UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS
DE LÍNGUA PORTUGUESA

JACQUELINE FERNANDA KACZOROWSKI BARBOZA

Militância anticolonial e representação literária: *Nós, os do Makulusu*, de José Luandino Vieira e *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, de Emmanuel Dongala

Versão corrigida

São Paulo

2017

JACQUELINE FERNANDA KACZOROWSKI BARBOZA

Militância anticolonial e representação literária: *Nós, os do Makulusu*, de José Luandino Vieira e *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, de Emmanuel Dongala

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Rita de Cássia Natal Chaves

Versão corrigida

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

K11m Kaczorowski Barbosa, Jacqueline Fernanda
Militância anticolonial e representação literária:
Nós, os do Makulusu, de José Luandino Vieira e Un
fusil dans la main, un poème dans la poche, de
Emmanuel Dongala / Jacqueline Fernanda Kaczorowski
Barbosa ; orientadora Rita Chaves. - São Paulo, 2017.
155 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculos. Área de concentração: Estudos Comparados
de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura angolana. 2. Literatura congolesa.
3. José Luandino Vieira. 4. Emmanuel Dongala. 5.
Representação da militância anticolonial. I. Chaves,
Rita, orient. II. Título.

KACZOROWSKI, Jacqueline. **Militância anticolonial e representação literária:** *Nós, os do Makulusu*, de José Luandino Vieira e *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, de Emmanuel Dongala. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovado em: 21/09/2017

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Dedico este trabalho a cada pessoa que nele possa encontrar fonte de algum interesse. O conhecimento humano é patrimônio coletivo. Se é possível a qualquer um de nós construir algo, é só porque caminhamos todos juntos sobre essa terra.

AGRADECIMENTOS

Nenhum trabalho, ainda mais um em que é pressuposto haver um trajeto formativo, é feito solitariamente. Assim, o agradecimento deve se estender a todos aqueles que, um dia, atravessaram meu caminho. Todas as experiências por que passei me compõem e tornaram possível, direta ou indiretamente, intentar uma síntese que gostaria muitíssimo de, em algum momento, poder também contribuir com a formação de alguém. Seria impossível elencar todos os nomes, mas gostaria que estivessem contemplados aqui, com minha sincera gratidão. Ainda assim, é necessário também destacar aqueles que, diretamente, fizeram parte do esforço contido aqui e sem os quais nada teria sido possível.

Em primeiríssimo lugar, agradeço à querida orientadora Rita Chaves. Muito mais que orientação, sua generosidade sem limites me ofereceu tantas oportunidades que não saberia sequer quantificar e a que jamais imaginaria ter acesso. Agradeço, ainda, a confiança que depositou na pesquisadora iniciante, a cumplicidade em todos os projetos e “inventos” e o afeto que, apaziguando sempre meu coração inquieto, faz com que eu sequer seja capaz de encontrar palavras para agradecer devidamente. A imensa admiração intelectual e humana só cresceu durante todo o processo, fazendo com que me sinta intensamente grata pelo privilégio de viver um percurso de aprendizado tão rico e profundo.

À professora Tania Macêdo, primeira responsável pelo desenvolvimento da minha paixão pela Literatura Angolana quando, lá nos idos de 2008, ofereceu uma disciplina que marcaria definitivamente minha trajetória. Agradeço também o exemplo intelectual, a gentileza e o rigor das leituras, além da contribuição generosa no momento da banca de qualificação.

Ao professor Nazir Can que, desde os primeiros suspiros desse projeto, ofereceu apoio de uma generosidade ímpar, desde as primeiras leituras e comentários até a contribuição no momento da qualificação. O exemplo de intelectual rigoroso, comprometido e gentil também é fonte de inspiração a que agradeço por poder recorrer em momentos de fragilidade.

Ao professor José Luís Cabaço que, durante o curso oferecido na pós-graduação, foi responsável por deslocar todas as pequenas certezas que eu sequer sabia que tinha de modo amável e didático. Agradeço também a doçura com que foi e é sempre capaz de acolher dúvidas e angústias e, com uma espécie de dom mágico, esclarecer coisas muito complexas de modo impressionantemente simples.

À professora Lívia Apa, pela leitura generosa do projeto ainda muito embrionário e todas as contribuições desde então. Também pelo carinho com que acolhe as inquietudes muito humanas e, com o melhor dos abraços, ajuda a acalmar.

À professora Fernanda Murad Machado que, em 2013, dispôs de seu tempo para acolher gentilmente minhas curiosidades e oferecer sugestões muito preciosas para o impulso inicial deste projeto.

À professora Ute Fendler, da Universidade de Bayreuth, um agradecimento muito especial pela generosidade imensa! Sem que me conhecesse, providenciou a digitalização de uma tese publicada em sua Universidade e me encaminhou o texto, fundamental à composição do meu trabalho. Também agradeço muitíssimo à Manuela Hertz, da secretaria de Literatura, que prontamente me encaminhou duas páginas ausentes no primeiro documento.

A todos os professores que, desde o início da vida escolar, foram responsáveis diretos pelo desenvolvimento do gosto e da vontade de estudar. Àqueles que, já no Ensino Médio, estimularam diariamente o compromisso com os estudos de modo alegre e inspirador, além de cativarem meu interesse por todas as áreas do saber. Um agradecimento especial, entre eles, para Jorge de Barros que, em 2004, mudou para sempre minha relação com a poesia. Tudo que veio depois também veio dali.

A todos os professores da graduação e da pós-graduação, com quem aprendi de formas tão diversas que não sou capaz sequer de racionalizar todas. A todos os demais funcionários da Universidade, que sempre atenderam generosamente a todas as dúvidas e contribuíram para que a relação com instâncias burocráticas, sempre tão difícil, fosse mais tranquila. Júlio, Rosely e Vera, agradeço especialmente a vocês, que foram obrigados a conviver mais com minhas demandas.

A todos os amigos e colegas que sempre foram força inspiradora nos estudos e na vida. Sem vocês eu não teria aguentado chegar até aqui! São tantos que eu seria incapaz de elencar todos. Então, novamente, sou obrigada a mencionar apenas os diretamente envolvidos neste percurso: Louise e Karla, parceiras de longa data, obrigada por tudo. Parece pouco dito assim, mas é rigorosamente tudo! E vocês bem sabem. Só assim cabe em apenas uma palavra o tamanho de vocês no meu coração. Mari, parceira das africanas que virou parceira de todas as instâncias da vida, "tamo tão junta" que também não cabe em palavras o agradecimento! Aline e Bruna, parceiras diretas nesse trajeto espinhoso que escolhemos, obrigada pela cumplicidade que só quem está no mesmo processo poderia ter e entender. Maria Paula e Rosana, que a revista Crioula me trouxe de presente: obrigada por se tornarem muito mais que colegas de trabalho, oferecendo

força que me sustentou em um momento muito difícil. E por todos os abraços. Talvez eu nunca consiga explicar o quanto me ajudaram e foram importantes nesse processo. Monise e Alê por aquela energia afetuosa que, de longe, eu sempre senti chegar. Também por atenderem prontamente ao pedido de socorro, quando precisei. Natasha, pela inspiração constante que é em sua força de brigar por aquilo em que acredita, enriquecendo a área de estudos para todos nós. Daniel, pela fonte intensa de estímulo intelectual com a apresentação de tantos outros ecos do colonialismo. Débora, pelo exemplo de seriedade no trato com o trabalho, além da partilha bibliográfica e a generosidade alegre nas prosas. Luiz, pela partilha dos objetos de interesse e da beleza das lágrimas. A todos os companheiros de disciplinas, eventos, debates e afins, que sempre trouxeram novas questões em que pensar. Ao apoio de Samira e Maged na reta final.

À família, pela compreensão das minhas longas ausências – que sempre encontram um motivo novo e diferente para renovação. Karol, pelo apoio todo, pelo notebook-salvador-da-pátria e a ajuda de sempre nos abstract. Rick, pelo apoio direto e indireto. Tia Bete, pela presença inspiradora desde sempre, em toda sua potência de força, beleza e contradição. Também pela confiança sempre reforçada no meu potencial, além do amor.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão da bolsa de estudos, apoio financeiro sem o qual a realização desta pesquisa não seria possível.

E, por último, o fundamental: mãe e pai, alicerce que sempre foram e me deram absolutamente tudo! Não cabe em palavras o trajeto de uma vida e vocês estiveram sempre em cada segundo inumerável dela. Agradecer não é suficiente.

Ao beija-flor companheiro incansável de cada dia, que viveu junto cada uma das consequências das minhas escolhas. O apoio incondicional é tão impossível de agradecer quanto é impossível mensurar o amor!

A verdade dividida

A porta da verdade estava aberta
mas só deixava passar
meia pessoa de cada vez.

Assim não era possível atingir toda a verdade,
porque a meia pessoa que entrava
só conseguia o perfil de meia verdade.
E sua segunda metade
voltava igualmente com meio perfil.
E os meios perfis não coincidiam.

Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta.
Chegaram ao lugar luminoso
onde a verdade esplendia os seus fogos.
Era dividida em duas metades
diferentes uma da outra.

Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.
Nenhuma das duas era perfeitamente bela.
E era preciso optar. Cada um optou
conforme seu capricho, sua ilusão, sua miopia.
(Carlos Drummond de Andrade, 1984)

“Queria oferecer limpa fuba de bombó sem outra qualquer mistura, quindele ou candumba, já que a verdade é
o que pode sair de tanto peneirar a vida no mussalo da experiência.”
(José Luandino Vieira, 2009)

“(...) eu não digo isso com a intenção de suprimir a necessidade de analisar, de concluir e de tomar partido,
mas digo no sentido de não achar que o cidadão de hoje, contrariamente ao de ontem, tenha arrendado a
verdade e esteja com ela no bolso. *Da perspectiva dialética a verdade é sempre uma coisa que vem a ser, não
é?* A idéia de suprimir um erro passado para afirmar uma verdade presente é muito mais errada do que a idéia
de deixar presente um erro do passado e refletir sobre ele.”
(Roberto Schwarz, 1979, em entrevista)

RESUMO

KACZOROWSKI, Jacqueline. **Militância anticolonial e representação literária: *Nós, os do Makulusu*, de José Luandino Vieira e *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, de Emmanuel Dongala.** 2017. 155 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Se o exercício comparativo desta pesquisa iniciou seu percurso recorrendo a breves elementos comuns e numerosas diferenças entre os romances *Nós, os do Makulusu*, de José Luandino Vieira, e *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, de Emmanuel Dongala, o desenvolvimento analítico permitiu construir um diálogo profícuo entre as obras valendo-se dos conceitos de oposição e contradição, didática e dialética. À sua maneira, cada uma das duas narrativas materializa questões que parecem apontar para diferenças significativas também na constituição dos sistemas literários vizinhos a que pertencem. Neste sentido, ao dar enfoque às complexas relações que articulam a produção literária às dinâmicas sociais de seus contextos, empreendeu-se um esforço de reflexão acerca das tensões e contradições que marcaram os processos históricos das colonizações portuguesa e francesa em Angola e Congo-Brazzaville partindo das particularidades de composição verificadas em cada um dos textos literários. Através desse processo, buscou-se explicitar como as contingências agem de modo complexo e intrincado, de forma a influenciar dialeticamente as possibilidades de representação e as escolhas formais dos autores.

Palavras-chave: Literatura angolana. Literatura congoleza. Luandino Vieira. Emmanuel Dongala. Representação da militância anticolonial.

ABSTRACT

KACZOROWSKI, Jacqueline. **Anticolonial militancy and literary representation:** *Nós, os do Makulusu*, by José Luandino Vieira and *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, by Emmanuel Dongala. 2017. 155 p. Thesis (Master's degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

If the comparative exercise of this research began its course using brief common elements and numerous differences between the novels *Nós, os do Makulusu*, by José Luandino Vieira, and *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* by Emmanuel Dongala, the analytical development allowed to construct a fruitful dialogue between the texts using the concepts of opposition and contradiction, didacticism and dialectic. In its own way, each one of these two narratives materializes issues that seem to point to meaningful differences also on the nature of the neighboring literary systems in which they belong. In this sense, by giving focus to the intricate relations that articulate the literary production to the social dynamics of its contexts, an endeavour of reflection was undertaken about the tensions and contradictions which branded the historical processes of the Portuguese and French colonizations in Angola and Congo-Brazzaville starting from the peculiarities of composition verified in each of the literary texts. Through this process, it was sought to make explicit how the contingencies act in complex and intricate ways, in order to dialectically influence the possibilities of representation and the formal choices of the authors.

Keywords: Angolan literature. Congolese literature. Luandino Vieira. Emmanuel Dongala. Anticolonial militancy representation.

SUMÁRIO

1. Considerações iniciais.....	13
2. Literatura e política	15
2.1. MOBILIZAÇÃO E CULTURA.....	15
2.2. NOTAS SOBRE A FORMAÇÃO DE DOIS SISTEMAS LITERÁRIOS	28
3. Projeto estético e compromisso político: Luandino Viera	54
3.1. <i>NÓS, OS DO MAKULUSU</i> : A DIALÉTICA DA FORMA	54
3.2. FIGURAÇÕES DA MILITÂNCIA: CONTRADIÇÕES	74
4. Desilusões pós-coloniais: Emmanuel Dongala.....	84
4.1. <i>UN FUSIL DANS LA MAIN, UN POÈME DANS LA POCHE</i> : DIÁLOGOS CRÍTICOS	84
4.2. ENGAJAMENTO, OPOSIÇÃO E FATALISMO.....	106
5. Representação e comparatismo: considerações quase finais	126
6. À guisa de conclusão.....	140
Referências bibliográficas.....	148

1. Considerações iniciais

A convicção de que o continente africano é marcado por experiências comuns derivadas do longo processo colonial a que foi sujeito leva muitas vezes a observações gerais que, mesmo pertinentes, trazem o risco das generalizações que traem o esforço de um conhecimento mais fundo. Para evitar tal perigo, buscou-se neste trabalho focalizar o contexto da República do Congo e da República de Angola, dois países da costa ocidental africana. Embora vizinhos, os territórios foram divididos por fronteiras coloniais que determinaram não só diferenças administrativas, econômicas, políticas e sociais, como também culturais – que vão desde o elemento evidente da língua adotada como oficial até camadas de desenvolvimento cultural mais profundas.

O esforço de compreensão do funcionamento da literatura nestes contextos, se procura se ancorar localmente, precisa também, no entanto, retomar um quadro cultural mais amplo que, dentro e fora do continente, foi responsável, no início do século XX, por centralizar descontentamentos que eclodiam de modo disperso por inúmeros espaços colonizados. Os veículos centralizadores deste repertório cultural atravessaram imaginários e tiveram sua parcela de responsabilidade, em alguns espaços, na mobilização e construção de um sentido de identificação de populações que eram esmagadas pela conjuntura colonial.

Apresentado brevemente um panorama deste cenário, buscando situar e embasar a proposta seguinte, a pesquisa pôde então concentrar os esforços na análise detida de dois romances, um angolano e outro congolês.

O tratamento distinto dado à construção da análise de cada um dos romances justifica-se pelo conhecimento do cenário dos estudos da crítica literária que se debruça sobre objetos africanos no Brasil: enquanto José Luandino Vieira é já um autor bastante consagrado e dispensa apresentações introdutórias, Emmanuel Dongala, bem como a crítica de textos africanos produzidos em língua francesa, são ainda pouco trabalhados no país e nos demais territórios de língua portuguesa. Assim, mostrou-se necessário, no caso do autor congolês, estabelecer um diálogo crítico antes de empreender a análise formal do romance.

Focalizados os aspectos constitutivos das duas obras, o trabalho procurou estabelecer uma comparação entre elas que explicitasse um jogo dialético entre aquilo que aparentam à primeira vista e aquilo que o esforço crítico intentou desvelar. O jogo de inversões descoberto nas duas obras leva a pensar em modos de interpretar a constituição dos sistemas literários de que são parte. Como não haveria possibilidade de investigar em profundidade esta afirmação no corpo do trabalho, foram apontadas brevemente duas hipóteses para um desenvolvimento posterior, de modo a explicar em maior detalhe o funcionamento da cultura nos dois espaços.

2. Literatura e política

2.1. Mobilização e cultura

Se é já uma espécie de “senso comum” entre os estudiosos a ideia de que o espaço da criação artística é abrigo privilegiado, em que se torna possível refletir politicamente acerca da realidade mesmo em períodos históricos desfavoráveis ao questionamento, ao enfocar o contexto de alguns países africanos a afirmação merece reforço. Marcados por heranças coloniais de muito difícil superação, territórios oprimidos pela violência dos impérios permitem entrever em seu percurso a relevância do papel de sua produção cultural.

Embora as origens do colonialismo moderno como evento histórico remontem às “Grandes Navegações”, a consolidação da ocupação do continente africano só se fortaleceu após a famigerada Conferência de Berlim (1885) e a regulamentação da disputa do território continental, que reclamava uma apropriação efetiva. As tensões da corrida imperialista, que desembocariam também nas duas Grandes Guerras, determinou a efetivação da subjugação do espaço, sob o risco de perda dos domínios pelas nações cujo poderio não fosse suficientemente demonstrado. Momento de viragem fundamental da vida no continente, é a partir de então que o acirramento de tensões pode fortalecer o sentimento de descontentamento geral dos colonizados, apontando para sua confrontação e superação.

Se o tráfico negreiro, prática nitidamente desumana, havia desenvolvido um vasto repertório científico e discursivo com o objetivo de se legitimar, também encontramos em sua contraface discursos e práticas abolicionistas que o afrontavam. No momento de sua extinção, já era possível constatar a existência de um acúmulo histórico de confrontação do racismo como discurso e prática. Se é evidente que o andamento histórico não é linear, práticas racistas e antirracistas coexistirão ainda durante muito tempo, sofrendo transformações de acordo com o curso dos acontecimentos. Vale observar, no entanto, um pouco das dinâmicas por

que passaram ao longo do “breve século XX”,¹ buscando perceber como puderam, por vezes contraditória e indiretamente, contribuir com a composição de um rico acervo cultural.

A afirmação da diferença racial, reforçada tantas vezes como justificativa possível para a exploração brutal de que dependia o desenvolvimento da Europa, é por um lado enfraquecida com o fim da prática legalizada da escravidão e, por outro, fortalecida com o refinamento do discurso necessário à dominação dos colonizados em sua própria terra. Não mais propriamente escravos, os negros devem, no entanto, permanecer em seus “devidos lugares”, custe o que custar. Assim, do Estatuto do Indigenato e a política de assimilação à legislação que regulamentava a prática do trabalho compulsório (mesmo quando de modo velado), inúmeras foram as formas encontradas pelos Impérios para a manutenção da exploração desses povos.

A cor da pele, assim, continuou a ser fator de justificativa da dominação neste momento, seja recorrendo a discursos paternalistas, seja validado “cientificamente”. Mas, ao mesmo tempo, o acúmulo histórico preparava a maturação de sua face reversa: desde as primeiras revoltas de populações negras, passando pela conquista da libertação,² chegando finalmente à identificação de povos de dentro e fora do continente, a cor da pele passou a fator de união de oprimidos nos quatro cantos do mundo. A diáspora, buscando um colo em que assentar suas dores, foi buscar na “mãe África” um berço que, ao mesmo tempo em que lhe desvelasse as origens, pudesse fortalecer sua luta com o exemplo da luta dos irmãos. O sofrimento extremo do negro, estivesse onde estivesse, foi elemento-chave para a criação de ideologias de confronto à opressão branca.

Em 1900, portanto, quando ocorre em Londres a I Conferência Pan-Africana, organizada por Sylvester Williams, é possível vislumbrar componentes de todo esse repertório constituído dentro e fora de África. A região do Caribe, onde se engendrava um movimento de solidariedade aos povos colonizados, desempenhou

¹ Para lembrar o historiador Eric Hobsbawn.

² Entre tantos outros, um dos marcos simbólicos fundamentais para o desenvolvimento do pensamento negro* que não pode deixar de ser mencionado é a Revolução Haitiana. Única revolução de escravos vitoriosa no mundo, já em 1794 libertou os escravos e, finalmente, em 1825, teve sua Independência reconhecida pela França.

* “Pensamento negro” é um nome genérico e inadequado com o qual, nesse momento, faz-se a tentativa de aludir à grande variedade de discursos antirracistas que fervilhavam dentro e fora do continente africano.

participação ativa na gestão de movimentos e iniciativas que marcariam a trajetória cultural e política do continente. O I Congresso Pan-Africano que, a seguir, é organizado por Du Bois em Paris (1919) dava prosseguimento às iniciativas de organização de populações negras na luta contra o opressor branco.

Ao aumento da articulação entre os povos negros soma-se, então, um dado simbólico fundamental, resultante direto da Primeira Guerra Mundial:

O alistamento de africanos nos exércitos europeus destruiu um grande princípio, o de que um negro não podia (ou não devia) matar um branco: alguns tinham o princípio tão arraigado que, chegados à linha de fogo, hesitavam em disparar. Tudo isso vinha contradizer frontalmente a mensagem de “pacificação” de que os colonizadores pretendiam ser portadores. Além disso, os soldados negros, ao conviverem com soldados brancos, viram de perto as suas fraquezas, os seus defeitos: descobriram que eram homens como os outros e ao regressarem às suas terras traziam essa descoberta como trunfo. Sem falar daqueles que foram encarregados de ocupar o Ruhr, província alemã “neutralizada” após o conflito: o objetivo era o de humilhar os alemães pondo-os a ser vigiados por negros. Mas, com os papéis invertidos desta forma, os negros tomavam consciência da sua supremacia. Ao regressarem às suas terras, esses combatentes (que tinham aprendido a manejar armas) deram origem a muita agitação.

A própria colonização foi posta em causa, na sua essência, no seu modo de existência ou nas suas modalidades, quando de um verdadeiro debate, uma espécie de confronto de opiniões durante as negociações de paz de Versalhes.³

Se na Europa o momento é conturbado, a difusão da ideologia pan-africanista foi capaz, contudo, de driblar as adversidades e fomentar ações culturais das mais diversas ao redor do mundo. Nos Estados Unidos, esteve na base do *Harlem Renaissance*, que reuniu intelectuais e artistas de diversas áreas que buscavam formas de valorizar e fortalecer o negro situado em solo racista. Alan Locke, Claude McKay, Countee Cullen, Richard Wright, Jean Toomer, James Weldon Johnson, Langston Hughes e Marcus Garvey são alguns dos mais famosos nomes capazes de retomar a variedade de posições que, à época, reunia-se sob a tarefa comum de lutar contra a opressão racial.

O trânsito de ideias ganhou ritmo no início do século XX. O jamaicano Claude McKay, por exemplo, esteve em Paris e a publicação de *Banjo* (1929)

³ M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: História e civilizações – Tomo II (Do século XIX aos nossos dias)*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011, p. 444-445.

alcançou repercussão considerável entre os jovens negros de várias partes do mundo que ali viviam naquele momento. Segundo Kesteloot,

Banjo fut le premier roman à poser le problème nègre avec ampleur et lucidité. Les Noirs de Paris ne pouvaient demeurer indifférents à tant d'idées révolutionnaires. Mais le roman les séduisit aussi par son style désinvolte, sa chaleur humaine et la vérité de ses personnages. Senghor, Césaire, Damas l'ont lu avec la plus grande attention. « Ce qui m'a frappé dans ce livre, dit Aimé Césaire, c'est que, pour la première fois, on y voyait des nègres décrits avec vérité, sans complexes ni préjugés. »⁴

Ao final da década de 1920 em Paris já é possível vislumbrar a influência da militância afroamericana no surgimento de alguns periódicos, entre os quais se destaca *La revue du monde noir*, de 1931, que, inclusive, contava com edições bilíngue (francês-inglês).

