sua empregada por ela usar a palavra “banheiro” para se referir ao que os portugueses e angolanos chamam “casa de banho”:

- tive que ir ao banheiro, senhor Assessor
- bom, tudo bem, mas não é preciso dizer “banheiro”, que isso são brasileirices da telenovela... chame o meu motorista, temos que ir ao aeroporto apanhar o americano, a reserva do hotel foi tratada?
- foi, sim, senhor Assessor, mas há um problema
- qual problema mais? Vai outra vez ao wc? (ONDJAKI, 2013, p. 102-103).

Para ele, o emprego é uma “brasileirice”. Porém, no momento em que se refere ao local, chama de “wc” (*water closet*), sigla em inglês para designar banheiros públicos desprovidos de chuveiro. Seria, portanto, demérito utilizar uma expressão oriunda de outra ex-colônia, mas qual o problema em reproduzir termos da língua do país que impôs a várias nações do mundo modelos diferentes de neocolonização?

Oficialmente, *Os transparentes* é um livro escrito em português, no entanto, trata-se de um português polilinguista, pois atravessado por diferentes signos, sintaxes, morfologias. Ondjaki (2013) serve-se de um polilinguismo dentro de sua própria língua, fator que marcaria a escrita dos “autores menores”, os que acham “os pontos de não cultura e de subdesenvolvimento, as zonas de terceiro mundo linguísticas por onde uma língua escapa, um animal se enxerta, um agenciamento se instala” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 53).

A Luanda narrada pelo escritor angolano, depois de passar por duas guerras e ser afetada pelas influências da economia, comércio e cultura globais, com uma “fauna” humana extremamente heterogênea, não poderia ser construída numa linguagem territorializada de acordo com um padrão dominante. O livro (agenciamento coletivo de enunciação), apesar de

possuir um narrador heterodiegético bastante parcial e que, conforme já mencionei, se expressa dentro dos padrões gramaticais, é povoado por personagens cujos diferentes planos discursivos são textualmente materializados de forma bastante independente. A eles é concedida a liberdade da fala sem amarras linguísticas ou traduções didáticas, com notas de rodapé para esclarecer o leitor, recurso do qual se vale, por exemplo, a edição brasileira de *Estação das chuvas*. Em *Os transparentes*, para a recepção do texto, o leitor também necessita embrenhar-se no rizoma, desterritorializar-se linguística e culturalmente.

As gírias, os estrangeirismos, as “caricaturas” linguísticas, as transgressões normativas fazem parte de um tipo de apropriação e utilização da língua que escapa a qualquer padronização, universalização ou homogeneização, o que faz, por exemplo, com que o termo literatura lusófona seja ainda mais impertinente. Os problemas da lusofonia, porém, é assunto de que trataremos na seção seguinte.

Retomando o livro como um agenciamento coletivo: as obras que compõem o corpus em análise, mesmo as que aparentemente se pareçam autobiográficas demais, expressam as vozes de uma matilha, de uma legião, produtos do dialogismo (BAKHTIN, 2003); portanto, classifico todas como “menores”. Não é a origem de seus autores que me interessa, mas a dos seus narradores e personagens, pois quem enuncia não são os autores, mas seus devires-narradores-personagens. Ondjaki, assim como o faz António Lobo Antunes, é capaz de ser em sua própria língua um estrangeiro, condição apontada por Deleuze e Guattari (2014) para uma literatura menor.

Para além da questão meramente linguística, faz-se necessário trazer à reflexão a presença de outras culturas na Luanda do romance por meio da televisão, no caso em questão, a programação televisiva brasileira e suas telenovelas, como a alusão à “brasileirice” da palavra “banheiro” ou ao personagem dramaturgico do escritor brasileiro Dias Gomes como apresentarei a seguir:

- preparadas em vinho branco ou quê?
- segredos da casa – sorriu Clara – o senhor simplesmente diga se está bom ou não
- acho que está otimentessíssimo ótimo, como diria o malogrado Odorico Paraguaçu (ONDJAKI, 2013, p.116).

Odorico Paraguaçu era o protagonista da peça teatral *O bem amado* adaptada para a televisão em 1973, porém reprisada várias vezes (1977, 2013) e televisionada para mais de trinta países, dentre eles Portugal, algo comum para as novelas brasileiras. Trata-se de um político corrupto e demagogo, que vence as eleições prometendo construir um cemitério na



fictícia cidade de Sucupira onde, porém, ninguém morre para que ele possa inaugurar a obra. As falas de Odorico eram caracterizadas por bordões e retóricas baseadas em frases de filósofos sem que tivessem uma lógica no contexto, funcionando mais como uma forma de impressionar e confundir o interlocutor. O fragmento expõe um diálogo entre os personagens DavideAiroso e Paulo sobre a exploração do petróleo. O elogio de Davide diz respeito à comida servida por Clara, esposa de Paulo. Ela servira quiteta, espécie de fruto do mar apreciado em Angola, conhecido em Lisboa pelo nome de cadelinha.

Afirmo que a Luanda de Ondjaki (2013) não é menos ficcional que a Sucupira de Dias Gomes. Ambas as cidades têm seu personagem-metáfora: Odorico é o Brasil corrompido e governado pelo populismo de extrema-direita do governo militar; Odonato, a Luanda que, de acordo com que já aponte em páginas anteriores, reflete uma Angola a desaparecer.

Sobre a eliminação do gueto territorial, é fato já mencionado que Ondjaki, assim como Epalanga, é um autor de diferentes pousos. Mas as afirmações desta tese procuram se basear mais no que as obras desses autores revelam do que suas biografias, pois o que a ficção do autor não desnuda, não é sua biografia que deveria confirmar. Portanto, uma literatura transnacional – que é naturalmente desterritorializada, por ser a desterritorialização fator para a transnacionalização – pode prescindir de uma desterritorialização ou multiterritorialidade geograficamente concreta do autor. Certamente não é o caso de Ondjaki.

Discorremos sobre a linguagem dos personagens afetada por diferentes manifestações linguísticas, que têm relação também com a presença de estrangeiros, cultura televisiva, globalização, comércio e as guerras, elemento desterritorializador dos mais presentes na história da ex-colônia.

Todo território é marcado por uma língua ou línguas que se manifestam de maneiras bastante variáveis. Naturalmente a multiterritorialidade se constrói também por essas variações presentes, como vimos em *Os transparentes*. Mesmo tendo sido colônia portuguesa até 1975, percebe-se, pela narrativa, como a Angola do século XXI se descentrou sob diferentes matizes da ex-metrópole, pois o monopólio econômico sobre as riquezas minerais do território angolano se extinguiu com a independência:

- só sei que nada sei
- mas do pouco que nada sabes? eu sei que é possível, que o petróleo existe, mas estão a preparar-se para explorar esse petróleo?
- [...]
- tá mais que falado, Paulo, vê lá se acordas. tudo troikado
- como assim?
- a mesma troika de sempre, Angola, EUA, Rússia
- e os tugas, coitados?

- ficam com as sobras, mas como agora há aí uns casamentos e uns bilhetes de identidade tirados à pressão, pode ser que a tuga coma um pouco mais (ONDJAKI, 2013, p. 117).

Na conversa entre Paulo e Davide Airoso, nota-se que “tugas” (portugueses) não seriam os beneficiados nas negociações que envolviam a exploração do petróleo em Luanda. Sobre esse aspecto, o romance deixa clara a imagem de um país que também não adotava nenhuma medida protetiva quanto à exploração de suas riquezas pelo capital internacional. A eliminação do gueto territorial resulta discursivamente pela ausência de qualquer tentativa de encobrir as mazelas de uma nação que deixa de ser explorada pela metrópole portuguesa, mas fica à mercê da exploração de outros países tecnológica e economicamente mais desenvolvidos.

Convém recorrer novamente ao pensamento do geógrafo Haesbaert (2016), quando ele afirma que “o conceito mais tradicional de território é aquele que vincula espaço e soberania, ou seja, território como a área ou espaço de exercício da soberania de um Estado” (HAESBAERT, 2016, p. 194). Mesmo com a soberania jurídica alcançada, o que se vê no romance é um Estado que precisa ceder à exploração de seu território por não possuir tecnologia de extração, depois de cinco séculos sendo forçado a isso.

Ondjaki (2013), assim como os demais romancistas angolanos deste estudo, não escreve um romance de ufanismo nacionalista, o que denota o seu descentramento, ratificando o olhar à distância lançado pelo escritor que se afasta da nação e passa a vê-la de longe.

A identidade nacional de um autor está intrinsecamente ligada à da nação, identidade essa que não prescinde da noção de território. Se vivemos uma época em que se problematiza a identidade dos sujeitos, porque não fazer o mesmo com as nações e os romances que são, em certa medida, produtos dessas identidades e de como elas interagem com seu território e outros.

A identidade de uma nação se define principalmente por sua língua, cultura e território. A nação a que chamamos Portugal possui uma língua oficial, um território delimitado constando em qualquer mapa, uma variedade de manifestações culturais (músicas, comidas, danças, vestimentas) que lhe serve de identificação. Um turista que visita Lisboa, Coimbra ou Porto certamente buscará, dentre outras coisas, usufruir desses elementos que é o que fará com que ele possa afirmar ter conhecido o país, pois não bastaria apenas estar espacialmente situado nesse território. Em viagem turística em agosto de 2019, hospedando-me num hostel em Caiscais, região litorânea próxima a Lisboa, estranhei o fato de nenhum funcionário do estabelecimento falar português. Como era uma habitação simples e muito pequena, de propriedade de uma mulher russa, empregava jovens de diferentes países que trabalhavam em troca de hospedagem. A solução era se comunicar em inglês. Havia um português na

hospedagem aborrecido por não conseguir se fazer entender em sua língua nativa dentro de uma hospedagem de seu próprio país.

Acrescento outro relato pessoal, porém na capital Lisboa. Ao parar numa banca de revista para comprar um cigarro, notei que o atendente, de compleição árabe, também não falava português. Tentei me comunicar com ele em inglês, porém sem sucesso. Consegui comprar o cigarro apontando para o produto e fazendo movimento esfregando o polegar ao dedo médio, esperando que entendesse que eu perguntava “quanto custa”. O dinheiro é uma língua universal e o problema foi resolvido. Na movimentada praça do comércio, um músico cantava ao violão plugado numa caixa de som *Is this love*, canção do jamaicano Bob Marley.

No Bairro Alto, área boêmia de Lisboa, na porta de um restaurante havia uma placa alertando o turista sobre falsos restaurantes tradicionais portugueses que na verdade não eram de portugueses, portanto não tinham nada de tradicionais. Não posso garantir que a cantora de fado que ouvi numa das casas noturnas do Bairro Alto fosse uma autêntica cantora portuguesa ou cantora talentosa de alguma outra nacionalidade, residente há tanto tempo em Portugal a ponto de cantar e emocionar tal qual uma Amália Rodrigues. Há comidas consideradas tipicamente portuguesas. “Se não comeu pastel de belém, não foi a Portugal”, poderia ser o slogan de alguma confeitaria tipicamente lisboeta.

Em termos de divisão territorial, pode-se afirmar que os contornos da nação são geograficamente estáveis, salvo exceções dos países que vivem conflitos quanto a suas delimitações. Não é o caso de Angola e Portugal, ao menos depois de 1975. Essa estabilidade, porém, não pode ser afirmada quanto aos aspectos culturais e linguísticos, conforme foi demonstrado pelo romance *Os transparentes* e por meu breve relato de experiência. Sob esse aspecto, a capital angolana apresenta características semelhantes à lusitana ou a qualquer outra capital do mundo cujas fronteiras sejam ou tenham sido permeáveis, mesmo que estejam sofrendo movimento de retração, como tem ocorrido em 2020, devido à pandemia da covid-19 provocada pelo novo coronavírus. Mesmo fechadas as fronteiras concretas, as virtuais e culturais continuam porosas.

A nação, assim como seus sujeitos, é atravessada por vários devires e adquire diferentes configurações de acordo com as intensidades e variações desses atravessamentos. Não há no romance nenhum personagem que possa ser tomado como metáfora representativa da estabilidade da nação, podendo ser, no máximo, metáfora de um dos seus possíveis devires. Até mesmo as bandeiras e hinos nacionais sofreram, ao longo da história, mudanças em seus signos para que não se tornassem obsoletos.

Assumir a constância dessas mudanças não implica abdicar da ideia de que haja características que possam atravessar a existência de forma endógena, pois é esse elemento endógeno que preserva a hecceidade, a excepcionalidade do único. Como o ser humano, ou obra literária, toda nação será única, mesmo que nela habitem dezenas de outras nações manifestas nos bairros de imigrantes, nas línguas faladas na babel urbana das capitais, etc.

Apesar de a humanidade ser definida como uma única raça, não se pode ignorar as idiossincrasias dos sujeitos nascidos em diferentes territórios do planeta, logo, as idiossincrasias desses territórios. Sobre essa unicidade movida por tensões que as abrangem, destaco este diálogo entre os personagens Noé e Esquerdista:

- os mundos confundem-se todos, desculpe lá o discurso poético, mas todos somos água do mesmo rio
- nove fora a terceira margem, como diria o kota Guimarães
- nove fora a margem de cada um – elevou o copo, propôs o brinde, o mais velho Noé, antes de ir fazer chichi segurando a bexiga com a sua mão esquerda (ONDJAKI, 2013, p. 380).

“Kota” é uma abreviação de “dikota” que em quimbundo significa “velho”. No trecho acima é uma alusão ao escritor brasileiro Guimarães Rosa, autor do conto *A terceira margem do rio*. As margens direita e esquerda são as devidamente territorializadas, a terceira margem é o devir. Por mais iguais que sejamos, água do mesmo rio, não prescindimos da terceira margem.

Angola é uma nação que pode ser objetivamente identificada por seu território delimitado no mapa da África (apesar da forma arbitrária com que tal cartografia foi elaborada pelos europeus após a divisão no Conferência de Berlim). Mas todo mapa é um texto, portanto passível de leituras derivadas das mais diversas subjetividades e recepções. Lembremo-nos do Rui de *O retorno*, que se decepciona com a pequenez da metrópole frente ao simulacro grandioso do mapa. Mesmo assim, as linhas fronteiriças do território traçadas no mapa servem como fator de identificação.

Reproduzo abaixo outro componente identitário da nação, o Hino Nacional, neste caso o angolano, de autoria de Manuel Rui Alves Monteiro e Rui Alberto Vieira Dias Mingas:

Ó Pátria, nunca mais esqueceremos  
 Os heróis do 4 de Fevereiro  
 Ó Pátria nós saudamos os teus filhos  
 Tombados pela nossa Independência  
 Honramos o passado e a nossa História  
 Construindo no trabalho um homem novo  
 Honramos o passado e a nossa História  
 Construindo no trabalho um homem novo  
 Angola, avante!  
 Revolução, pelo Poder Popular!  
 Pátria Unida, Liberdade  
 Um só Povo, uma só Nação!

Angola, avante!  
 Revolução, pelo Poder Popular!  
 Pátria Unida, Liberdade  
 Um só Povo, uma só Nação!  
 Levantemos nossas vozes libertadas  
 Para glória dos povos africanos  
 Marchemos, combatentes angolanos  
 Solidários com os povos oprimidos  
 Orgulhosos lutaremos pela Paz  
 Com as forças progressistas do mundo  
 Orgulhosos lutaremos pela Paz  
 Com as forças progressistas do mundo  
 Angola, avante!  
 Revolução, pelo Poder Popular!  
 Pátria Unida, Liberdade  
 Um só Povo, uma só Nação!  
 Angola, avante!  
 Revolução, pelo Poder Popular!  
 Pátria Unida, Liberdade  
 Um só Povo, uma só Nação.

A ideia de “Um só povo, uma só nação” reforça a ideologia nacionalista das nações modernas europeias estudadas por Hobsbawm (2013). Compreende-se, no entanto, a importância de se pregar a união das nações e povos que sempre compuseram o espaço angolano. A própria adoção do português como língua oficial facilitaria tal unificação. Embora o que a leitura dos romances demonstra é que a ideia de um só povo, uma só nação, como também ocorreu e continua ocorrendo em grande parte das civilizações do mundo, permanece apenas como formulação ideológica, visto que não assume que na realidade são vários povos e nações que precisam dividir o mesmo território de forma compartilhada.

A seguir o Hino Nacional português:

Heróis do mar, nobre povo  
 Nação valente, imortal  
 Levantai hoje de novo  
 O esplendor de Portugal!  
 Entre as brumas da memória  
 Oh, Pátria, sente-se a voz  
 Dos teus egrégios avós  
 Que há de guiar-te à vitória!

Às armas, às armas!  
 Sobre a terra, sobre o mar  
 Às armas, às armas!  
 Pela Pátria lutar  
 Contra os canhões  
 Marchar, marchar!

Desfralda a invicta bandeira  
 À luz viva do teu céu!  
 Brade a Europa à terra inteira  
 Portugal não pereceu  
 Beija o solo teu jucundo  
 O oceano, a rugir d'amor  
 E o teu braço vencedor  
 Deu novos mundos ao mundo!

Às armas, às armas!  
 Sobre a terra, sobre o mar  
 Às armas, às armas!  
 Pela Pátria lutar!  
 Contra os canhões  
 Marchar, marchar!

Saudai o Sol que desponta  
 Sobre um ridente porvir  
 Seja o eco de uma afronta  
 O sinal do ressurgir  
 Raios dessa aurora forte  
 São como beijos de mãe  
 Que nos guardam, nos sustêm  
 Contra as injúrias da sorte.

Às armas, às armas!  
 Sobre a terra, sobre o mar  
 Às armas, às armas!  
 Pela Pátria lutar!  
 Contra os canhões  
 Marchar, marchar!

Heróis do mar, nobre povo  
 Nação valente, imortal  
 Levantai hoje de novo  
 O esplendor de Portugal!  
 Entre as brumas da memória  
 Oh, Pátria, sente-se a voz  
 Dos teus egrégios avós  
 Que há de guiar-te à vitória!

Às armas, às armas!  
 Sobre a terra, sobre o mar  
 Às armas, às armas!  
 Pela Pátria lutar  
 Contra os canhões  
 Marchar, marchar!

Esse hino, também conhecido como “A portuguesa”, foi composto em 1890 por Henrique Lopes de Mendonça, sendo oficializado como símbolo do país somente em 1911. Até então, o hino de exaltação monárquica, composto pelo rei Dom Pedro IV, era o oficial. Situando historicamente a letra, após Ultimatum Inglês, é possível interpretá-la como um libelo em prol

de alimentar o orgulho ferido da nação. “Heróis do mar, nobre povo / Nação valente, imortal” reflete ainda o ideário de conquista desconstruído também pela Revolução dos Cravos e Independência das Colônias.

Mas nenhuma dessas contradições demove tais composições do posto de signos identitários de suas nações, nem defendo que os hinos nacionais devessem mudar sempre que eventos modifiquem as configurações das nações. No entanto, é preciso atentar-se para o fato de que tais letras, por mais que sirvam de alimento para imagem positiva do país, não podem encobrir as mudanças sociais, políticas, culturas e econômicas; tampouco servir para preservação dos privilégios e do poder dos que o exercem.

O Hino Nacional Português e o Hino Nacional Angolano exaltam o heroísmo de seus soldados na defesa de uma versão pedagógica da nação, enquanto romances como os aqui comentados “cantam” performativamente também seus anti-heróis e mostram que, mesmo precisando ser unida, nenhuma nação é composta de um só povo, nem de uma só língua, portanto, menos ainda de uma só literatura.

A identidade da nação em *Os transparentes* é, portanto, a de um espaço jurídico-simbólico que não cessa de passar por mudanças de ordem linguística, política, econômica, cultural pelas quais passam seus sujeitos. Nação é a mais ideológica das construções identitárias, pois é construída sobre bases que sustentam o poder do Estado exercido nem sempre para o bem comum ou de forma democrática.

A Angola que se mostra antenada com os progressos da modernidade cuja ilusão foi denunciada pelo Esquerdista vê ruir seu sonho. Um enorme incêndio se espalha pela cidade depois de um curto circuito cujas chamas são alimentadas pelos gases explosivos oriundos da exploração de petróleo. Ao ouvir as explosões, uma personagem pensa que está começando uma outra guerra e se desespera. O acidente ocorre no local onde estavam os fogos que seriam utilizados para comemorar o primeiro jorro petrolífero: “- viva o nosso jorrinho inicial, a materialização do nosso sonho angolano – disse o Ministro abrindo a garrafa de champanhe francês encomendada para a ocasião” (ONDJAKI, 2013, p. 359).

A Angola da sabedoria ancestral, que precede a razão moderna ocidental – expressa pela figura da AvóKunjikise que, quando o prédio estremece, declara: “*mexem na raiz da árvore e pensam que a sombra fica no mesmo lugar*” (ONDJAKI, 2013, p. 266) – também parece desaparecer. A sentença conotada da Avó denuncia o que se passava nos subterrâneos de Luanda. Ela sabia que tantos buracos sendo cavados provocaria algum dano à superfície. Coloco o trecho em itálico, pois é assim que as falas da Avó aparecem no romance. Apenas as

dela, que fala por metáforas e aforismos, evocando um pensar que parece distante do tempo no qual transcorrem as ações do livro, a filosofia dos antepassados:

- *é que a vida tem muitos lados* – dizia a AvóKunjikise  
 - a falar a sua língua, mãe? Faz bem, para não esquecer  
 - *hum* – riu a velha –, *não se esquece a língua do nosso coração. falo umbundo é para ver se os mortos ainda me estão a ouvir* (ONDJAKI, 2013, p. 266).