Os seis números de *La Revue du monde noir* traziam assim artigos sobre as tradições culturais e atualidade econômica e política na África e nas Antilhas, breves perfis de mulheres e homens negros, resenhas de eventos e publicações, além de textos literários. Apesar de efêmera, ela teve um papel importante por reunir um grupo bastante variado de intelectuais, como o haitiano Léo Sajous, fundador da revista; os ativistas do *New Negro* Mac Kay e Langston Hughes; o deputado e escritor haitiano Price-Mars; o martinicano

⁴ KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Éditions Karthala – AUF, 2004, p. 79. A fala de Césaire é referenciada como parte de uma entrevista realizada em setembro de 1959.

Ainda sobre a mesma obra, vale retomar também as considerações de Jacques Chevrier:

Claude Mac Kay, qui a lui aussi été très mêlé à l'équipe parisienne de *l'Étudiant noir*, est considéré comme le fondateur du roman réaliste négro-américain avec *Home to Harlem* et surtout *Banjo*. Il a exercé une influence à la fois sur ses compatriotes Richard Wright et Chester Himes, et sur plusieurs romanciers africains francophones, dont le Sénégalais Sembene Ousmane.

In: CHEVRIER, Jacques. *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1984, p. 19.

Infelizmente, por uma questão prática, não foi possível finalizar até o momento da entrega da dissertação a tradução de todas as passagens, de modo que foi forçoso optar por manter todas as citações nos respectivos idiomas originais. Quanto às citações diretas da obra literária, parece importante a manutenção do idioma porque a própria análise estilística se apoia no texto original, de modo que talvez houvesse prejuízo em decorrência de uma eventual tradução. Há, no entanto, uma versão do romance em língua portuguesa, de fácil acesso ao leitor brasileiro interessado e que consta nas referências bibliográficas.

René Maran, primeiro negro a ganhar o prêmio literário Goncourt na França; e o etnólogo alemão Leo Frobenius.

Ainda em 1932, dissidentes de *La revue du monde noir* lançaram *Légitime Défense*, revista de um só número, que teve o efeito de “uma bomba” nos meios negros de Paris (CHEVRIER, 2006: 50). Revista-manifesto, assinada apenas por antilhanos, entre os quais Étienne Léro, René Mênil e J.-M. Monnerot, *Légitime Défense* condenava e ridicularizava o conformismo pequeno burguês dos intelectuais negros assimilados e esboçava novas bases poéticas para uma literatura antilhana livre de exotismos. Em um artigo intitulado *Généralités sur 'l'écrivain' de couleur antillais* (Generalidades sobre ‘o escritor’ de cor antilhano), Mênil critica seus compatriotas por escreverem obras que não interessavam a ninguém – “nem ao branco porque é apenas uma imitação fraca de uma literatura francesa ultrapassada, nem ao negro pela mesma razão” (MÊNIL, 1970: 8) –, e afirma que para criar uma literatura autêntica e universal seria indispensável que os escritores antilhanos falassem da realidade vivida pelos antilhanos⁵

Ainda segundo Machado, as duas revistas abriram espaço para *L'étudiant noir*. *Journal de l'Association des étudiants martiniquais en France*, editado por Aimé Césaire e Léon-Gontran Damas, com participação dos senegaleses Léopold Sédar Senghor, Ousmane Socé e Birago Diop.⁶ O periódico é considerado marco fundador do movimento que seria conhecido como *Négritude*,⁷ estruturado efetivamente no pós-Segunda Guerra.

Césaire também relata os inícios desse jornal e evoca a querela com o grupo de Étienne Léro:

Foi assim que formamos uma equipe que tornou possível a colaboração entre antilhanos e africanos. E em *L'Étudiant noir* já víamos despontar a negritude. Tivemos de brigar com algumas pessoas que se diziam de *Légitime Défense*. Porque elas nos criticavam por sermos racistas e nós as chamávamos de falsas

⁵ MACHADO, Fernanda Murad. “Pré-histórias da Literatura Francófona na África: Pan-africanismo, Negritude e o Primeiro Congresso dos Escritores e Artistas Negros”. In: ALMEIDA, Taciana & REIS, Raissa Brescia dos (Org.). *Cultura e mobilização: reflexões a partir do I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros*. Rio de Janeiro: Synergia Editora, Coedição UFMG, 2016, p. 62.

⁶ *Ibid.*, p. 63. Vale acrescentar ainda, citando a mesma página, que “Diferentemente de *La revue du monde noir* e *Légitime défense*, esse jornal nunca foi reeditado. O único número ao qual há referências frequentes – e cuja existência material é atestada – é o primeiro, datado de março de 1935”.

⁷ A palavra “négritude”, no entanto, já havia aparecido em *Cahier d'un retour au pays natal*, célebre poema de Césaire publicado em 1939 na revista *Volonté*.

revolucionárias; acreditávamos que o fato de ser negro implica deveres particulares. Consequentemente, esse ideal revolucionário tinha de ser arraigado na negritude. (CÉSAIRE Apud NGAL, 1975).⁸

Senghor, em carta de fevereiro de 1960, coloca nos seguintes termos a disparidade de posições entre os grupos:

L'Étudiant noir et *Légitime Défense* représentait respectivement les deux tendances entre lesquelles se partageaient les étudiants. Si les deux revues avaient subi les mêmes influences, elles se différenciaient pourtant en plusieurs points: *L'Étudiant noir* affirmait la priorité comme la primauté du culturel [...]. Pour nous, la politique n'était qu'un aspect de la culture, tandis que *Légitime Défense* soutenait [...] que la révolution politique devait précéder la révolution culturelle, celle-ci ne devenant possible que si l'on accomplissait un changement politique radical. [...] Mais quelle révolution politique? Monnerot et ses amis ne voyaient le salut que dans le communisme et, par conséquent, dans la lutte anticolonialiste. Je note cependant que ces curieux révolutionnaires ne prônaient pas l'indépendance de l'Afrique, encore moins celle des Antilles. C'est dire qu'ils se contentaient de répéter les slogans communistes.⁹

Embora o escritor admita que os dois grupos tenham tido as mesmas influências, acredita que representam duas tendências. Dividindo os estudantes estavam diferenças entre as quais se destaca a primazia dada ao aspecto cultural pelos defensores da negritude, enquanto os adversários defendiam que a revolução política deveria preceder a cultural e viam no comunismo, na luta anticolonial e também no surrealismo formas de afrontar os valores dominantes. Segundo Fernanda Murad Machado,

A leitura dos textos do período mostra, entretanto, que havia mais semelhanças do que oposições entre as duas publicações. Na realidade, os futuros expoentes da negritude não tinham ainda uma orientação ideológica clara: a prioridade era a ação criativa poética e não o estabelecimento de um conjunto substancial e coerente de textos sobre a sua tomada de consciência. Essa reflexão teórica seria desenvolvida progressivamente nas décadas seguintes e de maneiras diferentes por cada um deles. Mais do que uma doutrina comum, o que aproximava Senghor, Césaire, Damas e os

⁸ *Ibidem*.

⁹ KESTELOOT, Lilyan. *Op. Cit.*, p. 96.

redatores de *Légitime Défense* era a busca de uma nova poesia em língua francesa que desse voz ao ser e ao estar do negro no mundo. Isso aparece já em *Négreries. Jeunesse noire et assimilation* (Negrarias. Juventude negra e assimilação), primeiro artigo publicado por Césaire, que saiu no número de estreia de *L'étudiant noir*. Nesse texto, ele reitera o discurso de Ménil em *Légitime Défense* ao exortar a juventude negra a criar uma literatura autêntica e ao criticar a elite intelectual que macaqueia a cultura ocidental:

Um dia, o negro pegou a gravata do branco, surrupiou seu chapéu-coco, fantasiou-se e foi embora rindo. Era só um jogo, mas o negro caiu no próprio jogo; e se acostumou tanto com a gravata e o chapéu-coco que acabou acreditando que sempre os tinha usado. (CÉSAIRE Apud KESTELOOT, 2001: 103).¹⁰

Parece importante citar longamente passagens que situam a trajetória do movimento da Negritude porque para muitos autores, entre os quais Bernard Mouralis, Jacques Chevrier e Lilyan Kesteloot, a denominada "literatura negro-africana francófona"¹¹ tem como marco fundamental de desenvolvimento os trabalhos deste grupo na década de 1930.

A Segunda Guerra Mundial, cujos efeitos seriam inevitáveis não só nas vidas dos estudantes em Paris, mas também dos povos negros que vivam nas colônias, teria um efeito contraditório não só em relação ao desenvolvimento da Negritude, mas também de todas as outras mobilizações coletivas que, dentro e fora do continente, seriam fortalecidas no pós-Guerra. Por um lado, foi capaz de desarticular ações políticas e culturais durante seu curso. Por outro, como marco simbólico também pôde dinamizar tanto as atividades culturais quanto os movimentos de reivindicação e libertação mundo afora:

Alguns historiadores interrogaram-se sobre o "mito da guerra como virada decisiva". Contudo, todos são hoje unânimes em considerar que a Segunda Guerra Mundial foi um momento crítico de aceleração das reivindicações africanas e de ascensão do movimento de libertação. (...)

¹⁰ MACHADO, Fernanda Murad, *Op. cit.*, p. 64.

¹¹ Terminologia que a crítica produzida em língua francesa não parece ter sido ainda capaz de abandonar e que, por extensão, acaba por contaminar e limitar o olhar deste trabalho, posto que a bibliografia consultada o direciona desta forma e oferece poucas possibilidades de embasar e sustentar questionamentos. Um olhar crítico mais aprofundado, com recolha de material suficiente para fundamentar a argumentação, demandaria outra investigação bibliográfica, muito mais extensa e que, infelizmente, não seria possível realizar no tempo desta pesquisa – uma vez que a opção pela leitura cerrada de duas obras literárias também demandou amplo levantamento de material, privilegiando outras questões.

Tal como durante os anos de 1914 a 1919, a Segunda Guerra Mundial contribuiu para pôr em causa a supremacia dos brancos, tendo as respectivas causas sido semelhantes: oposição entre “bons” e “maus” brancos; participação de negros nos combates, nas mesmas fileiras que os europeus e contra europeus etc. Além disso, este conflito era mais do que uma simples guerra entre países: envolvia um aspecto ideológico e sobretudo racial. O antissemitismo destruidor dos nazistas enfraquecia a ideia de uma superioridade universal dos brancos, princípio de base no qual assentava o sistema colonial. Presente na Nigéria nos anos 1940, Sylvia Leht-Ross explica:

A massa das pessoas via ainda a raça branca como um todo, unido pela cor, a educação, a religião. [...] Sempre que acusávamos a Alemanha ou a França de Vichy, acusávamo-nos a nós próprios.¹²

O acúmulo de força simbólica representado pelas duas Grandes Guerras vai aparecer também sinalizado no famoso V Congresso Pan-Africano, em Manchester (1945), no qual, pela primeira vez, fala-se em Independência das colônias. Já em Paris, o movimento da Negritude, estruturando-se como movimento cultural, pôde originar espaços de debate e publicações, contando também com o apoio de intelectuais franceses engajados.

Sartre, Camus, Gide, Balandier, Leiris e Griaule apoiam, em 1947, a criação da *Présence Africaine: Revue culturelle du monde noir*, de relevo histórico na promoção de literaturas africanas. Para além de representar certa continuidade da tradição de Du Bois e os Congressos Pan-africanos, a revista representa, naquele momento, um alargamento de horizonte para além do cenário parisiense, composto sobretudo por antilhanos. “A grande mudança introduzida por essa revista, e pela editora de mesmo nome criada em 1949, foi integrar a África em seu projeto”,¹³ destaca Machado. E acrescenta: “Buscando o diálogo com um novo público leitor e dando espaço a autores que até então tinham escrito essencialmente na nascente imprensa africana, (...) *Présence Africaine* contribuiu com a emergência de uma elite intelectual e propriamente literária”.¹⁴ Vale mencionar, ainda, que tais contribuições não se restringiram aos cenários de língua francesa:

À travers des tendances multiples, l’orientation fondamentale des intellectuels collaborant à *Présence Africaine* restera l’émancipation politique

¹² M'BOKOLO, Elikia. *Op. cit.*, p. 565.

¹³ MACHADO, Fernanda Murad, *Op. cit.*, p. 67.

¹⁴ *Ibidem*.

et culturelle de tous les Noirs d'Afrique, des États-Unis ou des Antilles. C'est pour favoriser cette action et pour renseigner son public sur les courants nationalistes africains que la revue publiera des numéros spéciaux sur la Guinée, le Ghana ou l'Angola. (...) Sans se limiter aux Noirs d'expression française, la revue s'intéressa aux écrivains américains et à ceux de l'Afrique anglaise. Nous voyons ainsi figurer aux sommaires des premiers numéros déjà les noms de Richard Wright et de Peter Abrahams (...). On lira des études sur la littérature brésilienne ou sur des auteurs comme Nicolas Guillen. Cependant que les écrivains noirs portugais participent à *Présence Africaine*, notamment avec Mario de Andrade.¹⁵

Embora a intensa circulação de ideias representada tanto pelos Congressos Pan-Africanos quanto pelos Congressos de Escritores e Artistas Negros tenha se dado, sobretudo, em língua inglesa e francesa, as ideias chegaram também à África de língua portuguesa, conforme apontado por Kesteloot. A esse respeito, o III Congresso Pan-Africano já sinalizava a integração das então colônias portuguesas na pauta política. Realizado em Londres, em 1923, contou com

Uma segunda sessão [que] realizou-se em Lisboa, onde, agrupados no seio da Liga Africana, formavam um núcleo dinâmico alguns intelectuais africanos. O objetivo de Du Bois era obter um abrandamento dos trabalhos forçados em Angola e nas ilhas de São Tomé e Príncipe. Obteve, nesse sentido, garantias formais de personalidades portuguesas, que, todavia, nunca se concretizaram.¹⁶

De desenvolvimento paralelo ao apresentado pelos cenários de língua inglesa e francesa, as colônias de língua portuguesa também buscavam maneiras de unificar os descontentamentos, tanto sob a forma de organizações culturais que aproveitavam as brechas do sistema legal, quanto em movimentações clandestinas que, futuramente, dariam origem a partidos políticos. Entre as associações culturais legais que se formavam nos territórios colonizados e em países europeus para onde iam estudantes universitários, Carlos Serrano destaca

Uma dessas organizações, denominada Liga Africana e criada em 1919, [que] teve um papel importante ao acolher, em 1923, a 2.^a Sessão da III Conferência Pan-Africana, onde estiveram presentes, por sinal, alguns dos

¹⁵ KESTELOOT, Lilyan. *Op. cit.*, p. 216.

¹⁶ DECRAENE, Philippe. *O Pan-Africanismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962, p. 24.

nomes mais significativos do movimento pan-africano, como W.E.B. du Bois e George Padmore.

(...)

O espírito da sessão da III Conferência Pan-Africana, 1923, em Lisboa era a luta dentro dos limites da legalidade contra as injustiças sociais. Esse conceito dinamizou-se e desenvolveu-se na consciência dos seus líderes, sobretudo após a Segunda Guerra Mundial, mas também já durante a Segunda Guerra Mundial, no sentido de não se ater unicamente a esses limites da legalidade e se manifestar por direito de libertação total das colónias¹⁷

Se desde 1923 os cenários de língua portuguesa sinalizam sua presença em cenários de discussão mais ampla, será também após a Segunda Guerra Mundial, na esteira do V Congresso, que as atividades culturais poderão se intensificar, participando ativamente da gestação de movimentos anticoloniais nestes espaços. Mário Pinto de Andrade aparece como figura central deste momento cultural e político, e sua trajetória parece revelar aspectos do trânsito de ideias que se daria entre os cenários em que fervilhavam estas discussões. Assim, interessa retomar um pouco do percurso do intelectual. Recorrendo a Carlos Lopes, vale lembrar que

Mário de Andrade ficará em Lisboa apenas cinco anos, mas parecerão muitos mais para qualquer historiador contemporâneo. É neste período que a agitação da Casa dos Estudantes do Império¹⁸ vai desembocar na criação do Centro de Estudos Africanos, na publicação de várias obras de ensaio e poesia de exaltação da africanidade e negritude, e a maturação das idéias que depois darão origem aos movimentos nacionalistas mais radicais das colónias portuguesas. O expoente deste processo é, sem dúvida, Amílcar Cabral,¹⁹ cujo nome afetivamente Mário de Andrade associa a toda a sua geração: a Geração de Cabral. Mas o agente cultural é Mário de Andrade.

(...)

¹⁷ In: SERRANO, Carlos. *Angola. Nascimento de uma nação: um estudo sobre a construção da identidade nacional*. Luanda: Kilombelombe, 2008, p. 128.

¹⁸ Fundada em 1944 em Lisboa. O Centro de Estudos Africanos seria fundado a seguir, em 1951. Mário de Andrade chega a Lisboa em 1948.

¹⁹ Nome incontornável nos estudos acerca do pensamento anticolonial gestado em língua portuguesa, Amílcar Cabral se notabilizou tanto pela ação na luta pelo fim do colonialismo quanto pela reflexão teórica, sendo considerado um dos intelectuais mais coerentes de todo este cenário. Sua célebre teoria que compreende a luta de libertação como fator de cultura será retomada ao final deste trabalho.

Os seus primeiros apoios vêm do Marrocos, da Argélia, da Tunísia de Bourghiba, um dos grandes contribuintes do nacionalismo, do Egito de Nasser. O papel posterior de Ben Bella e de Fanon será magnético. Em menor escala, são influenciados pelos nacionalistas de outras paragens, mas mitificam a Independência dos etíopes e são entusiastas do processo de criação da OUA.

Mas, sem margem para dúvida, são os intelectuais e a diáspora que servem primeiro de luz. Eles mesmos sendo da diáspora, não poderiam ser de outra forma. Para tanto, o deslocamento de Mário de Andrade para Paris é decisivo. As grandes influências literárias em Lisboa são Nicolas Guillén, Alan Patton, Leopold Sedar Senghor, Aimé Césaire, Roy Albridge, Countee Cullem, Langston Hughes e os brasileiros Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos. O bibliotecário do grupo vai alargar os horizontes a partir de Paris. Mário de Andrade trava conhecimento direto, entre outros, com Ferdinand Oyono, Richard Wright, René Maran, Eza Boto, Bernard Dadié, Ray Autra, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, René Depestre, para além dos seus professores Georges Gurvitch, Georges Balandier e Roger Bastide, os pais da sociologia moderna Francesa.

Nesse leque enriquecedor vão também entrar William Dubois, para além de Césaire, Senghor, Anta Diop e tantos outros que participaram nos Congressos Pan-africanistas, e de escritores e artistas negros, alguns dos quais Mário de Andrade ajudou a organizar, entre Londres, Paris e Roma. É durante esse período que começam a surgir as primeiras contradições na interpretação pan-africana, polarizadas à volta de Dubois e Marcus Garvey, um americano e outro jamaicano.

Percebe-se, no relato, a importância do contato de Mário de Andrade com a intelectualidade de língua francesa para o fortalecimento do trânsito internacional de ideias, agregando também um repertório que se apropria das contribuições da África setentrional.

A consciência política e nacionalista dos povos das colónias portuguesas atinge também, após a 2.^a Guerra Mundial, o mesmo nível e se faz explicitar ainda por associações legais, mas nesse momento mais agressiva nos seus objectivos. Em 1951 surge em Lisboa o Centro de Estudos Africanos (CEA), que conta entre os fundadores jovens estudantes que se tornariam alguns dos mais expressivos líderes dos movimentos de libertação nacional. São eles Amílcar Cabral (Guiné-Bissau), Agostinho Neto (Angola), Francisco José Tenreiro (poeta natural de São Tomé e Príncipe, falecido em Portugal em 1963) e Mário Pinto de Andrade (Angola). Este último assim expressa os objectivos daquele Centro:

"Racionalizar os sentimentos de se pertencer ao mundo de opressão e despertar a consciência nacional através de uma análise dos fundamentos culturais do continente" (ANDRADE 1975).

As autoridades fascistas puseram fim às actividades desse Centro, mas não daqueles estudantes, como de outros que deram continuidade à luta política anticolonial na Casa dos Estudantes do Império (CEI) através de uma intensa actividade cultural de reabilitação do património histórico e cultural dos seus povos. É criada uma nova revista, *Mensagem* (outra anterior havia sido proibida em Angola), e uma colecção de autores ultramarinos, que iniciam o processo de autonominação intelectual em relação à assimilação cultural preconizada pela política colonial vigente.²⁰

Enquanto isso, nos cenários de língua francesa o grupo reunido à volta de *Présence Africaine* promove, em 1956, o Primeiro Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros. O evento tem ampla repercussão internacional e reúne delegados do mundo inteiro na capital francesa:

Uma "Bandung Cultural" – foi como chamou Alioune Diop o congresso de 1956, em referência à reunião realizada na Indonésia no ano anterior. Entre os princípios fundamentais defendidos pelos países do então chamado "Terceiro Mundo" em Bandung, estavam o reconhecimento da igualdade entre pessoas e nações e a autodeterminação dos povos. O questionamento ao colonialismo estava dado, mas qual o papel da cultura negra diante dessa realidade? O que ela significa e como ela deve ser mobilizada pelo homem de cultura negro? A quem diz respeito e como é definida? A identidade racial compartilhada é um critério fundamental e incontornável de união? Intelectuais como Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Cheikh Anta Diop, Frantz Fanon, Richard Wright, Jacques Stéphen Alexis e o próprio Alioune Diop tentaram responder a essas e outras questões entre os dias 19 e 22 de setembro de 1956, diante de uma plateia atenta no auditório Descartes da Sorbonne. Não sem discordâncias.²¹

²⁰ SERRANO, Carlos. *Op. cit.*, p. 129.

²¹ ALMEIDA, Taciana & REIS, Raissa Brescia dos (Org.). "Présence Africaine e Intelectualidade Francófona: uma Introdução à Historiografia". *Cultura e mobilização: reflexões a partir do I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros*. Rio de Janeiro: Synergia Editora, Coedição UFMG, 2016, p. 08. O leitor interessado em conhecer em maior detalhe a *Présence Africaine*, seu contexto e o I Congresso de Escritores e Artistas Negros encontra no livro uma boa referência inicial, com a vantagem de estar em português e ser disponibilizado online.

Já próximo ao momento das Independências houve, em 1959, um segundo Congresso em Roma. “Longe de expressarem uma união dos escritores negros da África e da diáspora, esses congressos foram muito marcados pelo contexto da Guerra Fria e pelas tensões e contradições entre os representantes de um mundo negro disperso por definição (CHEVRIER, 2006: 55)”.²²

Voici ce que déclare l'écrivain martiniquais Léonard Sainville en 1959 lors du Second Congrès des écrivains et artistes noirs dans une communication intitulée « Le roman et ses responsabilités »: « Nous avons à étudier les responsabilités du roman. Je crois qu'il faut entendre par là la fonction qu'il doit remplir dans la formation et le développement de nations qui prennent maintenant leur essor, ou naissant à la liberté et au progrès matériel, s'affranchissent du joug insupportable de la servitude coloniale ou semi-coloniale. » (*Présence Africaine*, n°XXVII-XXVIII, Aout-Nov. 1959, p.38)²³

Ainda que pudesse não haver consenso, é possível notar que a agitação intelectual que mobiliza grande parte dos presentes já antevê a consolidação das Independências, cujo processo havia sido disparado, nas então colônias francesas, pelo povo da Guiné – que, em plebiscito, decidiu não fazer parte da Comunidade Francesa e, em 02 de outubro de 1958, teve sua Independência reconhecida. O chamado do escritor à responsabilidade dos romancistas sinaliza, uma vez mais, o papel concedido à cultura nos espaços em que a mobilização procurava meios de se libertar definitivamente do jugo colonial.