AvóKunjikise é mãe de Odonato. Ele estava preso a uma antena no alto do prédio em que habitam quase todos os personagens, para que não flutuasse devido à leveza do seu corpo. Do alto vê a cidade em chamas, rói a corda que o prendia e flutua.

Outro personagem bastante emblemático do romance é Ideologia. Sua morte faz com que as autoridades suspendam o eclipse angolano, evento que atrai muitos turistas a Luanda. “todas as igrejas se pronunciaram pela densa voz dos sinos, nas igrejas foram rezadas longas missas em latim, umbundu, kimbundu, kikongo, tchokwe” (ONDJAKI, 2013, p. 309). Num pronunciamento, o Presidente comunica o cancelamento demonstrando o respeito devotado pelo partido e pelo povo à personagem: “assim sendo, e dado o recente passamento da camarada Ideologia, um dos pilares morais e cívicos da nossa nação, o Partido no poder decidiu cancelar quaisquer celebrações coletivas, propondo um período de três dias de luto nacional” (ONDJAKI, 2013, p. 338). A sobrevivência de Ideologia, que vinha servindo ao Partido desde a independência, era incompatível com a condução política que se impunha. Seu “passamento” é, portanto, uma das metáforas mais reveladoras das mudanças do país presentes no romance. Os que não se afetaram pela morte da “senhora Ideologia” foram os escavadores do petróleo “tanto que as escavações continuaram a bom ritmo como se, numa missão derradeira, os políticos de Angola tivessem decidido furar incansavelmente a cidade até que vissem jorrar a primeira fonte de petróleo luandense” (ONDJAKI, 2013, p. 310).

As muitas nações manifestas pelos personagens-metáfora coabitam o mesmo território. A nação que Odonato representa é a que se torna transparente, invisível, porque é pobre, conforme já dito pelo personagem. É a nação à margem do progresso de DavideAiroso, dos políticos e dos empresários e engenheiros angolanos e estrangeiros. Também é a nação da AvóKunjikise e sua filosofia ancestral. Nenhuma produção literária ou artística monológica, não rizomática (como são os hinos, bandeiras), é capaz de abraçar tamanha diversidade. O romance é, portanto, o gênero que melhor faz emergir as identidades de uma nação por sua capacidade de comportar os diferentes devires pelos quais elas se manifestam.



### 4.3 EM QUE LÍNGUA SE ESCREVE A LITERATURA LUSÓFONA?

Lusofonia é um tema que vem provocando acaloradas discussões desde que o termo passou a ser empregado para se referir aos povos que utilizam a língua portuguesa ao redor do mundo. As polêmicas envolvem os que veem o conceito como neocolonizador, outros que o entendem como uma forma de unir sujeitos de diferentes nações por meio de uma língua comum. De todo modo, não há ainda um consenso acerca dos prós e contras. O mesmo se poderia afirmar a respeito do chamado espaço lusófono, no qual ocorre a lusofonia. Ambos os conceitos trazem implicações políticas, filosóficas, históricas, ideológicas e geográficas, que discutirei ao longo desta seção a fim de contribuir para ampliar as reflexões sobre o tema. Começo com a pergunta título do presente texto: em que língua se escreve a literatura lusófona?

Primeiramente é preciso chamar atenção para o óbvio. As obviedades às vezes nos escapam, porém são elas também portadoras de informações imprescindíveis para a compreensão do que parece novo. A língua é um produto cultural e sua criação é sempre coletiva e heterogênea. A defesa de certa homogeneidade de uma língua equivocadamente se esquece de considerar essa obviedade historicamente comprovada. Como se sabe, a Língua Portuguesa tem origem no Latim que, por sua vez, possui diferentes variações e hierarquias. Língua originária do Lácio, região de Roma, que “a expansão diversificou em dialetos, elaborou-se um modelo oficial e literário, o chamado Latim Culto, polido e gramaticalizado sob influência do grego” (SARAIVA; LOPES, 1987, p. 15).

As tradições escolares e culturais tentaram uniformizá-la em todo o Império, segundo o estudo de António José Saraiva e Óscar Lopes (1987). Porém, havia ainda o Latim Vulgar, mais comum ao uso oral. A língua evoluiu perdendo e ganhando vocábulos, assimilando estrangeirismo e gírias. A palavra guerra, por exemplo, advém do germanismo *werra*, segundo os autores que afirmam ainda que as transformações do latim falado afetavam o culto que se afastava cada vez mais da gramaticalidade clássica. As línguas românicas modernas, dentre elas o português, surgem da dialetização do Latim Vulgar.

O português surge também de uma história de invasões e migrações, já que o Latim Vulgar chega à Península Ibérica pelos romanos em 218 a.C., o que fez desaparecerem muitas línguas nativas faladas na região. O fim do Império Romano do Ocidente marca também a invasão da Península Ibérica por germânicos, eslavos, iranianos e, posteriormente (em 711), por muçulmanos que deixaram grande influência no léxico da língua. O idioma é adotado como língua oficial em 1297 pelo rei D. Dinis e se expande por outros territórios a partir dos séculos XV e XVI com a Expansão Marítima.

Nos países africanos, o português não extinguiu as línguas nativas, como fez o latim na Península Ibérica. Mesmo sendo o idioma oficial, tampouco é o único falado, apesar de ter hegemonia enquanto língua literária, não ficando esta imune às influências de idiomas locais predominantes como o Quimbundo e Umbundo.

Angola é o terceiro país onde o Português é o idioma mais falado, situação decorrente da política de assimilação e do fato de o país ter sido, dentre as colônias, aquele em que a cultura colonial se deu de forma mais sistematizada desde o século XIX com forte presença de colonos portugueses que se instalaram no território, “adotando-o” como nova pátria. Segundo o Censo de 2014<sup>18</sup>, o português era falado por 71,15% dos angolanos, porém mais de sete milhões deles falam uma língua nacional em casa, principalmente nas áreas rurais.

De acordo com o site do Observatório da Língua Portuguesa “Algumas das línguas nacionais já são lecionadas nas escolas angolanas, inclusive com a disponibilização de material pedagógico, mas o processo depara-se com a falta de professores”. Outro problema é a rejeição de muitos angolanos ao bilinguismo, pois preferem que seus filhos aprendam somente o português. Isso se deve à herança da opressão colonial que, conforme afirma o texto do site, atribuía placa de “burro” aos alunos apanhados na escola falando umbundo. O colonialismo desenvolveu uma política linguística de depreciação das línguas nativas.

Em *Sapo*: jornal angolano de artes e letras (2015), o articulista José Carlos Almeida escreve: “Constato, com muita tristeza, que em Luanda, a língua da minha região, kimbundu<sup>19</sup> está a morrer. Há cada vez menos gente a falar kimbundu. Há cada vez menos compositores ou cantores a cantarem em kimbundu” (ALMEIDA, 2015, recurso online). A constatação de Almeida (2015) nos direciona para uma problemática vivida por grande parte das civilizações: o testemunho do desaparecimento gradual de uma cultura, devido ao desaparecimento da língua por meio da qual ela se perpetua. Os usos cotidiano e oral não são suficientes para a preservação de uma língua, principalmente em sociedades cada vez mais com acesso a meios globais de comunicação como a internet. A obra literária é um dos meios pelos quais a língua se legitima e preserva a memória narrativa, o que se fez nos territórios africanos predominantemente utilizando as línguas europeias.

Quantos cidadãos fora do território angolano compreenderiam textos e mensagens escritos em quimbundo ou umbundo? Publicações nessas línguas precisariam de tradução

---

<sup>18</sup> Fonte: <http://observalinguaportuguesa.org/angola-portugues-e-falado-por-7115-de-angolanos/>. Acesso em: 09 abril 2020.

<sup>19</sup> Encontrei diferentes formas de escrever essa palavra. Resolvi manter a ortografia original de cada fonte.

simultânea para circular, inclusive dentro do próprio território angolano. O português se tornou, portanto, a língua mais eficiente para conectar os cidadãos angolanos entre si e com os de fora do território, em especial os do chamado espaço lusófono. Trata-se, porém, de um português angolano, assim como o do Brasil é o brasileiro.

O espaço lusófono, conceito com conotações que extrapolam os limites linguísticos e é afetado pelo geográfico, abrange os territórios que compartilham da língua portuguesa: Angola, Brasil, Cabo Verde, Galiza, Guiné-Bissau, Portugal, Timor-Leste, Moçambique, Macau, Goa, São Tomé e Príncipe, Damão, Diu. A expansão do domínio lusitano sobre esses territórios inicia-se com a tomada de Ceuta, no Norte da África, em 1415. A partir daí, Portugal erigiu o mais antigo império europeu. As atividades que marcaram a construção desse império (comércio, tráfico, evangelização, política) seriam inviáveis sem uma língua franca, sendo o português alçado a essa categoria.

Portugal se propunha um império intercontinental, considerando os territórios africanos e asiáticos como Ultramar, apesar de nos mapas constar apenas o diminuto país ao Sudoeste da Europa. O Mapa Cor de Rosa, que no final do século XIX expressava a tentativa de sistematização e registro dos domínios portugueses além da Península Ibérica (de Angola a Moçambique, abrangendo os atuais territórios de Zâmbia, Zimbábue e Maluí), projeto frustrado pelos britânicos, é uma mostra do contraste entre a fantasia de grandeza e a pequenez da capacidade política, militar e econômica de torná-la realidade. O Portugal Ultramarino não existiu, de fato, nem mesmo nos mapas, apesar do Acto Colonial de 1933.

Os eventos de 1974 e 1975 enterraram de vez a fantasia ultramarina, fazendo do sonhado império uma ex-metrópole, o que, em relação ao Brasil, ocorrera em 1822. Concordo com o professor Lourenço Rosário (2007), quando afirma que “países lusófonos” é expressão comumente usada para os países africanos, já que portugueses e brasileiros geralmente não se incluem nesse grupo.

No Brasil, por exemplo, é comum encontrarmos obras de autores portugueses e angolanos nas prateleiras de literatura estrangeira. Já em Portugal, há variações. Em algumas livrarias, brasileiros, portugueses e africanos estão num mesmo grupo: lusófonos. Em outras se pode encontrar a incoerência de um espaço para os portugueses e outro para os lusófonos, reforçando a ideia da lusofonia como outra forma de distinguir “nós” e “eles”. Quando fiz essa observação no Colóquio Agostinho Neto e o Prêmio Camões Africano, realizado em 2019 na Universidade de Porto, fui interpelado pelo professor e pesquisador Pires Laranjeira que afirmou não serem as livrarias um parâmetro, pois muitas vezes seguem critérios que atendem mais às exigências de mercado. Preciso discordar do professor. As livrarias (físicas ou virtuais)

representam uma importante forma de contato do leitor com as obras literárias. Defendo que a literatura não deveria ser pensada apenas no âmbito de sua escrita, mas também no da recepção e dos meios de circulação. É na circulação e na recepção que a literatura se preserva e se perpetua, é nesses espaços que os nomes que lhe são atribuídos se legitimam ou não.

Lourenço (2007) recorda que em 1988, o presidente brasileiro Itamar Franco participou em São Luís do Maranhão de um encontro de Países de Língua Portuguesa e ressalta que a comunidade criada para reunir tais nações não se intitulou lusófona, mas CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa). Para o professor, “lusofonia” alimenta o mito do império construído desde o século XVI e questiona por que o termo passou a ser empregado somente depois da independência das colônias. Conforme sua análise, apresentou-se outra roupagem que atendesse aos interesses políticos e econômicos dos ex-colonizadores: “Quer isto dizer que, ao colonialismo clássico se seguia o panorama neocolonial. E uma das configurações que esse novo modelo tomou foi o de comunidade linguística.” (LOURENÇO, 2007, recurso online).

Maria Sousa Galito (2012) destaca o aumento da autoestima de Angola desde 2002 (fim da guerra civil) e indica que “sua dinâmica tem potencial de afirmação regional. Entretanto, o seu mercado é sobretudo dinamizado pelos lucros do petróleo e ainda é cedo para concluir se o seu forte crescimento econômico não é autofágico” (GALITO, 2012, p.14). A problemática relativa à exploração do petróleo e o desenvolvimento do país é uma das questões abordadas no romance de Ondjaki (2013), conforme já foi apresentado. Por outro lado, a autora considera que “Neste momento, ter medo de um Portugal neocolonizador é ridículo. Portugal arrisca-se a ser colonizado, se é que não é já alvo disso mesmo.” (GALITO, 2012, p.14), considerando a crise vivida pelo país desde 2008 e sua dependência externa, fatores que o impediriam de se tornar novamente peça importante no jogo expansionista internacional.

De fato, na atual conjuntura, é impensável uma neocolonização a partir de Portugal. Recorrendo mais uma vez ao universo ficcional de *Os transparentes*, em termos de exploração comercial, percebe-se muito mais a presença do Brasil, China, Rússia e EUA do que de Portugal.

Na visão de um dos principais críticos da lusofonia, o escritor e pesquisador Alfredo Margarido (2000), a modernidade portuguesa surge com a independência das colônias, cortando laços com o Atlântico, principalmente o Sul, que era o oceano de suas grandes incursões. Para ele “A invenção da lusofonia procura com algum desespero devolver-nos uma parte desse espaço.” (MARGARIDO, 2000, p. 6). A lusofonia seria uma criação pós-independência, como o foi também a francofonia, e que só uma leitura mítica poderia pretender construir um espaço

lusófono quando não basta ser um falante do português para aceder ao espaço português na Europa.

O fim da violência colonial não teria acabado com a violência linguística que sustenta em seu vocabulário palavras e expressões que inferiorizam outros povos, dentre eles os africanos. Após 1974 e 75, caberia à língua portuguesa a tarefa que até então era dos territórios: Portugal tornara-se um país pequeno, porém podendo recuperar sua grandeza pela língua portuguesa.

“Como é que se podem criar as falsas comunidades da língua, quando as regras políticas hostilizam toda e qualquer operação de integração?” (MARGARIDO, 2000, p.6) pergunta retoricamente o autor de *A lusofonia e os lusófonos: novos mitos portugueses*. Como toda pergunta retórica, essa prescinde de resposta, mas não de uma reflexão que permita considerar algumas iniciativas do atual governo português em relação à imigração africana que, se não resolvem, ao menos contribuem para um caminho de uma futura convivência verdadeiramente harmoniosa, não apenas no âmbito da língua e da literatura, mas também dos direitos humanos.

É preciso considerar os diferentes lados das atuais relações entre as duas nações “lusófonas” e os sujeitos que hoje transitam entre elas. Segundo matéria publicada em 2018, pelo jornal angolano *Gazeta Uigense*, muitos angolanos viajavam para Portugal com visto de turista, mas a fim de se estabelecerem de vez no país, devido às precárias condições de vida em Angola, onde a maioria da população vive em extrema pobreza, como no Brasil, sem condições básicas de saúde, transporte e saneamento.

De acordo com o jornal, “Durante 2016, que foi dos anos mais complicados, segundo analistas, o consulado emitiu 55 mil vistos, um aumento de 10% em relação a 2015. Foram solicitados 64.304 vistos, um aumento de 12% em termos homólogos”. A emissão de visto fora facilitada pelo primeiro-ministro português, principalmente para categorias como estudantes e empresários, e o ministro dos Negócios Estrangeiros de Portugal, Augusto Santos Silva, admitira a abertura de uma autorização de residência a “cidadãos de países da Comunidade de Países da Língua Portuguesa (CPLP)”. A intenção do ministro era que para se conseguir a autorização não fosse necessário nenhum investimento conforme exigência para os vistos *gold*, mas apenas pertencer ao CPLP. Segundo o jornal:

O êxodo de angolanos para Portugal não é um fenômeno novo. Desde sempre, muitos procuraram emigrar, num processo que só abrandou depois do fim da guerra até 2015, quando Angola viveu um período extraordinário de crescimento econômico. Nessa altura até houve uma inversão na tendência: eram os portugueses que se procuravam imigrar para Angola a que chamavam o “el dorado” português.

Outra informação importante é fornecida pelo jornal *Maka Angola* (2014), quando trata do lançamento do livro *Os donos angolanos de Portugal*, que aborda investimentos de parte da elite angolana em Portugal, como Isabel dos Santos, filha do ex-presidente de Angola José Eduardo dos Santos. Segundo o jornal, a obra informa que o investimento do capital angolano no país aumentou 35 vezes na última década e “os angolanos são os investidores com maior peso na bolsa de valores de Lisboa”, e que o acúmulo de capital em Angola se devia ao preço elevado do petróleo durante uma década, coincidindo com o período de crise econômica portuguesa. Outro fator destacado é a corrupção institucionalizada em Angola pelo ex-presidente (cuja filha é uma das maiores acionistas de empresas portuguesas), possibilitando o enriquecimento dos que dela podiam usufruir.

Não me estenderei numa abordagem sobre as relações comerciais entre os dois países, por não dispor de dados suficientes e, principalmente, por não ser meu foco. Mas, dentre outras coisas, o que chamou atenção nas matérias veiculadas nos dois jornais é que “espaço” lusófono sequer é aludido, prevalecendo a sigla CPLP. Concluo que, quando se trata de relações comerciais ou diplomáticas, ou seja, quando se precisa considerar problemas de ordem mais pragmática e lucrativa, termos cujos significados tangenciam mais o campo simbólico das representações culturais parecem não possuir muito peso, ocorrendo o oposto em relação à literatura. Portugal até pode ter facilitado a entrada de capital angolano no país, mas para um “espaço” lusófono, muito pouco da literatura angolana se vê publicada em solo português, excetuando o angolano de ascendência europeia José Eduardo Agualusa.

Nesse espaço lusófono nem todo africano seria visto como inimigo ou invasor, pois atenderia aos interesses do capital, independente das boas iniciativas facilitadoras da entrada e permanência de africanos no país. É preciso atentar para o fato de que os romances analisados nesta tese se distanciam ficcional e empiricamente da realidade angolana e portuguesa de 2020. Entretanto, não se pode esperar que os problemas aqui levantados tenham sido resolvidos e que não haja nenhuma chaga. Não tem nem uma década que os romances de Ondjaki (2013) e Epalanga (2018) foram publicados.

Para as elites econômicas o que dita as mudanças é o fluxo do capital; para os demais é sua marginalidade em relação aos bens adquiridos pela mesma elite, como a formada por Isabel dos Santos. Para os pobres e imigrantes, estejam eles em Angola ou Portugal, pouca coisa muda. Sob esse aspecto é preciso concordar com Margarido (2000) quando defende que o discurso lusófono atual dissimula, mas não elimina os traços brutais do passado. Para ele:

[...] os governos da esquerda, ou da direita, aceitam sem contestação as regras da Europa. Esta maneira de agir não pode deixar de ser considerada como contrária a qualquer possibilidade de se construir um ‘espaço lusófono’. O que põe em causa a probabilidade de se construir uma autêntica ‘lusofonia’. (MARGARIDO, 2000, p. 88).

As regras da Europa têm recrudescido ainda mais em relação à presença do imigrante desde a publicação do estudo de Alfredo Margarido (2000), embora não se possa deixar de admitir que Portugal seja um dos países da União Europeia mais abertos à imigração, principalmente se comparado aos que comungam da Língua Portuguesa, ou seja, os “lusófonos”. Não se pode deixar de considerar a lusofonia como uma ideia de integração, numa postura defensiva, como se comportasse deliberadamente um projeto neocolonial e homogeneizador; podendo ser vista também, tal qual propõe a escritora, como “um espaço de liberdade, no qual a língua portuguesa difunde a sua herança e continua a desenvolver o seu padrão, também à imagem de cada país em que é temperada, em que ganha sabor” (GALITO, 2012, p. 6). Entretanto, a própria autora não deixa de ressaltar as memórias dos dramas da guerra colonial e o fato de que a língua também é memória.

Sendo assim, pode-se considerar que “Lusofonia” e “Espaço Lusófono” extrapolam os limites linguísticos e territoriais. Argumentarei a partir daqui acerca dessa extrapolação pensando ambos sob uma dimensão unificadora e seus problemas mais ligados diretamente às obras literárias de circulação dentro do referido espaço.

Considerando a filosofia deleuze-guattaririana, a unidade só deveria ser pensada a partir da possibilidade das diferenças, sem a qual há o risco da imposição totalitária de um regime seja ele político, de signos, identitário, etc.

No que concerne à literatura e à língua na qual se manifesta, não se pode deixar de lado as noções de ocidentalidade e canonicidade. O Ocidente sustentou durante séculos a pressuposição do uno. Até hoje é comum falarmos em cultura ocidental como se, por exemplo, França, Inglaterra e Portugal guardassem entre si um universo cultural, político, econômico e linguístico homogêneo, já que os três países pertencem a essa outra mitologia chamada Ocidente, que foi tão inventado como o foram o Oriente e a África.