²² MACHADO, Fernanda Murad. *Op. cit.*, p. 68.

²³ In: BONN, Charles, GARNIER, Xavier & LECARME, Jacques (Orgs.). *Littérature Francophone – 1. Le Roman*. Paris: Hatier/AUPELF-UREF, 1997, Collection « Universités francophones », p. 273.

2.2. Notas sobre a formação de dois sistemas literários

"A literatura francófona é um fenômeno recente na África".²⁴ Com esta frase, Fernanda Murad Machado abre um texto em que investiga as origens das produções literárias ainda hoje agrupadas sob essa denominação. Ainda no primeiro parágrafo, continua:

Algumas publicações pontuais surgiram nos anos 1920, mas foi nas décadas seguintes, de 1930 e 1940, que de fato se iniciou uma produção literária relevante escrita por autores africanos. Suas origens e seu desenvolvimento coincidem com a intensificação do colonialismo europeu em todo o continente, e, especialmente, com o estabelecimento de políticas socioculturais visando fortalecer esse sistema.²⁵

A apresentação deste momento inicial das produções textuais africanas, em que são abordadas conjuntamente manifestações literárias produzidas em espaços muito distintos do então território ultramarino francês, parece corroborar a observação de Anyinefa quando afirma que, no início do desenvolvimento da crítica literária voltada às produções africanas em língua francesa,

²⁴ MACHADO, Fernanda Murad. "Pré-histórias da Literatura Francófona na África: Pan-africanismo, Negritude e o Primeiro Congresso dos Escritores e Artistas Negros". In: ALMEIDA, Taciana & REIS, Raissa Brescia dos (Org.). *Cultura e mobilização: reflexões a partir do I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros*. Rio de Janeiro: Synergia Editora, Coedição UFMG, 2016.

Embora seja possível rastrear antecedentes mais antigos na chamada "Littérature orale", a que se misturam também referências islâmicas, a necessidade do recorte fez com que apenas a literatura escrita e publicada em língua francesa pudesse ser aqui focalizada. Para referências sobre o assunto, consultar os breves apontamentos contidos em KESTELOOT, Lilyan. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris: Éditions Karthala – AUF, 2004, p. 13, bem como as referências bibliográficas recolhidas ao final do volume.

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

Le discours critique s'est, en général, élaboré de manière à rendre compte de cette littérature dans sa globalité: la nationalité des auteurs intéressait peu. Mais depuis une décennie environ, les heuristiques tiennent de plus en plus compte de ce facteur. De moins en moins, elles parlent de *littérature négro-africaine d'expression française* et de plus en plus de *littérature sénégalaise, littérature camerounaise*, etc... La critique propose maintenant donc de substituer, à la démarche initiale visant à une approche historico- raciale du phénomène littéraire, une autre approche, restrictive et privilégiant l'étude de la littérature de pays particuliers. Ainsi sont parues depuis sur le marché du livre africain des anthologies nationales, et les travaux critiques qui ont pour objet la littérature *nationale* des pays africains se multiplient. Le nouveau concept de *littératures nationales* est cependant bien loin de faire l'unanimité autant chez les critiques que chez les auteurs et suscite encore des débats controversés et passionnés.²⁶

Parece haver diversas razões capazes de explicar porque a abordagem, via de regra, obedece a esse padrão. Entre as explicações, o fato de que o Congo-Brazzaville, por exemplo, foi parte até 1958 da chamada África Equatorial Francesa demonstra que a aposta na indistinção aparece uma vez mais como decorrência das forças do Império, dificultando o olhar particularizante. Mais tarde, tornou-se a norma a abordagem pela via nacional, que, naquele cenário, não teria ainda meios de existir, antes da existência da própria nação.²⁷

Também consequência provável da força do domínio colonial é o fato de haver, no primeiro momento de desenvolvimento das literaturas, predominância de textos que assimilam e reproduzem, em grande medida, olhares e discursos coloniais. Conforme continua Machado,

Ainda que alimentada por temas, gêneros e aspectos estilísticos das tradições orais locais, a literatura africana francófona se construiu por meio de uma relação direta tanto com a cultura e a literatura francesas e belgas quanto com um conjunto de imagens sobre a África e os africanos – que vão

²⁶ In: ANYINEFA, Koffi. *Littérature et politique en Afrique noire: socialisme et dictature comme thèmes du roman congolais d'expression française*. Bayreuth, Germany: African Studies Series, Eckhard Bréiting, Bayreuth University, 1990, p. 11-12.

²⁷ Chama a atenção, nesse sentido, a comparação com Angola: em um território onde ainda não havia nação, já havia, no entanto, a gestação de uma consciência nacional que permitia a existência de uma literatura angolana (Cf. CHAVES, 1999). Para o caso das nações que formavam a África Equatorial Francesa, no entanto, não é possível fazer esse tipo de observação, dado que o desenvolvimento da gestação de uma consciência nacional não se evidenciou em nenhum dos materiais que foi possível consultar até o momento.

de invenções fantásticas ao fascínio pelo exótico, de teorias racistas a discursos pretensamente humanistas – veiculadas ao longo de milênios no Ocidente:

A língua do colonizador [...] transporta com ela concepções múltiplas e multiformes. Estas encerram uma imageria – do mesmo e do outro, de um aqui e de um acolá –, como também um repertório de saberes populares, incrustado em locuções fixas e metáforas que já não são vistas como tais, e ainda uma visão do mundo que regula e determina a vida em sociedade, assim como as relações com o outro, desde as relações pessoais até as relações de força entre coletividades. (RIEZ, 2007: 6).²⁸

O primeiro produto literário deste cenário é capaz de reiterar a afirmação: publicado em 1920, *Les Trois volontés de Malic*²⁹ compõe, com outras obras do mesmo período, o que Anyinefa denomina, de acordo com Mohamadou Kane, um «panégyriste de la colonisation française».³⁰ Mesmo já algum tempo passado do momento inaugural, diversas outras produções que se seguirão ainda permitirão vislumbrar as marcas que um colonialismo de longa data foi capaz de imprimir profundamente nas subjetividades africanas « francófonas ».

²⁸ MACHADO, Fernanda Murad. *Op. cit.*, p. 42.

²⁹ Le premier récit francophone africain, *Les Trois volontés de Malic* (1920), est un conte pour enfant écrit par un instituteur sénégalais, Ahmadou Mapaté Diagne. C'est un éloge appuyé de la colonisation accompagné d'une remise en question de la coutume: le rêve personnel du héros est de devenir forgeron alors que la tradition l'interdit puisqu'il n'appartient pas à cette caste. Grâce à l'école des Blancs, le rêve pourra se réaliser. Néanmoins se pose déjà la question, qui ne cessera de préoccuper le roman africain, de la tension entre l'individu et sa société. D'emblée la littérature des assimilés a été au bout de sa propre logique. Dans un monde lisse où tout est résolu le roman n'a pas de raison d'être. La "force-bonté" des Blancs se porte garante de l'avenir, le "roman assimilé" ne peut qu'être la chronique de ce bonheur annoncé. *Force-Bonté* est le titre du roman autobiographique, paru en 1926, d'un ancien tirailleur, Bakary Diallo. Le modèle avait été fourni par les frères Tharaud dans *La randonnée de Samba Diouf* (1921) qui raconte déjà les tribulations d'un jeune berger peul depuis son village jusqu'aux tranchées de la Grande Guerre.

In: BONN, Charles, GARNIER, Xavier & LECARME, Jacques (Orgs.). *Littérature Francophone – 1. Le Roman*. Paris: Hatier/AUPELF-UREF, 1997, Collection « Universités francophones », p. 247.

³⁰ In: *Ibid*, p. 11. A referência ao autor da citação aparece em nota: Mohamadou Kane, "Préface" à la seconde édition de *Force-Bonté*, p. V (1985). A notação foi aqui reproduzida conforme utilizada pelo texto de Anyinefa.

De acordo com a maioria dos críticos e especialistas da "literatura negro-africana de expressão francesa",³¹ esta produção literária poderia ser dividida *grosso modo* em três grandes períodos. O primeiro, do marco inaugural de 1920 à Segunda Guerra Mundial, seria constituído predominantemente por textos que assimilaram fortemente as grandes linhas da ideologia colonial e as reproduzem. O segundo período poderia ser situado no começo dos anos 30 e prolongado até as vésperas das independências dos países africanos colonizados pela França.³²

A produção deste momento é pautada por dois movimentos principais: o primeiro, conhecido pelo nome de *Négritude*, é sobretudo lírico e frequentemente definido como uma reação literária à política de assimilação cultural do colonialismo francês. O segundo movimento, *romanesco*, nasce no início dos anos 50 e, expressão de revolta contra a repressão política e cultural do sistema colonial, é fundamentalmente anticolonialista.

O terceiro período abrangeria a produção literária desde 1960.³³ Tomada em um sentido global, revelaria preocupações sociopolíticas dos escritores: as independências já foram adquiridas, então não seria mais tão necessário cantar a negritude ou se prender ao sistema colonial. Os autores se voltariam, então, mais frequentemente aos problemas das sociedades africanas independentes. Lillian Kesteloot³⁴ reconhece, ainda, uma mudança de tom nas produções literárias dos anos 1980-85, que seria decorrente da crise econômica, da intervenção do FMI e das guerras civis e genocídios, fatores que compõem a atmosfera designada *l'afro-pessimisme*,³⁵ que tão bem define este período.

Do primeiro período, é possível destacar o romance *Batouala. Véritable roman nègre*, de René Maran, publicado em 1921. Ganhador do prêmio Goncourt na França, causou um escândalo na imprensa à época: « Cette attribution souleva

³¹ A informação de que a "maioria da crítica" se pauta por essa periodização foi também retirada do estudo de Anyinefa, hoje já antigo. No entanto, os outros livros que puderam ser consultados posteriormente (que podem ser encontrados nas referências bibliográficas) trazem também esta mesma periodização como referência de trabalho.

³² Ano de 1960, com exceção da Guiné, já referida anteriormente.

³³ Os estudos consultados tratam de produções literárias em língua francesa até os anos 1990. Como o romance enfocado pela pesquisa foi publicado em 1973, não foi possível buscar mais referências acerca das produções contemporâneas – que podem negar as afirmações contidas no parágrafo.

³⁴ In: KESTELOOT, Lillian. *Op. cit.*, p. 324.

³⁵ Expressão a que também recorre Achille Mbembe (In: MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 23, nº 1, 2001, pp. 171-209. Documento disponível online).

aussitôt de violentes réactions dans certains milieux : « Une oeuvre de haine : Batouala ou la Calomnie. En couronnant ce pamphlet, l'Académie Goncourt a commis une mauvaise action. »³⁶».

Embora denunciase apenas os « excessos » do colonialismo francês ainda assim

En 1928, l'écrivain américain Claude Mackay mentionne que *Batouala*, considéré comme un « livre dangereux », est interdit dans toutes les colonies; en 1932, le manifeste des étudiants antillais *Légitime Défense* relève cette interdiction pour mettre en relief le suivisme des Antilles. Joseph Zobel et Ousmane Socé Diop ont confirmé que le roman fut lu aux colonies et à Paris comme un classique par tous les Noirs qui s'intéressaient au renouveau négro-africain. Césaire, Senghor et Damas s'accordent à reconnaître eux aussi qu'il marqua une date importante pour la nouvelle génération noire !³⁷

É possível notar que a obra encontrou grande repercussão e inspirou toda uma geração de escritores, sendo também considerada precursora da *Négritude* e associada à fundação da *Revue du Monde Noir*. Acerca de sua importância, Kesteloot afirma com entusiasmo:

Avec Batouala quelque chose a changé pour les hommes de couleur !

Senghor en particulier écrit tout un article sur Maran dans le premier numéro de *L'Étudiant noir*. À relire *Batouala*, dont les qualités littéraires ne sont pas contestables et qui ne dépare en rien la liste des prix Goncourt, on comprend pourquoi René Maran, bien qu'il s'avouât trop occidentalisé pour bien comprendre ses jeunes confrères, fut adopté par eux: il était le premier Noir, en France, à oser dire la vérité sur certaines méthodes de la colonisation, à révéler la vraie mentalité des Noirs et ce qu'ils pensaient de l'occupation européenne.³⁸

³⁶ KESTELOOT, Lilyan, *Op. cit.*, p. 57. A transcrição da autora pertence a *La Dépêche coloniale*, 26 décembre 1921, texto citado em *Situation de la poésie nègre de langue française en 1950*, mémoire inédit que M. Marcel Guillemant, élève de L. S. Senghor, présenta à l'École nationale de la France d'outre-mer, en 1950, p.02.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibid.*, p. 58.

Certamente ao império francês, vaidoso de seus bons modos e sua benevolência enquanto colonizadores que, gentilmente, partilhavam o acervo de sua alta cultura com aqueles bárbaros, soou uma afronta um livro ousar expor a verdade sobre alguns métodos coloniais. Convém conhecer a voz de ainda um outro escritor tratando do assunto:

Léon Damas explique comment fut déclenchée contre René Maran une campagne de presse qui devait avoir de cruelles répercussions sur sa carrière.

Le lendemain même du vote des Goncourt, Paul Souday, tout miel tout fiel, observait que le réquisitoire de René Maran contre les administrateurs coloniaux est à ce point formidable qu'il fera rougir de honte tout Français et même tout Européen. Dans un livre ordinaire, pensait-il, cela pourrait passer inaperçu. Le retentissement du prix Goncourt et les milliers d'acheteurs qu'il procurera à cet ouvrage en France et à l'étranger, rend désormais le silence difficile. Et le critique du Temps annonçait que le vote des dix Goncourt déterminerait une « interpellation à la Chambre, une enquête et un ordre du jour sévère pour l'administration ou pour l'auteur du réquisitoire ». Une mission d'inspection arriva en effet en A.E.F., dans le début de janvier 1922. « Elle aurait dû enquêter, admet René Maran, sur les faits que j'avais signalés. Le contraire se produisit. Ordre lui fut donné de porter ses recherches ailleurs ».

Pourtant, l'oeuvre et le témoignage de René Maran ne furent pas inutiles. Ses successeurs s'accordent à reconnaître l'impression profonde que Maran exerça sur eux!³⁹

Léon Damas, embora tenha dirigido a afamada *L'Étudiant noir* ao lado dos célebres Senghor e Césaire, não é tão conhecido quanto eles no cenário brasileiro. Assim, interessa uma sucinta menção à sua importância:

Léon Damas publia ses premiers poèmes dans la revue *Esprit*, dès 1934, et son premier recueil, *Pigments*, valut à son auteur un prestige incontesté dans le milieu des étudiants noirs de Paris, prestige renforcé par l'édition de luxe et la préface de Robert Desnos, poète surréaliste connu. Voici qu'un poète antillais attirait l'attention sur la couleur de sa peau. Le titre y fait

³⁹ KESTELOOT, Lilyan, *Op. cit.*, p. 60.

directement allusion et Desnos insiste sur son côté provocateur, avant d'indiquer la portée sociale et la charge de révolte de ces poèmes⁴⁰

O prefácio assinado por Desnos indica a importância do surrealismo para parte dos jovens intelectuais negros do período. A publicação de *Anthologie nègre* (1921), de Blaise Cendrars, já havia exercido grande influência sobre aquele público, contribuindo para o estabelecimento de uma espécie de « modèle nègre ».⁴¹

Mapa do território africano sob domínio francês em 1936 (fonte: <http://www.africa-onweb.com/media/cartes/AOF-AEF.jpg>)

⁴⁰ KESTELOOT, Lilyan, *Op. cit.*, p. 39.

⁴¹ *Ibidem*.

A circulação de textos literários nos anos 1940 e 50 se dará sobretudo por meio dos periódicos⁴² e sentirá as consequências da grande guerra. Merece destaque no cenário o papel de *Présence Africaine* e seus Congressos que, dinamizando as atividades culturais, favoreceram o surgimento de um número considerável de romances nos espaços « francófonos ». Entre eles, interessa destacar alguns:

Camara Laye écrit *L'Enfant noir*, qui paraîtra en 1953 et deviendra un "classique" de la littérature africaine avec l'aide de l'institution littéraire française. Laye y raconte son enfance dans un village de Guinée, puis à l'école européenne de Conakry. Laye écrit ce roman en France, où il étudie dans des conditions difficiles. L'enfance africaine dans un pays colonisé y est idéalisée, des auteurs plus engagés dans le combat pour l'indépendance le lui reprocheront. Sans être dénoncée, l'occupation de la Guinée par la puissance coloniale est vécue comme la mort d'un monde. Laye ne combat pas, il évoque avec une douce nostalgie un monde en train de mourir. Nous entrons dans une époque qui ne croit plus à la synthèse. Un monde doit mourir pour laisser place à l'autre. L'intégration par les romanciers africains de la distinction entre deux sphères incompatibles était le préalable à l'émergence d'un roman de contestation de l'ordre colonial.⁴³

O romance de Laye aparece em um momento no qual o sopro da contestação anticolonial começa a se intensificar e seu apolitismo será severamente criticado pelos jovens escritores engajados. Com a aproximação das Independências, a justaposição de duas visões de mundo – “africana” e “europeia” – que compõe o interior de cada autor “francófono” será posta em cena nos romances de modo a fortalecer a contestação. Certamente, a possibilidade se deve à existência das edições *Présence Africaine*, cuja vocação anticolonialista escolhe publicar obras mais incisivas. O prefácio de Sartre (“Orphée noir”) à *Anthologie nègre et malgache* (1948) de Senghor, assim como a pungência dos ensaios de Fanon, foram responsáveis por abrir uma trincheira sedutora àqueles desejosos de servir à causa da Independência.

Le combat sera donc mené tous azimuts contre la colonisation. Dans un article intitulé *Afrique Noire, Littérature rose*, paru en 1955 dans la jeune

⁴² Referidos no item anterior, 2.1.

⁴³ In: BONN, Charles, GARNIER, Xavier & LECARME, Jacques (Orgs.). *Littérature Francophone – 1. Le Roman*. Paris: Hatier/AUPELF-UREF, 1997, Collection « Universités francophones », p. 248.

revue *Présence Africaine*, le romancier camerounais Mongo Béti critique avec virulence la neutralité de Camara Laye et appelle les écrivains africains à renoncer au pittoresque pour prendre position par rapport à la colonisation: "(...) la première réalité de l'Afrique Noire, je dirais même sa seule réalité profonde, c'est la colonisation et ce qui s'ensuit. La colonisation qui imprègne aujourd'hui la moindre parcelle de corps africain, qui empoisonne tout son sang, renvoyant à l'arrière plan tout ce qui est susceptible de s'opposer à son action. Il s'en suit qu'écrire sur l'Afrique Noire, c'est prendre parti pour ou contre la colonisation. Impossible de sortir de là." (*Présence Africaine*, n°I-II, avril-juillet 1955, pp.137-138).⁴⁴

Retornando, munido de repertório crítico, a um dos objetivos declarados do romance colonial, o romance *anticolonialiste* vai denunciar os efeitos da colonização sobre as subjetividades negras. A crítica à política de assimilação e seu esforço de aculturação é uma das primeiras vias de combate.

Durante os anos 50, Ferdinand Oyono, escritor camaronês bastante conhecido, engaja-se na crítica direta da ocupação colonial. *Une vie de boy* e *Le Vieux Nègre et la Médaille*,⁴⁵ "deux chefs d'oeuvre"⁴⁶, são publicados em 1956. Sua arma é o escárnio, buscando ridicularizar o poder colonial para enfatizar sua ilegitimidade. Ao contrário de Mongo Béti, o autor utiliza o humor como estratégia ofensiva.

A l'aliénation culturelle, à l'oppression politique, à la violence raciste, s'ajoute l'exploitation économique dans les romans de Mongo Béti. *Ville cruelle* (1954), son premier roman, signé Eza Boto montre avec précision les moyens utilisés par les colons pour tirer un maximum de profit du travail des paysans africains. L'argent, matérialisé dans le roman par une liasse de billets volée à un colon, est d'une certaine façon au coeur de toute l'écriture romanesque de cet auteur. Mongo Béti met au jour avec lucidité les conflits d'intérêt sous-jacents dans la société coloniale. Les romans suivants qui se placent sur le terrain culturel ou religieux s'obstineront à montrer le dessous des cartes.⁴⁷

⁴⁴ In: *Ibidem*.

⁴⁵ Romance que também conta com uma tradução brasileira, pela editora Nova Fronteira.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 250-251.

Por meio de escolhas formais distintas, Ferdinand Oyono e Mongo Béti são dois nomes de destaque no tratamento do tema da exploração colonial. A exposição crítica da situação colonial é complementada, ainda, pelos textos que anunciam a libertação dos povos africanos – identificando-se sob a denominação de literatura militante.

O engajamento tomará forma abertamente militante na obra do senegalês Ousmane Sembène. Escritor e cineasta familiar entre nós, Sembène se identifica acima de tudo como sindicalista e testemunha das situações que registra artisticamente:

Le souci du témoignage, son attention à la vie l'empêcheront de tomber dans le manichéisme du roman à thèse. Le peuple n'est pas une abstraction idéologique pour Sembène, il lui restera toujours fidèle.

Sembène connaît le monde du travail de l'intérieur, ses premiers romans s'y enracinent. Les personnages sont des travailleurs en prise directe avec le réel. Le titre du premier roman *Le Docker noir* (1956) annonce ce déplacement de la problématique raciale vers une problématique sociale. *O pays, mon beau peuple* (1957) situe l'action dans le monde paysan. Le troisième roman, le plus célèbre, *Les Bouts de bois de Dieu* (1960), dédié aux syndicalistes d'Afrique Noire, évoque la grève des cheminots du Dakar-Niger en 1947-48. La narration suit les événements qui ont lieu simultanément à Bamako, à Thiès et à Dakar. L'action est collective et se déroule sur plusieurs théâtres. Sembène plie la forme romanesque à son objet. Il en sortira un roman d'une forme nouvelle qui réussit à capter un souffle épique. Les romans de Sembène marquent leur distance par rapport à la négritude et à la référence à une authenticité africaine. Les Africains sont des travailleurs avant d'être des noirs et leur combat. Les cheminots des *Bouts de bois de Dieu* sont des ouvriers qui trouvent leur vérité dans le rapport à la machine: « En quoi un ouvrier blanc est-il supérieur à un ouvrier noir? On nous dit que nous avons les mêmes droits, mais ce sont des mensonges, rien que des mensonges! La machine que nous faisons marcher, la machine, elle, dit la vérité: elle ne connaît ni homme blanc, ni homme noir. »⁴⁸

Aliando-se a uma visão de classe, Sembène buscará se distanciar da *Négritude* e de qualquer referência a uma “autenticidade africana” ou idealização daqueles povos, que conhece bem. É, ainda hoje, um dos artistas mais conhecidos daquele cenário, também por meio de sua obra cinematográfica.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 253.

Ainda sob a mesma ótica,

La prise de conscience de la nécessité du combat militant est l'objet du roman d'inspiration autobiographique de l'Ivoirien Bernard Dadié, *Climbié* (1956), qui raconte le parcours d'un jeune assimilé depuis l'école française jusqu'à l'administration coloniale. Le héros rejoindra le Syndicat et épousera la cause anticoloniale avant de finir en prison. Comme chez Sembène, le combat anticolonial passe par le relais de syndicats et d'organisations politiques.⁴⁹

O romance congolês⁵⁰ será inaugurado em meio a esse cenário, pelo escritor Jean Malonga, em 1954. Embora posterior ao surgimento da literatura em espaços como Senegal e Camarões, a produção literária do país, em termos quantitativos, desenvolve-se rapidamente e, ainda hoje, é das mais florescentes da "África francófona". Para dar ideia do cenário, em 1990 a literatura congoleza de língua francesa já contava com mais de 200 volumes.⁵¹

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Importa reforçar, para fins de clareza, que não é tratado aqui o romance congolês do então Congo belga, mas apenas aquele da ex-colônia francesa.