Para Moisés de Lemos Martins (2014):

O Ocidente foi feito sob o influxo da cultura da unidade. Foi feito, desde os gregos, por um logos que sendo palavra, também é razão, visto que o logos é a instância soberana de decisão. É uno e único. E foi feito, também, pela tradição judaico-cristã, uma palavra com função simbólica, uma palavra que reúne e faz unidade (MARTINS, 2014, p.17).

A cultura greco-latina está no germe desse ocidentalismo. Em termos literários, difícil encontrar alguma epopeia que não se espelhe em obras como *Iliada*, *Odisseia* e *Eneida*; ou língua neolatina em cujo léxico não figurem predominantemente os radicais gregos e latinos. A colonização representou, portanto, a expansão não apenas territorial, religiosa, linguística e econômica, mas também literária e cultural, por isso o adjetivo “lusófono” não pode ser utilizado ignorando toda essa abrangência significativa. O Ocidente, assim como espaço lusófono, não é um conceito meramente geográfico e se impôs aos demais povos do planeta como único, não como unificação ou união.

Assim é o judaico-cristianismo, religião molar do Ocidente, centrada na figura de um único deus cuja vontade deve ser atendida incondicionalmente, discurso que nutriu a ideologia colonizadora que demonizava os cultos religiosos indígenas da África e América, os quais, não só eram marcados por diferentes manifestações politeístas, como também estavam bastante associados ao culto a elementos da natureza, que ocupava um nível de complementaridade, bem diferente da concepção ocidental que coloca o homem numa postura de superioridade em relação ao ambiente natural, o que lhe conferiria, portanto, o direito à exploração sem limites.

Única e universal são adjetivos quase sinônimos para o perfil identitário tecido pelas nações consideradas ocidentais. Vimos como a Língua Portuguesa sofreu a influência de diferentes línguas. O próprio território português foi marcado por variadas disputas e a experiência colonial modificou de vez a face da suposta unicidade pela marca das multiplicidades étnicas e culturais das colônias.

Mas ainda hoje persiste a ideia de universalidade. Universal e canônica são termos quase gêmeos para definir unicamente a produção europeia, especialmente a de França, Inglaterra, Alemanha e Itália, vide a lista mais que tendenciosa e endógena produzida pelo crítico estadunidense Harold Bloom (2010) em seu *Cânone Ocidental*, texto em que defende a autonomia do estético para constituição de um cânone. Deveria parecer óbvia essa defesa, visto que a literatura como arte não pode prescindir do estético. O problema é que a estética acaba se submetendo a um modelo dominante com vinculações ideológicas que transcendem as fronteiras do literário.

Se consideramos a Língua Portuguesa em sua variante culta ainda muito presa ao padrão lusitano, dificilmente uma obra da literatura africana seria alçada à categoria de universal, tampouco constaria na lista seleta dos “Blooms” ou Tolentinos<sup>20</sup>. O português angolano, por

---

<sup>20</sup> Referência a Bruno Tolentino, escritor e intelectual brasileiro (1940-2007), conhecido por sua postura conservadora, de oposição à estética modernista, defensor do modelo poético clássico.



absorver as influências das línguas nativas perde sua pretensa unidade, ou melhor, sua estabilidade. Dentre as obras aqui analisadas é *Os transparentes* o melhor exemplo dessa desestabilização devido à diversidade de variações linguísticas que compõe a narrativa.

As variações de linguagem de um romance dependem do universo humano que ele abarca. Quem são os protagonistas de Proust, Balzac, Goethe e em que variação suas línguas se expressam? Ora, estão tais variações ligadas às classes sociais a que pertencem seus falantes. Faria a mesma pergunta em relação aos protagonistas do grande cânone brasileiro: Machado de Assis. Apesar da lista de Bloom (2010), toda sociedade, de certo modo, acaba elegendo seus cânones literários a partir de critérios próprios muito subjetivos. Todavia não se pode ignorar o fato de que o uso “correto” da língua foi, até o advento modernista, critério para tal eleição.

Há algum tempo os romances deixaram de ser escritos apenas por cidadãos oriundos de uma aristocracia ou burguesia, como também deixaram de ter por protagonistas somente personagens dessas mesmas classes sociais. Por uma questão de verossimilhança, a linguagem do personagem não pode parecer postiça. A verdade linguística da fala de um personagem ou narrador é afetada por sua origem social, que não necessariamente coincide com a do autor; penso ser isso um consenso.

Mas a ideia que se construiu sobre um cânone ou o que, para mim, se tornou sinônimo de “universal” se vincula também a uma padronização da linguagem ou à utilização de uma língua padronizada, culta, que espelhasse o prestígio atribuído aos falantes que representa. O desvio só poderia ser pensado como proposição estética, não como realidade social, por exemplo, do autor. Situação hipotética: *Quarto de despejo*, em vez de assinado pela semianalfabeta da favela, trouxesse o selo “Clarice Lispector”. Certamente o talento da autora, ao criar um universo linguístico tão distante de seu universo intelectual e literário, seria uma régua de reconhecimento da ficção elaborada. Nesse caso específico, saber que a linguagem da narradora está ligada ao empirismo linguístico da autora em virtude de sua condição social, poderia ser demérito da obra. Cogitou-se à época da publicação a correção gramatical do livro de Carolina de Jesus. A verdade do erro tiraria o seu valor estético, o que não ocorreria, caso se tratasse apenas da verdade do fingimento, como propôs Fernando Pessoa.

C.S Lewis (2009) relata em *O experimento da crítica literária* um exercício realizado com seus alunos em que lhes oferecia textos sem mencionar a autoria. Sua surpresa foi grande quando notou que consagrados autores foram avaliados negativamente em relação a outros quase anônimos.

Fiz essas digressões para chamar atenção ao critério de Bloom (2010) acerca da primazia do estético sobre o social e o político quando se trata de uma obra literária, postura com a qual

concordo, pelo motivo já mencionado. Contudo, não acredito que as obras sejam ideológica e politicamente isentas. Mas o que diferenciaria o mero discurso de púlpito de um poema é o tratamento estético que o autor será capaz de conferir à linguagem. Acrescento que é necessário questionar quem ou o quê determina esse “estético”, porquanto as noções de “belo” são historicamente bastante variáveis.

As vanguardas europeias, no início do século XX, contribuíram bastante para uma reconfiguração do conceito de belo e propiciaram aberturas para formas, linguagens e conteúdos de diversos gêneros literários, rompendo com modelos que até então definiam os cânones do Ocidente. Além disso, diferentes acontecimentos literários ao redor do mundo tiraram da Europa seu protagonismo. Não se pode esquecer, no entanto, que mesmo na ruptura, o continente se manteve na hegemonia, pois foi nele que os movimentos de vanguarda surgiram; conquanto Machado de Assis com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1881, tivesse já elaborado transgressões que a Europa só veria em 1922 com a publicação do *Ulisses* de James Joyce. Porém, o cânone moderno ocidental jamais teria como origem um romance publicado numa ex-colônia, de autoria de um escritor negro.

A universalidade da literatura do Ocidente sempre esteve, portanto, ligada à noção ocidental de identidade como Único. Uma única classe social, um padrão linguístico, uma origem nacional sem configurações híbridas, mestiças; um público leitor que, pelo acesso educacional à linguagem escrita formal, se via também espelhado no mundo ficcional. Até o século XIX, era comum, por exemplo, autoras assinarem com pseudônimos masculinos para serem lidas ou reconhecidas comprovando o quanto o gênero do autor (elemento extraliterário) era fator determinante para qualificação de uma obra. Para o modelo canônico do Ocidente somente homens brancos e formalmente letrados estariam aptos a produzir o “belo” estudado por Kant e Hegel.

Ao se apropriarem do português como língua literária, os angolanos abalaram também de certo modo a pretensa estabilidade e “beleza” dessa língua, fenômeno facilmente verificável na produção brasileira de autores como Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, Manoel de Barros, dentre muitos outros, que criaram uma Língua Estrangeira dentro da própria língua (DELEUZE, 2011). Nesse processo de apropriação, cada autor foi capaz de criar sua língua individual. Por mais mimética que possa ser a literatura romanesca, tanto na forma quanto no conteúdo, o universo empírico e ficcional do romance angolano é tão amplo que essa vastidão impede o autor de encontrar, num padrão único da língua, material expressivo para sua materialização. Se o próprio português lusitano considerado culto surge da mistura do grego e

do latim com línguas de povos outrora considerados “bárbaros”, o que dizer do português angolano que absorveu também parte do léxico local?

Em *Os transparentes*, o léxico vai muito além do português ou termos do Quimbundo ou Umbundo, sendo atravessado por diferentes apropriações também de gírias e expressões de outras línguas faladas por personagens estrangeiros. Sem falar que, no plano do conteúdo, o romance apresenta um país “lusófono” em meio a conflitos mais endógenos em relação a problemas de ordem global do que com seu vínculo português. Seria, portanto, bastante redutor chamá-lo de “lusófono”, termo que exclui a diversidade linguística e humana dessa obra em particular.

Não há problema, contudo, no uso da qualificação para os romances portugueses. Estão ali o léxico, a sintaxe, a morfologia da cultura lusa, não que isso se estabeleça como regra para as obras escritas pelos autores e autoras de Portugal. Se é para classificar quanto à nacionalidade, opto, conforme já afirmei, por chamar a produção literária de autores de Angola de angolana, de Portugal de portuguesa; mesmo considerando o fato de alguns autores, como os já referidos, Epalanga e Ondjaki, transpassarem as fronteiras da nacionalidade ficcional ou empírica.

No que concerne à questão do cânone, reconvoco à análise o trabalho do autor e pesquisador angolano Luís Kandjimbo:

Portanto, a construção do cânone literário angolano é rigorosamente um problema de políticas educativas e culturais, pois articula-se à problemática do reconhecimento das obras de antigas vítimas e excluídos do sistema colonial, mas hoje portadores e sujeitos de culturas com dignidade de qualquer outra cultura do mundo, sendo suscetível de transmissão aos angolanos das novas gerações. Com semelhante abordagem estabelecem-se conexões com o campo político, na medida em que está em jogo a imposição da visão legítima a respeito dos princípios da classificação das obras literárias (KANDJIMBO, 2019, p. 19).

A relação do cânone com a educação apontada pelo autor dá-nos a dimensão de o quanto se ensinou em escolas dentro e fora da Europa um padrão estético pelo qual a linguagem artística e literária deveria se moldar, ignorando tudo o que não fosse europeu. Kandjimbo (2019) elabora uma série de critérios para o que consideraria um “cânone endógeno angolano”, expressão bem menos pretensiosa do que a ideia de “Cânone Ocidental”, por abranger apenas o território de origem de seus autores sem se impor a outros. O mesmo equívoco dos europeus cometeria algum crítico da África que propusesse o estabelecimento de um “Cânone Africano”, como se, por exemplo, Nigéria, Marrocos e Angola produzissem literaturas possíveis da caber numa única caixa limitadora que mais exclui do que define.

Ao elaborar seu conceito de literatura angolana, o autor postula:

Será literatura angolana o conjunto de textos que engloba textos orais, as versões escritas dos textos orais em línguas nacionais, textos escritos em língua portuguesa ou em outras línguas, produzidos por autores angolanos com recursos às técnicas da escrita literária e de outros modos de escrita, desde que através da hermenêutica literária, os leitores identifiquem neles uma determinada intenção estética, crítica ou histórico-literária, através dos quais se veiculam elementos culturais angolanos (KANDJIMBO, 2019, p. 35).

Considerada tal definição, não bastaria nascer e escrever em Angola para que, na visão do autor, a literatura pudesse ser chamada de angolana. O idioma precisa ser o português ou outra língua nativa, ou seja, uma obra escrita em quimbundo seria angolana, não lusófona. Um problema que a proposição do crítico apresenta é o que ele considera “elementos culturais angolanos” que talvez não sejam tão fáceis de delimitar como também não são os portugueses.

A literatura lusófona se escreve, portanto, num português angolano, lusitano, brasileiro, moçambicano, etc. Talvez a insistência em discutir a pertinência ou não do termo lusofonia poderia parecer estéril, se não vivêssemos numa época de profunda revisão do passado colonial e de como seus efeitos ainda interferem na vida dos países que passaram por essa experiência e na (re) afirmação das identidades nacionais.

Reforço aqui a tese da lusofonia como mais um mito português, levando em consideração uma das definições de mito estabelecidas por Roland Barthes (2013) como uma ideologia burguesa. Assim como a ideologia e os signos, o mito encobre a realidade, abolindo a complexidade dos atos humanos, conferindo-lhes a simplicidade dos essencialismos, suprimindo a dialética, “organiza um mundo sem contradições, porque sem profundidade, um mundo plano que se ostenta em sua evidência, e cria uma afortunada clareza: as coisas, sozinhas, parecem significar por elas próprias” (BARTHES, 2013, p. 235).

Lusofonia e Espaço Lusófono são conceitos que, mesmo decorrentes de boas intenções, parecem planos, uniformes, homogêneos demais para a complexidade dos mundos que pretendem abranger; exceto se representassem de fato um ambiente cultural, político, social e econômico de partilha verdadeira entre as nações que o compõem, e não apenas discursos invocados quando há conveniência.

Em que língua se escreve a literatura lusófona? Caminho para as palavras finais desta seção defendendo que o espaço lusófono é mais uma das ficções do Ocidente sobre o “Outro”. No caso português, inserindo-se no mesmo grupo dependendo da conveniência das circunstâncias. Nenhuma civilização ou instituição é proprietária de uma língua. A literatura angolana é escrita em português angolano ou em algumas das línguas nativas. Literatura lusófona? Essa só se escreve mesmo em português lusitano.

### 4.3.1 DO ESPAÇO LUSÓFONO À LITERATURA-MUNDO

Como caminho teórico para compreensão da produção e circulação de obras literárias que extrapolam os limites territoriais, temáticos e linguísticos da nação, proponho agora refletir sobre o conceito de literatura-mundo e até que ponto essa seria uma chave para o entendimento e análise das questões que envolvem os objetos literários das literaturas angolana e portuguesa. Irei me abster de, a partir deste parágrafo, referir-me a elas como lusófonas.

Mundo e universo são palavras que guardam muitas semelhanças, principalmente quanto à abrangência: abarcam conceitos objetivos como astros, planetas, topografias, espécies as mais diversas. Não fosse a origem colonial e elitista, literatura universal seria um sintagma que poderia abranger as diferentes manifestações literárias presentes no mundo, respeitando-se as idiosincrasias de cada nação, povo, cultura, território, língua. A universalidade da obra seria entendida pela sua capacidade de transpor os limites de sua origem e de se espalhar por outras nações, povos, culturas, territórios, línguas que, com o passar dos anos, reteriam numa espécie de biblioteca coletiva as que julgassem merecedoras de permanência devido a suas éticas, estéticas, políticas, ideologias ou poéticas. Ou devido aos critérios que cada grupo julgasse pertinente para definir seus universais. Desse modo, a literatura universal seria composta por um número variado de cânones europeus, americanos, asiáticos, africanos, ocidentais, orientais, indígenas, etc.

Tal realidade exigiria um mundo sem hierarquias, o que seria impossível, já que entendo que toda organização precisa de um mínimo de regime hierárquico, pelo menos ainda. Mas hierarquias, já que inevitáveis, deveriam servir à organização do mundo, não à manutenção de privilégios de um determinado grupo.

A Europa, que durante séculos tomou para si a tarefa de hierarquizar e “organizar” o mundo de maneira que atendesse exclusivamente a seus interesses, não goza mais do título de único centro da cultura ou economia, apesar de ser ainda o continente com maior número de escritores sempre que aparece alguma lista de “Clássicos da Literatura Universal” ou “Cânones” e de ser também o espaço através do qual os não europeus se lançam para o resto do mundo, como ocorreu com o *boom latino-americano* nos anos 60 e 70 do século XX, quando autores como Gabriel García Márquez e Julio Cortázar tiveram suas obras distribuídas mundialmente.

Segundo Adriane Vidal Costa (2001), para muitos escritores, mais do que um fenômeno comercial, o *boom* representou também a oportunidade de apoio aos projetos de renovação política na América Latina, tendo sido fortemente influenciado pela Revolução Cubana.

De acordo com a pesquisadora, mesmo sendo lidos no continente europeu antes do *boom*, as obras desses autores tinham pequenas tiragens e eram acessadas por um número

limitado de leitores, situação que mudou depois do fenômeno literário. Ela acrescenta o impulso comercial dado pelas editoras europeias e o interesse dos leitores pelo universo cultural da América Latina promovido pelos acontecimentos em Cuba. Por meio da literatura, os países latino-americanos puderam exportar uma imagem diferente do território projetado sempre como espelho de subdesenvolvimento e regimes ditatoriais. O *boom* “expressava toda a vitalidade da América Hispânica inculcada na vitalidade de um povo de múltiplas origens” (COSTA, 2001, p. 13).

O termo *boom* é, contudo, alvo de críticas por ser muitas vezes associado a uma mera estratégia de *marketing*; além da ausência de consenso em relação a datas ou características que pudessem configurá-lo como um movimento literário. Mas é consensual sua importância para disseminação e reconhecimento internacional da literatura hispano-americana<sup>21</sup>.

Com as independências e sem as censuras impostas pelo colonialismo, as literaturas africanas puderam alcançar maior espaço de reconhecimento fora da África. Grande parte dos romances de autores de países de língua portuguesa abordam a experiência colonial, seus efeitos no pós-independência e questões identitárias. Embora haja pouca variedade, é notório o aumento de títulos de autores de África nas livrarias brasileiras e portuguesas. No Brasil mais ainda que em Portugal, inclusive de autores e autoras de países africanos de língua inglesa. Não sei se é possível falar de um “boom” africano como o da América Latina, mas é preciso assumir o aumento significativo de autores de África publicados fora do continente, o que certamente indica aumento do número de leitores, visto que o mercado editorial não investiria nesse segmento se não houvesse demanda.

Por mais que a publicação, a circulação e o público leitor de obras não europeias, africanas ou latino-americanas, sejam maiores depois das independências e do *boom*, o selo de “literatura universal” parece ainda fechado num passado eurocêntrico (com alguma abertura à produção estadunidense), estando as demais literaturas numa categoria exótica, cujo valor dependerá do quanto seu conteúdo servirá à caçada antropológica ou historiográfica, como se a elas não fosse dado o direito de tratar de problemas não endógenos, não identitários ou considerados universais.

É compreensível que um país como a França ou a Inglaterra estivessem nos séculos XX e XXI desapegados de uma necessidade de (re) afirmação identitária frente às demais

---

<sup>21</sup>A alusão ao que ficou conhecido como *boom* da literatura latino-americana é meramente ilustrativa e introdutória, visto que o termo *boom* foi também empregado para a explosão de publicações de autores retornados ou que escreveram sobre o retorno e de autores do continente africano. Por essa razão não me estenderei numa discussão sobre as problemáticas envolvendo o movimento na América Latina.

civilizações do mundo, devido ao papel de potências econômicas e culturais que desempenhavam, assim como os EUA. É importante reforçar que, retornando à argumentação de Boaventura Sousa Santos (2013), mesmo tendo protagonizado o teatro das conquistas das terras além-mar, foi relegado a Portugal, posteriormente, o personagem da semiperiferia.

Segundo Benjamim Abdala Júnior:

O eurocentrismo – como se vê – corresponde hoje à ocidentalização, que não tem precisão geográfica, mas tem suas bases políticas e econômicas. Envolve toda uma série de repertórios secularmente acumulados, de onde vêm as reflexões e práticas espalhadas pelo mundo, através das assimetrias dos fluxos culturais (ABDALA JUNIOR, 2016, p. 80).

Tal afirmação sustenta a ideia do Ocidente como um discurso, uma ideologia capaz de sobreviver até mesmo a uma suposta ou possível derrocada. Haveria talvez, no máximo uma mudança de nome para modos de pensar eurocêntricos. É passível de entendimento que homens brancos e europeus tenham sido protagonistas da produção literária escrita durante séculos, visto que era a maioria deles que tinha acesso à cultura escrita e aos meios de publicação e tenha se esforçado o bastante para impedir que outros segmentos (mulheres, negros, indígenas, pobres) tivessem acesso aos mesmos recursos de expressão e produção. Portanto, o que nos habituamos a chamar “universal” é o jeito branco, masculino e europeu de ser e pensar o mundo.

Literatura-mundo é um termo que pode servir de alternativa para o de literatura universal, apesar do risco de parecer, conforme alerta Rita Lenira de Freitas Bittencourt “figuração do mesmo com capa de novidade” (BITTENCOURT, 2018, p. 24). O crítico estadunidense David Damrosch (2003), em seu trabalho *What is world literature?*, apresenta além de outras, a seguinte definição: “Tomo a literatura mundo para abranger todas as obras literárias que circulam além da cultura de origem, seja em tradução ou em seu idioma original (Virgílio era muito lido em latim na Europa)”.<sup>22</sup> (DAMROSCH, 2003, p. 4). O autor considera a capacidade que algumas obras possuem de circular fora das fronteiras literárias de origem, ou seja, em outro sistema literário, sendo traduzidas ou não, considerando também as diferentes formas de leitura e recepção. Damrosch (2003) leva em conta os diferentes modos de leitura e de circulação que vão desde as obras já consideradas clássicas ou não. Essa é uma das razões pelas quais compreendo literatura-mundo como um conceito mais abrangente e democrático, pois seria capaz de englobar os mais variados cânones, não apenas os ocidentais, reforçando aqui a ideia de cânones como sendo aqueles eleitos por cada comunidade que, a partir de

---

<sup>22</sup> “I take world literature to encompass all literary Works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language (Virgil was long read in Latin in Europe).” (DAMROSCH, 2003, p. 4).

critérios próprios, definem a canonicidade de seu repertório literário, corroborando a definição de Damrosch de que: "A literatura pode ser melhor definida de forma pragmática como qualquer texto que uma determinada comunidade de leitores leve como literatura"<sup>23</sup>.(DAMROSCH, 2003, p. 14), definição que estendo ao cânone e também ao clássico. Na perspectiva do estadunidense, os cânones da literatura-mundo estariam em constante evolução, o que possibilita sua abertura para os mundos literários heterogêneos.

O termo literatura-mundo foi empregado pela primeira vez pelo escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe. A Alemanha, país de origem do autor de *Os sofrimentos do jovem Werther*, não era uma nação unificada até 1871, existindo apenas uma coligação de estados. De acordo com a professora doutora do Departamento de Línguas Anglo-Germânicas da UFRJ Izabela Maria Furtado Kestler, Goethe propôs a ideia de *Weltliteratur* em 1827, ou seja, numa época que precede a existência da nação alemã, com um Romantismo já em sua fase final e forte censura às publicações. Guardadas as devidas proporções, era um cenário semelhante ao de Angola pré-independência: não ser ainda uma nação unificada e a literatura sofrer censura. O conceito de literatura-mundo é apresentado por meio de textos e conversas com Johann Peter Eckermann, secretário do autor. Kestler (2009) e Damrosch (2003). traduzem e transcrevem em seus estudos a formulação de Goethe. Reproduzo abaixo a tradução da autora:

Cada vez mais me convenço [...] de que a poesia é uma propriedade comum à humanidade, que por toda a parte e em todas as épocas surge em centenas e centenas de criaturas. [...] Apraz-me por isso observar outras nações e sugiro a cada um que faça o mesmo. A literatura nacional não significa grande coisa, a época é da literatura mundial e todos nós devemos contribuir para apressar o surgimento dessa época (GOETHE *apud* KESTLER, 2009, recurso online).

A literatura-mundo é expressão da universalização do nacional, do local em diálogo extrafronteiriço, repudiando o modelo nacionalista ou individualista romântico. Pensar a superação do nacional é entender as obras da literatura-mundo também como transnacionais. Sem que isso signifique ignorar os problemas e características internas. Mas é preciso aprender a olhar a nação como estrangeiro, sentir a hostilidade muitas vezes devotada a quem é visto como invasor. Mergulhar na unidade fragmentada, fraturada que é toda nação, para que o romance não resulte numa declaração de amor apologética e acrítica, como são os hinos nacionais, pretensos espelhos de uma unidade imaginada. Outro fator importante: a literatura-mundo depende do mercado editorial internacional.

---

<sup>23</sup> "literature can best be defined pragmatically as whatever texts a given Community of readers takes as literature." (DAMROSCH, 2003, p. 14)



Para Marx e Engels (1997), a literatura segue o mesmo destino dos demais produtos comerciais da sociedade burguesa, ou seja, passam do consumo nacional para o cosmopolita. Segundo eles, “A unilateralidade e estreiteza nacionais tornam-se cada vez mais impossíveis, e das muitas literaturas nacionais e locais forma-se uma literatura mundial” (MARX; ENGELS, 1997, p. 33). O romance moderno é em sua origem o melhor espelho (no campo da literatura) do que os filósofos poderiam entender como sociedade burguesa, desde a origem social de seus autores e personagens aos modos de circulação, apesar de o cenário contemporâneo ser bem diferente do dos séculos XVIII e XIX.

Embora muitas obras sejam lidas nos idiomas originais, é pela tradução que se internacionalizam. Os processos de tradução são muito enfatizados por Damrosch (2003), entendidos por ele como a continuidade das palavras que começaram no idioma original. O trabalho do tradutor não deixa de implicar, portanto, um exercício de interpretação e criação. Para Umberto Eco (2014), a tradução precisa ir ao encontro das intenções do texto, daquilo que ele “diz ou sugere em relação à língua em que é expresso e ao contexto cultural em que nasceu” (ECO, 2014, p.17). O texto traduzido deve produzir no leitor efeitos nos planos semânticos, sintáticos, estilísticos, fônicos, simbólicos e passionais análogos ao original, sem que seja uma tradução literal deste.

*Weltliteratur*, expressão alemã traduzida como literatura-mundo, aparece como literatura universal no trabalho de Kestler, como se as expressões fossem sinônimas. Até poderiam ser, não fosse, consoante as observações que já elenquei, o discurso eurocêntrico que sempre alimentou a ideia de universalidade. A tradução pode implicar escolhas estéticas e ideológicas. Não julgo a escolha da autora, mas considero necessário chamar a atenção para este fator, visto que são conceitos que podem ser interpretados diferentemente, de acordo com a perspectiva com que são utilizados.

Quando se trata de literaturas produzidas em países que partilham o mesmo idioma, não há tradução para que se viabilize a circulação das obras. Logo, um romance publicado em Angola, Moçambique, Portugal ou Brasil em português será republicado e lido sem que para isso seja preciso recorrer a uma tradução do português para o português, embora haja diferenças semânticas e sintáticas no uso do idioma oficial em suas variações nesses países. Um exemplo bastante popular é o da palavra “bicha”, que em Portugal significa fila e no Brasil é um dos vocábulos utilizados, às vezes pejorativamente, para se referir aos homossexuais, que em terras lusas são chamados “paneleiros”. Os contextos em que os signos são empregados se encarregam de eliminar as ambiguidades. Vimos em *Os transparentes* que em Angola chama-se “casa de

banho” o que os brasileiros nomeiam “banheiro”, ainda que num diálogo já transcrito um dos personagens opte por *wc*.

Uma literatura-mundo não é a que se inscreve noutro sistema linguístico apenas, mas também noutro universo cultural, e há uma série de fatores extraliterários que podem interferir ou comprometer essa inscrição, como as condições de edição e publicação, educação e formação de público leitor, mercado editorial, política. Conhecendo minimamente a história de exclusão dos países africanos desses sistemas, é possível compreender o porquê de suas literaturas demorarem muito mais tempo para ganhar algum reconhecimento mundial, corroborando a ideia de que há diversos fatores não literários que também contribuíram para a formação dos cânones e clássicos europeus.

Os sistemas educacionais são fundamentais na formação do público leitor de uma determinada literatura e na constituição de uma cultura literária. No Brasil, as literaturas africanas passaram a fazer parte do currículo da Educação Básica somente a partir da Lei 10.639/03 alterada pela Lei 11.645/08. A portuguesa sempre fez parte dos conteúdos ensinados nas escolas, principalmente os canônicos lusos Camões, Eça, Pessoa. Em Portugal, consolida-se como disciplina universitária somente na década de 1980.

Quando fui professor da Educação Básica, atuei no Segundo Segmento do Ensino Fundamental de uma escola da rede privada em Campos dos Goytacazes – RJ, que tinha convênio com o grupo Objetivo, uma das maiores redes de ensino do Brasil. Eram enviadas para os alunos adaptações de textos considerados clássicos universais como *As viagens de Gulliver*, de Jhonatan Swift, Contos de Oscar Wilde, dentre outros. O PNDL (Programa Nacional do Livro Didático) já apresentou em seu catálogo adaptações de *Os miseráveis* de Victor Hugo e *A megera domada* de William Shakespeare. Adaptação e tradução são procedimentos de reescrita distintos, sendo a primeira mais livre para alterar sentidos e enredos para, por exemplo, se adequar a faixas etárias ou níveis de escolaridade, não sendo essa a prioridade de uma tradução. Porém, mesmo depois da Lei a que me referi no parágrafo anterior, as listas oficiais de obras voltadas para a Educação Básica permanecem esvaziadas de títulos de autores africanos de língua portuguesa. Das 745 páginas dos três volumes do livro didático *Português: contexto, interlocução e sentido*, de Maria Luiza M. Abaurre, Maria Bernadete M. Abaurre e Marcela Pontara (2008), apenas 38 são dedicadas às literaturas africanas.

Sem um sistema educacional que favoreça o acesso e um mercado editorial que publique e distribua, como fazer com que um romance, independentemente de seu conteúdo ou de suas qualidades estéticas se insira em outros espaços, seja lido por estudantes, professores, críticos,

leitores em geral e, com o passar dos anos, possa vir a constituir, mais do que um cânone endógeno na cultura em que surgiu, uma literatura-mundo?

Na obra do Ensino Médio a que me referi, depois da tradicional exposição histórico-cronológica baseada nos estilos de época das literaturas portuguesa e brasileira, dezoito páginas comentam a narrativa africana com base em fragmentos de textos de Pepetela, Mia Couto, José Luandino Vieira, Agualusa e Ondjaki. A utilização de fragmentos como corpus é comum aos livros didáticos, mas são insuficientes quando não acompanhados da leitura integral de algum título. Ainda assim, a lista de autores sinaliza sua inclusão como representantes da ficção africana para pelo menos um grupo de leitores.

Pires Laranjeira (2016), no artigo “Universo das literaturas africanas: epistemologias variadas, rizomas com raiz, glocalizações e levantados do chão” faz o seguinte comentário:

Mia Couto, Pepetela ou José Eduardo Agualusa são escritores editados no mundo lusófono e traduzidos em várias línguas, num processo de reconhecimento globalizante, podendo ser apreciados pelos leitores ditos lusófonos e extralusófonos e caindo no horizonte de expectativas de uma ‘literatura-mundo’ (LARANJEIRAS, 2016, p. 205).

O crítico problematiza a “literatura-mundo” quando esta passa a se definir a partir de um número seletivo de autores tidos como representantes da pluralidade cultural de países como Angola, por exemplo; ignorando a existência de outros autores cujas obras não entraram no circuito comercial do espaço lusófono. Chamo atenção para o fato de os autores aludidos pelo crítico serem africanos brancos. Na seleção do livro didático, a exceção é Ondjaki. Não é nenhum impressionismo afirmar que, mesmo no Brasil, as principais referências em termos de literatura africana de língua portuguesa para grande parte dos leitores ainda são os brancos Agualusa e Mia Couto. Laranjeira enumera três grandes e premiados autores que, a despeito de seus reconhecidos talentos, ainda compõem uma gama bastante reduzida frente à heterogeneidade dos autores africanos de língua portuguesa. Pelo romance *Os transparentes*, Ondjaki (2013) recebeu o Prix Littérature-Monde 2016 na categoria literatura não francesa.

A constituição de uma literatura-mundo é resultado também de um jogo de forças de ordem econômica, política, ideológica, cultural e, por que não dizer, racial que de certo modo acaba beneficiando os eleitos e excluindo outros. Ainda assim, no horizonte de uma literatura-mundo, vê-se uma diversidade muito maior de obras e autores de diferentes nações e línguas sem, contudo, excluir os europeus. Exclusão não era a intenção de Goethe, menos ainda a de Damrosch (2003) cujo estudo sobre o assunto é seminal.

Em 2007, no jornal *Le monde*, foi assinado um manifesto intitulado “Pour une littérature-monde en français” por um grupo de autores de língua francesa<sup>24</sup> que propunha a libertação do idioma francês do pacto exclusivo com a nação. Reproduzo abaixo um trecho do manifesto:

o surgimento de uma literatura-mundo em francês, conscientemente afirmada, transnacional, aberta ao mundo, assina a certidão de óbito do mundo francófono. Ninguém fala francófono ou escreve em francófono. A francofonia é a luz de uma estrela morta. Como o mundo pode se sentir preocupado com o idioma de um país virtual? (Tradução minha, não paginado)  
25

A francofonia é definida no manifesto como “último avatar do colonialismo”. Os signatários do texto decretam o fim da francofonia e o nascimento de uma literatura-mundo em francês, concebendo-a como ramificações entrelaçadas em vários continentes.

Defendo, nesta argumentação, proposição semelhante à do manifesto francês em relação à lusofonia e uma possível literatura-mundo em língua portuguesa. Afinal, parafraseando os autores da língua de Flaubert, quem é que escreve, fala ou lê em lusófono?, adjetivo que sequer nomearia um movimento ou escola literária, além de ser caracterizador de um espaço virtual e ficcional: o espaço lusófono.

Gostaria de retomar o problema da tradução num ponto. Realmente não faria nenhum sentido traduzir os romances escritos em Portugal ou Angola para um português mais próximo ao escrito no Brasil. Se isso ocorresse, empobreceria a língua e a rica experiência que é o contato com as distintas formas de se falar e escrever o português, além de deixar de expor o quanto somos diferentes na semelhança. Para recepção da literatura-mundo angolana e portuguesa nos países que compõem a CPLP não seria necessária uma tradução linguística, mas uma abertura a alteridade das diferentes culturas da Comunidade.

---

<sup>24</sup> Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Edouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Wilfried N'Sondé, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Piroette, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Anne Vallaëys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Abdourahman A. Waberi.

<sup>25</sup> l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, transnationale, signe l'acte de décès de la francophonie. Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone. La francophonie est de la lumière d'étoile morte. Comment le monde pourrait-il se sentir concerné par la langue d'un pays virtuel ? (LE MONDE, 2007, recurso online)

Comuniquei no início desta tese, como percurso teórico-metodológico, uma pesquisa e escrita que se propunha interdisciplinar. Tal interdisciplinaridade é também o caminho capaz de formar leitores competentes para a recepção dos textos de uma literatura-mundo em língua portuguesa. Quando a obra literária é traduzida, o tradutor deve buscar no idioma de destino os signos que melhor transmitiriam ao leitor os sentidos dos signos da língua de origem, sem ignorar o universo cultural de partida e chegada do texto, fator que interfere no processo de recepção.

A história, a cultura e a literatura dos países do continente europeu são amplamente estudadas nas escolas e universidades, ademais é comum funcionarem como pano de fundo para obras cinematográficas cujo alcance ocorre em escala global, o que não se pode afirmar acerca do continente africano. O desconhecimento da história e cultura da África pode comprometer a recepção e aceitação de literaturas cuja ambientação foi historicamente depreciada pela cultura colonial. As religiões afrodescendentes são um exemplo, pois foram demonizadas pelo judaico-cristianismo que marcou a colonização e é o pilar religioso do Ocidente. As músicas, lendas, mitos foram relegados ao exótico, pitoresco, à estante do folclore apenas.

Essas questões devem ser levadas em conta, se pensarmos a literatura-mundo como obras que possam ser consumidas inclusive como literatura simplesmente, não somente como objetos de pesquisa universitária ou finalidades didáticas. O estudo da história de Portugal como país da Europa e desta como continente onde ocorreu grande parte dos eventos históricos estudados nas escolas prepara o repertório contextual dos potenciais leitores das obras portuguesas no Brasil. A cultura brasileira é também amplamente divulgada no mundo pelas novelas, música, cinema. Nessa tríade, Angola é o país cujos territórios culturais permanecem ainda obscuros para não especialistas, sendo a literatura uma área de conhecimento (principalmente através do romance) capaz de contribuir para o preenchimento dessa lacuna. Para Abdala Junior “A atividade crítica deve partir e voltar para o próprio objeto literário que está sendo analisado, que é um modo de conhecimento da realidade afim das ciências humanas” (ABDALA JUNIOR, 2016, p. 71). A literatura é uma forma de conhecer e interpretar o mundo. Segundo o crítico, por mais que se acesse a esse conhecimento em diálogo com outras áreas como a Sociologia, a Filosofia e a História; não se pode permitir a colonização por elas.

Mesmo mundos ficcionais pertencentes ao campo do fantástico ou do maravilhoso, como o de *Harry Potter* ou *O senhor dos anéis* exploram signos que, de certo modo, já pertencem ao repertório cultural dos leitores. Fadas, ogros, magos de chapéu de cone, reis inspirados na tradição medieval europeia permeiam produtos culturais do mundo há séculos.

Em *Também os brancos sabem dançar* e em *Os transparentes* há referências ao Brasil, a sua música, novela e literatura explicitando o conhecimento dos autores angolanos sobre a produção do país. No caso de Ondjaki, a presença da cultura televisiva é marcante, inclusive em seu livro de contos *Os da minha rua* (2015). Em *Mayombe* e *Estação das chuvas* temos contato não somente com a história, elementos da língua e da cultura angolana, mas também como esses elementos se constroem na narrativa de forma dialógica com aspectos culturais políticos e ideológicos não nacionais como o marxismo, por exemplo.

Para Damrosch (2003), as obras da literatura-mundo assumem nova identidade ao se deslocarem pela tradução. Mesmo sem a tradução, essa mudança ocorre quando o texto é lido num ambiente cultural diferente daquele de onde surgiu.

Se constato que o português angolano não é o lusitano nem o brasileiro; retomando a proposição de Deleuze (2011) acerca do autor que é capaz de criar uma língua estrangeira dentro da sua própria língua, posso afirmar que um romance, conquanto esteja escrito na língua de quem o lê, necessitaria de certo modo de uma espécie de “tradução”, dependente do repertório cultural do leitor.

A literatura-mundo apresenta, portanto, inúmeros desafios. No entanto, quanto mais familiarizados com a diversidade que compõe as nações do mundo sem hierarquizá-las segundo preceitos elaborados a partir de uma única perspectiva, mais condições os públicos leitores teriam de usufruir sem preconceitos da variedade que os sistemas literários podem oferecer.

Se considerarmos de fato a Revolução Cubana como propulsora do interesse pelo que se passava na América hispânica, sendo a literatura um dos veículos de conhecimento do que ocorria nesses territórios, mesmo que por meio do que se configurou como realismo fantástico, comparativamente *A Independência das Colônias* e *A Revolução dos Cravos* podem ser entendidos como marcos capazes de provocar interesse pela história que passaria a ser contada depois desses acontecimentos históricos, visto que teriam mudado a face do que se sabia sobre os países envolvidos até então.

O que para Angola era motivo de orgulho, para Portugal foi de vergonha. Não é fácil falar sobre um passado vergonhoso e a incerteza do presente. Mas a vergonha é um sentimento póstumo, já que o alimento da atividade colonial estava mais próximo do orgulho. O que mais pode representar a imagem de um soldado português com a cabeça de um negro espetada num pau, como narrado em *A costa dos murmúrios? Um troféu*.

António Lobo Antunes foi um dos primeiros a ter a coragem de expor aos portugueses a vergonha da guerra colonial, principalmente nos seus três primeiros romances de contornos autobiográficos. Porém, segundo Sheila Khan (2016), o *boom* da literatura acerca dos chamados

retornados e da experiência portuguesa na África teve seu auge, em se tratando de disseminação, entre 2006 e 2011, com obras como *O Tibete de África* (2006) de Margarida Paredes, *Cadernos de memórias coloniais* (2009) de Isabela Figueiredo e *O retorno* (2011) de Dulce Maria Cardoso, que consta no corpus de análise desta tese. Do início do retorno ao período considerado como *boom* pela pesquisadora são trinta e um anos, enquanto os romancistas angolanos iniciaram sua revisão literária da história quase concomitantemente aos acontecimentos. Os angolanos optaram pela memória; os portugueses, pela amnésia até o momento em que os escritores resolveram quebrar o silêncio.

O período colonial, a guerra e o pós-independência são panos de fundo para os romances portugueses e angolanos mais projetados internacionalmente desde 1975. António Lobo Antunes já foi cotado para o Nobel de Literatura e ano após ano seu nome figura na lista dos possíveis. Juntamente com Lídia Jorge e José Saramago, ele é um dos autores portugueses mais lidos e traduzidos. O caso de Saramago, mesmo não retratando a presença portuguesa em África, alguns de seus romances como *A jangada de pedra* e *Ano da morte de Ricardo Reis* não deixam de ser leituras metafóricas das interrogações identitárias portuguesas.

As literaturas portuguesa e angolana que mais se projetam como literatura-mundo são as que tematizam as identidades da nação e revisam seu passado e presente históricos. O problema da tradução ou da inserção de um texto em espaços culturais diferentes dos de origem são mais evidentes nas obras que tangenciam aspectos da cultura e da história nacional, por explorar as idiossincrasias dos sujeitos e suas linguagens. Um romance cujo enredo se propusesse “universalista”, distanciando-se temática e linguisticamente do seu ambiente histórico e cultural, provavelmente não provocaria tais problemas nem discussões. Mas é possível a existência de objeto com essas características?