⁵¹ ANYINEFA, Koffi, *Op. Cit.*, p. 17. Há, nas referências bibliográficas, a indicação de uma recolha bibliográfica feita pelo crítico em que o leitor interessado poderá encontrar os títulos de todas essas obras.

Ainda a respeito do quão prolífica é a cena literária congoleza, é interessante notar a recorrência, na imprensa contemporânea, de menções ao prêmios literários e ao número de escritores em proporção ao número de habitantes do país:

Si Jean Malonga ouvre le chemin du roman en 1954, il faut attendre la fin des années 60 pour qu'il se réveille réellement avec *Le Tipoye doré* de Placide Nzala-Backa en 1968 et *La Palabre stérile* de Guy Menga, une année après. Avec ce dernier, le roman congolais rentre par la grande porte dans la maison de la littérature francophone avec le premier Grand prix littéraire de l'Afrique noire octroyé à un Congolais. Et cette porte grandement ouverte va permettre à des grands talents de s'imposer sur l'échiquier de l'histoire de la littérature africaine. Et comme l'affirment Alain Rouch et Gérard Clavreuil, « *la littérature congolaise compte actuellement parmi les meilleures, les plus prolifiques et les plus homogènes d'Afrique noire* ». Quelques années avant Roger Chemain, un spécialiste de la littérature congolaise, précisait dans une préface de *Tarentelle et Diable blanc* de Sylvain Bemba que le Congo « *compte le plus fort pourcentage d'écrivains par rapport à l'ensemble de la population* ». Le grand prix littéraire d'Afrique noire octroyé à Guy Menga fera aussi la fierté d'autres prosateurs. Comme on peut le constater, il y a plus d'une dizaine de récompenses qui leur sont octroyées pour la qualité de leur écriture. Jusqu'aujourd'hui, le Congo semble être le seul pays au sud du Sahara à avoir un palmarès élogieux par des distinctions qui étonnent les amateurs du roman (et de la nouvelle)

Presque vingt ans après *Mirages de Paris*,⁵² à l'heure du combat anticolonial, le Congolais Jean Malonga reprendra dans *Coeur d'aryenne* (1954) ce thème de l'amour interracial en durcissant le ton. Le père de la jeune française est un colon sans scrupules raciste et alcoolique qui préférera tuer sa fille plutôt que de la voir accoucher d'un mulâtre. Comme chez Socé, le protagoniste africain, Mambeké, est totalement acquis à la culture occidentale. L'obstacle à son amour se résume à une question de pigmentation. Mais derrière le comportement raciste du colon c'est toute la sauvagerie d'une culture dominante qui est dénoncée et à laquelle résiste le jeune couple. L'obstacle qu'Ousmane Socé avait rencontré comme par accident au cours de son trajet littéraire se retrouve au centre de l'esthétique romanesque de Malonga. Avec la "chronique" intitulée *La Légende de M'pfoumou Ma Mazono* (1954), Malonga reprend un récit de fondation adapté de la tradition orale. Les Blancs n'interviennent pas dans ce récit mais Malonga pervertit en quelque sorte ce récit traditionnel et s'en sert dans un sens progressiste. La nouvelle société fondée par le héros s'appuiera sur des principes féministes, égalitaristes qui ressemblent étrangement aux utopies occidentales à vocation « universelle ». La transcription de la tradition orale s'inscrit dans un projet politique de libération.⁵³

É interessante perceber que o marco fundador da literatura congoleza é um romance. Forma que, em geral, representa o amadurecimento de um percurso – comumente iniciado pelo recurso à lírica –, o romance neste contexto acaba por preceder a poesia de Tchicaya U Tam'Si (*Le mauvais sang* é de 1955). Toda a produção deste espaço, no entanto, só obterá reconhecimento a partir do final da década de 60,⁵⁴ em que o cenário das premiações literárias internacionais se tornará mais ou menos regular.

Em 1966 Tchicaya U Tam'Si recebe o "Prix de Poésie" do *Festival des Arts Africains de Dakar* pela recolha de poemas *Epitomé* (1962). A ele se seguirão prêmios destinados a outros escritores, pela redação de dramaturgia, romance,

Cf. NOEL KODIA-RAMATA em <http://www.congopage.com/Le-roman-congolais-de-1954-a-2006> (consultado em agosto/2017. A matéria é de fevereiro de 2017.)

⁵² Romance de Ousmane Socé (1937) que tematiza o amor interracial.

⁵³ In: BONN, Charles, GARNIER, Xavier & LECARME, Jacques (Orgs.), *Op. Cit.*, p. 256.

⁵⁴ Vale lembrar que a República do Congo negocia sua independência em 1960, sendo reconhecida em 15 de outubro. A transição mantém Fulbert Youlou no poder, que já era chefe de governo desde a declaração do Congo como "membre autonome à la Communauté Française" (setembro de 1958) e será derrubado em seguida.

recolha de contos.⁵⁵ Também será iniciado um processo considerável de traduções de textos congolese para outras línguas, em meio ao qual pode ser encontrado *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* – traduzido imediatamente em quatro línguas: português (brasileiro), alemão, húngaro e holandês.

Dans la décennie qui suivra les indépendances les romanciers africains vont se sentir investis d'une mission. Ils vont se charger de dessiner un avenir pour les nouvelles nations. Le roman va se faire éducatif. L'heure du roman à thèse a sonné. Les lectures qui seront faites dans ces années-là du roman de Cheikh Hamidou Kane sont révélatrices: on n'aura de cesse d'interpréter le roman soit dans le sens d'un appel au maintien de la tradition, soit dans le sens d'un appel à la synthèse. L'ambiguïté est considérée comme une position intenable. Pour l'avenir des nouvelles nations africaines, le romancier doit faire un choix. C'est la seule attitude responsable. Juste avant la parution de *L'aventure ambiguë*, deux romans venaient de traiter le thème du voyage en Europe sur un mode plus conciliant. Les Ivoiriens Bernard Dadié dans *Un nègre à Paris* (1959) et Aké Loba dans *Kocoumbo l'étudiant noir* (1960) laissent entendre que c'est en observant Paris et plus largement la France que les Africains pourront trouver la voie du développement.

Cette position va prédominer pendant toutes les années 60. Le mot d'ordre sera le progrès. Les romanciers africains, qui font partie des élites « assimilées », qui ont étudié en France, qui sont souvent intégrés aux cadres politiques des nouvelles nations, auront souvent tendance à s'exprimer davantage en responsables politiques qu'en créateurs. Dans *Les Fils de Kouretcha* (1970) Ake Loba raconte comment un projet de barrage se heurte à la résistance obstinée d'une tribu qui craint la colère du Dieu du fleuve; le ton de la préface de l'auteur en dit long sur la conscience du devoir de responsabilité des romanciers de cette période: « Dans mon souci de présenter une image approchante de l'Afrique mouvementée d'aujourd'hui, je me suis proposé de faire vivre une société aux mœurs et croyances médiévales cernées par des impératifs modernes, contrainte de se mettre au rythme de l'époque actuelle et déchirée par son phénoménal retard. Mon thème évoquera en définitive la situation presque générale de continent Noir dans un quelconque de ses villages. »⁵⁶

⁵⁵ « Au Congo Brazzaville s'est développé, depuis les Trois Glorieuses (13, 14 et 15 août 1963), un espace littéraire très créatif. La plupart de ses écrivains, et particulièrement les romanciers, sont (ont été) engagés, à des titres et à des niveaux divers, dans la vie politique effective de leur pays. »

In: LEMOTIEU, Martin. *Politique et roman au Congo Brazzaville (1973-2003)*. Thèse de doctorat en Littérature française et comparée à Cergy-Pontoise, 2011. (disponível em <http://biblioweb.u-cergy.fr/theses/2011CERG0553.pdf>, consultado em agosto de 2017).

⁵⁶ In: BONN, Charles, GARNIER, Xavier & LECARME, Jacques (Orgs.), *Op. Cit.*, p. 261.

Era previsível que a recusa da tradição empreendida por uma parte dos romancistas dos anos 60 suscitaria reações. Alguns autores, então, defenderão o retorno à tradição como *contre-thèse*, acusando os autores engajados de ocidentalizados ou, ainda, defendendo uma conciliação possível entre alguns valores tradicionais e valores humanistas ocidentais.

La thèse résolument moderniste va donc progressivement s'estomper au profit de l'appel à la synthèse culturelle. Les savoirs ancestraux vont s'associer à la maîtrise technologique du réel pour ouvrir un avenir au continent africain. Le plus souvent, les partisans de la synthèse vont reprendre les anciennes recettes et renouer avec le mythe de l'Afrique profonde.

(...)

Pour ses vertus mobilisatrices, la tradition orale épique va être largement reprise. Les jeunes nations africaines dont l'indépendance fut octroyée plutôt que conquise sont en mal de grandes figures historiques, de héros épiques susceptibles de cristalliser sur leur personne l'enthousiasme de ces peuples qui doivent se forger une identité. L'épopée de Soundjata, le fondateur de l'Empire Mandingue sera fixée en 1960 par le Guinéen Djibril Tamsir Niane dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*. Niane fait véritablement oeuvre d'écrivain dans ce texte qui réussit à transmettre une exaltation épique. La transcription romanesque de la geste de Soundjata ne s'arrêtera pas avec Niane et sera reprise en 1975 par le Malien Massa Makan Diabaté dans *L'aigle et l'épervier* (d'après le récit du griot Kele Monson Diabaté) puis en 1978 par Camara Laye dans *Le maître de la parole* (d'après le récit du griot Babou Condé).

Le nigérien Abdoulaye Mamani raconte dans *Sarraounia* (1980) la résistance exceptionnelle qu'offre la reine des Azna à l'avancée de l'armée coloniale en pays Haoussa. Le roman de Mamani reprend la tradition orale locale pour créer une figure nationale fédératrice. L'auteur cherche à provoquer l'enthousiasme patriotique par le récit de l'héroïsme admirable d'une femme et de son peuple. La retransmission du souffle épique dans toutes les adaptations écrites qui viennent d'être évoquées suppose un travail stylistique de compensation qui fait de ces textes des oeuvres d'auteur. Le roman épique dont la fonction est d'insuffler un élan est le complément idéal du roman à thèse qui pose les jalons de l'avenir dans le cadre d'une littérature responsable, concernée par le devenir des peuples africains.⁵⁷

⁵⁷ In: *Ibid.*, p. 264-265.

1968 será um ano revolucionário também para o romance africano. Um jovem malinês então desconhecido, Yambo Ouologuem

reçoit le prix Renaudot pour *Le devoir de violence*, un roman iconoclaste qui s'empare du matériau épique pour le retourner, en montrer le versant sadique, voire lubrique en le déportant dans un roman halluciné qui fait de la violence un principe d'écriture. L'entreprise est démystificatrice. Tout recours à une authenticité africaine est discrédité. L'option européenne est à son tour malmenée à travers le voyage de Raymond Spartacus, un fils d'esclave qui ira étudier en France où il vivra "une vie de nègre blanc" avant de revenir au pays pour prendre le pouvoir. Le parcours royal de tant d'élites africaines est dénoncé comme un chemin de boue où se réaliseront dans l'abjection toutes les transgressions.⁵⁸

O romance de Ouologuem constitui um esforço por desmistificar a literatura. O autor é acusado de plágio, pois retoma, adapta, recria textos advindos de horizontes literários que abrangem do Alcorão ao romance europeu que lhe é contemporâneo. Ele reúne e fabrica textos, dessacralizando a ideia de criação literária. Com *Le devoir de violence*, o escritor é retirado de seu pedestal para ser tornado irresponsável. O autor não será perdoado: Ouologuem desaparece da cena literária após haver ofertado o texto "profanador" acompanhado de um panfleto (*Lettre à la France Nègre*, 1969), no qual reivindica uma escritura irresponsável.

Cinq ans plus tard, un Guinéen, Saïdou Bokoum, publie *Chaîne* (1973), un roman qui à bien des égards s'inscrit dans la voie ouverte par Ouologuem. L'univers de *Chaîne* est emprunt de violence. L'écriture incandescente de Bokoum emporte tout sur son passage. La narration est explicitement subjective. Elle se fait au présent et à la première personne. Le narrateur, Kanaan, est un étudiant africain dans la France pompidolienne. Le récit est une plongée dans les milieux de l'immigration estudiantine et prolétaire à Paris. Mais cette plongée est visionnaire. Kanaan est un narrateur halluciné. Il n'analyse rien, il capte la violence d'une situation qui entre en résonance avec l'histoire. La chaîne est autant celle qui entravait les esclaves pendant la traite que celle qui asservit les O.S. dans les usines françaises. C'est aussi le fil de chaîne du métier sur lequel se tisse le réel, "entre le peigne et la navette". Mais cette chaîne est prise dans une circulation folle qui a perdu son axe.

Le narrateur revendique une subjectivité absolue et refuse d'enraciner son identité dans une hypothétique négritude: "Eh bien, moi, je ne suis pas un

⁵⁸ *Ibid.*, p. 266.

Noir. Moi, c'est moi (...)"'. Ce refus de toute détermination identitaire va faire éclater le réel. Kanaan s'enfoncera dans la nuit du sexe et de la violence. Il erre « entre Barbès et Saint-Denis, Pigalle et Saint-Lazare dans de sales histoires de fric-frac dans lesquelles le cran d'arrêt a beaucoup à luire » (p.67). Cette émergence du sexe brut dans le roman africain, annoncée par Ouologuem et qui rompt avec l'érotisme sensuel de l'époque coloniale est un signe du renouvellement profond du régime narratif. Les rencontres sexuelles ne sont plus contrôlées par un environnement culturel (ou interculturel) qui en tire des effets érotiques. Chez Bokoum le sexe est le heurt de corps qui se pénètrent, pure violence.⁵⁹

No mesmo ano do romance de Ouologuem, 1968, aparece ainda, em Montréal, um texto que as *Éditions Présence Africaine* e a *Seuil* haviam recusado: *Les soleils des Indépendances*, do autor marfinense Ahmadou Kourouma. Não teria sido reconhecido à época seu caráter inovador. Pela primeira vez um romancista africano parecia renunciar aos "anneaux du beau style". O francês empregado por Kourouma mimetiza o malinké, emprega entoações, faz comparações. Todo um patrimônio cultural estrangeiro adentra a linguagem para compor uma nova forma de expressão. Cada título de capítulo constitui um enigma estilístico para o leitor que não possui referências: « Le molosse et sa déhontée façon de s'asseoir » (cap. 1); « Sans la senteur de goyave verte » (cap. 2); « Le cou chargé de carcans hérissés de sortilèges comme le sont de piquants acérés, les colliers du chien chasseur de cynocéphales » (cap. 3).⁶⁰

O efeito de ruptura que sua escrita configura é importante. O trabalho estilístico de Kourouma não é gratuito: a contaminação do francês pelo malinké é condição para construir também um novo olhar; a língua mista que constrói é o modo de expressar uma consciência mista. Não se trata de apresentar a cultura ou "revelar a alma malinké", mas de expressar o mundo moderno a partir de um *fond malinké*. Por meio de sua constituição estética, o romance de Kourouma fará a revisão das armadilhas herdadas da ideologia colonial que, explorando a oposição entre tradição e modernidade, assombravam o romance africano desde as Independências.

En 1973, cinq ans après la publication du roman de Kourouma paraît un texte qui a bien des égards en prolonge la démarche: *L'Etrange Destin de Wangrin*, du Malien Amadou Hampaté Bâ. L'auteur se défend d'avoir écrit

⁵⁹ *Ibid.*, p. 267-268.

⁶⁰ Cf. *Ibid.*, p. 271.

une oeuvre de fiction, il s'agit d'un récit de vie. Rien de ce qui est raconté n'est inventé. Seuls les noms ont été changés. La parution de cet ouvrage marque cependant une étape importante dans l'évolution du roman africain.

Hampaté Bâ raconte une trajectoire. (...) A la différence du Fama de Kourouma, Wangrin assume totalement sa vie et n'y voit aucun signe de bâtardise.

Tout bascule au bout d'un moment et Wangrin finira sa vie en mendiant. La chute de Wangrin lui avait été annoncée dès l'enfance par le devin. Le récit de la vie de Wangrin est encadré par les prédictions sur son destin et son accomplissement à la fin de l'ouvrage. Tout comme dans le roman de Kourouma, la vie du héros, profondément engagée dans le réel trouve son unité dans un destin. Nous ne sommes plus dans le cadre du roman d'apprentissage, encore moins dans celui du roman à thèse. Le destin est aveugle. Il ne demande qu'à être accompli. C'est pourtant lui qui donnera son unité et son sens à la vie des personnages romanesques.

Il est révélateur que l'émergence de la notion de destin dans le roman africain soit contemporain de refus de certains romanciers de se sentir responsables. Loin d'être une nouvelle catégorie idéologique, le destin est le principe par lequel l'auteur n'est plus solidaire d'aucune catégorie *a priori*. Le destin est le sceau d'une perte de contrôle idéologique de son univers fictionnel par le romancier.⁶¹

Enquanto a noção de “destino” parece “contaminar” a mentalidade de alguns escritores naquele momento, outros, como Sembène, permanecem militantes. Novas vozes se misturam às antigas na crítica da nova ordem social. O poeta congolês Jean-Baptiste Tati Loutard, por exemplo, escreve narrativas engajadas em suas *Chroniques congolaises* (1974), adotando um ângulo narrativo que busca focalizar as falhas, taras e escândalos da sociedade. A abordagem sociológica dos romancistas que investigam defeitos ou os pontos de tensão nas novas sociedades africanas acaba também questionando grandes “categorias ideológicas de decodificação do real”.

Au début des années 70, Boubou Hama, un érudit nigérien spécialiste du peuple songhaï, publie un récit initiatique préfacé par le cinéaste Jean Rouch, *Le double d'hier rencontre demain* (1973). Boubou Hama nous permet de pénétrer dans les différents mondes invisibles qui environnent la réalité songhaï, lui donne sens et intensité. L'auteur nous plonge, à la suite de ses personnages dans des univers peuplés d'êtres invisibles matériels ou immatériels. (...) L'initiation des personnages leur permet de jeter un autre

⁶¹ *Ibid.*, p. 272.

regard sur la situation difficile de l'Afrique en cette période de désenchantement qui suit les indépendances. L'initiateur Hama insiste sur le fait que ces mondes merveilleux qu'il ouvre à ses disciples n'est en aucune façon une fuite de la réalité: « Je crains que vous ne soyez impressionnés par le spectacle que vous venez de voir. Ce qui vous intéresse en ce moment, ce n'est plus les Gandji mais d'autres images, toujours plus neuves, toujours plus tragiques, capables de subjuguier votre imagination. Faites, mes enfants, attention à l'imagination: je ne vous aide pas à imaginer, je vous aide à porter vos yeux sur la réalité, même quand la vision de celle-ci est insupportable, même quand elle exaspère votre entendement » (*Le double d'hier rencontre demain*, p.122).⁶²

À maneira de Boubou Hama, forma-se uma corrente de escritores para os quais a leitura filosófica, política e ideológica da realidade africana será baseada em uma reconstituição romântica dos mitos transmitidos por meio de narrativas iniciáticas, recorrendo a textos estruturados por meio de diálogos para revelar a "capacidade de deslocamento" desta nova leitura da realidade – uma vez que leva em conta um universo mítico completamente estranho ao interlocutor não-iniciado. A corrente literária predominante nos anos 70, no entanto, ainda será aquela que encena as ditaduras que se estabeleceram em boa parte do continente africano. Da Guiné de Sékou Touré,

viendra un des romans les plus percutants, *Le Cercle des tropiques*, d'Alioum Fantouré, paru en 1972. Il s'agit d'un roman politique qui raconte de façon réaliste la prise du pouvoir par Baré Koulé au moment de l'indépendance des Marigots du Sud, le caractère totalitaire de son régime et sa chute. Ce pan d'histoire d'un pays africain est vu par les yeux d'un homme du peuple, Bohi Di, qui se retrouve d'abord au service de Bare Koulé puis dans l'opposition.⁶³

(...)

Alors que le roman anticolonialiste était resté étonnamment pacifiste on voit apparaître au cours des années 70 des textes qui magnifient la lutte armée. *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1973) du Congolais Emmanuel Dongala, *Wirriyamu* (1976) du Guinéen Williams Sassine, *Kotawali* (1977) de Guy Menga, *Sahel, sanglante sécheresse* (1981) du Malien Mandé-Alpha Diarra tentent l'alliance problématique des intellectuels (autodidactes, étudiants ou professeurs déclassés) et du peuple dans l'action révolutionnaire armée. Le maquisard devient une figure romanesque qui

⁶² *Ibid.*, p. 274-275.

⁶³ *Ibid.*, p. 278.

associe héroïsme et marginalité. Les combattants rubénistes⁶⁴ dépeints par Mongo Béti passent à la lutte armée, adoptent des noms de guerre (« Ouragan-Viet », « Jo Le Jongleur »), lancent une guérilla à travers tout le pays, réalisent des utopies dans les zones « libérées ». A bien des égards les romans rubénistes s'inscrivent dans la mouvance d'une littérature de combat qui s'est développée dans le courant des années 70. L'héroïsme est d'autant plus exalté que le combat de ces groupes de révoltés est le plus souvent voué à une répression annoncée.

Tout se passe comme si l'échec était une condition de ces révoltes d'autant plus violentes qu'elles sont solitaires et impuissantes.⁶⁵

A partir deste breve histórico, é possível perceber melhor em qual tradição literária se insere a produção de Emmanuel Dongala e com qual repertório o autor poderá trabalhar no desenvolvimento de suas narrativas. Se a opção de apresentação panorâmica acabou focalizando também produções de outros tantos países de língua francesa foi porque, por um lado, é assim que são apresentadas as "literaturas africanas francófonas" na maioria dos materiais com que foi possível trabalhar e, por outro, porque parece de fato haver um trânsito de ideias significativo entre os espaços que possibilita, em alguns momentos, compreendê-los em conjunto. Esse tipo de constatação autoriza que, uma vez mais, a força do império seja vista em seu potencial (des)agregador. Se, por um lado, a língua francesa é um veículo que permite aproximação entre espaços tão diversos, por outro demonstra a violenta modificação que a colonização produziu nas matrizes culturais que se veem, no momento das Independências, compelidas a legitimar aquilo que lhes foi imposto como única possibilidade de autodeterminação.

Enquanto o cenário « francófono » tem seu desenvolvimento literário inaugurado apenas no século XX, do outro lado da fronteira linguística, que o colonialismo definiu como território angolano, já no século XIX começam a aparecer as primeiras manifestações literárias que fogem ao padrão da Literatura colonial.⁶⁶

⁶⁴ Referência a um estilo inspirado por Rubens, pintor flamengo do período Barroco – cuja extravagância característica, com ênfase em jogos de luz e sombra, movimento e uso de cores fortes é bastante conhecida.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 281.

⁶⁶ A imprensa tem papel decisivo nesse cenário. Segundo Rita Chaves, é a "responsável pela formação do primeiro reduto capaz de romper verdadeiramente o silêncio estabelecido pela máquina colonial" (In: CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Coleção Via Atlântica, v. 1, 1999, p. 33).

Para um histórico breve, vale destacar alguns momentos decisivos da formação do sistema literário angolano, conforme aponta Ervedosa:

Remontam ao século XVII, segundo nos informa António Cadornega na sua *História Geral das Guerras Angolanas*,⁶⁷ as primeiras produções escritas de um autor natural de Angola, e saíram da pena de um militar, o capitão António Dias de Macedo, que, segundo Cadornega, *tinha sua veyra de poeta*.

(...)

Porém, só a partir do aparecimento das primeiras publicações angolanas, já na segunda metade do século XIX, se começariam a proporcionar as condições necessárias para a manifestação de um fenómeno literário nacional.⁶⁸

Ainda pertencente à primeira metade do século XIX, *Espontaneidades da Minha Alma – Às Senhoras Africanas* (1849), de José da Silva Maia Ferreira, é o primeiro livro impresso em Angola e “um dos casos típicos do fenómeno de assimilação cultural que, já nos primórdios do século XIX, se registrava nos velhos burgos do litoral”.⁶⁹ A esta publicação se segue o fortalecimento da imprensa angolana da “geração de 1880”.

Distingue-se neste cenário *Nga Muturi* (1882), de Alfredo Trony. Publicada em folhetins na imprensa de Lisboa, a obra “assegura ao seu autor um *lugar de primeiro plano entre os precursores oitocentistas e dos começos deste século do moderno surto de ficção africana de expressão portuguesa*” e “constitui igualmente um importante documento histórico-sociológico da vida de Luanda da sua época”.⁷⁰ A famosa novela é considerada, ainda, “texto precursor da ficção angolana”.⁷¹ Junto a Joaquim Cordeiro da Matta, seu autor é dos intelectuais mais representativos deste momento histórico.

⁶⁷ Referência importante para José Luandino Vieira, aparece referida na primeira página de *Nós, os do Makulusu*.

⁶⁸ ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 4a. edição, s/d, p. 17-18.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 25 (para as duas citações; itálicos do autor).

⁷¹ CHAVES, Rita. *Op. Cit.*, p. 24.

A Cordeiro da Matta aliam-se Inocêncio Mattoso Câmara, Pedro Félix Machado e José de Fontes Pereira (...), que, com outros ainda, comporiam o que ficou conhecido como os “Velhos Intelectuais de Angola”.

(...)

Se numericamente o material deixado por essa geração parece-nos exíguo, seu maior legado está exatamente na capacidade que tiveram esses homens de imprimir através da palavra os primeiros passos para a transformação consolidada muitas décadas após. De suas atitudes decorrem as condições favoráveis ao aparecimento do moderno nacionalismo angolano, que, retomado mais tarde, impulsionaria o famoso movimento dos “Novos Intelectuais de Angola”. Os princípios programáticos do grupo, que a partir dos anos 40 estabeleceria um novo jogo com o poder colonial, constituíram, na realidade, uma atualização, sob novas bases, das propostas potencializadas pelos “Velhos Intelectuais de Angola”.⁷²

Se o momento que primeiro impulsionou as letras angolanas teve assento no terreno jornalístico,

No terreno da ficção, o grande marco se dá em 1934, quando Antônio de Assis Jr. consegue publicar *O segredo da morta (romance de costumes angolenses)*, escrito 20 anos antes. Apesar de todo o empenho da geração do final do século XIX, é nesse texto que se pode verificar a presença de uma atmosfera de fato angolana, que, mesmo insuficiente para que se exorcizem os valores portugueses, permite que a obra seja vista como o ponto inaugural da trajetória do *romance* em Angola.⁷³

Entre os intelectuais de destaque neste momento, a pesquisadora situa ainda Castro Soromenho, escritor nascido em Moçambique que produziu romances e contos tematizando as relações coloniais, cuja “postura nitidamente anticolonialista aproxima-o da esfera de luta dessas populações e torna-o um aliado no processo de libertação da terra com a qual se identifica nacionalmente”.⁷⁴

Os anos 40, cuja efervescência já parece ter sido brevemente explicitada no item anterior, também encontrou eco nos cenários de língua portuguesa, conforme se buscou apontar. A Casa dos Estudantes do Império, fundada em Portugal em 1944, foi um importante espaço de reunião de estudantes africanos que possibilitou

⁷² CHAVES, Rita. *Ibid.*, p. 38.

⁷³ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 43.

um novo trânsito de ideias políticas e culturais. O papel de Mário de Andrade, cuja importância também já foi assinalada, é evidenciado pela publicação da antologia *Poesia negra de expressão portuguesa* (organizada em conjunto com Francisco Tenreiro, publicada em 1953), que parece evocar a atmosfera da Negritude e do Pan-africanismo com que o intelectual teve contato.

As atividades da CEI superavam a distância física e ecoavam no território angolano, contribuindo para fortalecer o movimento dos "Novos Intelectuais de Angola". Reunidos em torno da proposta de valorizar a aliança do homem com a terra, alguns jovens buscavam dar seqüência aos ecos da frase "Vamos descobrir Angola!" lançada em Luanda, alguns anos antes, no mesmo objetivo de incentivar experiências que propiciassem um maior conhecimento das coisas da terra. Animava esses homens, é claro, o velho desejo de desenvolver um projeto de cultura nacional que já havia fascinado outra geração.⁷⁵

Em 1948, os "Novos Intelectuais de Angola" se reúnem em Luanda não apenas com o objetivo de forjar uma literatura nacional, mas também com a intenção de fortalecer a ideia de uma identidade angolana e a luta pela libertação do país. A construção de uma identidade própria, que diferenciassse o colonizado do colonizador, naquele contexto revestia-se da maior importância. Os intelectuais e artistas que começam a trabalhar à procura de elementos culturais oriundos da sua própria terra passam a valorizá-los em contraposição à "verdadeira" cultura imposta pelo colonizador. Ao enaltecer elementos culturais completamente diferentes daqueles reputados como melhores, esses pensadores também demonstraram que os colonizados jamais seriam considerados portugueses, sem que isso fosse motivo para se sentirem diminuídos em qualquer aspecto. Assim, puderam também expor a falácia do mito da assimilação, o que fragilizava o discurso português. A afirmação da diferença, portanto, em última instância justifica o clamor pela Independência. Parece ter sido assim que

A adesão a um movimento coletivo que transforma a experiência literária numa espécie de compromisso com a história da própria nação converteu-se, afinal, num dos elementos constitutivos da literatura angolana. Esse lastro tão poderosamente romântico definiu os rumos de toda essa produção literária, preservando um senso de identificação com a terra que teve expressão literária já no conhecido (ou tido como) primeiro volume de

⁷⁵ *Ibid.*, p. 44.

poesias publicado por um escritor da África de língua oficial portuguesa: *Esponsaneidades de minha alma - às senhoras africana*, de José da Silva Maia Ferreira, editado em 1849. Condicionado pela conturbada história de Angola, o trajeto desse escritor deixa transparecer os sintomas da assimilação cultural, fenômeno a que estavam sujeitos os filhos da elite angolana das primeiras décadas do século XIX. No entanto, mesmo nos poemas que podemos ler no *Almanach de Lembranças* editado em Portugal, já se vislumbram os sinais do sentimento nacionalista que, de resto, pontuavam o Romantismo em vários países do mundo. Se não resultavam de um procedimento propriamente original, tais marcas favoreciam a manifestação de elementos propícios à criação de um sistema literário nacional.⁷⁶

Ainda sinalizando o “senso de identificação com a terra”, haverá também um empreendimento de pesquisa em direção às matrizes culturais próprias, abafadas pela opressão colonial.

Por essa via, chega-se aos ramais da tradição oral, elemento de excepcional peso no patrimônio cultural desses povos. Desde a primeira recolha realizada pelo missionário Héli Chatelain, o interesse por tais manifestações cresce, e a pesquisa motivará escritores como Óscar Ribas que, no começo dos anos 60, publicará a obra *Missosso*, em três volumes. Todavia, para além do trabalho de registro, a importância do material se fará sentir no processo de apropriação de suas estruturas pela literatura produzida nos centros urbanos do país. A aproximação entre a chamada produção erudita e as construções da cultura popular vai configurar um dos traços particularizadores da literatura angolana.⁷⁷

O grupo reunido à volta do projeto buscará difundir suas ideias recorrendo também à imprensa, veículo que parece mais adequado à circulação. Por meio da Associação dos Naturais de Angola, é publicada em 1951 a revista *Mensagem - a voz dos naturais de Angola*.

Reutilizando o título do boletim publicado pela CEI, a revista, embora se tenha reduzido a apenas dois números, pode ser encarada como um marco no itinerário da literatura angolana, pois em suas páginas reuniram-se obras e nomes altamente significativos da produção que, a bem dizer, inaugura a modernidade da poesia angolana. Tendo sido essencialmente de poetas, tal

⁷⁶ *Ibid.*, p. 44-45.

⁷⁷ *Ibidem*.

geração se notabilizou sobretudo pela ênfase que investe na constituição de uma dicção verdadeiramente angolana, modulada pela disposição apaixonada de construir, inclusive, uma simbologia própria, apoiando-se na força imagética de seu universo.⁷⁸

A força sinalizada pela produção⁷⁹ deste momento logo preocupará os defensores do império, que reagem rapidamente: é encerrada a revista, por meio de medidas violentas. A repressão, no entanto, acaba por potencializar a força simbólica do periódico e, ao inviabilizar a publicação, estimula indiretamente a circulação de seus poemas por meios clandestinos. O cerceamento fomenta respostas ainda mais politizadas, cuja organização culminará, adiante, na fundação do Movimento Popular para a Libertação de Angola (MPLA), que declara a independência do país em 1975.

Evidenciando a dimensão de resistência dos projetos literários, o esforço pela revigoração cultural insiste e a Sociedade Cultural de Angola consegue, em 1957, reiniciar a publicação do jornal *Cultura*:

O ressurgimento desse jornal voltado às artes, às letras e às ciências, fundado em 1945, imprime uma nova mudança à vida literária na colônia. Em seus doze números, editados ao longo de dois anos, os espaços eram divididos entre artigos de caráter científico (em geral sob a responsabilidade de intelectuais portugueses contra o obscurantismo salazarista) e textos literários, a cargo exclusivamente de escritores locais. Essa organização faz

⁷⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁹ No editorial de *Mensagem*, lia-se:

Mensagem sai hoje, para a rua, a cumprir a sua missão, levando em si para vós, para o mundo, uma mão-cheia de esperança; um cacho de mocidade sedenta de Verdade, de Justiça e de Paz.

É a mocidade de Angola, que abraça com *Mensagem* os seus irmãos do Mundo; são os jovens, generosos como a própria generosidade, confiantes da missão que cada um tem a cumprir (...).

(...) São os jovens que não conhecem a descrença; que não acreditam no impossível e amam a Verdade; que lutam pela Justiça e creem ainda na Solidariedade Humana e na Fraternidade Universal, - são esses jovens de Angola, iguais a todos os jovens do Mundo -, são esses que *Mensagem* traz até vós.

Mensagem será, - nós o queremos! - o marco iniciador de uma Cultura Nova, de Angola e por Angola, fundamentalmente angolana, que os jovens de nossa Terra estão construindo (...)

E *Mensagem* sente-se, hoje, mais do que nunca, amanhã mais do que hoje, segura da missão que tem a cumprir". (In: ERVEDOSA, Carlos. *Op. Cit.*, p. 85).

pensar nas revistas publicadas pelos nossos românticos do século XIX, onde também coexistiam textos sobre ciência, economia e obras literárias. Na raiz dessa junção estava, por certo, o desejo de instituir uma vida intelectual ampla e diversificada, que seria, afinal, a base capaz de legitimar a conquista da autonomia consideravelmente mais próxima.⁸⁰

A publicação também assinala um fortalecimento da prosa angolana. É a partir deste momento que escritores como "Arnaldo Santos, Costa Andrade, Ernesto Lara Filho, Henrique Abranches, José Luandino Vieira, Manuel Lima",⁸¹ entre outros, despontam. Também merece menção o fato de que, no processo de luta pela ruptura com a metrópole, o Brasil configurou referencial de grande importância. Durante todo o século é possível fisgar reverberações de nossos grandes escritores do outro lado do Atlântico, ressonância que ainda ecoa no presente século XXI.

Cumprir destacar que a construção de uma "identidade angolana", se era fundamental à organização da luta de libertação, encontrava em seu território resistências variadas e complexas. Tratava-se, afinal, de um esforço por unificar descontentamentos, mecanismo que pudesse unir forças e legitimar a luta por autodeterminação daquele povo, mas não podia livrar-se de sua faceta controversa: ao buscar uma unidade nacional, gerindo dissonâncias internas, contraditoriamente é legitimado também o mapa colonial. Os intelectuais refletirão acerca dos impasses também por meio da escrita:

Inserido entre os cantos de uma sociedade tão dividida, o escritor acaba por se transformar num ser cortado por contradições das quais a sua obra será a maior expressão. Os dilemas impostos, em diferentes tempos, serão, com efeito, recebidos e respondidos de diferentes maneiras por escritores que vão inscrevendo o seu nome na história do romance em Angola. Se, por exemplo, em Óscar Ribas, dos anos 50, a perplexidade se materializa num sentimento misto de solidariedade e má-consciência, conferindo à relação do narrador com o seu objeto um considerável grau de hesitação, no José Luandino Vieira dos anos 60 e 70 o dilaceramento vai comportar uma dose de indignação indicadora de outras dimensões da realidade sócio-cultural. Os estreitos e difusos becos dos musseques de Luanda serão agora percorridos por um narrador que se quer sentir um daqueles de quem fala. A integração naquele confuso universo é radicalmente desejada, e o resultado da pretensão é o estabelecimento de um pacto novo entre a "estória" e a História. O referente nacional, sua ligação com a memória e seus laços com

⁸⁰ CHAVES, Rita, *Op. Cit.*, p. 45.

⁸¹ *Ibid.*, p. 47.

a tradição oral serão articulados numa perspectiva de onde se afasta o extraordinário peso da nostalgia.

A realidade tão conturbada dos anos 60, sobretudo após a eclosão da luta armada, quebraria mesmo qualquer possibilidade de isolamento para a sociedade que se consolidava em Angola, e a literatura não poderia ficar protegida dos impasses de tais tempos. A rede de contradições será, sem dúvida, multidimensionada, e o país (e aqueles que por ele pensam e agem) será impelido a tentar respostas para as crises que o vão alimentar. Se, por um lado, têm que enfrentar problemas de algum modo já equacionados noutros países, os angolanos enfrentarão também — e a um só tempo — os dilemas trazidos pela modernidade, cujos parâmetros são, naturalmente, dados pela mesma civilização ocidental de que ela é apenas uma ilha periférica.⁸²

A complexidade do cenário em que se desenvolverá a escrita de José Luandino Vieira, se não explica inteiramente a constituição de seu estilo, aponta no entanto fatores que podem ter favorecido o amadurecimento de um olhar que, como será mostrado adiante, faz da contradição sua premissa.

⁸² *Ibid.*, p. 50.

3. Projeto estético e compromisso político: Luandino Vieira

3.1. *Nós, os do Makulusu: a dialética da forma*

José Luandino Vieira é nome que evoca uma obra literária bastante consagrada no cenário das letras de língua portuguesa. Assim, dispensa longa apresentação. Uma vasta bibliografia⁸³ crítica oferece inúmeras abordagens, partindo de olhares muito diversificados, para embasar investigações acerca de seu rico universo ficcional. Questões fundamentais que emergem da leitura de seus textos, como o trabalho com a linguagem, a reinvenção estética de referenciais da oralidade, a síntese de acúmulos históricos assentados em um cenário cujas matrizes culturais foram oprimidas pela violência de um processo colonial são apenas algumas das tantas já discutidas pelos especialistas. Ao se aproximar de sua obra, portanto, é necessário buscar uma abordagem que, não sendo completamente original, possa, no entanto, não repisar tratamentos anteriormente explorados pela tradição crítica.

Este acervo teórico já consolidado, fortemente composto também por contribuições brasileiras, ao mesmo tempo em que obriga o olhar investigativo a se reinventar, oferece também um solo firme em que se apoiar para explorar aspectos específicos, possibilitando ao pesquisador intentar aproximações pouco ortodoxas. Deste modo, encorajada pelo amplo arsenal crítico, a pesquisa pôde escolher se debruçar sobre um aspecto temático, buscando compreendê-lo também de modo comparativo.

Ainda em 1967, então no Campo de Concentração do Tarrafal, José Luandino Vieira seria capaz de colocar em movimento profundas contradições de

⁸³ Ao leitor interessado, é possível encontrar uma recolha bibliográfica abrangente em FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). *José Luandino Vieira - fios de memória e estórias*. Templo Cultural Delfos, maio/2015. Disponível em <http://www.elfikurten.com.br/2015/05/jose-luandino-vieira.html>, acessado em agosto/2017.

um contexto social em crise, acionadas pela memória vertiginosa de uma personagem que, uma vez conhecida, passa a acompanhar seus leitores de modo marcante. Trata-se de Mais-Velho, protagonista de *Nós, os do Makulusu*.

O breve e denso romance apresenta ao leitor quatro personagens principais que cresceram juntas no musseque de Luanda: Mais-Velho, Maninho, Paizinho e Kibiaka. Agudas tensões decorrentes do colonialismo obrigam os companheiros de aventuras infantis a escolher caminhos inconciliáveis: Maninho, branco nascido na metrópole (assim como seu irmão Mais-Velho) vai lutar no exército colonial português, escolha forçosa que defende com a ideia de que “só há uma maneira de a acabar, esta guerra que não queres e eu não quero: é fazer-lhe depressa, com depressa, até no fim, gastá-la toda, matar-lhe”.⁸⁴ Paizinho, meio-irmão mestiço dos dois, participa de ações clandestinas e é preso pela PIDE. Kibiaka, colega negro morador do Bairro Operário, entra para a guerrilha, partindo para o mato. Mais-Velho, narrador onisciente por meio de quem tomamos conhecimento de todos os demais elementos da narrativa, é aquele que segue do início ao fim do romance imerso em dúvidas; o “escrupuloso” que não teve coragem suficiente para tomar uma decisão radical como as de seus companheiros de infância e, segundo o olhar de Maninho, “limitou-se” ao trabalho clandestino:

Então para quê estudos, papéis, para quê reuniões e esse teu medo chapado que tens nos olhos e nessa cara bonita que eu gosto, porque o Paizinho não vem, não chega e todo o teu corpo treme e são só panfletos? Entrar numa mata, Mais-Velho, isso não fazes. Sei que tens medo, mas que tens mais dignidade que medo e que vencerias o medo e iria (...). Não, Mais-Velho, não é medo – eu sei, é mais pior. Podes vencer o medo mas nunca a falta de certeza, és assim: matemático e objectivo. E não tens a certeza de te aceitarem, Mais-Velho, nem ta podem dar porque também não a têm. Só indo fazendo-lhe a terão. E só se tem enquanto se constrói. Construída, ela vira dúvida outra vez. E então só tem um caminho...(...) Espalha os teus panfletos, que eu vou matar negros, Mais-Velho! E sei que eles te dirão o mesmo: «espalha os teus panfletos, vou matar nos brancos». (...) Só porque tens razão, também tenho.⁸⁵

As personagens são levadas a uma situação diante da qual não há neutralidade possível. Deflagrada a guerra, não há mais possibilidade de negociação e cada um precisa escolher seu lado. A conjuntura que, por fim, obriga

⁸⁴ In: VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Caminho, 2004, p. 26.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 23-26.

companheiros de infância a se enfrentarem em uma guerra que não querem impede que o leitor faça uma leitura irrefletida e o mergulha no centro nevralgico da situação colonial que, como fato social total,⁸⁶ abarca tudo e todos, em todas as instâncias, de modo inevitavelmente violento.

A síntese linear do enredo, embora o apresente minimamente, não é capaz de retomar a complexidade de elementos em jogo na narrativa. Isso porque se aquilo que o autor diz, ou seja, o conteúdo de seu texto, nesta breve síntese já se mostra bastante complexo, o modo como escolheu dizê-lo, ou seja, a forma que compôs para isso, merece um olhar à parte.

Se à primeira vista a complexidade da formulação textual pode parecer um desafio quase intransponível ao leitor, à medida que se aprende a “ouvir”⁸⁷ com calma suas transições e nuances as diversas vozes vão tornando-se cada vez mais reconhecíveis no interior do emaranhado entretecido tão fortemente. Ao contrário de um exercício formalista encerrado em si mesmo, o esforço de refinamento dos recursos estilísticos é condição para a composição de uma voz narrativa que, empenhada em se distanciar da lógica da língua de opressão de que se apropriou, engendra também novos modos de dizer a realidade.

Nesse sentido, vale relembrar algumas reflexões provocadas por Walter Benjamin, quando, ao considerar o autor como produtor, afirma:

O autor consciente das condições da produção intelectual contemporânea (...) não visa nunca a fabricação exclusiva de produtos, mas sempre, ao mesmo tempo, a dos meios de produção. Em outras palavras: seus produtos, lado a lado com seu caráter de obras, devem ter antes de mais nada uma função organizadora.

(...)

Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve

⁸⁶ O conceito é utilizado, aqui, conforme apropriado por Balandier, que toma de empréstimo o conceito construído por Marcel Mauss segundo o qual o fato social total representaria o próprio sistema social em funcionamento, expressando o conjunto das relações; a dimensão social total que une os atores sociais no interior de uma sociedade (In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*, 2003, p. 23).

⁸⁷ Embora a expressão pareça inadequada à descrição do processo de leitura de um romance, é utilizada porque se acredita que, ao ler o texto voz alta, é possível perceber com mais facilidade algumas das transições construídas pelo encadeamento narrativo. Uma das explicações prováveis para esse efeito poderia ser a de que o romance, ao recorrer a elementos da oralidade e recriá-los textualmente, cria uma cadência particular que pode ser favorecida pelo recurso à entoação.

orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores.⁸⁸

Seguindo-se à crítica de certa literatura que, segundo o intelectual, teria sido capaz de “transformar em objeto de consumo a luta *contra a miséria*” e que se transformou “de meio de produção em artigo de consumo”,⁸⁹ Benjamin impele ao papel do escritor a exigência da reflexão sobre sua posição no processo produtivo. Assim, critica escritores que apenas abastecem o aparelho de produção intelectual sem se propor a transformá-lo profundamente, em busca de promover “a socialização dos meios de produção intelectual”.⁹⁰ As observações, dirigidas a um contexto histórico muitíssimo diferente do angolano, parecem entretanto capazes de favorecer a compreensão das escolhas de Luandino Vieira se for lembrado que o autor, de forma emblemática, insere-se em uma tradição que, ao mesmo tempo em que ajuda a consolidar, recria com a potência de sua escrita:

Enraizado na terra e apoiado numa proposta de dignificação do país, os três romances desse escritor sedimentam a presença do gênero na literatura angolana, instaurando novos parâmetros na atitude de pensar o mundo.⁹¹

O acúmulo histórico que permitiu a Luandino Vieira dialeticamente consolidar um percurso formativo e reconfigurar radicalmente bases já acomodadas da escrita angolana autoriza também a ambição de almejar a construção de um novo olhar. Ao projeto estético radical subjazem escolhas éticas que a escrita permite vislumbrar. Convocando ao deciframento de sua obra, em vez de cultivar o hermetismo, o escritor provoca um movimento que retira o leitor da passividade. Se é evidente que não é um chamado a que se atende pronta e facilmente, parece, no entanto, sinalizar um projeto de revigoração das relações entre leitor e obra. Aquele que estiver disposto a exercitar a composição conjunta, ao recriar conexões

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 131-132, destaques do autor.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 130 (as duas citações; destaques do autor).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁹¹ CHAVES, Rita. *Op. cit.*, p. 211.

entre as realidades forjadas textualmente perceberá que o exercício de compreensão de enredamentos complexos sofisticada também os olhares que é capaz de lançar às camadas de contradição que compõem a viva realidade que o cerca.