Ao distanciar-se do ambiente endógeno, como buscaria a suposta universalidade? Afastando o tratamento menor (Deleuze/Guattari) dado à língua, rendendo-se ao padrão metropolitano? Tematizando o amor, a solidão, a amizade, o egoísmo; em vez de temas tidos como específicos de sua terra? Mas mesmo os temas considerados universais não são também afetados pelos modos de viver de cada civilização, tempo, lugar? *Em busca do tempo perdido* não refletiria o amor, a solidão, a amizade, o egoísmo nos modos de viver de uma certa classe social francesa do século passado? Eis um parágrafo interrogativo cujas respostas talvez pareçam óbvias, sem que sejam necessariamente perguntas retóricas. Elaboro tais perguntas a fim de prosseguir na provocação a respeito do que aprendemos a considerar universal.

Quando um país supera alguns de seus problemas, estes provocam menos o imaginário ficcional, a não ser que seja para revisá-los ou apresentar alguma leitura até então não pensada;

caso contrário, haveria o risco de se produzir algo obsoleto. A identidade da nação há tempo não me parece ser uma interpelação dos franceses, ingleses ou alemães. Pelo contrário. As manifestações anti-imigratórias denotam o medo de abalo do que já se julgava estável. Essa possível estabilidade fez com que seus modos de vida parecessem tão naturais frente ao resto do mundo e disseminados globalmente, a ponto de parecerem universais. Mas não são. O que se lê em Proust é a localidade francesa, assim como o que Virginia Woolf ficcionaliza em seu *Mrs Dalloway* é o cotidiano de um tipo muito específico de mulher inglesa do início do século XX, mesmo que se encontrem perfis correlatos em outras partes do mundo. Por mais que Machado de Assis ponha seu Bentinho em diálogo com Otelo, os dois homens representam modos diferentes de sentir e agir perante o sentimento que os faz matar ou afastar de si a mulher amada. O ciúme é um sentimento universal, mas a forma de vivê-lo ou representá-lo não.

A literatura-mundo não deve ser pensada como ficcionalização local/nacional com pretensões de universal, mas o local que se pode propagar mundialmente, possibilitando o intercâmbio cultural, linguístico e temático entre diferentes nações de leitores, sem que a leitura seja hierarquizada por um selo apriorístico de qualidade literária atestada pelo pedigree do país de nascença, ou simplesmente pelos modismos do mercado editorial.

Por mais que o conceito parta de uma ideia alemã do século XIX, as reflexões que a literatura-mundo tem suscitado atualmente faz com que adquira configurações de uma epistemologia pós-colonial, o que corrobora a afirmação de Inocência Mata (2016) de que as epistemologias pós-coloniais permitem questionar as instâncias legitimadoras dos cânones literários, como as que consideram bom escritor africano o que é publicado e lido em Portugal. Só não se pode negar, é óbvio, o papel que tais instâncias desempenham na viabilização do acesso de autores e leitores aos meios de produção, edição e leitura. Por isso os espaços legitimadores precisariam ser cada vez mais abertos e democráticos, menos eurocêntricos e neocolonizadores, para que a literatura seja, em algum momento, de fato, um bem universal.



## 5 A TEORIA DOS ROMANCES-NAÇÃO

Início este capítulo com uma revisão bibliográfica sobre teorias do romanesco em Bakhtin (2003) (romance polifônico) para chegar às formulações sobre o romance rizomático (DELEUZE; GUATTARI, 1995,1997). Em seguida, serão sistematizados os conceitos elaborados e aplicados ao longo da tese, como os de “romance-nação”, “personagem-nação”, “metáfora da nação”, associados aos devires identitários a partir das obras analisadas e comentadas; porém, de caráter mais de elaboração teórica do que de análise dos textos. Geralmente esse tipo de abordagem vem no início dos estudos científicos. Justifico minha escolha de deixá-la para o final, por se tratar de concepções consequentes dos estudos sobre os romances do corpus, cujos conteúdos são imprescindíveis para a compreensão exemplificada dos conceitos que elaboro. Além dos referidos filósofos, serão convocados para a reflexão autores da teoria e crítica literária como: Antonio Candido *et al* (2014), Antoine Compagnon (2012), Erich Auerbach (1998), dentre outros.

A teoria se debruça sobre o objeto literário propriamente e seus elementos intrínsecos (gêneros, formas, estilos, linguagem); a crítica, como escreveu Compagnon (2012), é como um discurso sobre as obras, descrevendo, interpretando e avaliando o sentido e os efeitos sobre os leitores. A interdisciplinaridade é essencial ao trabalho do crítico, pois tratando-se de uma interpretação por vezes avaliativa da obra, a crítica, além do aparato teórico que define o literário, não prescinde de outras áreas de conhecimento que contribuem para a compreensão de como a ficção se inscreve e é escrita numa relação direta com o mundo. A teoria do romance-nação, proposição principal deste capítulo é, pois, resultado da confluência das diferentes áreas que contribuíram para a argumentação e exposição desenvolvidas até aqui. O romance é um discurso narrativo e ficcional sobre os mundos. Meu trabalho crítico-teórico é, portanto, um discurso sobre o discurso.

Devido à complexidade dos mundos que abrange, defino o romance-nação como rizomático. Para melhor esclarecer essa definição, recorrerei ao que considero o germe do rizoma literário: o romance polifônico. Mesmo não sendo uma evolução (termo negado por Deleuze, por configurar filiação) deste, o romance como rizoma não deixa de ser também polifônico. Antes, porém, de entrar nas especificidades de Bakhtin (2003) sobre o romance, destaco o caráter de ficção das obras, considerando soberano o discurso literário independentemente das fortes ligações dos autores em questão com os fatos narrados, mesmo que se recorra a sua biografia para fins de esclarecimentos, o que significa que as vozes a serem levadas em conta serão sempre as dos personagens e narradores mais em consonância com a do autor do que subordinadas a ela. E é a visão da literatura como área de conhecimento que deverá

prevalecer, atendendo a um dos objetivos gerais da tese que pretende que o romance contribua para a compreensão de momentos importantes para as configurações identitárias de nações e sujeitos por meio da ficção.

O romance polifônico é teorizado por Bakhtin (2003), tendo como corpus de investigação alguns dos romances do escritor russo Fiódor Dostoiévski. De acordo com o filósofo, o autor criava de materiais heterogêneos uma obra de arte una, alimentada por discursos de variadas origens, que vão de textos sagrados à anedota. Não há em sua obra o mundo exterior descrito objetivamente, mas uma multiplicidade de planos da realidade levando “a uma singular desintegração do ser, de sorte que a ação do romance se desenrola simultânea ou sucessivamente em campos ontológicos inteiramente diversos” (BAKHTIN, 2003, p. 26). Sob esse aspecto, a interpretação do mundo é implicada por pensar seus conteúdos como simultâneos.

Para Bakhtin, Dostoiévski é o criador do romance polifônico, composto por uma multiplicidade de vozes plenivalentes, princípio pelo qual as personagens principais são, “não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante.” (BAKHTIN, 2003, p. 25). A voz do herói coaduna-se a de outros personagens e a do próprio autor. A imagem definida das pessoas na ordem do mundo, no romance tradicional, se dá de forma monológica, bem diferente da multiplicidade que se verifica nos romances do autor de *Crime e castigo*. Bakhtin (2003) afirma que Dostoiévski, além de ter sido o precursor do romance polifônico, teria revolucionado o modelo monológico do romance europeu.

O mundo organizado do romance monológico muito se aproxima da épica tradicional e seus heróis, mesmo que o século XIX prenunciasse mudanças que no século XX afetariam definitivamente a literatura e outras formas de arte, como os movimentos das Vanguardas Europeias. Eça de Queirós, nome mais representativo da literatura portuguesa do século XIX, apresenta em seus romances heróis distantes dos problemas apresentados por personagens como Raskólnikov de *Crime e castigo* ou Aliocha de *Os irmãos Karamazov*. Não há em figuras como Luísa (*O primo Basílio*) e Amaro (*O crime do padre Amaro*) contradições, não são personagens independentes ideologicamente, apresentam-se como o que Bakhtin (2003) considera resultado final da visão artística do autor. No caso de Eça, fruto também da sombra da estética realista, da pretensa atitude de procurar captar objetivamente a realidade em suas minúcias, condicionando a psicologia de suas criações aos postulados estéticos e filosóficos de sua época, bem diferente do seu contemporâneo Machado de Assis, que se contrapunha a todo um repertório de características que serviam de enquadramento de um autor a essa estética.

Prossigo no propósito de demonstrar a passagem do meramente polifônico para o rizoma, apesar de em outros momentos deste trabalho já ter feito menção aos termos. Importa, porém, retomar alguns conceitos basilares da teoria literária, como o de mimese, para assim constatar que a arte literária como imitação no sentido aristotélico não se aplica aos princípios do romance rizomático e do romance-nação, a menos que se adapte ou se revise a conceituação, o que não seria nenhuma incorreção, visto que os conceitos precisam ser historicamente revisados para que não sejam interpretados anacronicamente.

Para Aristóteles (2004), a imitação é inerente à natureza humana, pois desde a infância é por meio dela que se aprendem as primeiras lições. As personagens da ficção produzem a imitação pela ação, importando destacar a relevância dada por ele ao gênero dramático considerado superior à epopeia, especialmente a tragédia. Não se tratava, portanto, de imitação do mundo ou da natureza apenas, tampouco de uma realidade, objetivamente falando, mas de ações, vetores para se conhecer o caráter de um personagem. “Os caracteres permitem qualificar o homem, mas é de sua ação que depende sua infelicidade ou felicidade.” (ARISTÓTELES, 2004, p. 36). O trabalho do grego se assenta em dois grandes gêneros da Antiguidade, estando o romance originado no épico. Em sua *Poética*, Aristóteles dá importância à ideia de unidade, de todo, de completude resultante das ações dos heróis épicos ou trágicos.

As ações, no mundo ficcional, precisam obedecer a uma lógica interna, que as faça verossímeis, mesmo que incríveis. Ao imitar, o poeta deveria, além de criar os elementos necessários para o desenvolvimento do enredo (nó, peripécias, reconhecimento), organizá-los de maneira que atendessem à necessidade de verossimilhança, imitando as coisas “como elas eram ou são, como os outros dizem que são ou como parece serem, ou como deveriam ser” (ARISTÓTELES, 2004, p. 88). Independente da natureza das ações ou do mundo imitado, a obra precisaria resultar numa completude devidamente ordenada.

O romance monológico é ainda o espelho da proposição aristotélica sobre a arte como imitação, bem diferente do que se pode verificar num romance polifônico, qualificação que pode ser atribuída ao brasileiro *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo, apesar de a polifonia não prescindir da unidade. A diferença está na relação estabelecida entre narradores e personagens e as diferentes realidades a que pertencem.

Segundo Compagnon (2012), a realidade imitada é produto de uma convenção, de uma cultura, portanto, se deve questionar a realidade ficcional que se supõe reflexo objetivo da realidade como seria a do Realismo/ Naturalismo, em especial do romance, produto de uma individualidade, mais ainda o romance burguês, produto de uma burguesia capitalista. Para ele, a teoria literária é inseparável de uma crítica da ideologia, que é sempre a dominante.

Tal consideração do teórico permite que eu me reporte a questões ligadas ao romance-nação. Para que o princípio de mimese se aplique, faz-se necessária a compreensão de que a realidade não se compõe de ações uniformes de um mundo pré-dado, mas em formação, e que sua representação pode ser apenas parcial. Devem-se considerar também os diferentes planos da realidade resultantes não apenas das ações, mas dos discursos dos personagens, já que os romances não são mais o eco de uma voz apenas consciente, ou de mundos racionalmente explicados, ao menos no sentido iluminista do que se considera racional.

Ao elaborar sua tese, Bakhtin (2003) investiga na obra dostoiévskiana a plenivalência das vozes e coadunação de universos heterogêneos, sem a autoridade do autor. A independência ideológica da personagem permite que suas ações englobem a desestabilidade que é a realidade. Como esta é produto da cultura e da natureza, o que aparece na polifonia é uma unidade heterogênea, diferente da unidade requerida por Aristóteles. O rizoma é a exacerbação dessa heterogeneidade, pois propõe a ruptura para logo em seguida propiciar outras conexões destinadas a novas rupturas sucedidas de novas conexões; não pressupõe unidade, e é nesse ponto que se distancia do meramente polifônico, embora se valha também de uma polifonia.

O crítico e teórico francês argumenta que a literatura pode ser vista como contribuinte da ideologia dominante, porém ela “confirma um consenso, mas produz também a dissensão, o novo, a ruptura” (COMPAGNON, 2012, p. 37). É preciso discordar em parte do teórico, pois há literaturas que não contribuem para hegemonias ideológicas. Dentre as categorias dos que classifico como romances-nação há vários exemplos, como *Os cus de judas* e *Mayombe*, cada qual a seu modo se opondo a pensamentos hegemônicos de ideologias tanto da direita portuguesa, quanto da esquerda angolana.

Quando escrevo que o rizomático exacerba o polifônico, o faço a partir dos seguintes critérios. No romance meramente polifônico distingue-se ainda com bastante precisão narradores, personagens e suas vozes-discursos. E a figura do narrador ainda se impõe como elemento estruturador e hierarquizante da narrativa, apesar da independência ideológica dos personagens. No romance rizomático, a figura do narrador é instável, contraditória, fragmentada, cheia de tentáculos que o conectam a múltiplas vozes; a independência é tamanha que, em alguns casos, os personagens parecem resultar apenas das suas ações e (in)consciências em diferentes planos espaço-temporais que desestabilizam também a própria estrutura. O romance-nação é polifônico e rizomático, visto que assim é o território da nação, como são seus sujeitos, produtos de diferentes devires, que atuam na constituição de suas identidades.

Vimos que Dostoiévski aproxima mundos aparentemente muito distintos. O que dizer de romances cuja narrativa é capaz de se construir pelo discurso filosófico, político, fantástico,

mítico, intertextual como ocorre, por exemplo, com *Estação das Chuvas* e *Os transparentes*, sem que, com isso, deixem de compor mundos ficcionais capazes de representar a realidade empírica vivida por sujeitos reais contemporâneos de seus personagens? Isso confirma a perspectiva de Erich Auerbach (1998) para quem era possível a interpretação da realidade através da representação literária ou “imitação”, reforçando que não se pode pensar na existência da realidade sob um único ponto de vista, tampouco como produto da natureza apenas.

Deleuze e Guattari afirmaram que não se produz devir por imitação ou qualquer tipo de filiação, e a escrita é um caso de devir. Há um aspecto que não foi considerado pelos filósofos que é o aprendizado pela imitação. Apesar disso, Deleuze (sem Guattari), em *Diferença e repetição* (2018), reconhece o papel da imitação na aprendizagem (o que o aproxima, nesse aspecto de Aristóteles), que se dá por meio da relação com os signos, afirmando que ela engloba a diferença entre externo e interno e que “tem apenas um papel secundário na montagem de um comportamento, ela permite corrigir movimentos que estão sendo feitos, mas não os instaurar” (DELEUZE, 2018, p. 43). Ele reconhece a dificuldade em se afirmar precisamente como alguém aprende, mas defende que nada se aprende com quem diz “faça como eu”; mas com os que propõem “faça comigo” e que, “em vez de nos propor gestos a serem reproduzidos, sabem emitir signos a serem desenvolvidos no heterogêneo” (DELEUZE, 2018, p. 43). De certo modo admite a aprendizagem como imitação, na qual se instaura a diferença.

No final do capítulo anterior, discorri sobre a literatura-mundo e a literatura universal e aludi ao fato de que mesmo as obras do gênero maravilhoso ou fantástico se constroem a partir de um repertório de signos já conhecido dos leitores. Consideremos um exemplo extraído do cinema: *Avatar*, produção estadunidense de 2009 dirigida por James Cameron. Não raro o espectador encontrará no filme semelhanças com obras tais qual *Iracema* do brasileiro José de Alencar, ou com outra obra fílmica, a animação *Pocahontas* (1995). Pode-se especular que uma obra tenha se inspirado, plagiado, ou que tenha havido uma intertextualidade intencional não assumida, mas seriam meras especulações. Ora, compreendendo mimese como imitação das ações humanas, pode-se inferir que artistas em diferentes épocas ou nações tenham criado a partir de uma dada realidade produzida pelo homem europeu: a colonização e a representação do encontro entre o branco e o indígena, estando o primeiro na condição de herói e o segundo na de vítima, o que poderia explicar as coincidências entre as produções aludidas.

A abordagem serve para que se pense que, mesmo mundos que parecem extraídos única e exclusivamente da força criativa do autor repete o mundo empírico e instaura nessa repetição a diferença que caracteriza o processo criativo expresso mais pela linguagem e como se

organizam as ações do que a mera imitação destas e suas consequências. Chamo de consequências o mundo produzido pelas atitudes humanas, até mesmo a própria natureza, desde sempre modificada. Assim, a atividade romanesca não prescinde da mimese, visto que se compromete com o ato de narrar, e não há narração sem ação humana, mesmo que personificada, diferentemente do que ocorre com a poesia, por poder ser plenamente autorreferencial, centrada na própria linguagem. Nos filmes e livro a que aludi, o que se vê são realidades semelhantes sendo imitadas em tempos, linguagens e lugares distintos, sem ignorar, obviamente o fato de que uma obra ou linguagem imita outras que as precedem, instaurando na repetição a diferença, fenômeno que se apresenta, por exemplo, na relação entre Antiguidade Clássica, Classicismo, Neoclassicismo.

Quando penso no conceito que ora desenvolvo, preciso expor o quanto ele também é resultado de outros tantos que o antecederam e que lhe se servem de base. Trata-se, logo, de um conceito tão polifônico quanto são os romances que lhe dão sustentação. Deleuze e Guattari em *O que é filosofia* (2010) postulam que a filosofia consiste na formação e invenção de conceitos, que têm necessidade de personagens conceituais (que nomearei na seção seguinte de personagens-nação) que contribuem para sua definição. Segundo eles:

Num conceito, há, no mais das vezes, pedaços ou componentes vindos de outros conceitos, que respondiam a outros problemas e supunham outros planos. Não pode ser diferente, já que cada conceito opera um novo corte, assume novos contornos, deve ser reativado ou recortado. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 26).

O conceito de mimese, por exemplo, não pode mais ser lido à luz dos problemas da civilização vivida por Aristóteles. Meu estudo não é de caráter apenas filosófico, mas é a filosofia uma das áreas de conhecimento que mais sustenta minhas reflexões sobre identidade e nação. Os conceitos que me proponho a formular são interdisciplinares, e a ideia de criá-los tem origem na filosofia, carregando em sua genealogia signos dos conceitos que a precedem. Prossigo enumerando as seguintes características do romance-nação: polifônico, rizomático, realista.

O romance-nação é polifônico, e as vozes que o compõem são equipotentes, pois, como já mencionei, ecoam independentes do que poderia ditar um narrador centralizador como ocorre nos romances monológicos. Os romances em terceira pessoa tendem ao monologismo devido à onisciência e onipotência do narrador heterodiegético, o que não é o caso de *Os transparentes*, como também não era o dos romances de Dostoiévski. Há nessa obra, em especial, a passagem de visões sobre um mesmo tema pela boca de diferentes personagens ao longo da narrativa, sem que uma única se imponha como verdadeira.

Vinícius de Carvalho Maciel (2016) estabelece algumas distinções entre dialogismo e polifonia, pelo fato de que, segundo ele, os termos têm sido usados equivocadamente como sinônimos. De acordo com o autor, um dos critérios para diferenciá-los seria a amplitude dos diálogos: “Se o dialogismo já se faz presente na interação entre quaisquer vozes, a polifonia depende da amplitude das ideias que se discute.” (MACIEL, 2016, p. 587).

A diferenciação entre um conceito e outro serve para esclarecer que não há polifonia sem dialogismo, mas que este pode prescindir daquela. O romance-nação é polifônico, pois a multiplicidade de vozes se entrecruza manifestando por meio dos diferentes tipos de diálogos (interiores, exteriores) o que os personagens pensam acerca de si, dos outros, do mundo. A realidade sobre a qual refletem não é apenas a imediata, cotidiana, mas também a que é afetada por questões políticas, sociais e culturais em nível amplo.

O romance-nação é rizomático, pois rizomática é a nação pós-colonial, realidade constituída por uma variedade de segmentos cuja existência foi negada ou ignorada pelo colonialismo e que não cessa de conectar suas diferentes raízes a múltiplas direções. Essa afirmação não se limita ao âmbito da ficção. A complexidade heterogênea que compunha os territórios das nações sempre foi posta de fora das literaturas controladas direta ou indiretamente pela ideologia colonial, o que impedia qualquer possibilidade de uma composição romanesca polifônica, que possibilitasse independência ideológica de narradores e personagens dispostos também a se opor a ideias de seus interlocutores ou de discursos oriundos dos segmentos sociais, políticos e culturais que os circundassem. Não caberia, portanto, supor que fosse possível um romance-nação monológico, não polifônico, visto que, por tender a impor um único discurso sobre o mundo, falsearia as realidades da nação, dizendo mais sobre o autor, as ideologias que professa ou é forçado a defender, do que a sociedade em que vivem seus personagens.