A produção literária⁹² de Luandino parece apontar, assim, para uma possível superação dialética⁹³ ao convocar o leitor à condição de colaborador, conforme definido por Benjamin. Aquele que não estiver disposto a exercer um papel ativo na produção da leitura será vencido pela incompreensão, pois as chaves que o texto oferece, se são apuradas, não são, todavia, de apropriação simples. A decodificação de sua obra demanda produção ativa de significados que podem também colaborar com a transformação do “aparelho”, enquanto sua produção foi e é capaz de orientar outros produtores em Angola, desafiando os padrões literários dominantes e oferecendo um “aparelho mais perfeito” para a representação de uma dada realidade. Se propõe um novo modo de produção simbólica, seu trabalho também aponta para um novo modo de produção da própria sociedade angolana, desvelando condicionantes ocultadas pela aparência fetichizada das relações sociais naquele “mundo que o português criou”.⁹⁴

Parece já estar indicado, assim, o primeiro tratamento dado à militância anticolonial no texto de Luandino Vieira – e também o mais enraizado: arquitetando uma representação que desafia os limites de expressão comuns ao idioma da ordem colonial, a linguagem sustenta uma estrutura textual profundamente contaminada pela matéria de que trata, cujas escolhas valorizam elementos outrora subjugados pela dinâmica do império, carregando intrinsecamente uma posição política contra-hegemônica. A recriação formal, portanto, contesta o projeto de dominação em sua integridade.

Percebe-se, então, que a escolha por reinventar o fluxo narrativo é imperiosa, uma vez que a complexidade dos elementos a organizar decerto não caberia em formas narrativas habituais. Nas palavras de Rita Chaves, “O ritmo contínuo da prosa tradicional não poderia dar conta do mundo em rodopios que

⁹² Algumas das observações contidas nestes parágrafos poderiam ser aproveitadas também por um olhar que pretendesse analisar em conjunto toda a obra de Luandino Vieira. Dados os limites deste trabalho, no entanto, aqui será aprofundado apenas o estudo da obra *Nós, os do Makulusu*, supracitada.

⁹³ BENJAMIN, Walter, *Op. cit.*, p. 124. A ideia de superação dialética será retomada adiante, no capítulo 5, não só para discuti-la como também para buscar um acréscimo de significado relativo aos modos como é composta pelo texto de Luandino Vieira.

⁹⁴ Referência (ao avesso) à obra homônima de Gilberto Freyre (1940).

coube à personagem narradora viver”.⁹⁵ O texto parece composto por uma “dinâmica do dilaceramento”,⁹⁶ em que o modo de narrar assume uma postura de desconfiança para fugir ao “perigo de uma autoridade que a hora não reconhece”.⁹⁷

O leitor que se encontrar imerso neste fragmentado mundo em rodopios perceberá, contudo, que não é conduzido por uma estrutura circular: sem renunciar ao movimento, a imagem mais adequada para representar graficamente o rodopio parece ser a da espiral,⁹⁸ capaz de representar um movimento que, ainda que gire em torno de um eixo central, jamais volta exatamente ao mesmo ponto. A espiral também parece a forma talvez mais próxima à representação da ideia de exposição dialética:⁹⁹ a cada novo momento do rodopio há um avanço e, se os momentos se repetem e são retomados em um fluxo vertiginoso, cada retorno da mesma frase, no entanto, adiciona uma nova camada de sentido.

Para verificar como isso acontece, convém demonstrar alguns exemplos. Ao adentrar o texto, o leitor aos poucos começa a perceber certa recorrência de repetições de certas expressões ou mesmo de algumas frases ou construções frasais. A leitura atenta comprova, no entanto, que a cada vez que uma expressão é retomada, acrescenta-se a ela uma nova camada de compreensão. Há vezes em que ocorre variação do ângulo e do olhar que narra, outras vezes muda a voz de onde provém a enunciação, por exemplo. O que parece interessante é a possibilidade de apreender, na movimentação de idas e vindas narrativas, a dialética como estrutura que sustenta a textualidade.

Como primeiro exemplo, parece interessante retomar o próprio título do romance, expressão que aparecerá 17 vezes dentro dele e, a cada retomada, um aparente *crescendo* de significado se completa, permitindo ao leitor compreender, finalmente, a que “Nós, os do Makulusu” se refere. Além delas, há ainda, antes da primeira retomada dentro da narrativa, a ocorrência da expressão “os do Makulusu”, sem o “nós” e que parece antecipar as outras ocorrências e inseri-las no texto:

⁹⁵ CHAVES, Rita, *Op. cit.*, p. 178.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 176.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Em *A formação do romance angolano* (p. 193), Rita Chaves utiliza a imagem da espiral para descrever o movimento do texto em *João Vêncio: os seus amores*, também do angolano José Luandino Vieira. Aproveitando a senda aberta pela estudiosa, o trabalho busca então desenvolver a ideia contida na imagem para embasar a análise de *Nós, os do Makulusu*.

⁹⁹ Esta ideia será retomada adiante, no capítulo 5, em maior detalhe.

“Vamos mostrar nesses sacristas do Bairro Azul, esses cagunfas da Ingombota, que os do Makulusu têm as matubas no sítio”.¹⁰⁰ A frase aparece no contexto do desafio que, para impressionar o grupo adversário, os meninos se propõem a executar: adentrar a caverna do Makokaloji, “caverna do feitiço”. Logo em seguida, aparece pela primeira vez a expressão completa: “Nós, os do Makulusu — só eu e Paizinho sabemos”.¹⁰¹ O leitor, que adentra então o “segundo capítulo”¹⁰² do texto, ainda não conhece a configuração exata do grupo e o movimento das repetições parece ir sugerindo um acréscimo, pouco a pouco: na primeira ocorrência, acompanha os nomes de Mais-Velho e Paizinho. O leitor ainda não sabe o que é que só eles dois sabem. A segunda, “aqui andamos nós, os do Makulusu: Paizinho e eu, Kibiaka”, acrescenta mais um membro ao grupo.

A terceira ocorrência da expressão, no entanto, assinala já um corte: “Paizinho tem de explicar isto, mas não lhe posso procurar e ele nem pode mesmo vir dizer o último adeus a Maninho, agora que só nós dois ficamos: nós, os do Makulusu”.¹⁰³ Aqui o leitor já sabe que só os dois restaram de um coletivo maior, então resta confirmar quem eram os outros “do Makulusu”.

A ocorrência seguinte retoma um dia alegre na história das crianças: “Vou pela Rua da Pedreira, é sábado, nós, os do Makulusu: Paizinho, Kibiaka e todos quantos, amarrados, e o professor negro do nosso lado, sua e comanda os nossos passos alegres mesmo assim”.¹⁰⁴ Os garotos vão “amarrados”, de castigo: os do Makulusu e os do Ingombota, interrompidos que foram em sua briga pelo professor sô Sambo e sua banda de passagem. Ainda não é possível saber com certeza quantos são os que compõem o grupo, o que será finalmente esclarecido na próxima referência: “Nós, os do Makulusu, os quatro, costas nas costas, esperamos”.¹⁰⁵ Aqui, se ainda havia dúvidas mesmo com o avanço da leitura, é possível completar o quebra-cabeça, confirmando efetivamente que os quatro que

¹⁰⁰ VIEIRA, Luandino. *Op. cit.*, p. 40.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Há uma divisão em blocos de texto que poderiam talvez configurar capítulos. Todavia, não são denominados, apenas separados da página anterior por espaçamentos em branco – o que poderia levantar uma discussão a respeito da forma configurar ou não “capítulos” propriamente ditos.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 76.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 98.

desceram na caverna do Makokaloji correspondem à expressão “nós” que nomeia o livro.

A última frase do livro sugere retorno ao título sem que, no entanto, indique uma estrutura circular ou algum fechamento de ciclo: “Nós, os do Makulusu?”.¹⁰⁶ Antes, a indagação, como recurso que percorre toda a escrita e a encerra sem conclusão possível, parece motor narrativo fundamental à apreensão dialética proposta pela tessitura textual: Mais-Velho indaga a realidade apreensível, desconfiando constantemente da aparência factual que recobre a estrutura complexa e essencialmente contraditória daquela realidade.

Quando aparece, outras dez ocorrências da expressão acrescentaram sentidos variados à união dos quatro que, ao fim, aparece desfeita: já sabemos, em ocorrência anterior, que de “Nós, os do Makulusu, só eu restei”.¹⁰⁷ A frase, evocada no momento do enterro de Maninho, adianta o sentido que se fará completo ao final do texto, quando, no parágrafo imediatamente anterior ao fechamento do livro, o “carro dos pides arranca” levando Paizinho. A terceira vez que o texto evoca “nós, os do Makulusu”,¹⁰⁸ o leitor já sabia que, após a morte de Maninho, anunciada na primeira página, haviam restado apenas Mais-Velho e Paizinho. Quando, adiante, é possível saber que só Mais-Velho restou, já é possível desconfiar da prisão de Paizinho, mas a cena em que ele é levado só completará seu sentido no encerramento da narrativa.

Há inúmeras outras recorrências que poderiam exemplificar a composição de significado que se aprofunda a cada retomada. Como são muitas, a escolha arbitrária optou por selecionar uma das mais bonitas para servir de exemplo: a das (in)definições do amor. A palavra como tal aparece 46 vezes dentro do livro, além de outras tantas vezes em que a ideia aparece referida de outras formas – como verbo conjugado, por exemplo. O primeiro contato que o leitor terá com a ideia já parece fugir ao padrão usual dado ao cuidado amoroso:

As mulheres que amam conhecem a morte nos risos?

Maria nunca me amou, nunca poderá amar ninguém, se ria sempre que eu ria e isso não dá saber. E sem isso o amor sempre não é conhecimento da

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 154.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 76.

morte e, sem isso, não é amor, voo cafofo e estúpido só, acender de capim para queimadas, caça e cinzas sim, mas o solo degradado e apagado.¹⁰⁹

Em sua primeira ocorrência, ainda muito no início do livro, o amor já aparece lado a lado com a morte: Mais-Velho rememora um dia de brincadeira com o irmão em que os dois levaram bronca de uma Rute muito “séria, de repente, no zumbir das balas na voz dele”,¹¹⁰ que teme que os dois tenham uma congestão. Mais-Velho, que reaviva aquele momento, mistura às lembranças o momento presente, da morte já concreta do irmão e antecipa, na bronca de uma mulher que ama, a voz das balas que o matarão, adivinhando no amor o medo da morte do amado. Muito diferente da concepção romântica, no entanto, o pareamento amor-morte é reconfigurado de modo a mergulhar em uma realidade que será desvelada passo a passo ao longo do corpo textual e ganhará significados também profundamente inscritos em uma determinada situação histórica, como é possível perceber na próxima ocorrência da mesma ideia:

Vou, sim, amanhã parto, vou matar ou morrer e tu não queres o fim desta guerra mais do que eu. É um jogo perigoso, mas é mais leal porque, de certo modo, as oportunidades, as condições são iguais. E isso é já a primeira conquista que o meu ir lhes permite, a nossa primeira aproximação como homens, iguais, sem nada entre nós que não seja a morte que eu darei se lhe vir primeiro, que me darão se me virem primeiro. Estás olhar a farda? Pensas que não tenho coragem de a despir e de me recusar como papagueámos todos a propósito dos tipos da Argélia? Mas eu sei o que tu nem sabes: isso é fácil, de certo modo é uma abstracção, ideias, etecétera. O mais difícil, Mais-Velho, acredita, é vestir-lhe assim, um camuflado e ir ainda hoje à noite deitar com Maricota ao Bê-O, não com Rute, estará fria de morte, as mulheres que amam conhecem a morte no amor, e ela generosa se entregar como sempre, sabendo que vou lhe matar no irmão em cada irmão que matar e vai chorar porque vou, não é porque vou lhe matar no irmão. Porque ela também sabe: as mulheres que amam, sabem que o amor e a vida são dois jogos de morte; que, se o irmão me vir — oh! Kibiaka da infância, salta e vamos soltar os gunguastros nas gaiolas! — de cima da sua árvore, que a sua mão não vai tremer quando me apontar a carabina do roceiro que decapitou e não tremerá e eu não tremerei se o vir primeiro e

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁰ *Ibidem*. A seguir, Mais-Velho associa as ideias às próprias lembranças amorosas, de sua “única e constante namorada até casar com outro” (p. 21) Maria, sempre representada como “Louvadeus-fêmea” (p. 11) cheia de iniciativa, capaz de devorá-lo (ainda que não todo) enquanto ele parece quase sempre assustado e conduzido por ela.

aponto a minha metralhadora e vou ficar com o coração leve a ver-lhe cair lá de cima do pau no capim alto e fofo da nossa infância. Que não é ele que revistarei; não é ele que vou procurar salvar para depois lhe matarem com torturas para lhe fazer falar o que ele não vai falar. Ele ficará, ficou, fica nos capins soterrados do Makulusu quando a gente pelejávamos até no cansaço e no sangue derramado porque vamos já, lavados de sujos, receber quicuerra e micondos de mamã Ngongo. Isto, Mais-Velho, é que é difícil e tenho de o fazer: o capim do Makulusu secou em baixo do alcatrão e nós crescemos. E enquanto não podemos nos entender porque só um lado de nós cresceu, temos de nos matar uns aos outros: é a razão da nossa vida, a única forma que lhe posso dar, fraternalmente, de assumir a sua dignidade, a razão de viver — matar ou ser morto, de pé.

Mas eu sei que tu compreendes, mas não aceitas, tu não sabes o que é dormir tranquilo com Maricota no lado e saber que ela sabe e aceita o eu ir e matar ou morrer. Tu achas que isso é uma injustiça e tens razão, Mais-Velho. Mas me diz só: que posso eu fazer que não seja uma injustiça?¹¹¹

Aqui o significado da retomada do amor e de sua associação à morte intensifica-se uma vez mais. Aspecto da mais profunda intimidade das personagens, é também encravado na historicidade de modo dialético: Maricota ama Maninho sabendo que pode matar seu irmão ou ser morto por ele. Ainda assim, chora sua partida, sabendo que “o amor e a vida são dois jogos de morte”. A situação amorosa encenada, em si contraditória, encerra os aspectos conflitantes daquela realidade inescapável. O amor, assim, nada idealizado, ganha em profundidade de representação quando sua relação com a morte é dada pelo conflito que atravessa as vidas enredadas pela guerra e não apenas por si próprio, como aspecto separado de outras instâncias da vivência. Se mesmo o drama amoroso da partida do amado para a guerra, aspecto já em si historicizado, poderia ser individualizado, ainda a esta limitação o texto escapa: em outra passagem, Maninho dança com Maricota e sua fala é replicada na fala de todo aquele corpo social afetado diretamente pela guerra:

– Riscar-me como um fósforo que perdeu de repente a cabeça contra a suave lixa dos seus ombros! Amanhã posso estar morto!...

¹¹¹ *Ibid.*, p. 24-25.

Tantas vezes multiplicadas estas palavras silenciosas nos olhos de tantos jovens sorridos no réveillon (...)"¹¹²

Ainda considerando a passagem anterior, a explicação que Maninho dá para a sua escolha de ir para a guerra, profundamente dolorida, parece também fraternal e contraditoriamente amorosa: a única dignidade que poderia oferecer ao colega de infância, "capitão cambuta do reino da dignidade",¹¹³ era a de enfrentá-lo de pé, de igual para igual diante da morte. A unidade de contrários que a representação do amor encerra em *Nós, os do Makulusu* parece expressa também em outra breve passagem, na qual Mais-Velho refere-se à escolha de Maninho, em si contraditória, como "sonho de amor que, no ódio do próprio ódio, queria construir".¹¹⁴

Percebe-se, assim, que o amor, tal como representado em *Nós, os do Makulusu*, nunca é um aspecto individual da vida, mas, antes, é sempre coletivizado e replica tensões que estão para além da vivência do pequeno grupo que é dado a acompanhar mais de perto.¹¹⁵ "Amor feliz, tem?" – pergunta Mais-Velho após imaginar a decepção que sua forma de amar infligia a Maria, que idealizava outra maneira e queria encontrar nele correspondência. Na obra, em que nada que é idealizado parece encontrar realização possível e é constantemente confrontado com uma realidade indomesticável, a força maior que enreda as personagens e o fluxo dos acontecimentos é a contradição. Assim torna-se compreensível que, se for possível afirmar haver algo próximo a uma definição de

¹¹² *Ibid.*, p. 86. Também a ideia de amor paralela às de morte e coletividade parece expressa na retomada do nome da cidade que a irmã quis apagar de seu bilhete de identidade: "Luanda, nossa senhora de amar, amor, a morte." (*Ibid.*, p. 48).

¹¹³ *Ibid.*, p. 147.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹¹⁵ A este respeito, vale retomar uma consideração de Rita Chaves em *A Formação do Romance angolano*, em que, ao refletir a respeito do funcionamento da narrativa, afirma:

Atribuída à guerra colonial, constantemente referida como emblema do presente amargo, a morte do irmão companheiro ultrapassa as fronteiras da dor individual e projeta-se no contexto de um coletivo em crise. Desse modo, a dissolução das referências, jogando o narrador num abismo de sensações, não deve ser lida enquanto tradução de um esfacelamento individualizado. A estilização literária, espalhada num ponto de vista que esgarça as categorias de tempo, espaço e causalidade, constitui um fenômeno interessante: ao especificar o indivíduo, permite simultaneamente compor a biografia de um grupo social e culturalmente definido. (p. 181).

amor no livro, seja incontornavelmente esta: “O amor não é uma coisa, é uma relação.”¹¹⁶

Inúmeros outros exemplos de recorrência poderiam ser evocados para demonstrar a configuração particular do fluxo narrativo, em que cada retomada consolida um aprofundamento de significado. Para evitar a redundância, no entanto, apenas mais um exemplo será abordado a seguir, por parecer particularmente significativo. Assim, talvez valha uma transição apoiada na seguinte passagem: “Como é então o nascer do amor? O olho d’água é que explica o rio, mas o amor tem um certo olho de água aonde que se chega, subindo a corrente? Só Kibiaka sabe.”¹¹⁷

O fragmento, ainda que retome mais uma vez a beleza das indefinições do amor, agora o faz de modo a indagar sua origem: é possível identificar a nascente do amor? A imagem do olho d’água que explica o rio, evocada para remeter à procura pela raiz das coisas, aparece 08 vezes ao longo do romance e também demonstra com muita força um *crescendo* na composição dos significados:

E então percebo, Maninho, que estarás morto no som da carabina que vai fugir o caxexe da mata, que a andorinha piápia não vai apanhar a pena do caxexe no ar e ela te caiu na mão, leve, com todo o peso da vida: o amor.

E mais tarde, não sabemos ainda, vais levantar essa menina pela mão e dizer: vamos comer um baleizão?, e ela vai te fazer doação, para toda a vida e entre vivos valedoura, do seu amor aos pássaros que não cantam na gaiola.

O amor nasce como então? No olho d’água é que está o rio, numa pluma de caxexe no ar que um andorinho voo falha e ela na mão aberta, pesada de vida, é assim?¹¹⁸

Esta é última passagem do romance em que há um retorno à imagem do “olho d’água”. Uma vez mais se referindo à origem do amor, também se

¹¹⁶ Ainda outras passagens parecem recuperar a mesma ideia: “O amor não é uma coisa, Mais-Velho: é uma teia de aranha — e a gente, aranha ou mosca?”; “O amor não é a coisa: é a doação” (passagem que aparece quando a lavadeira resolve ficar para ajudar a mãe após a morte do pai de Mais-Velho), entre outras. A “definição” de amor, que se dá pela negação, só é possível em movimento, demonstrando, assim, a dialética em que as coisas são e não são ao mesmo tempo, dado que, alterado o contexto, torna-se sempre outra coisa sucessivamente.

¹¹⁷ VIEIRA, José Luandino. *Op. Cit.*, p. 138.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 144.

desenvolve em paralelo à ideia de morte e levará o narrador à indagação como única resposta possível. Se quando se refere à procura pela explicação da origem do amor o “olho d’água” parece inapreensível, a origem da própria expressão no romance remeterá, no entanto, a uma busca não só desejável como necessária:

— A perdiz é um pássaro muito afinado!...

Primeira lição: aprendo que cultura não é o que eu estudo nos livros, ou não é só ou não é nada. Pois se tu, analfabeto de primeiro grau a quem corrijo redacções e contas, usas um adjectivo que só uma cultura bem assimilada pode gerar!? Pássaro bonito, esperto, solerte pássaro, diria eu e o dicionário. Afinado — de música, de peça de torno ou fresadora, só tu. E isso é o que a perdiz é: exacta no voo, sem milímetro de folga, afinada nos todos sentidos.

Tenho catorze anos, vê ainda, e desde os dez que tratas me por senhor e isso é, apesar de tudo, o que continua por não saberes que a tua cultura é bem mais cultura que a minha:

— Luta de classes! Sou operário!

Segunda lição, revista mais tarde: ser só não chega; é preciso que queiras, que estejas sendo diariamente, que nos deixemos ser. Ser é passado logo na hora que és. Mas, no fundo, como é que tu falavas?: «o olho d’água é que explica o rio», é isso mesmo: luta de classes — explorados e exploradores e a coincidência de duas peles a baralhar tudo. E não é simples. Quer dizer, é simples como assim coisa dita e sabida, geral facto, que a mão do cérebro agarra — só que os factos gerais existem é nos diários factozinhos de trazer no bolso, insignificâncias coisas e essas desmentem no facto geral. Negam-lhe. Negarão?

— «No olho d’água é que está o rio»...

Procurar e dar encontro no olho d’água, aí é que sai o busílis. Mais fácil e cómodo é o rio que se vê e que nos banha, onde que nos banhamos. Mas é preciso conhecer-lhe para lhe dominar. E, depois, mais direito, menos popular:

— Condições económicas de vida iguais, o preconceito racial desaparece como fumo!

Terceira lição, que ensinaste-me às avessas, o livro que fizeste, na minha cara, no homem vestido de branco, a quem a mãe estendeu a mortalha do grito secular e suas lágrimas gastas: é mentira. Os capitães-mores das guerras e entradas no sertão desapareceram, a mentalidade ainda cá está. Desapareceram? «No olho d’água é que começa o rio» — precisa descer o rio de costas na foz. O Coco vai me dizer querendo desmentir no Paizinho — ou o Maninho? — naquele largo: «Era da época, as condições da época, a mentalidade.» Vai teimar: mentalidade, quer explicar — mas tudo é só desculpa.

E o Maninho — o Maninho ou o Paizinho?: — A época já foi enterrada e a mentalidade ficou! Isso não pode ser assim, meu amigo Coco que róis documentos! Não pode ser mais.