Todo conceito pressupõe uma origem. A palavra ideologia esteve presente ao abordar o romance sob a perspectiva bakhtiniana. Quando passo da polifonia ao rizoma, preciso, por honestidade epistemológica, chamar a atenção para o fato de que Deleuze e Guattari (1995) viam o livro como uma máquina literária capaz de se conectar a outras máquinas (políticas, de amor, de guerra, etc). Segundo eles, “A literatura é um agenciamento, ela nada tem a ver com ideologia, e, de resto, não existe nem nunca existiu ideologia” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12). É possível discordar dessa afirmação, porquanto não se pode ignorar o fato de que as máquinas às quais a literatura se conecta e que permitem sua circulação (editoras, Estado, livrarias, leitores) são produtoras e consumidoras de ideologias que, assim como o signo linguístico, encobrem a existência concreta dos objetos e das realidades. O signo não é o objeto,

o romance-nação não é a nação, mas podem ser lidos e interpretados como tais. Ainda que se negue a existência de uma ideologia (ou umas) que tenha influenciado o conteúdo do romance, não tem como evitar o uso ou leitura da obra literária, segundo os pressupostos ideológicos de grupos de leitores, críticos, editores, professores. Mesmo que no plano da escrita, a literatura, como propõem os filósofos, nada tenha de ideológica (do que discordo), isso não se pode afirmar no âmbito da comercialização e recepção da obra.

Deleuze e Guattari (1995) negam a existência de um Eu a conferir sentido e unidade ao livro, assumindo a multiplicidade autoral da qual resulta o objeto escrito, criado por diferentes “EUs”. Para eles, atribuir um livro a um sujeito significa negligenciar o fato de que um livro não possui sujeito nem objeto, sendo constituído de matérias, datas e velocidades muito diferentes, de linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, linhas de fuga, desterritorialização e desestratificação. Um livro é um agenciamento que se conecta a outros agenciamentos, e “Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12).

De quem é a voz emitida por um personagem ou narrador? Dele, mas em sinfonia com uma série de conexões com outras tantas vozes. Assim, os dois filósofos falam do EU autor, Bakhtin (2003) do EU personagem/narrador; porém, não há nas formulações teóricas dos primeiros uma distinção clara entre esses EUs, além do fato de não se referirem especificamente ao romance; ao contrário do autor russo, que se baseia unicamente em certo número da prosa romanesca de Dostoiévski. No entanto, há um ponto em que as formulações dos três filósofos podem convergir e é esse ponto no qual me concentro para minha formulação: o que se lê no romance-nação é fruto de um imenso e intenso número de conexões heterogêneas, ideias expressas por signos advindos de múltiplas cadeias políticas, semióticas, econômicas, religiosas, sociais, etc. Também não há um fechamento, não se concluem os diálogos tecidos pelas multiplicidades de vozes. Mas, sob que aspecto apresento o romance rizomático como exacerbação do polifônico, caracterizando o romance-nação como rizomático? No romance rizomático, a forma e a estrutura são, também, resultado da matéria de que são feitos os discursos das vozes dos personagens e como se (des)organizam. Não há dicotomia entre forma e conteúdo.

Nação é um conceito abstrato, pois que também é afetivo e ideológico, diferente de Estado, máquina jurídica concreta, embora também ideológica. Quem dá forma à nação são seus sujeitos que – conforme argumentei no capítulo em que tratei especificamente sobre identidade – não se configuram de forma homogênea, por mais que a política do Estado procure impor a homogeneidade. A nação, assim como a escrita e as identidades, está sob o signo do



devir. O romance-nação se mostra sob a base do informe, pois as narrativas que se constroem pelos signos da nação de onde se origina estarão sujeitas também aos devires. Não afirmo com isso que o romanesco só deva se debruçar sobre as questões do presente empírico e histórico de seus autores. A escrita pós-colonial tem o dever de revisar o passado histórico, político, social e cultural, permitindo abordagens até então impensadas; ou pensadas, mas reprimidas.

Que o romance é um gênero que não obedece já há muito tempo a nenhum protocolo formal ou estrutural não é uma novidade. No entanto, chamo atenção para o fato de que uma narrativa organizada de maneira não rizomática ou que não ponha em xeque a própria ideia de romance tenderá a tecer uma imagem uniforme da nação, que é tão inconclusa como são os diálogos dos romances polifônicos. Não havendo diferença entre aquilo que um livro fala e como ele é feito – proposição elaborada por Deleuze e Guattari (1995) – é possível perceber como a organicidade do romance monológico está em conformidade com seu conteúdo, ocorrendo o mesmo com o rizomático em relação a sua “desorganicidade” que se reflete em sua estrutura, divisão de capítulos, planos espaço-temporais, etc.

O romance-nação é realista. Certamente não se trata do Realismo, estilo de época do século XIX que tem em Portugal a figura emblemática de Eça de Queirós, e que em Angola não chegou a se configurar como movimento literário, embora aspectos ligados à escola estética sirvam também de âncora para a caracterização do objeto cujo conceito desenvolvo como a concepção de que realista é a obra que imita a realidade sem deformá-la nem idealizá-la, conforme define Domício Proença Filho (2012). Entretanto, tal definição possui pontos nevrálgicos, como: “verdade”, “perene” e “universal”; porquanto são ideias que, por dependerem do tempo e lugar de onde se enunciam não podem ser pensadas de maneira uniforme e imutável, ocorrendo o mesmo com a própria noção de realidade.

Gustavo Bernardo (2011) afirma que as discussões sobre o realismo afetam mais o romance do que os outros gêneros, pois o romance “tematiza o problema do conhecimento, isto é, o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela mimetiza.” (BERNARDO, 2011, p. 27). O autor acrescenta que, paradoxalmente, o realismo moderno parte do princípio de que a verdade descoberta resulta de sua percepção pelos sentidos, opondo-se a visão de que possa haver verdades universais. Portanto, a realidade que o artista imita não se trataria de uma realidade autônoma, mas da percepção subjetiva e parcial dessa realidade, pois dela não se pode saber tudo. A realidade histórica e social representada é a expressão subjetiva e parcial do mundo real imitado.

Eça de Queirós imita a realidade de um determinado grupo social de Portugal do século XIX, e seus romances *O primo Basílio* e *O crime do padre Amaro* representam um ponto de

vista acerca dessa mesma realidade, opondo-se a uma idealização comumente associada ao Romantismo. Caminho bastante diverso seguiu seu contemporâneo brasileiro Machado de Assis, distanciando-se da suposta objetividade preconizada pelos realistas e assumindo o caráter subjetivo subjacente a toda escrita ficcional, abrindo-se inclusive para a dúvida, contrariando uma visão mais objetiva e prepotente da parte de um narrador.

Todo romance representa alguma realidade, portanto, todo romance é, de certo modo, realista. A realidade representada pelo romance-nação é a do país que se propõe a representar, logo seria mais pertinente escrever no plural: realidades, inclusive as não explicadas pelo racionalismo ocidental tão bem empregado para definir as normas de criação do Realismo que, no modelo oitocentista, excluiu predominantemente o cotidiano dos grupos não hegemônicos em termos de gêneros, etnia, classe social.

O realismo parcial dos romances-nação que estudo, expresso como parte da história de Portugal e Angola, é representado por segmentos específicos que participaram direta ou indiretamente dos eventos que mudaram os rumos desses países. É a realidade vista sob a perspectiva dos guerrilheiros em *Mayombe*, dos retornados em *Os cus de Judas* e *O retorno*, da mulher em *A costa dos murmúrios*, do imigrante em *Também os brancos sabem dançar*, dos moradores de um condomínio em *Os transparentes*. Neste último caso, trata-se predominantemente de personagens de origem pobre, opondo-se ao realismo clássico, cuja influência sobreviveu até o século XIX.

A regra estilística da Antiguidade Clássica, segundo Auerbach (1998), excluía da imitação realista considerada séria, o povo e seu cotidiano, possibilitando tal representação unicamente pelo viés cômico, sendo a comédia considerada gênero menor, voltado à ridicularização dos vícios individuais. Segundo ele, a literatura antiga não abordava a vida cotidiana de forma séria e problemática, inserida num fundo histórico, o que ele considerava uma limitação do realismo e da consciência histórica dessa literatura, que ocultava ainda as forças sociais que moviam as sociedades de onde provinham. Nesse sentido, o Realismo pode ser considerado inovador, por incorporar o cotidiano, apesar de privilegiar uma mesma classe social (a burguesia).

O cientificismo, a objetividade, racionalidade, impessoalidade com sua pretensa busca por uma verdade também impediram o Realismo de considerar realidades que lhe escapavam ou que seus autores ignoravam ou que, mesmo não ignorando, não permitiam que emergissem a ponto de comprometer os postulados estilísticos do período.

O romance-nação é realista e nele o povo e suas diferentes camadas são protagonistas; o fundo histórico está fortemente presente em seu cotidiano, não há ridicularização do cidadão

de classes sociais pouco abastadas, tampouco se ignora seu ponto de vista a respeito dos problemas sociais que afligem o coletivo. Também não são ignorados os mundos que a razão ocidental de viés colonialista sempre ignorou. O sobrenatural e o mítico não são, por exemplo, em grande parte dos romances africanos, pertencentes a uma realidade à parte, mas fazem parte da realidade.

Os problemas relativos ao gênero romanesco estão presentes em todas as obras apresentadas nesta tese, as quais utilizo para elaborar e defender o conceito de romance-nação; são ligados a diferentes elementos da estrutura/forma do romance, como: relação entre narrador e personagem, divisão por capítulos, hibridismo de gêneros textuais literários e não literários. Na seção seguinte, proporei a continuação desse itinerário com o elemento sem o qual não há romance: o personagem (narrador ou não).

### 5.1 O PERSONAGEM-NAÇÃO

Encerrei a seção anterior afirmando que iniciaria esta pelo personagem, sem o qual não há romance. Antes, porém, proponho uma breve reflexão acerca do autor, sem o qual não há personagem, ao menos no sentido ficcional e romanesco do termo. Iniciarei pelas formulações elaboradas por Michel Foucault (2015) no ensaio *O que é um autor?* Em seguida, prosseguirei no estudo e elaboração do conceito de personagem-nação partindo das concepções de personagens em autores como Bakhtin (2003), Candido *et al* (2014), Tzvetan Todorov (2013).

Uma das minhas proposições ao longo desta tese é a defesa do personagem como um dever do autor. Sob esse prisma, seria mais do que um mero ato de criação, mas também resultado de um vir-a-ser do outro que escreve. Assim todo narrador autodiegético, por exemplo, possuiria contornos autobiográficos, pois fala de si, independentemente de haver ou não seu referente autônomo no mundo dito real, como se espera numa autobiografia convencional. Ainda que o autor empírico não seja seu referente, é ele que lhe empresta diferentes formas de ver o mundo, mesmo que criando sujeitos cujas identidades não coincidam com a dele.

O personagem-nação é sempre sujeito de sua história, não apenas objeto. Protagonista ou não, é inscrito numa narrativa na qual também possui voz ativa e independente, mesmo não sendo o narrador. Entretanto, não se pode negar a necessidade da existência de um autor para que ele se materialize nas páginas de um livro. Afinal “O que é um autor?”

Michel Foucault, em ensaio apresentado em 1969 na *Société Française de Philosophie* afirma: “Seria igualmente falso buscar o autor tanto no lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício; a função autor é efetuada na própria cisão – nessa divisão e nessa distância.”

(FOUCAULT, 2015, p. 283). Para o filósofo, o autor estaria na categoria de um fundador de discursos que podem ser revistos diacronicamente, contestados, ampliados.

A função autor pode ser de caráter jurídico-institucional, não foi exercida do mesmo modo em tempos e lugares diversos, nem sempre se remete necessariamente a um indivíduo real, podendo ainda ser a representação de vários sujeitos. “A função autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2015, p. 278). Seria o caso de Homero, por exemplo, cuja existência e autoria de *Iliada* e *Odisseia* é, às vezes, contestada.

Os Estudos Culturais, a popularização das autobiografias, Bienais e Feiras Literárias atestam o renascimento do autor em vez de sua morte. Os autores têm despertado tanto interesse do público leitor e de pesquisadores quanto seus personagens e narradores. É fácil encontrarmos especialistas em Machado de Assis, não em Bentinho; em Eça de Queirós, não em Padre Amaro.

Entrevistar autores é prática recorrente em trabalhos acadêmicos. Descobrir suas intenções é percurso trilhado desde leitores iniciantes da Educação Básica a críticos e professores experientes. Optei por não entrevistar nenhum dos autores, pois decidi que minha análise se concentraria no que disseram por meio de seus narradores e personagens.

É necessário ressaltar a importância que a biografia do autor adquiriu no âmbito dos estudos das literaturas africanas, afro-brasileiras, negras e indígenas. De acordo com Íris da Costa Amâncio, em palestra ministrada aos alunos do curso de Letras do Instituto Federal Fluminense, em 25 de agosto de 2020, a ideia da morte do autor, conforme pretendeu Roland Barthes, se referia a uma concepção de autoria baseada na experiência europeia e ocidental. Não se poderia pensar na morte do autor no momento em que autores que tiveram suas existências historicamente apagadas, civil e literariamente, precisam de reconhecimento e representatividade. Nesse caso, afirmar a existência do autor e a influência de sua biografia naquilo que escreve seria também um projeto político.

Para o leitor, autor é aquele que tem seu nome na capa do livro, o que assim se autointitula ou é intitulado por uma editora ou instituição, mesmo que oculte a identidade de outro sujeito ou sujeitos. O autor será sempre o que escreveu (ou teria escrito) o livro que se lê e assume tal responsabilidade, independente das concepções abstratas e filosóficas de pensadores como Barthes (2013) e Foucault (2015). No contexto atual, seria mais pertinente falarmos do renascimento do autor do que da sua morte. O que não significa torná-lo o senhor dos sentidos do conteúdo do livro. Analogamente à concepção teológica da criação humana, assim como Deus não conseguiu se assenhorar do destino dos homens, o autor também não é senhor das ações e sentidos de suas criações. Num ponto essa afirmação pode convergir para a

questão do discurso colocada por Foucault (2015). O autor pode até ser o senhor do texto, mas não do discurso. Na concepção deleuziana, escreve a pesquisadora Júlia Almeida (2003), que a literatura “deve submeter o rememorar das sensações e a emissão de opiniões à invenção” (2003, p.158), embora grande parte das obras literárias seja feita a partir de experiências e opiniões dos autores. É essa visão personalista do mundo que deve ceder lugar aos devires para que haja a criação.

Dentre as muitas definições e funções do autor, considero as pensadas por Bakhtin (2003) pertinentes à minha argumentação em diálogo com o postulado da escrita e personagem como devir. Para o filósofo russo, o autor, ao visar o conteúdo da personagem “enforma-o e o conclui usando para isso um determinado material, no nosso caso verbalizado, subordinando esse material ao seu desígnio artístico, isto é, à tarefa de concluir uma dada tensão ético-cognitiva” (BAKHTIN, 2003, p.177), estando a forma e o conteúdo da obra intimamente imbricadas. Afirma ainda que o autor deve colocar-se na fronteira do mundo criado, pois se invadir esse mundo lhe destruiria a “estabilidade estética”. Bakhtin dá destaque à criação estética que, porém, não pode prescindir de uma axiologia da personagem. O estético somente resultaria numa obra vazia. O conteúdo ético da personagem não prescinde do estético e vice-versa. Mesmo ao escrever sobre si, é preciso ser o outro, porquanto a “relação axiológica comigo mesmo é absolutamente improdutiva em termos estéticos, eu para mim sou esteticamente irreal. Posso ser apenas portador da tarefa da enformação e do acabamento artístico, mas nunca o seu objeto – a personagem.” (BAKHTIN, 2003, p. 174). Mais do que em qualquer outra circunstância, na criação ficcional, o Eu necessita ser o Outro.

A criação do personagem é não apenas um ato estético, mas também ético e cognitivo do autor. O que diz a personagem resulta desse labor autoral que, na esteira de autores como Barthes (2003) e Foucault (2015), também se constrói intertextual e discursivamente nas malhas do que já disseram outros personagens e autores do mundo fictício ou real. Concluo essa introdução sobre a figura do autor ratificando a proposição de que ele é autor do texto, sendo aquele que escreve, e do acabamento estético, mas não necessariamente do discurso de seus personagens que se expressam polifonicamente.

O que é, então, a personagem? A palavra tem origem no vocábulo latino *persona*, que significa máscara. No teatro grego era materialmente expresso pela máscara que caracterizava os atores nas peças. Rute Miguel (2009), no *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia* elabora a seguinte definição:

A personagem acaba por ser uma figura coerente, uma vez que é criada a partir da observação do real, como tal, quem a cria pode atribuir-lhe um carácter rico

e exemplar, uma vez que a sua esfera de acção, os seus actos são sempre limitados pelo mundo imaginário onde a acção se desenrola pela pena de quem a cria. (MIGUEL, 2009, Carlos Ceia, recurso online).

O verbete apresenta inicialmente uma definição de carácter bastante técnico e centrado na base mimética de criação, pois concebe o personagem como um organismo coerente, produto da observação e imitação do real, sendo essa coerência uma realização do trabalho do autor que precisa construir uma narrativa verossímil e, por conseguinte, as ações do personagem responsáveis pela verossimilhança. Essa organicidade é possibilitada pelo fato de a vida está restrita ao mundo diegético da narrativa que começa, se desenvolve e termina, limitando os atos do personagem a esse espaço.

Para Bakhtin (2003), as personagens passam a levar uma vida autônoma depois de criadas, ocorrendo o mesmo com seu autor, embora seja bastante comum buscar-se o autor no personagem, como se este devesse corresponder a um sujeito autônomo fora da ficção. O filósofo admite o fato de que, às vezes, o autor ponha na boca dos personagens sua visão do mundo. Entretanto, essa visão precisa estar condizente com o todo da personagem na ordem do mundo do qual ela participa em termos corporais e externos, psicológicos, espaciais e temporais. Bakhtin (2003) chama atenção para a diferenciação não só entre autor e personagem, mas também entre “autor-pessoa”, elemento da vida; e do “autor-criador”, elemento da obra.

Essa diferenciação se faz cada vez mais necessária, visto que a pessoa do autor tem se performatizado nas redes sociais, feiras literárias, bienais fazendo da figura pública que escreve uma espécie de personagem destinada a suprir a curiosidade de leitores ávidos pelo contato com o ser mítico por trás de seus personagens favoritos. Esse personagem-autor pode também não coincidir com o cidadão-autor longe das câmeras e microfones.

Segundo Bakhtin “O autor vivencia a vida da personagem em categorias axiológicas inteiramente diversas daquelas em que vivencia sua própria vida e a vida de outras pessoas” (BAKHTIN, 2003, p. 13). Nota-se que o autor reforça a tese de que o acabamento estético do personagem e da obra exige do autor certo distanciamento, mesmo que se trate de carácter autobiográfico. Afirmo que alguns romances do meu estudo possuem contornos autobiográficos, mas não são autobiografias enquanto gênero de escrita literária, o que me permite descartar epistemologias de investigação sobre escritas de si como aporte teórico basilar, podendo, o personagem-nação, ser também autobiográfico.

Kalaf Epalanga e António Lobo Antunes são os autores cujos narradores estariam bem próximos da identidade empírica de seus criadores, sendo o primeiro mais assumidamente pelo fato de seu nome identificar também o do protagonista do romance. Contudo, independente

dessas coincidências intencionais, considero-as figuras meramente ficcionais para delas extrair material de análise.

O personagem-nação é, tomando de empréstimo o termo de Tzvetan Todorov (2013), um “homem-narrativa”, ou mulher-narrativa. Segundo o teórico, só há personagem se houver ação e, também, o contrário. É preciso, porém, entender ação não apenas como uma sucessão linear de acontecimentos externos, pois os movimentos internos do personagem são ações e podem modificar tanto o seu mundo interior quanto o exterior.

Todorov (2013) define personagem como “uma história virtual que é a história de sua vida. Toda nova personagem significa uma nova intriga. Estamos no reino dos homens-narrativas” (TODOROV, 2013, p.123), referindo-se à maneira como isso afeta a estrutura da narrativa. Para ele o surgimento de uma nova personagem implica a aparição de uma nova história interrompendo a precedente para que uma nova história seja contada englobando a anterior num processo que chama de encaixe. “A importância do encaixe se encontra indicada pelas dimensões das histórias encaixadas” (TODOROV, 2013, p. 126) pontuando que “Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe.” (TODOROV, 2013, p. 127).

Anatol Rosenfeld (2014) escreve que pessoas reais são determinadas por uma infinidade de predicados e que nossa visão sobre a realidade e os seres humanos individualmente será sempre fragmentária e limitada corroborando o pensamento de outros pensadores já aqui mencionados. Afirma que “personagens não têm a mutabilidade e a infinitude das determinações de seres humanos reais. As concretizações podem variar, mas a obra como tal não muda” (ROSENFELD, 2014, p. 33). O personagem é um ser acabado no plano da criação, visto que o romance é materialmente findado em sua última página. Mas assim ocorre com as pessoas reais, acabadas no momento derradeiro da morte. Alguns personagens são tão complexos e inapreensíveis quanto os seres humanos, agregando uma infinidade de predicados, permitindo uma visão apenas parcial e fragmentária.