E o menino que foste, assim, pouco-pouco, construindo, paciente com as tuas mãos calosas de trabalhar o ferro no calor da forja, tu mesmo lhe mataste. Mas sabes?: isso foi bom, te agradeço de verdade essa morte. Nunca vou te perdoar porque tu eras um operário; mas te agradeço. Já não te respeito, desprezo, mas te conheço melhor: nasceu outra forma de respeitar. Mataste, separaste o menino de mim mesmo e por isso continuamos indissoluvelmente ligados os três: tu, eu e ele, ele de catorze anos a devorar o único livro que tinhas: *Dez Dias Que Abalaram o Mundo*. E, em sete dias, o mundo te abalou, quero crer que foram só sete dias; só que, dentro de ti, qualquer coisa já estava roída, te foi roída, roeram, tu mesmo roeste. Volto sempre na segunda e última lição: ser só não chega; é preciso que nos queiramos ser.¹¹⁹

A passagem, embora longa, vale ser retomada para que seja possível perceber a origem da expressão, parte das “lições” dadas ao jovem Mais-Velho pelo operário Brito. A compreensão da raiz de determinados comportamentos e mentalidades será motivo de reflexão de Mais-Velho e de discussão com seus amigos. A complexidade da realidade, cujos “factozinhos de trazer no bolso” tantas vezes negam ou desafiam aquilo que a descrição teórica é capaz de abranger, mostra-se aprofundada quando Mais-Velho é confrontado com um episódio muito duro: a “terceira lição”, que desencadeia o desabafo final de Mais-Velho, encontra sua explicação quando, durante o funeral de Maninho, a mãe pede que Mais-Velho cumprimente o “senhor Brito” e evoca dor e decepção que o operário provocou em Mais-Velho ao participar do linchamento público de um negro:

Nunca tiveram dez anos só e sendo altos para a idade e sabendo ler e escrever bem, foram tratados de senhor por um operário encardido para toda a vida pelo pó e fumo de uma forja? É a isso que eu chamo o começo da felicidade. Ou de uma dor funda, como tu sabes, Maninho, como tu não sabes, mãezinha, e queres que eu levante daqui e vá lá ao fundo onde o senhor Brito prèguntou por mim. Não vou, mãe, não vou. Porque ele me fez o mais pior mal que alguém podia me ter feito, porque ele me fez doer tanto como a morte do teu filho cassula, porque ele matou em mim essa felicidade de criança que eu era, o prémio da minha curiosidade de bom aluno – «Ah?! És o inteligente, o que sabe tudo, desenhos, até?...» – saudades, Maria, saudades! E antes esta tua natural ironia cruel que aquilo que meus olhos vão ver e não esquecem senão na hora de a terra os regar.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 81-82.

(...)

de repente oiço a turbamulta a correr, a berrida em todo o lado, abro a janela, se esvaziam as esplanadas da Rua de S. Paulo e só tem um grito unísono de muitas bocas:

— Mata o negro!

e ninguém mais que sabe qual é, tem cento e tal mil ali, quase, onde eles gritaram todo o medo e é só escolher.¹²⁰

(...)

Operário serralheiro-civil Brito levanta o arco, abre-lhe no crânio como assim fosse mamão maduro, sem barulho e eu vi tudo na frincha que os socos dos outros meus quatro olhos irmãos não conseguiram de fazer fechar. A mesma cara fina e alongada, o curvo nariz e a pele mais negra do fumo e da fuligem, o olho camões — seco já o sorriso de há vinte anos quase, o humilde e sincero sorriso de sua admiração para a felicidade que eu era, com meu saber de admissão ao liceu:

— Mercês lhe faça Deus, senhor!

— Mon'ami, mon'ami! Aiuê mon'ami, a-mu-jibila nê! — este o grito só que oiço ou é coro de milhões de gritos iguais?¹²¹

Vale retomar rapidamente aqui, para estabelecer um diálogo, um texto de Albert Memmi que inevitavelmente vem à lembrança quando aparece a personagem Brito:

(...) o homem de esquerda nem sempre percebe com suficiente evidência o conteúdo social próximo da luta dos colonizados nacionalistas. Em suma, o homem de esquerda não encontra na luta do colonizado, que ele apoia *a priori*, nem os meios tradicionais nem os objetivos últimos dessa esquerda de que ele faz parte. E, bem, entendido, essa inquietude e esse exílio são singularmente agravados no caso do colonizador de esquerda, isto é, do homem de esquerda que vive na colônia e lida no cotidiano com esse nacionalismo.¹²²

O operário Brito, ainda que possa ter proferido que "*Condições económicas de vida iguais, o preconceito racial desaparece como fumo!*", revela, na contradição entre seu discurso e sua ação, o racismo internalizado que, ainda que tenha sido

¹²⁰ *Ibid.*, p. 65-66.

¹²¹ *Ibid.*, p. 67.

¹²² In: MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 41.

originado como mecanismo de legitimação da exploração infligida pelos europeus, desenvolveu-se a tal ponto que se faz necessário combatê-lo enfaticamente, não sendo suficiente, como percebe dolorosamente Mais-Velho, apenas igualar as condições de vida sem que haja um trabalho específico de combate ao racismo. A questão de classe, então, pede reforço teórico para que possa ser integralmente compreendida naquele contexto. Acerca da frase que encerra a passagem, em que há o lamento da mãe, também vale uma breve observação: enquanto a dor daquela mãe é individualmente representada, é também imediatamente referida ao contexto de que é produto por meio da indagação, que reflete no sofrimento daquela mãe o de tantas outras mães e, assim, é capaz de comunicar vivamente o peso da violência colonial e seu impacto sobre toda uma coletividade.

O operário que, na obra, portanto, está na própria raiz da busca pela raiz das coisas¹²³ é capaz de sintetizar em si um aglomerado de contradições vivas que, embora provoquem uma cisão profundamente dolorosa em Mais-Velho, aprofundarão também sua compreensão da realidade. O olho d'água que explica o rio da existência do operário Brito não é recuperado, mas sua lição é levada adiante pela personagem, que busca incessantemente compreender e superar as tensões à sua volta.

Vale mencionar ainda que o movimento de procura pela raiz das coisas, metaforizado na imagem das águas de um rio, será resgatado futuramente por Luandino Vieira, indicando a força e relevância que tem em sua composição

¹²³ Vale, aqui, lembrar também a força que outra imagem de procura pela raiz das coisas tem na obra de Luandino Vieira: em *Luuanda*, a famosa passagem do cajueiro presente na "Estória do ladrão e do papagaio" já sinaliza a apreensão dialética do movimento da própria existência – que torna necessário escolher um ponto determinado do "fio da vida" para ser o princípio da compreensão das macas:

(...) Então, em vez de continuar descer no caminho da raiz à procura do princípio, deixem o pensamento correr no fim, no fruto, que é outro princípio e vão dar encontro aí com a castanha, ela já rasgou a pele seca e escura e as metades verdes abrem como um feijão e um pequeno pau está nascer debaixo da terra com beijos da chuva. O fio da vida não foi partido. Mais ainda: se querem outra vez voltar no fundo da terra pelo caminho da raiz, na vossa cabeça vai aparecer a castanha antiga, mãe escondida desse pau de cajus que derrubaram mas filha enterrada doutro pau. Nessa hora o trabalho tem de ser o mesmo: derrubar outro cajueiro e outro e outro... É assim o fio da vida. Mas as pessoas que lhe vivem não podem ainda fugir sempre para trás, derrubando os cajueiros todos; nem correr sempre muito já na frente, fazendo nascer mais paus de cajus. É preciso dizer um princípio que se escolhe: costuma se começar, para ser mais fácil, na raiz dos paus, na raiz das coisas, na raiz dos casos, das conversas.

Assim disse Xico Futa.

artística. O fechamento do “livro primeiro dos rios” retoma e reforça a imagem composta décadas antes:

Amanhã, na madrugada de ir enforcar o Batuloza, tenho de recomeçar meu ximbicanço. O *Ndalagando* naufragou na memória; rio acima de minha estória, o Kwanza rodeia a pátria da nossa luta; missão, agora, era de lhe dar encontro no princípio desse rio, nos seus três fios de água, lá nas altas serras do Bié — onde que o mundo acaba e todas as águas começam.

Fecho então meu livro primeiro dos rios.¹²⁴

De 1967 a 2006, datas que atam a produção dos dois livros referidos, Luandino Vieira parece ter estado sempre empenhado na experimentação literária *radical* – definição que, se recuperar a discussão até aqui e somar a ela uma famosa asserção de Marx, enriquece profundamente em sentido: “Ser radical é agarrar a coisa pela raiz. Mas a raiz, para o homem, é o próprio homem.”¹²⁵ Parte de um texto curto, mas vigoroso, a reflexão compõe um estudo que seria fundamental à virada materialista do pensamento do jovem Marx. Para compreendê-la em seu contexto, vale retomar todo o parágrafo do qual é parte:

¹²⁴ VIEIRA, José Luandino. *De Rios Velhos e Guerrilheiros. I. O Livro dos Rios*. Lisboa: Caminho, 2006, p. 126.

¹²⁵ MARX, Karl. Introdução à *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015, p. 151. O texto foi publicado nos *Anais Franco-Alemães* em 1844 e apresenta a chave de leitura para seu argumento desde o primeiro parágrafo:

Na Alemanha, a *crítica da religião* está, no essencial, terminada; e a crítica da religião é o pressuposto de toda a crítica.

A existência profana do erro está comprometida, depois que sua *celestial oratio pro aris et focis* foi refutada. O homem, que na realidade fantástica do céu, onde procurava um super-homem, encontrou apenas o *reflexo de si mesmo*, já não será tentado a encontrar apenas a *aparência* de si, o inumano, lá onde procura e tem de procurar sua autêntica realidade.

Este é o fundamento da crítica irreligiosa: o homem *faz a religião*, a religião não faz o homem. E a religião é de fato a autoconsciência e o autossentimento do homem, que ou ainda não conquistou a si mesmo ou já se perdeu novamente. Mas o *homem* não é um ser abstrato, acorçado fora do mundo. O homem é o *mundo do homem*, o Estado, a sociedade. (p.148)

Embora não seja o assunto direto deste estudo, vale retomar o início do texto para apontar o pressuposto do qual Marx partirá para a construção de sua crítica: o mundo não está dado por forças indefinidas ou transcendentais, mas é produto da combinação de ações humanas. Sendo “o homem o mundo do homem”, é nele próprio, portanto, que deve buscar para compreender a origem das coisas – exercício que parece enraizado na escrita de Luandino, empenhada em investigar o humano em profundidade.

A arma da crítica não pode, é claro, substituir a crítica da arma, o poder material tem de ser derrubado pelo poder material, mas a teoria também se torna força material quando se apodera das massas. A teoria é capaz de se apoderar das massas tão logo demonstra *ad hominem*, e demonstra *ad hominem* tão logo se torna radical. Ser radical é agarrar a coisa pela raiz. Mas a raiz, para o homem, é o próprio homem. A prova evidente do radicalismo da teoria alemã, portanto, de sua energia prática, é o fato de ela partir da superação *positiva* da religião. A crítica da religião tem seu fim com a doutrina de que *o homem é o ser supremo para o homem*, portanto, com o *imperativo categórico de subverter todas as relações* em que o homem é um ser humilhado, escravizado, abandonado, desprezível.¹²⁶

Marx, falando a favor da emancipação teórica alemã em sua crítica, afirma que a teoria também pode configurar um poder material, ou seja, capaz de provocar modificações concretas, tão logo se torne propriedade comum das massas, mas que, para chegar a isso, terá que ser radical, compreendendo a raiz do próprio homem. Afirmar que o homem é um ser ontocriativo, ou seja, que ele é raiz dele próprio, significa reconhecer a potencialidade humana de se autodeterminar, produzir-se a si mesma em sociedade, superando, assim, a passividade de uma visão que acredita na determinação metafísica, portanto externa e inalterável, da vida.¹²⁷ A crença no potencial humano de transformação configura, então, poder material, na medida em que, ao transformar a maneira de olhar para a realidade, possibilita que os seres humanos tomem as rédeas da própria existência.

Assim, buscar compreender a raiz das coisas é buscar sua origem social e, portanto, passível de transformação. Todavia, imersos em sociedades altamente complexificadas, fruto de processos históricos de longa duração, é preciso que os seres humanos busquem desvelar a essência escondida por trás da aparência dos fenômenos produzidos social e historicamente, visando recuperar sua noção de totalidade. A visão radical é, então, aquela que busca compreender a totalidade das relações contraditórias e complexas que constituem e determinam o funcionamento de dada realidade.

Embora pareça uma longa digressão, a explicação da sentença de Marx justifica-se pelo acréscimo de significado que traz à leitura do texto literário: Mais-Velho aprende com um operário que é preciso buscar a raiz das coisas. O mesmo

¹²⁶ *Ibid.*, p. 151-152, destaques do autor.

¹²⁷ Vale reforçar, no entanto, que Marx sempre leva em consideração as contingências materiais que limitam as ações humanas e com as quais o homem deve lidar.

operário, no entanto, permitirá que compreenda o alcance da dialética que move a complexa existência em sociedade: a personagem ensinará a ideologia que resgata Marx pelas palavras, mas sua prática demonstrará uma das contradições que movem e sustentam uma sociedade de tipo colonial. Embora ferido, Mais-Velho admite que naquele movimento violento é capaz de reconhecer mais uma das camadas de contradição viva que impulsionam o funcionamento social, muito mais complexo do que caberia em qualquer explicação que pudesse ser oferecida por Brito. Assim, mais que o discurso das personagens, é a ação que, no romance, é capaz de envolver o leitor em um todo dialético, em que as soluções para os conflitos não encontram assento possível e, assim, convidam continuamente à reflexão e à procura por superação.

A respeito da força da ação na representação romanesca, vale recuperar uma observação de Lukács que parece contribuir com a leitura da obra angolana:

Toda ação representa ou a afirmação ou o fracasso de pessoas concretas, socialmente determinadas, em situações concretas e socialmente determinadas. Toda ordenação compositiva é o reflexo, intensificado e concentrado na obra literária, das relações humanas e morais de determinadas pessoas entre si. A exatidão objetiva e a segurança subjetiva deste critério de medida são necessárias para proporcionar ao escritor o caminho de acesso à riqueza da vida.

A riqueza interior de um personagem literário deriva da riqueza de suas relações internas e externas, da dialética entre a superfície da vida e as forças objetivas e psíquicas que atuam em profundidade. Quanto mais autêntico (isto é, quanto mais de acordo com a realidade) for no escritor este critério de medida, tão mais profundamente ele poderá ir até o fundo, tão mais ricas serão as determinações e tão mais móvel a vida que ele então saberá despertar e trazer à luz. E isto por uma razão: quanto mais autêntico for este critério de medida, tanto mais revelará as grandes contradições internas do desenvolvimento social, e tanto mais organicamente logrará o escritor relacionar aos grandes conflitos sociais o destino singular do personagem pelo qual se interessa. O puro e simples relativismo empobrece o homem, o escritor e seus personagens. Ao contrário, eles são enriquecidos pela capacidade de atribuir à relatividade o seu justo papel de momento num processo que é a unidade do relativo e do absoluto, dialeticamente compreendida e resolvida.¹²⁸

¹²⁸ LUKÁCS, György. Marx e o problema da decadência ideológica. *Marxismo e teoria da Literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 101-102.

Pode-se afirmar, conforme a exposição buscou explicitar, que o andamento do texto de Luandino Vieira segue um movimento dialético de retomadas e avanços narrativos em que, no entanto, cada retorno configura um avanço, pois acrescenta uma nova camada de sentido. O aprofundamento das contradições internas das personagens se dá em paralelo com as ações externas que, determinando suas posições em um conflito inevitável, acaba por enredá-los em situações sem resolução possível. O movimento, assim, dá sequência à busca por respostas que só encontrariam solução na formulação de novas perguntas. A dialética, portanto, aparece não só figurada nas ações ou personagens, mas entranhada em uma estrutura textual composta de modo a emular o modelo de exposição desenvolvido por Marx na redação de *O Capital*.¹²⁹ Em um possível paralelo artístico, pode-se perceber que a formalização desse movimento desenvolve-se de modo a desorganizar um fluxo narrativo padrão, acionando recursos diversos para intensificar seu efeito. O fluxo da memória, por exemplo, ao permitir o movimento de idas e vindas, é estratégia de relevo na construção textual.¹³⁰

¹²⁹ A reflexão a esse respeito será desenvolvida no capítulo 5.

¹³⁰ É interessante notar como recursos que seriam excessivamente “subjettivistas” de acordo com a avaliação de Lukács são apropriados por Luandino Vieira e revertidos, ao contrário, justamente ao desenvolvimento da dialética particular que é capaz de construir em seu texto. Esta discussão será retomada adiante, também no capítulo 5.

3.2. Figurações da militância: contradições

Se o enraizamento histórico dado por uma estruturação dialética do próprio discurso ficcional parece ser a principal dimensão da representação da militância anticolonial em *Nós, os do Makulusu*, não é, no entanto, a única. Diversas passagens figuram diretamente o trabalho clandestino de Paizinho e Mais-Velho, que é recuperado também por meio das confrontações de Maninho quando questiona ou ridiculariza as posturas do narrador. Além disso, há menções à luta armada entre as quais é possível descobrir um episódio de apoio direto de Mais-Velho:

Só lhe conhecemos um gesto de efetivo apoio à luta armada: o presente dado a Kibiaka para que ele possa se juntar aos guerrilheiros atuando na mata: "Noite de Natal. Ponho no sapatinho o único brinquedo que merece um homem digno como o meu amigo Kibiaka: *Parabellum*, de 9 milímetros." O amigo negro havia matado seu patrão branco que ameaçava entregá-lo à polícia política acusando-o de terrorista. "— Mais-Velho, porra! Um gajo também se cansa de não ser homem!" (*NODM*, 148, vale para ambas citações.) Ele atravessara uma fronteira da violência (indispensável, segundo Fanon, para que o colonizado possa manter sua saúde mental e afirmar sua também violentamente negada condição humana) intolerável para o poder colonial. Sem alternativa de ação, tinha um único rumo à sua frente: o de se juntar aos guerrilheiros na mata. E Mais-Velho, num gesto de solidariedade política que ia além de sua própria opção de luta, lhe dá esse apoio efetivo.¹³¹

Representação maior da dignidade no romance, Kibiaka é a personagem que se une à guerrilha e, décadas mais tarde, terá seu destino narrado em maior detalhe n' *O Livro dos Guerrilheiros*. A recuperação da figura parece reforçar sua importância no universo ficcional composto por Luandino Vieira que, a partir d' *O Livro dos Rios*, chama a atenção também pela novidade: se em *Nós, os do*

¹³¹ VEIGA, Luiz Maria. *Retratos do colono, do colonizador, do cidadão: a representação literária da minoria branca em Nós, os do Makulusu e em outras narrativas angolanas*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010, p. 79.

Makulusu a guerra de libertação é apresentada sobretudo como referência um tanto distante do espaço urbano em que está centrada a ação, *O Livro dos Rios* apresenta uma nova cartografia da luta, empenhada em adentrar o território angolano. Entranhado nesse espaço o leitor reencontrará Kibiaka, representado em toda a sua dignidade, mas, uma vez mais, sem qualquer maniqueísmo.

De volta ao cenário luandense da luta apresentada em *Nós, os do Makulusu*, é possível verificar não só o empenho clandestino de Mais-Velho e Paizinho, mas também a violenta resposta colonial:

(...) eu vejo o rio da vida passar por mim e já sei que Maninho morreu, a Mimi já mo disse, mas meu coração ainda não está tremer por isso. O meu coração treme é pela vida, o homem respondeu no telefone: — Há dois dias que não vem trabalhar!

A certeza, Mais-Velho, não nasce feita: tem-se fazendo-lhe, enquanto se faz, apenas, me ensinaste, Paizinho. Mas agora tenho a certeza, porque isso sai no que está debaixo dos meus cabelos negros espetados e dos teus louros ensanguentados, sai nos olhos e o coração adivinha: não mais te verei mais, meu irmão, não te vou ver nunca mais. São duas mortes no mesmo dia, é muito, e só uma que me dói, essa tua morte viva, esse viver de morte que te agarrou e eu tremo, tremo e me encosto na parede do lado de fora da loja onde que telefonei para o emprego do Paizinho: com o medo agarrado ao cu das calças, ia dizer Maninho, só que o Maninho já está morto.

— É exactamente porque o Maninho tem razão que temos de fazer o que fazemos!

Eu sei, Paizinho, mas hoje venho te procurar, e estou a transgredir todas as ordens e regras de segurança, mas porra! somos irmãos e o nosso irmão Maninho, aquele a quem se estendiam tapetes de morte, é uma farda branca e limpa dentro do seu caixão. Eu sei, Paizinho, é isso mesmo: temos de negar a razão do Maninho, a guerra do Maninho, a solução do Maninho, porque ele tem razão. E temos de lhe roubar a razão — matar e morrer, ir ou recusar são as quatro estações — e, como assim a formiga, o malembe trabalho da formiga, o teimoso reconstruir do gumbatete, o perpétuo roer do salalé, temos de ir construindo, em cima disto tudo, o que vai negar isto tudo. O que nos vai negar, Paizinho.

Eu sei, mas para ter a certeza, que não posso nunca ter, não é uma coisa feita por medida, como um fato, não tem uma certeza na medida de cada qual mesmo que cada qual vista a sua certezinha consigo e sem ela não se pode viver, preciso de te ouvir dizer o que eu sei bem, mas que, dito por ti, por outro alheio, é mais certo: o teu relativo vira absoluto meu — solidariedade, é assim? — e vai também me tranquilizar, nascer a certeza que depois vou destruir e destruindo-lhe para lhe reconstruir e ir assim, contigo que não és só tu mas nós, os do Makulusu, fabricando, não a certeza, mas certezas que vão nos ajudar a ser nem cobardes nem heróis: homens

só. Dos cobardes não reza a história, mas o pior, Maninho, quantos mais heróis tem um povo, mais infeliz é.

Preciso acabar com os heróis?

Quero ver o teu largo sorriso castanho, os óculos rindo sempre o teu bondoso rir, esse modo diferente que tens, não é de ver as coisas, vê-lhes como eu, como nós, como outros, mas de lhes dizeres, és uma chuva de caju que serena a sede da terra e dá-lhe paciência de esperar nas grandes verdadeiras chuvas.

Vão-nos levar embora as chuvas grandes? Mas não é esse o destino das formigas que cartaram as comidas no formigueiro e deram-lhe a paz dos tempos que tem tudo? Do gumbatete que, esmagado, deixou seus filhos no ninho de barro, mil vezes reconstruído?

Temos de fazer o que fazemos mesmo que Maninho está-se a rir — e já não está, só está morto — e nos xingue que são jogos de sociedade, não tem mais outro caminho: lutar a guerra para lhe gastar com depressa, como falas tu, meu capitão-mor do reino no Cemitério do Alto das Cruzes; lutar para que a tua razão não seja razão e que tu vivas e Kibiaka viva e todos os mortos possam viver e os vivos morrer sem precisar de ser heróis. E de repente, me lembro agora na terceira palavra: kikunda, traição, é isso, e digo:

— Ukamba uakamba kikunda! — saímos no fundo da morte do Makokaloji.

E isso já não serve para nada: Paizinho está ali, preso, ali a cento e poucos metros de mim, de onde lhe vejo, um grupo de gente que tem medo de aproximar-se e todas as folhas de milho do seu colchão despejado na rua xaxualham no vento, redemoinham e o meu coração está mudo, não penso nada, me esqueci já que o Maninho morreu, que venho para contar no Paizinho, e o Paizinho está ali, cento e tão poucos metros na minha frente, encostado na parede, é mentira, o Paizinho de verdade vou lhe encontrar dentro de minutos na casa de Maricota e da mãe, vou-lhe contar tudo o que o Maninho foi dizendo nas cartas para a Rute que está no escritório a bater erros de dactilografia porque está olhar no mar e sente-lhe já amornar no corpo moreno com o braço do Maninho à volta da sua cintura, para no fim ele dizer-me o que eu sei já mas quero ouvir na boca dele:

— É porque ele tem razão que nós temos que fazer o que fazemos!¹³²

O fragmento acompanha a movimentação da memória do protagonista que, enquanto caminha, reflete e rememora sua ação um tanto irresponsável ao procurar Paizinho, contra as instruções militantes. O início da passagem recupera o momento aflitivo em que Mais-Velho descobre a prisão do meio-irmão, há dois dias sem ir trabalhar, e tem a certeza de que não o verá nunca mais. O “viver de morte”

¹³² VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Caminho, 2004, p. 144-147.

que agarrou Paizinho o faz tremer ainda mais que a morte já certa do irmão. Ao lembrar Maninho e, nas entrelinhas, seu discurso, evoca a voz que o confronta diretamente, trazendo em si uma compreensão da profundidade das contradições postas naquele cenário: “É exactamente porque o Maninho tem razão que temos de fazer o que fazemos!”. A contradição é recuperada vivamente pela reflexão. Não é apesar da razão de Maninho que se deve fazer a luta que o nega, é justamente por causa dela. E porque ela existe, é necessário ter a paciência de construir, com o “trabalho de formiguinha”, o que negará não só a razão de Maninho, mas também a deles próprios – imersos que também estão nas profundas contradições inescapáveis daquele cenário.