Todo personagem morre na última página de um romance e, retomando Antonio Candido *et al* (2014), somente a partir daí se pode conhecer a extensão de sua existência, pois só se conhece a história de uma pessoa depois de sua morte. No entanto, o personagem é aquele que ressuscita a cada nova leitura que possibilita diferentes modos de conhecê-lo. Por isso esse conhecimento pertence à ordem do inacabamento. A coerência e unidade de um personagem no romance correspondem a uma concepção meramente estética. Ele pertence a um todo ordenado pela figura criadora e cognitiva do autor, mesmo que, paradoxalmente, sua incoerência e fragmentação sejam os fatores essenciais para o todo coerente do romance. A

grande diferença entre o personagem e a pessoa real é que desta sabemos apenas o que vemos e ouvimos; daquela conhecemos seus pensamentos, mesmo os mais inconscientes. Assim, “a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podermos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo” (CANDIDO *et al*, 2014, p. 59).

O personagem-nação é o sujeito da ação interna e externa, por meio do qual se desenvolve a narrativa do romance-nação. Suas identidades são expressão de certo discurso sobre a nação, e escrevo certo por não ser único nem estável. Os problemas que o afetam e que desencadeiam suas reflexões sobre a sociedade em que vive são coletivos e nunca individuais. Em sua configuração se encontram os efeitos das condições sociais, políticas, econômicas, culturais, religiosas, éticas, morais, étnicas e estéticas da nação. Tomemos, pois, alguns personagens dos romances em estudo para exemplificar e explicar suas características.

O primeiro capítulo de *Mayombe* traz como epígrafe a seguinte dedicatória: “Aos guerrilheiros do Mayombe, que ousaram desafiar os deuses abrindo um caminho na floresta obscura, Vou contar a história de Ogun, o Prometeu africano” (PEPETELA, 2013, p.9).

Ogun é o orixá da guerra, filho de Iemanjá, soldado, comandante, guerreiro, forjador de armas. Segundo a cultura Iorubá, foi o primeiro das divindades africanas a descer à terra onde nasceria a vida humana. Sua associação ao mito de Prometeu, na narrativa de Pepetela, se refere ao personagem Sem Medo, comandante do grupo de guerrilheiros que combatem na densa floresta que dá nome ao romance. Ele é o responsável por conduzir a tropa, e sua morte deixa para seus companheiros a lição que deveria ser apreendida pelos povos angolanos: a necessidade da superação das diferenças étnicas em prol da construção de uma nação unificada pelas múltiplas nações, pois “Sem medo, que era Kikongo, morreu para salvar um Kimbundo. É uma grande lição para nós, camaradas”. (PEPETELA, 2013, p. 244).

Sem Medo pode ser considerado o protagonista do romance, porém, diferente dos demais personagens, em nenhum momento assume a narrativa em primeira pessoa. Sabemos dele o que narram os outros soldados ou o que acessamos por meio do discurso direto dele com outro personagem. A narrativa se inicia pela voz onisciente do narrador em terceira pessoa, que ambienta o leitor na densidade da floresta, antes de uma conversa entre Sem Medo e Teoria, interrompida pela intervenção em primeira pessoa deste como narrador, o primeiro encaixe de uma sucessão de muitos. Conforme teorizou Todorov (2013), a cada encaixe surge uma nova narrativa promovida por um personagem. Nesse caso específico, Teoria expõe o problema do mestiço discriminado por, entre o branco e o preto, ser o “talvez” numa sociedade em que, na visão do personagem, as pessoas se dividem em dois grupos: “os maniqueístas e os outros. É



bom esclarecer que raros são os outros, o Mundo é geralmente maniqueísta” (PEPETELA, 2013, p. 244).

Os personagens-nação de *Mayombe* comportam, além dos anseios revolucionários da Angola prestes a surgir da luta independentista, as questões identitárias de cada nação, resultando em conflitos que prejudicavam o avanço da tropa. O leitor vai se inteirando desses conflitos, à medida que os “homens-narrativas” vão se encaixando, compondo um mosaico polifônico de discursos sobre as nações e as identidades de seus sujeitos.

O romance se estrutura, portanto, pelas muitas narrativas encaixadas na narrativa maior que é a luta coletiva da tropa. *Os cus de Judas*, por outro lado, não se constrói pelo encaixe das narrativas de diferentes “homens-narrativa”, mas pelos múltiplos planos de memória do personagem-nação, homem-narrativa não nomeado de António Lobo Antunes (2003). A multiplicidade de identidades que podem compor o cenário de uma nação se expressa no livro de Pepetela (2013) também por uma diversidade de personagens autônomas não subordinadas à perspectiva de um único narrador hétero ou autodiegético. No romance do escritor português se verifica a voz polifônica de um narrador, que expõe a existência dos demais personagens pela textualidade do seu discurso sobre a experiência portuguesa em Angola. Afirmo com isso que se tem em *Mayombe* a multiplicidade de personagens-nação que reflete o quanto a ideia de nação é múltipla para o país africano. Não que Portugal também não seja, entretanto, camuflou sua heterogeneidade sob a capa de uma suposta totalidade tão comum ao pensamento europeu.

Eva Lopo/Evita, o personagem-nação de *A costa dos murmúrios* se assemelha ao de *Os cus de Judas* por representar as mudanças por que passou Portugal com a perda das colônias e a Revolução dos Cravos. Assim como Lobo Antunes (2003), Lídia Jorge (2004) desloca sua protagonista da sociedade lisboeta para testemunhar os crimes lusitanos na colônia. É por meio da reconstrução narrativa que a narradora faz um ajuste de contas com seu passado e, conseqüentemente, com o da nação.

Esse acerto de contas parece ser uma proposta característica dos romances históricos contemporâneos e das metaficções historiográficas. Permite desconstruir a ideia de passado como um tempo acabado ou como uma explicação teleológica para o presente. O romance-nação e seus protagonistas expõem ao leitor a perspectiva de indivíduos, as versões subjetivas de fatos historicamente conhecidos. Tal revisitação não pode incorrer, no entanto, num mascaramento ideológico. Rever o passado serve para expor suas fraturas, preencher suas lacunas, lançar sobre ele um olhar antenado com o presente, não para que se elabore uma leitura anacrônica, mas para que se perceba o quanto houve uma mudança de mentalidade.

Nenhuma perspectiva subjetiva sobre fatos históricos pode incorrer, por exemplo, no equívoco, mesmo que não deliberado, de propor que não houve tortura de negros em solo africano enquanto durou o período colonial, ou que o colonialismo português tenha sido em certa medida positivo.

Sob esse ponto de vista é necessária a compreensão da composição irônica de alguns personagens, e como a polifonia e o discurso indireto livre colaboram para que essa ironia chegue ao leitor, a quem caberia a interpretação das intenções irônicas dos personagens e do lugar que eles ocupam no espaço narrativo, para que não fique a impressão de que aquele seria o discurso, de fato, pretendido pelo autor ou narrador.

É o que ocorre, por exemplo, com a alienação de Evita que se encerra com a escrita de Eva Lopo vinte anos depois dos acontecimentos. Evita passa a ser, portanto, no plano metaficcional, um devir da autora Eva Lopo, que, por sua vez, seria da autora Lídia Jorge.

Gustavo Bernardo Krause (2010) utiliza uma metáfora bastante pertinente, da qual me aproprio. Essas narrativas são como babuskas, ou matrioskas, aquelas bonecas russas que vêm uma dentro da outra. Abre-se uma boneca e no interior dela existe outra, que se abre e mais uma surge, e quando se pensa que é a última, percebe-se a possibilidade de existir mais uma e curiosamente busca-se a abertura para acessar mais uma boneca. Uma nação é como essas bonecas russas e narrativas sobre a nação esconderão sempre várias camadas de memória, história e História de diferentes sujeitos. Memória e história se referem ao universo ficcional; História, às narrativas oficialmente consideradas verdadeiras, podendo possuir alguma camada de ficção.

Mesmo diferenciando ficção e história, Linda Hutcheon (1991) identifica pontos comuns entre ambas, como o fato de serem “sistemas culturais de signos, construções ideológicas cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e auto-suficientes.” (HUTCHEON, 1991, p. 149) e que a História, ainda que para contar o que “verdadeiramente” ocorreu, se vale de convenções narrativas.

O personagem-nação desfila essas camadas, num processo de ecdise, vai deixando as peles das quais se livra para assumir uma nova que se vai tecendo no trajeto, apesar de haver a tendência para olharmos o ser em transformação como se ainda vestisse a antiga pele, como pensa o narrador nas derradeiras páginas de *Mayombe* ao se referir ao personagem-nação do romance: Sem Medo: “As metamorfoses são brucas e nós continuamos a ver os outros na sua antiga pele. Ele forja-se a couraça de um Comandante, couraça cheia de espinhos agressivos, e eu vejo-o ainda como larva de borboleta” (PEPETELA, 2013, p. 225).

Uma das marcas do personagem-nação são as mudanças pelas quais passa em decorrências de seus deslocamentos. Não há personagem-nação que se possa construir de forma sedentária. Julia Almeida (2003) destaca que “não basta que consideremos os traços singulares dos personagens implicados no trajeto; é preciso considerar a singularidade do meio que se reflete naquele que o percorre, seus materiais, seus barulhos, seus acontecimentos.” (ALMEIDA, 2003, p. 120). A autora ressalta que, em Deleuze, essa formulação não propõe o meio como determinante do personagem, mas que este resulta dos trajetos que percorre, pois sem eles não haveria o devir. Tais trajetos seriam percorridos não apenas em termos “reais”, mas também “em espírito”. “Um romance, para Deleuze, deveria ser feito com mapas, caminhos, planos de viagem e de encontros.” (ALMEIDA, 2003, p. 121).

Nos romances estudados nesta tese, os personagens são uma cartografia das nações que percorrem em diferentes planos. *Estação das chuvas* é o que mais expressa a narrativa resultante dos trajetos do personagem, visto que, por meio de Lídia do Carmo Ferreira, acessamos as diferentes camadas narrativas sobre Angola: a mítica, a literária, a política, a geográfica.

Por mais que seja expressão de um coletivo, o personagem-nação está bem distante da noção de um personagem tipo, não há estereótipos em sua construção, tampouco qualquer pretensão a universalismos ou concepções definidoras de algum perfil identitário que não seja marcado pela transição. O personagem-nação é devir do seu autor e este da nação ou nações que percorre, mesmo que não se desloque concretamente, e será um “personagem menor”, pois o romance-nação será ainda resultado de uma “literatura menor”, visto que, por mais singular que seja o personagem (Lídia, Eva, Sem Medo, Kalaf, Odonato, Rui, Lobo Antunes), o enunciado é coletivo, o que caracteriza a literatura menor em Deleuze e Guattari (2014) quando afirmam que a mais individual das enunciações literárias é exemplo de enunciação coletiva. A capacidade de enunciar coletivamente, quando fala de si é uma das principais marcas do personagem-nação.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Romance-nação e devires identitários em literaturas de língua portuguesa: Portugal e Angola.” Esse se tornou o título final de um projeto de pesquisa que se intitulava “Metáforas da nação e hibridismos identitários em romances pós-coloniais do espaço lusófono: Portugal e Angola.” Gostaria de tecer as considerações finais apresentando as razões que me levaram às mudanças, pois o título é a primeira identificação de uma obra, enunciado que antecipa ao leitor os assuntos com os quais ele se deparará ao longo do texto. As alterações estão ligadas diretamente às descobertas teóricas e literárias durante a pesquisa bibliográfica.

Metáfora é um termo cujo sentido busquei inicialmente em Homi Bhabha e nos estudos linguísticos e literários. Em ambos havia o sentido de transporte, trânsito. A metáfora da nação era compreendida por mim como os signos que sujeitos transportavam consigo, que representavam a ideia de nação construída individual ou coletivamente. A metáfora da nação propiciava ao indivíduo, mesmo apartado de seu território de origem – devido a guerras, exílios, viagens motivadas por diferentes fatores – a possibilidade de transportar signos que o mantivessem em contato afetivo com seu lugar de partida. São as canções, as comidas, o vestuário, adereços, língua (que chamei de metáfora maior), a literatura. O colono português em Angola, ou o angolano imigrante em Portugal, o retornado português em Portugal, o angolano que, mesmo nunca tendo saído de Angola, encontra-se expatriado de sua nação de origem que precede a configuração geográfica de nação imposta pela Conferência de Berlim. Iniciei a leitura dos primeiros quatro romances que compunham o corpus estudando as manifestações dessas metáforas, entendendo nação como um conceito subjetivo e afetivo, diferente do status jurídico e concreto de Estado.

Com a leitura de outros três romances, que acrescentei à lista, percebi a urgência de pensar essa nação, que não só é subjetiva e desterritorializada, mas multiterritorializada subjetiva, afetiva e geograficamente. As sete obras que fecharam o corpus de análise me ofereceram material que despertou a necessidade de um conceito mais amplo para o estudo. Surgiram, portanto, o romance-nação e o personagem-nação, cuja conceituação e aplicação encerraram este trabalho.

O percurso teórico trilhado por mim valeu-se de correntes consideradas muitas vezes incompatíveis (Estruturalismo, Pós-estruturalismo, Semiótica, Estudos Culturais). Penso que essas perspectivas teóricas são mais complementares do que excludentes. A obra literária é, antes de tudo, um objeto estético, portanto, sua análise não pode abdicar das teorias que consideram seus aspectos formais, linguísticos, estilísticos e estruturais. É político e simbólico, o que requer um estudo de seu conteúdo, através de sua ligação com as questões culturais,

políticas, éticas e demais fatores que afetam a vida dos seres humanos que inspiram nos autores a criação dos personagens, dos quais se originam as ações que compõem as narrativas dos romances. Teoricamente, um rizoma foi necessário para evitar um olhar monológico das obras, o que me impediria de elaborar as reflexões que pretendia acerca do romance e do personagem-nação, pois rizomática deve ser qualquer abordagem que se pretenda inter ou transdisciplinar.

Iniciei apresentando um panorama do gênero romanesco nos países estudados e como sua evolução se relaciona com a ideia de nação que defendo. A literatura, assim como as outras artes e áreas do conhecimento, é fortemente afetada pelas mudanças por que passam seus atores e espaços nos quais transitam. Como essas transformações são cada vez mais frequentes, bruscas, intensas, multifacetadas; é possível que, enquanto digito este texto, muitas das afirmações que faço estejam tão obsoletas quanto um narrador onisciente ao estilo século XIX. Portanto, assim como a nação, a literatura é marcada pelo signo da mudança, ou melhor, do devir; já que mudança sugere troca de um lugar para outro, não apenas um lugar geograficamente falando. Devir não se configura como troca de lugar, não se trata de substituição de uma coisa por outra, mas de abertura ao que pode ser, ao que não se espera, ao que, quando se alcança, já não é.

Confesso que tal proposição me provocava certa insegurança, pois, como grande parte dos pesquisadores, habituei-me à estabilidade do objeto no tempo e no espaço para que pudesse observá-lo, esperando a confirmação das hipóteses e alcance dos objetivos seguindo uma metodologia previamente estabelecida. Tudo isso estava muito bem delineado quando iniciei minha pesquisa com apenas quatro romances: *Os cus de Judas*, *A costa dos murmúrios*, *Mayombe*, *Estação das chuvas*; obras que abarcavam um período de mais ou menos até uma década depois dos eventos que as originaram, ou seja, a Guerra Colonial, ou Guerra de Libertação, como preferem os angolanos. Senti a necessidade de estender o corpus depois da leitura de *Também os brancos sabem dançar*, *Os transparentes* e *O retorno*. Os dois primeiros, por tangenciarem a realidade mais contemporânea de suas nações com uma literatura marcada por seus diferentes modos de deslocamentos, e o último por romper um silêncio dos portugueses acerca dos eventos de um passado tão recente. Esses livros ampliaram minhas possibilidades de análise, pois permitiram chegar às possíveis conclusões com um corpus de tempos, idades, gêneros, lugares e estilos mais diversificados. Portugal e Angola do século XXI apresentam olhares sobre si bem distintos dos da década de setenta e oitenta do século XX.

Concluí que metáfora não dava conta da dimensão da análise que pretendia fazer, pois era o romance como um todo a grande metáfora, não apenas algumas passagens sobre os personagens. Deleuze e Guattari escreveram que a filosofia é a arte de inventar conceitos.

Entretanto, um conceito só pode ser inventado, se tiver algo que ele conceitue, defina. Um conceito não existe no vazio, apesar de haver um conceito para o vazio. Não faz sentido criar um conceito sobre algo que não exista, ou fenômeno ainda não manifesto.

Até o início dessa pesquisa, já existiam os romances que analiso, mas o conceito que desenvolvi resulta de um modo de lê-los. Ler o romance como configuração de uma nação levou-me ao conceito de romance-nação. Portanto, novos conceitos não servem apenas para nomear objetos e fenômenos novos, mas os já existentes, sem necessariamente pretender renomeá-los, mas contribuir para ampliação de possibilidades de entendimento de seu estar no mundo, já que é pela linguagem que acessamos o conhecimento das coisas.

Dei-me conta de que os personagens desses romances, que viveram a experiência da colonização, não eram apenas sujeitos híbridos quanto a suas identidades. O hibridismo se limitaria a uma abordagem binária do mestiço branco/preto, português/angolano; sem dar conta de inúmeros outros atravessamentos que marcam a construção do sujeito ao longo de uma vida. Não se tratava de hibridismos, mas de devires. Assim como a metáfora não dava conta da nação, o hibridismo não definiria a identidade dos sujeitos, justamente por se tratar de algo que, por mais que nos esforcemos, sempre carecerá de definição, sempre passível de ficcionalização.

Pensar as identidades por meio da literatura, em especial os romances, conduziu-me a confirmação não só de uma hipótese, mas de uma impressão que precede essa pesquisa acadêmica: a de que as identidades são também ficções que, tal qual o romance, é “um agenciamento coletivo de enunciação”, embora os autores possam se considerar seus únicos senhores e detentores de seus significados, sentidos, significações. Assim como os narradores dos romances, os outros só nos conhecem por meio das narrativas que tecemos sobre nós mesmos. Identidade diz muito mais sobre como nos enxergam pelas ficções que construímos e construíram, do que como, talvez, nos enxerguemos sem que o resultado desse olhar se torne público. O “Eu” que o “Outro” conhece será, portanto, sempre um “Outro” que não “Eu”.

Ficção é um termo geralmente lido pelo senso comum como sinônimo de mentira. Nem toda invenção é uma afirmação mentirosa sobre a realidade, e é elemento essencial para a criação ficcional. A invenção cria não apenas seres imaginários passíveis de existirem similares no mundo considerado real, mas funda linguagens para que se expressem. O que o Estado Novo de Salazar contava aos portugueses sobre o que ocorria em África, ou a ideia dos países africanos como Ultramar era uma mentira; a verdade desnudada por Lídia Jorge, Antonio Lobo Antunes e Dulce Maria Cardoso, ficção. Portanto, nesse caso específico, os documentos e textos oficiais de um governo que se manteve durante praticamente quarenta anos no poder se mostram bem menos confiáveis do que os textos literários que tratavam de temas semelhantes.

Mas o texto literário não precisa nem deve ser confiável, visto que não possui compromisso com as supostas verdades do mundo. Todavia possui um compromisso ético, como deveria ter qualquer texto que se propunha contar experiências além de históricas e traumáticas sobre povos submetidos a regimes opressores e genocidas. Os textos literários e os documentos são passíveis de se serem afetados pelas diferentes ideologias que construíram as ideias de nação e de identidades coletivas. Ao ficcionalizar esses elementos, os autores assumem o ponto de vista de alguns dos sujeitos responsáveis pelas concepções que formam o pensamento coletivo desses grupos. Narrar, mesmo que ficcionalmente, é assumir um lado no jogo político do mundo.

A minha concepção de identidade como devir propõe contribuir para a construção de um caminho que permita o estudo dos personagens (reais ou fictícios), sabendo que se trata de alguém a quem só posso conhecer parcialmente, não apenas por saber somente o que se narra sobre ele, por ele mesmo ou por outrem, mas por se tratarem de seres sujeitos a constantes mudanças, principalmente no que se refere à identificação com uma identidade de nação. Identidade é um termo dicionarizado, como tudo aquilo que é idêntico ou o que é exclusivo de uma pessoa. As identidades nacionais se definiriam por aquilo que identifica um conjunto de indivíduos de uma mesma nação, sendo as características que as aproximam, que as tornam semelhantes e geralmente servem como parâmetros para tal definição. Vimos, entretanto, que pode haver tantas diferenças quantas semelhanças entre os indivíduos que compõem uma nação, sendo a língua um dos elementos mais comuns, apesar das idiossincrasias que marcam os usos regionais, culturais, estéticos, ideológicos, individuais.

Um dos grandes desafios das nações modernas talvez seja justamente compreender como as identidades nacionais são marcadas mais por diferenças do que semelhanças, e que a aceitação dessas diferenças é fundamental para a convivência democrática e igualitária, e que qualquer imposição implica a instauração de autocracias.

A não aceitação dessas diferenças é um dos principais desencadeadores dos conflitos nos romances estudados. O todo homogêneo que caracterizava as identidades nacionais era uma mentira imposta pelos regimes totalitários que dominaram as nações do Ocidente até a segunda metade do século XX, mentiras desmontadas principalmente pelas ficções romanescas dos escritores que, diferentes das lideranças políticas, assumiram por meio de seus personagens os conflitos individuais e coletivos que caracterizam os seres humanos e que refletem sobre suas concepções identitárias. A literatura e as artes em geral são comumente perseguidas por regimes totalitários, justamente pela capacidade de fazerem emergir realidades que se pretendem submersas. São os escritores e os artistas que até hoje contam para o mundo os horrores das

guerras. O que se passou em Angola durante a colonização está acessível nos livros de história e documentos oficiais. Mas cada vez que um autor ou autora, por meio de seus personagens e narradores, decide contar, sob uma determinada perspectiva, o aparentemente já sabido, é como se estivéssemos sempre na ignorância, pois cada homem é uma narrativa diferente sobre os mesmos acontecimentos do mundo.

Como os personagens são sujeitos bem mais acabados do que os seres humanos, pois sua existência se encerra na última página do romance, deram-me uma biografia para que, a partir dela, pudesse formular minha teoria sobre o personagem, o romance-nação e suas metáforas. Identidade só existe por meio de metáforas, construídas por significantes de diferentes origens e códigos. Seus significados não são fixos nem estáveis, portanto as metáforas mudam constantemente. Portugal e Angola são nações cujas metáforas se metamorfosearam ao longo do tempo, em virtude de uma série de acontecimentos, principalmente políticos.

A literatura, em especial o romance, seguindo a linha de defesa desta tese, é a grande agenciadora dessas metáforas pela gama heterogênea de tipos humanos e personagens-nação que comporta. É por meio deles que acessamos diferentes planos da experiência como cidadãos. O que os seres humanos reais camuflam, os personagens revelam.

Não penso o romance-nação como um gênero romanesco, como é o policial, suspense, o romance histórico, o romance de tese, etc., mas como uma forma de investigação sobre as nações por meio das literaturas que produzem. Mesmo que isso já fosse feito anteriormente, sentia falta de uma sistematização da proposição. Não seria nem mesmo um método, mas um “modo de ler” romances cujos problemas da nação são o centro do enredo.

Como já mencionado, algumas das obras aqui analisadas poderiam ser lidas como autobiografias, metaficção historiográfica, romance histórico. Romance-nação seria um modo de ler acrescentado a essa gama de possibilidades literariamente investigativas também sobre a natureza do próprio gênero romanesco. Há muitas literaturas angolanas e portuguesas que não cabem num único cânone nacional ou estético. A ideia de unidade que perpassa toda discussão acerca da nação ou das literaturas nacionais consegue apenas agrupar certo número de romances e autores a partir de uma origem territorial, mesmo assim insuficiente.

Problematizei o conceito de lusofonia, por considerá-lo redutor e neocolonial, arborescente e homogêneo na definição do uso da língua portuguesa tão idiossincrática em cada território que dela faz uso. Portanto, lusófono somente o português de Portugal. A língua é atravessada por diferentes devires que possibilitam a escrita se reinventar para além das normatizações gramaticais e das ideologias que não se cansam de tentar domesticar a selvageria



das línguas. Os autores são os que, ao invés de se incumbir da domesticação, criam as situações ideais para a língua liberar seu potencial criativo e expressivo, livre das amarras ideológicas do nacionalismo que impõe o padrão da língua oficial como metáfora de uma nação obsoleta. A língua como metáfora da nação é a dos escritores e dos falantes, pois menos sujeitas às domesticações do Estado. A língua padrão dos romances-nação é a de seus personagens e narradores: poética, coloquial, informal, improvisada, culta, neológica. Devido a esses fatores, não tinha sentido manter “espaço lusófono” no título deste trabalho, visto que esse espaço só existe num discurso ideológico que manteria Portugal como centro das culturas que fazem uso da língua portuguesa.

Outro termo que suprimi foi “pós-colonial”, como adjetivo caracterizador dos romances, visto que esse adjetivo implicaria uma rotulação que careceria sempre de uma delimitação epistemológica e que, de certo modo, não deixaria de ser bastante redutora ou passível de anacronismo, uma vez que poderia se confundir com um marco cronológico, em vez de caminho teórico. Por isso optei pela utilização do termo como teoria apenas que, seguindo as formulações de Homi Bhabha, é um dos principais percursos para a análise dos romances africanos e portugueses, já que os efeitos do colonialismo e de seu fim não se notam apenas nas literaturas das ex-colônias. Cronologicamente os romances estudados estão situados num período pós-independência, termo que não se pretende caracterizador, apenas informativo de um recorte temporal. De acordo com as reflexões que propus, romances e personagens-nação não são característicos de um tempo específico. Porém, dificilmente teríamos no século XIX, em que a onisciência dos narradores (salvo raras exceções) estava alinhada às construções românticas de nacionalidade, romances em cujas narrativas a nação se configurasse como polifônica e rizomática. Mesmo que sua composição real assim fosse, houve o silenciamento imposto pelas ideologias dominantes, não apenas no campo das políticas de cada Estado-nação, mas pelas estéticas literárias ainda muito presas aos dogmas dos estilos.

Finalizo estas considerações com Deleuze: “Por que o romancista se consideraria obrigado a explicar o comportamento de seus personagens e a lhes dar razões se a vida por sua vez nunca explica nada e deixa nas suas criaturas tantas zonas obscuras [...]?” (DELEUZE, 1997, p. 107). Mesmo que tenha sua biografia finalizada na última página, o personagem será sempre um possível desconhecido que pode revelar verdades e mentiras da realidade e do mundo ficcional que ajudou a construir. Entender a literatura como devir significa assumir que, por mais que estudemos por meio de metodologias e epistemologias tais narrativas, as zonas obscuras de que fala Deleuze talvez só se iluminem a partir do momento em que, como pesquisadores ou leitores, permitamos que emergjam sem a luz pretensiosa de pensamentos

autoritários que se propõem reveladores de algo escondido à espera de quem o descubra. O que o romancista não explicou e o que o personagem não disse só se pode inferir. E a descoberta pela inferência depende, muitas vezes, daquilo que o investigador pretender descobrir ou enxergar. A possível verdade de uma obra de ficção, nesse caso, se torna mais a de quem lê do que a de quem a vive ficcionalmente. Por apresentar problemas de ordem coletiva, não individual, é que a obra lida como romance-nação depende, antes de mais nada, de um leitor disposto a ouvir o que os personagens têm a dizer e ser, certos de que entre a primeira e última página, assim como entre o nascimento e a morte, o intervalo é constituído de devires-homens, mulheres, bichos, plantas, deuses, assassinos, brancos, negros, judeus, etc. num mundo em que não se deveria empregar a palavra identidade no singular.

## REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Luiza M.; ABAURRE, Maria Bernadete M.; PONTARA, Marcela. *Português: contexto, interlocução e sentido*. São Paulo: Editora Moderna, 2008.

ABDALA JÚNIOR, Benjamim. Pós-colonialidade e comunitarismo supranacional: eurocentrismo e novas perspectivas teóricas e críticas. In: GARCÍA, Flavio; MATA, Inocência (Orgs.). *Pós-colonial e Pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p.71-87.

AGUALUSA, José Eduardo. *Estação das chuvas*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2012.

ALMEIDA, Júlia. *Estudos deleuzianos da linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

ALMEIDA, José Carlos. A língua portuguesa e as línguas regionais de Angola. *Cultura: Jornal Angolano de Artes e Letras*. 2015. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/letras/a-lingua-portuguesa-e-as-linguas-regionais-de-angola/fotos>. Acesso em: 09 abril 2020.

AMÂNCIO, Íris da Costa. *Entrançamentos discursivos na literatura angolana*. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.

AMSELLE, Jean-Loup; M'BOKOLO, Elikia. *No centro da etnia*. Trad. Maria Ferreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANTUNES, António Lobo. *Os cus de Judas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

ANTUNES, António Lobo. *O esplendor de Portugal*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ANTUNES, António Lobo. *Meu nome é legião*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

APPIAH, Kwame Anthony. *Na casa de meu pai: A África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Editora Martins Claret, 2004.

ARNAUT, Ana Paula (ed.). *Confissões do trapeiro 1979-2007*. Coimbra: Almedina, 2008.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Retropia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.

BERND, Zilá. Colocando em xeque o conceito de literatura nacional. In: CARRIZO, Silvina Liliana; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Orgs.) *Relações literárias interamericanas: território e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2010. p.13-22

BERND, Zilá. *Literatura e identidade nacional*. 3. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BIRMINGHAM, David. *História concisa de Portugal*. São Paulo: Edipro, 2015.

BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. Literatura-mundo e poéticas do presente: modos de ler. IPÓTESI: *Revista de estudos literários*, Juiz de Fora, MG, v. 22, n. 1, p. 23-29, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/196111>. Acesso em: 06 dez. 2019.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRASIL. Ministério da Educação. Lei 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/110.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm). Acesso em: 06 dez. 2019

BRASIL. Ministério da Educação. Lei 11.645, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003 que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**, Poder Executivo, Brasília, DF. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm). Acesso em: 06 dez. 2019.

BUESCU, Helena Carvalhão. Literatura-mundo comparada e os mundos em português. *Revista brasileira de literatura comparada*, Niterói, R.J., v. 19, n. 32, p. 89-92. 2017. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/index.php/revista/article/view/441/606>. Acesso em: 06 dez 2019.

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Quem canta o estado-nação?* Brasília: Editora UnB, 2018

- CAMÕES, Luiz Vaz de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Scipione, 2008.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2015.
- CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2019.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano*. São Paulo: FBLP, 1999 (Coleção Via Atlântica)
- CÍCERO, Antônio. *Poesia e filosofia*. Civilização Brasileira, 2012.
- COELHO, Zeferino. Editar em Portugal é mais fácil para autores angolanos. *RTP Notícias*, Portugal, 2018. Disponível em: [https://www.rtp.pt/noticias/cultura/editar-em-portugal-e-mais-facil-para-autores-angolanos-diz-editor\\_n1113434](https://www.rtp.pt/noticias/cultura/editar-em-portugal-e-mais-facil-para-autores-angolanos-diz-editor_n1113434). Acesso: 03 jan. 2020.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- COSTA, Adriane Vidal. Os intelectuais, o boom da literatura latino-americana e a Revolução Cubana. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH, 26, 2001, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ANPUH, 2001. p. 1-15 Disponível em: [http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848079\\_ARQUIVO\\_TextoANPUHADrianeCosta.pdf](http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300848079_ARQUIVO_TextoANPUHADrianeCosta.pdf). Acesso em: 15 abr. 2020.
- COSTA, Lucas Esperança da. *O que é que estamos a fazer aqui? A relação com o lugar para os “Retornados”*. 2019. 266 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/4885>. Acesso em: 02 jan. 2020.
- CROSARIOL, Isabelita Maria. *Identidades em questão em Os cus de judas*. Disponível em: [https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/v.%2019%20n.%201/Isabelita\\_Crosariol.pdf](https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/v.%2019%20n.%201/Isabelita_Crosariol.pdf). Acesso em: 20 out. 2017.
- DAMROSCH, David. *What is world literature*. New Jersey: Translation, 2003.
- D’ÂNGELO, Biagio. *Tanatografias: Ensaio para uma poética da obra de António Lobo Antunes*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: por uma literatura menor*. Cíntia Vieira da Silva (Trad.). São Paulo: Autêntica, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

DUARTE, Leila Parreira. A literatura e a escrita na literatura portuguesa ou a identidade em movimento. In: RITZEL, Maria Luiza (Org.). *Transversais da memória: história e identidade na literatura portuguesa*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2012. p.151-174.

ECO, Humberto. *Quase a mesma coisa*. São Paulo: Record, 2014.

EPALANGA, Kalaf. *Também os brancos sabem dançar*. São Paulo: Todavia, 2018.

EPALANGA, Kalaf. Continuam nos tratando como os colonizadores nos tratavam. *Geledés: Instituto da mulher negra*, São Paulo, 2019. Entrevista concedida a Felipe Blumen. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/continuamos-nos-tratando-como-os-colonizadores-nos-tratavam-diz-escritor-angolano-kalaf-epalanga/>. Acesso: 05 jan. 2020

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. Cuba: Ediciones Cubanas/União dos Escritores Angolanos, 1985.

FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.). *Nações e diásporas: estudos comparativos entre Brasil e Portugal*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

FERREIRA, Priscila de Oliveira. O romance histórico na literatura portuguesa contemporânea. *Nau literária: Revista eletrônica de crítica e teoria da literatura em língua portuguesa*, Porto Alegre, R.S, v. 5, n. 2, p. 1-18, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/view/11114/7295>. Acesso em: 03 nov. 2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. Literatura comparada: o regional, o nacional e o transnacional. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, v.15, n. 23, p. 32-48. 2013.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FREITAS, Elizete Albina Ferreira. *O romance português contemporâneo: ideário e trajetória estética de Lídia Jorge*. UFG. Disponível em: <file:///C:/Users/verso/Documents/Artigos/Tese%20Romance%20portugues%20-%20Elizete%20Albina%20Ferreira%20de%20Freitas%20-%202014.pdf>Acesso em: 05 nov. 2018.

FROTA, Silvia Valencich. Os transparentes: identidades nacionais em exibição na Angola de Ondjaki. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 51, n. 4, p. 543-554, out.-dez. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/lh/v51n4/0101-3335-letras-51-04-0543.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2019.

GALITO, Maria Sousa. *Conceito de Lusofonia*. CI-CPRI, AI, n.16, p. 1- 21. 2012. Disponível em: <http://www.ci-cpri.com/wp-content/uploads/2012/10/Conceito-Lusofonia1.pdf>. Acesso em: 01 abril 2020.

GAZETA UIGENSE. *Famílias inteiras de angolanos a emigrar para Portugal a procura de trabalho*. Uige, 2018. Disponível em: <https://gazetauigense.com/index.php/sociedade/item/1320-familias-inteiras-de-angolanos-a-emigrar-para-portugal-a-procura-de-trabalho>. Acesso: 3 jun. 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2013.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

JOBIM, José Luís. *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JORGE, Lúcia. *A costa dos murmúrios*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

JORDÃO, Paula. *A costa dos murmúrios: uma ambiguidade inesperada*. Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 1999. *Lúcia Jorge: por outras palavras*. Disponível em: <https://archive.org/details/lidijorgeinothe00jorg>. Acesso em: 10 de jul.2019.

JORNAL MAKANGOLA. *Donos angolanos de Portugal*. Angola, 15 de janeiro, 2014. Disponível em: <https://www.makangola.org/2014/01/donos-angolanos-de-portugal/>. Acesso: 3 jun. 2020.

KANDJIMBO, Luís. *Alumbu – O cânone endógeno no campo literário angolano para uma hermenêutica cultural*. Luanda: Mayamba Editora, 2019.

KHAN, Sheila. O conhecimento nas relações Norte-Sul: o contexto português de investigação. In: GARCÍA, Flavio; MATA, Inocência (Orgs.). *Pós-colonial e Pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 215-226.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. *O conceito de literatura universal em Goethe*. Revista Cult. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-conceito-de-literatura-universal-em-goethe/>. Acesso em: 17 abril 2020.

KHAPOYA, Vincent B. *A experiência africana*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

KRAKOWSKA, Kamila. As viagens das nações pós-coloniais em Estação das chuvas e Terra sonâmbula. In: LEITE, Ana Mafalda *et al* (Org.) *Nação e narrativa pós-colonial I*. Lisboa: Edições Colibri, 2012. p. 169-183.

LARANJEIRA, Pires. Universo das literaturas africanas: epistemologias variadas, rizomas com raiz, glocalizações e levantados do chão. In: GARCÍA, Flavio; MATA, Inocência (Orgs.). *Pós-colonial e Pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 201-214.

LEITE, Ana Mafalda. *Oralidade e escritas pós-coloniais: estudos sobre literaturas africanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LE MONDE. *Pour une littérature-monde em français*. 2007. Disponível em: [https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde\\_883572\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html). Acesso em: 14 abril 2020.

LEWIS, C. S. *Um experimento da crítica literária*, Trad. João Luís Ceccantini. São Paulo: UNESP, 2009.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOURENÇO, Eduardo. *O Labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.

LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MACIEL, Vinícius de Carvalho. Diferenças entre dialogismo e polifonia. *Revista de Estudos da Linguagem*, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 580-601, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/view/8270>

MARTINS, Moisés de Lemos. *Língua portuguesa, globalização e lusofonia*. Repositorium, Universidade do Minho, 2014. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/29178>. Acesso em: 01 abr. 2020

MARGARIDO, Alfredo. *A lusofonia e os lusófonos: novos mitos portugueses*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2000.

MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Lisboa: Avante Editorial, 1997.



- MATA, Inocência. Localizar o pós-colonial. In: GARCÍA, Flavio; MATA, Inocência (Orgs.). *Pós-colonial e Pós-colonialismo: propriedades e apropriações de sentido*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. p. 32-49.
- MAUSS, Marcel. *A nação*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018a.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018b.
- MBEMBE, Achille. *Políticas da inimizade*. Lisboa: Antígona, 2017.
- MEDEIROS, Paulo de. Memória infinita. Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 1999. *Lídia Jorge: por outras palavras*. Disponível em: <https://archive.org/details/lidiajorgeinothe00jorg>. Acesso em: 10 de jul. 2019.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- MENDES, Paula. Metáfora. In: CEIA, Carlos. *E- Dicionário de termos literários*, 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metafora/>. Acesso em: 19 ago. 2019.
- MEREDITH, Martin. *O destino da África: cinco mil anos de riquezas, ganâncias e desafios*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- METÁFORA. In: *E-Dicionário de termos literários*, 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metafora/>. Acesso: 19 ago. 2019.
- MORAES, Fabrício Tavares de. *A morte do romance? Espaço e tempo como recursos de renovação estética em António Lobo Antunes*. 2017. 212 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/4885> Acesso em: 20 jun. 2018.
- MORAES, Anita Martins Rodrigues. Notas sobre o conceito de sistema literário de Antonio Candido nos estudos de literaturas africanas de língua portuguesa. *Itinerários*, Araraquara, n. 30, p.65-84, jan./jun. 2010. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2996/2731>. Acesso em: 15 abril 2020.
- MOURA, Adriano Carlos. Autobiografia: gênero literário ou forma de recepção? *Miguilim* Revista Eletrônica do Netlli, Crato, v. 3, n. 2, p. 142-152, mai.-ago. 2014.
- MUDIMBE, V.Y. *A invenção da África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Trad. Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- NOA, Francisco. *Uns e outros na literatura moçambicana*. São Paulo: Kapulana, 2017.

OBSERVATÓRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em:  
<http://observalinguaportuguesa.org/angola-portugues-e-falado-por-7115-de-angolanos/>.  
Acesso em: 09 abril 2020.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. Formas de contar: Os gafanhotos e A costa dos murmúrios. *Nau literária*: Revista eletrônica de crítica e teoria da literatura em língua portuguesa, Porto Alegre, v. 2, n.1. p. 1-11, jan/jun. 2006. Disponível em:  
<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/4862/2777>. Acesso em: 30 jun. 2018.

ONDJAKI. *Os transparentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ORNELAS, José N. Construção da identidade e a narrativa contemporânea portuguesa. In: RITZEL, Maria Luiza (Org.). *Transversais da memória: história e identidade na literatura portuguesa*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2012. p.151-174.

PEPETELA. *Mayombe*. Rio de Janeiro: Leya, 2013.

PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Prumo, 2012.

QUEIRÓS, Eça. *O crime do padre Amaro*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. p.107-126. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/>. Acesso em 20 out. 2019.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Diário do farol*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e antropofagia In: ALLIEZ, Éric (org). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ROSÁRIO, Lourenço. Lusofonia: cultura ou ideologia? *Jornal Notícias de Maputo*. Maputo, 2007. Disponível em: <http://port.pravda.ru/cplp/mocambique/10-06-2007/17576-lusofonia-2/>. Acesso em: 11 abril 2020.

ROSENFELD, Anatol et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SAID, Edward. *Orientalismo*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 14 ed. São Paulo: Cortez, 2013.

- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Lisboa: Porto Editora, 1987.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SARR, Felwine. *Afrotopia*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: N-1 edições, 2019.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura?* Petrópolis: Vozes, 2015.
- SILVA, Paulo Geovane e. Literatura e lusofonia: questões de epistemologia e identidade. *Athena*. Unemat – Mato Grosso, v. 06, n. 1, 2014. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/153/133>. Acesso em: 10 jul. 2018.
- SOUSA, Noémia de. *Sangue negro*. São Paulo: Kapulana, 2016.
- SPINA, Segismundo. *Ensaio de Crítica Literária*. São Paulo: Edusp, 2010.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- TEIXEIRA, Rui de Azevedo. *A guerra e a literatura*. Lisboa: Veja Editora, 2001.
- TORRES, Sônia. Desestabilizando o discurso competente: o discurso hegemônico e as culturas híbridas. 1996. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 1 p. 179-190. 1996.
- WATT, Ian. *Ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.