Se toda a movimentação inicial do fragmento já recupera a dinâmica dialética que estrutura a narrativa, a imagem referida por Mais-Velho figura explicitamente este movimento: a voz de Paizinho que busca para o “tranquilizar, nascer a certeza que depois vou destruir e destruindo-lhe para lhe reconstruir (...)” demonstra a opção formal que reaparecerá ao longo de todo o curso narrativo. O encerramento da sentença retoma o jogo dialético da existência em um nível ainda mais profundo: “(...) e ir assim, contigo que não és só tu mas nós, os do Makulusu, fabricando, não a certeza, mas certezas que vão nos ajudar a ser nem cobardes nem heróis: homens só.”

A constatação que poderia parecer simples, “homens só”, é capaz de condensar uma aguda compreensão das contradições da condição humana. Quanto “mais heróis tem um povo, mais infeliz é”, pois, ao concentrar as expectativas de infalibilidade em um ser que, por fim, é tão humano quanto todos os demais, estará fadado à decepção. Mais produtivo parece o olhar que compreende que são todos “homens só”, sujeitos a incompletudes e imperfeições, mas que, no movimento conjunto, podem fabricar modos de existência cada vez melhores, que ajudem a viver. Talvez um dos textos mais bonitos escritos por Luandino Vieira, um fragmento de correspondência já aponta para a ideia que será aprofundada ficcionalmente em *Nós, os do Makulusu*:

Tarrafal, 14/X/66

(...) Meu caro Carlos: só não compreendo como insistes em alcunhas ainda que sinceras como a do « maior ficcionista angolano ». Isto para te falar no estares desiludido de ti próprio, como dizes, e de muitos outros. Isso era inevitável, é um constante suceder e é preciso compreendermos que não há outros homens para com eles construir o mundo. É com esses mesmos que se fará – ou nunca se fará. E portanto me regozijo que digas que ainda vai havendo sementeira para o futuro. Nós somos responsáveis, pouco ou muito não importa, ou o que importa é que o sejamos na medida em que nos foi

permitido ou o soubemos ser, por essas sementes. Portanto não se justifica essa desilusão de nós próprios, mas é necessário não cairmos nas mistificações da sementeira que parimos. É só isso que fará a nossa justificação: lucidez. Mas para que não penses que o teu primo é um super-homem e para que se dissolvam ainda mais as ideias feitas, sempre te digo, meu caro irmão, que há dias em que os seguintes versos são possíveis: « é necessário o ódio / só ele impele / o vermelho estrebuchar do sangue / quieto insone / sob o medo... // só ele sacode / o cansado sono do pensamento / puro fraterno / sob o amor // é necessário o ódio / só ele liberta / só ele não cansa! ».

Deixo-te com toda a amizade, hoje: o poema é de ontem.¹³³

“Não há outros homens para com eles construir o mundo”: há “homens só”. Mobilizados por amor, fraternidade, ódio; todas as dimensões da experiência humana são convocadas à luta. O chamado à lucidez, fugindo da mistificação¹³⁴ dos próprios esforços, convoca à compreensão íntegra da realidade, que não exclua do empenho de compreensão totalizante as dimensões menos aprazíveis daquilo que constitui a humanidade.¹³⁵ Assim, não há descrença na luta, uma vez que a dialética dos processos históricos é compreendida em profundidade – o que permite, inclusive, que a composição ficcional seja capaz de antever algumas das heranças que continuarão presas ao destino daquela nação forjada a sangue.

Ainda dando sequência à leitura do excerto ficcional, há a continuação da reflexão com imagens da maior beleza para encenar o trabalho paciente, para o qual não há outro caminho senão o próprio processo de construção da luta. A passagem, que também relembra rapidamente a aventura dos quatro do Makulusu “no fundo da morte do Makokaloji”, culmina na ação inevitável: Paizinho “está ali, preso” e a memória vai tentar negar, fugir para outro momento, mas retornará ainda à mesma sentença, “É porque ele tem razão que nós temos que fazer o que fazemos!”, já retomada acrescida de sentidos.

Para além da enunciação da ambivalência constitutiva da condição humana que é possível depreender do excerto, outro aspecto fundamental à estruturação de qualquer narrativa também conjuga elementos para a sustentação desta leitura: a construção das personagens. Como este não é um estudo exaustivo de composição

¹³³ LABAN, Michel; VIEIRA, José Luandino. *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Edições 70, 1980, p. 98-99.

¹³⁴ Aspecto a ser também retomado adiante, no capítulo 5.

¹³⁵ Daí também a recorrência da opção de Luandino Vieira pelas personagens marginalizadas.

de personagens,¹³⁶ aqui serão referidos apenas três momentos para exemplificação, com o objetivo de verificar a pertinência da afirmação.

Em um momento de diálogo hipotético com a mãe, Mais-Velho enuncia:

Mãe: tu és uma colona, ouviste? Uma colona, é assim que tu és. Colonialista, colono. Como é te vou poder fazer aceitar a verdade e a mentira que não podem se separar assim à toa enquanto a gente não soubermos tudo, como vou te explicar que a verdade é mentira aqui, hoje, nossa terra de Luanda, 1961, o Maninho na Universidade, eu meio desempregado-meio empregado, o pai morto, tua filha Zabelinha professora em Aveiro, que sim, matar-te-ão, matar-me-ão e vão dizer com justiça: era uma boa branca, era um bom branco? O bem que tu fazes, mãe, as sopas que dás, as esmolos que dás, os serviços que dás, os matabichos que dás, é o mal, é o pior mal: fazer bem sem olhar quem, tu vives de frases feitas no teu bom senso de camponesa que és ainda e esse bom senso é muito perigoso. Fazer o bem sem olhar a quem é diminuir, é insultar – primeiro é preciso que reconheças esse a quem como alguém que não quer o teu bem, quer outro bem e então, sim!: faz o bem e não olhes a quem, ama o próximo como a ti mesmo, assim como fizeres assim acharás, não o saiba a esquerda o que a direita faz, então sim, isso será bom e justo, minha triste e desiludida mãe que me olhas e ouves o hino final da emissora estrangeira e estás pensando, e eu sei e leio nos teus olhos e não te quero dizer que sim nem que não, já sofreste muito, já morreste muitas vezes, humilhada e cansada, e ainda te falta ver o filho do riso loiro seco de sangue e morto, terrorismo, colonialismo, em baixo do tule branco por causa das moscas. Pensas, leio e só sorrio porque tu sempre confiaste no meu sorriso na cara de anjo que a prima Maria diz que tenho:

— Será o meu filho bolchevista? Minha Nossa Senhora de Fátima, velai por ele!

Tu és uma colona, mãe, é assim que te respondo calado, vi as tuas mãos calosas remexer no rosário. Uma colona; um alguém que ocupa um outrem, indevidamente dizem, e acertam e erram; por causa da tua presença alguém não tem presença, és causa de mortes diárias e seculares injustiças. Mas olha, mãe! Com bolchevismo, como o teu bom senso me acusa, ou sem ele, como o meu sorriso te convence, não embarco assim lá muito nisso, sabes? Por isso que sorrio: por tua causa, mortes diárias e injustiças seculares? Mortes diárias e injustiças seculares, sim. Mas não sei, não conheço a tua conta no Banco, só que desconfio e rio...

Sabes, mãe: és uma colona; ocupas um lugar que outrem não pode ocupar e tudo isso é a pura verdade – mas não será esta lei só lei de física? – mas desconfio, mãezinha, que és como tens sido sempre desde que vais começar

¹³⁶ Para conhecer em detalhe a composição de personagens na obra, recomenda-se uma vez mais o já referido trabalho de Luiz Maria Veiga, que é essencialmente um estudo de personagens.

apanhar azeitona dentro de Invernos frios e descalços da tua infância, um bode expiatório. Mas se não existisses e contigo outros e outras e outros e eu, como ia ser então que uns tivessem lugar que outro alheio não vai poder ocupar?¹³⁷

Quando o leitor chega a essa passagem, já se defrontou com inúmeros momentos de humilhação da mãe, já conhece “sua coragem de sempre perder”,¹³⁸ o sofrimento que carrega em silêncio, seu jeito de se dizer “uma sua criada” às freguesas de seu trabalho incessante. O fragmento, que permite divisar a humanidade da mãe, demonstra também que sua própria existência naquele espaço encerra aquela unidade tensa de contrários tão cara à dialética: as melhores intenções da mãe, personagem também oprimida, são inevitavelmente fatores de opressão e humilhação dos negros de quem ocupa o lugar. A contradição que evidencia serem todos vítimas potenciais de um sistema extremamente violento não deixa, no entanto, de marcar as posições de poder em jogo: está muito claro quem oprime quem nesta correlação de forças.

Se a presença de Maninho já permite entrever a humanização do inimigo, dado que lutará ao lado do exército colonial, mas não deixará de ser “o melhor de todos nós”,¹³⁹ há outra passagem ainda mais interessante para evidenciar este aspecto, uma vez que trata de uma personagem com quem Mais-Velho não tem uma relação afetiva construída anteriormente:

Ali, tarimbeiro és, ainda com esses três riscos nos ombros e a longa fila de fitinhas que quase não tens peito para elas — da Guerra franquista de Espanha, não é verdade? Desconfio... — estás aí a rir e dobrar-te um pouco, com o uísque na mão, e estás em sentido, estás sempre em sentido, estarás sempre assim, essa tua alma militar está de mãos ao lado das calças, dedos bem unidos, peito p’ra fora-barriga p’ra dentro, olhar em frente, nem que lhe passe um alho pelos lábios! — dirás outra palavra, no meio da parada aos recrutas banzados, meu sargento, porque foste vinte e tal anos sargento, os melhores anos da tua vida foram passados a ouvir e cumprir ordens e berrar insultos a rapazes em sentido, se não foi pior: somar folhas de pré, e isso deixa marca. Estás jovial e alegre e te mexes todo, conversando com teus iguais, mas a tua alma está em sentido, « quieto com as orelhas, pazinho! Cheira a palha ou estás com a mosca? » — és de cavalaria. Sabes?:

¹³⁷ In: VIEIRA, *Op. Cit.*, p. 50-51.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 09.

uma vez escravo, toda a vida escravo. Mete-se no sangue. E só um cu d'agulha pode fazer sair o sangue e a escravidão.¹⁴⁰

A representação do militar,¹⁴¹ sempre em sentido mesmo em momentos de descontração, evoca um passado todo “a ouvir e cumprir ordens” e culmina na imagem que o associa a um escravo. Sabendo que militares como ele foram responsáveis pela manutenção de um sistema violento e opressor por tanto tempo, surpreende a imagem que o parecia àqueles outrora subjugados também por mãos oficiais. O reconhecimento de que também ele é resultado de um sistema desumanizador, ao qual só se pode “matar” para superar, devolve humanidade à personagem também por meio do recurso aos seus aspectos contraditórios.

O último exemplo refere-se ao próprio Mais-Velho, de cuja representação extremamente complexa demonstra apenas uma parte:

Então sinto que estão me olhar. Não são os da carrinha, os que guardam no Paizinho, ali encostado na parede e lhe fazem agora entrar na casa. Mas os outros todos. Quietos e calados, olham. E eu fixo os olhos deles e eles baixam os seus. E quero encontrar alguém que segure nos meus, vadios, que lhes agarre, que diga a resposta que o Paizinho já não pode dizer — nada. Nem amizade, nem ódio, nem tristeza, nem alegria, ali. Olham e não me odeiam, não mostram qualquer sentimento, ou eu é que não posso ver, estão muito fundos? É isso, escondidos muitos anos já, muitos, muitos anos, séculos, e não me odiavam, sabia: para odiarem-me teriam de ser meus iguais e não se sentiam assim e eu me sentia um igual, mas não éramos assim. Estava ali, na cara deles, atrás deles, no meio deles e queria estar nu para verem e ouvirem, sentirem o que era, o que eu pensava e sofria, que aquele homem do colchão desfeito era mais que meu irmão, no sangue e no cérebro, nas mãos, naquilo que define um homem e mora debaixo da calote óssea e está nas mãos que são o cérebro. E não conseguia. Estava fechado, diante deles; como eles, como eles diante de mim: duas pedras. E tão nu, tão nu que, vestido de calça e camisa e chapéu estava ali nu e assim ia estar sempre, enquanto um milímetro quadrado na minha pele estivesse à vista e eu estava nu na frente deles, no desfeito da minha cara tremendo por causa a prisão do Paizinho. Não sabiam ler em mim, mas sabiam. Sabiam, ainda que todo o meu corpo, a minha pele estivesse tapada no vestuário, coberto na mortalha, sabiam: o meu modo de andar, de pôr os pés, tamanho deles e forma e modo de assentar o tãço, de quem está habituado a andar sem medo que, de repente, façam-lhe saltar no coração: cartão? imposto? onde vais a esta hora? onde trabalhas? ruscado, batido, deportado, humilhado,

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 151-152.

¹⁴¹ Acerca da representação um tanto confusa da personagem, vale consultar VEIGA, *Op. cit.*, p. 121.

assassinado. Isso só, chegava para estar sempre nu diante dos seus olhos. Ou morto mesmo e tapado e enterrado, meu corpo vai ter outros odores adivinhados, saberiam, por tudo quanto comi, décadas e décadas, coisas que delas o nome só cadavez sabiam, bastava sair esse cheiro, saberiam. Cadáver, eu vou cheirar ainda a quem comeu muito, bem, pelo menos quem comeu melhor que eles.

Estou sempre nu, agora mais nu ainda e mais tapado ainda: Maricota está no meu lado e, não falando, me segurou no braço, mas olhos dela são os mesmos, parados, escondem no fundo deles os sentimentos que queria dar encontro. Ou sou eu ainda que complico as coisas?

Kibiaka: «Este Mais-Velho é muito complicado!» — dei-lhe a Parabellum. Mudou sua opinião?

Se ele estivesse ali comigo, com seu largo e infantil sorriso de monandengue crescido, talvez tivesse um sorriso, um sinal de sim, um esgar humano, gesto de revolta, um silêncio quente de solidariedade a circular nas nossas mãos desarmadas. E só quando mudo de lugar, me aproximo, por outro lado, com Maricota atrás e paro frente da porta da venda e o comerciante olha-me segurando no braço da irmã de Kibiaka que já sabe que o meu irmão morreu e eu ainda não lhe disse, mas ela sabe muitos anos já quando chorou e lhe ajudou, era a primeira madrugada, a abotoar no camuflado, sinto-me leve e feliz, reconhecido. O comerciante branco olha para mim com um ódio tão fundo que ele mesmo se assusta e baixa os olhos. E eu sei, sinto, doeu-me parece era de verdade, verdade, que se fosse de noite ia buscar a espingarda, ia-me dar um tiro, certeza, certezinha, nas costas e no dia seguinte ia chamar a polícia para me encontrarem com os panfletos no bolso e morto por engano e, afinal, com toda a razão. Sei. Olho e sorrio-lhe, feliz e agradecido: odeia-me e isso comunica comigo, para mim é humano e aceito o seu ódio, abraço Maricota e desato a falar o pouco quimbundo da infância, de propósito para lhe soprar no ódio que me tem.

Amar os homens é sempre uma alegria dolorosa.¹⁴²

A passagem tem início com Mais-Velho assistindo à prisão de Paizinho. Enquanto está paralisado diante da cena, sente que “todos os outros”, que não são os pides, estão olhando para ele. Se no início da passagem o desencontro pode soar um pouco obscuro, aos poucos se evidencia a tensão racial que separa as “duas pedras”: nenhum negro ali presente sustenta seu olhar, enquanto ele não pode perceber o que trazem guardado, escondido fundo em seus olhares. Embora Mais-Velho quisesse transpor a cisão colonial e se sentir um igual, sempre seria um branco diante deles, com o privilégio de seu “andar sem medo” de ser “rusgado, batido, deportado, humilhado, assassinado. Isso só” bastava para que estivessem

¹⁴² VIEIRA, José Luandino. *Op. cit.*, p. 148-150.

sempre a uma distância intransponível no interior da sociedade colonial, em que a cor como marcador social da diferença é dolorosamente reconhecida em si, colada à sensação de impotência.

A desigualdade, intransponível mesmo após a morte, só permite ao protagonista encontrar correspondência, ao final da passagem, na expressão de ódio que lhe dedica o comerciante branco. Neste momento, já percebeu que mesmo para dirigir ódio é preciso se sentir igual ao outro e, assim, reconhece humanidade naquele olhar. O drama de Mais-Velho, fraturado entre aquilo a que adere conscientemente e os limites concretos que encontra postos em seu caminho, aprofunda a contradição intrínseca à sua posição histórica, ainda sem possibilidade de superação:

A figura do colonizador de esquerda, que Memmi considera impossível vista a partir da ótica do sociólogo, é aqui construída com consistência e verdade modeladas a partir de perplexidades e hesitações, um personagem com quem acabamos por compartilhar as dúvidas, em quem reconhecemos um desamparo repleto de humanidade. É a vantagem da literatura, da licença criativa e poética, sobre a sociologia e história: a arte da ficção tem direito de inventar, como faz Luandino, o que o rigor científico quase recusa admitir como existente, como faz Memmi, embora acabe por lhe reconhecer a existência, como também faz Memmi.¹⁴³

O “desamparo repleto de humanidade” de Mais-Velho é resultado da representação consistente de uma personagem que, embora tenha grandes intenções, vê-se cerceada pelas limitações do tempo histórico que lhe foi dado vivenciar.

A constituição das personagens, muito brevemente retomada aqui com apenas três exemplos entre tantos possíveis, reforça a leitura que vê na dialética o alicerce que sustenta toda a composição ficcional. O movimento que rodopia o texto, desorganiza o tempo, inquieta a memória, pode também ser encontrado no interior contraditório de cada personagem, capaz de, a partir dali, retomar o conflito social amplo de um espaço turbulento.

¹⁴³ VEIGA, Luiz Maria. *Op. cit.*, p. 88.

4. Desilusões pós-coloniais: Emmanuel Dongala

4.1. *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*: diálogos críticos

*Um fuzil na mão, um poema no bolso*¹⁴⁴ é o primeiro romance do autor congolês Emmanuel Dongala. Considerado uma espécie de síntese das grandes correntes de pensamento que marcaram um período determinado da História do continente africano (1960 a 1973), a obra recriaria a atmosfera política e intelectual de toda uma época.¹⁴⁵

O leitor adentra o texto diretamente em um momento de grande impacto: preso em uma cela, encontra o protagonista Mayéla dia Mayéla prestes a ser executado. A personagem escuta os passos dos soldados no corredor, rapidamente conclui haver chegado o momento e passa a rememorar toda a sua trajetória, apresentada de forma não-linear.

Enquanto no início da rememoração seu percurso na luta contra os brancos parece exemplar, ao longo de seu desenvolvimento somos colocados diante de todas as fragilidades, incertezas e vaidades de Mayéla. Ele sobrevive à luta armada e à tortura, percorre milhares de quilômetros dentro do continente africano, em vários países; chega mesmo a ser presidente do governo revolucionário da

¹⁴⁴ Há uma tradução brasileira do romance, publicada em 1974 pela editora Nova Fronteira. A rapidez da tradução e publicação parece bastante significativa para pensar a circulação alcançada pela obra, considerada pela crítica como emblemática de uma geração. Há relatos em breves resenhas sobre o romance de que, esgotado rapidamente, o texto teria circulado por meio de fotocópias pelo continente. Também recebeu em 1974 o prêmio literário Ladislav-Dormandi de melhor livro estrangeiro, o que demonstra ter alcançado também certo sucesso entre a crítica embora haja, ainda hoje, poucos trabalhos voltados a seu estudo aprofundado.

¹⁴⁵ Cf. ANYINEFA, Koffi e BESTMAN, Martin T., retomados a seguir.

“República Popular e Democrática de Anzika”,¹⁴⁶ país fictício onde o autor situa a pátria de origem do protagonista. A narrativa evoca figuras históricas exemplares na luta contra a colonização: Lumumba, Fanon, Nkrumah, Cabral, Mandela, Nyerere, entre outras. A discussão política aparece muitas vezes em primeiro plano, de forma didática, aproximando muito ficção e realidade no que diz respeito às ideologias que circulavam pelo continente no período.

A personagem, no entanto, quando chega ao poder, não consegue conduzir o país de acordo com as ideias que defende ao longo da narrativa. Durante seu governo, a economia entra em colapso, ocorrem prisões arbitrárias e tortura. Os conflitos internos se acirram, a mídia, controlada por ele, distorce informações e a população começa a se revoltar, manifestando-se contra seu governo, inclusive por meio de um atentado contra sua vida. Mouyabi, opositor de Mayéla, reúne um grupo de partidários e consegue dar um golpe militar que coloca outro governo revolucionário no poder – cuja diferença ideológica do partido que já se encontrava no poder, ironicamente, é imperceptível. Mayéla é preso pelos golpistas e condenado à execução pública. A cena final do romance, em que ele corre em direção a uma colina, para não se «laisser entraîner à la mort comme un mouton»,¹⁴⁷ é acompanhada pela mesma multidão que outrora o colocou no poder uivando e lhe apontando o dedo, enquanto ele é atingido, pelas costas, pelas balas que finalmente o derrubam no chão.

Koffi Anyinefa, considerado um dos principais estudiosos da obra inicial de Emmanuel Dongala,¹⁴⁸ afirma a respeito do romance:

¹⁴⁶ “Ce nom d’Anzika rappelle celui d’Anzikou, un des royaumes kongo (plus connu sous le nom de Teke) de l’ère précoloniale. Cf. Akala Ekondy, *Le Congo-Brazzaville: Essai d’analyse et d’explication sociologiques selon la méthode pluraliste* (1983, p. 16). Et puis, cet Etat fictif est vaguement situé aux frontières du Congo. Le Congo aurait-il servi ici de référent?” (In: ANYINEFA, Koffi. *Littérature et politique en Afrique noire: socialisme et dictature comme thèmes du roman congolais d’expression française*. Bayreuth, Germany: African Studies Series, Eckhard Bréitinger, Bayreuth University, 1990, p. 72).

¹⁴⁷ DONGALA, Emmanuel. *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*. Paris: Le Serpent à Plumes, 2003, p. 395.

¹⁴⁸ “Considering the number of works (and their translations) created by Emmanuel Dongala to date, there is surprisingly little substantive literary criticism about his work. Koffi Anyinefa’s *Littérature et politique en Afrique noire* is probably the most extensive discussion of Dongala’s work to date. Anyinefa contends that Dongala has been misunderstood by European critics, specifically Chemain, who viewed Dongala’s first book as an unsuccessful epic. Anyinefa, on the other hand, focuses attention on the political forces that drive Congolese writers and African writers in general.” (PAREKH, Pushpa Naidu;

In *Littérature et politique en Afrique noire*, I argued that his first novel, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* deserves to be placed alongside Camara Laye's *L'Enfant noir*, Bernard Dadié's *Climbié*, Aké Loba's *Kocoumbo*, *l'étudiant noir*, and Cheikh Hamidou Kane's *L'Aventure ambiguë* as one of the most important Bildungsromane to have emerged from francophone Africa.¹⁴⁹

Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas, em texto que investiga as apropriações do conceito de Bildungsromane no Brasil, esclarece que

A criação do termo *Bildungsroman*, por meio de uma feliz justaposição, aponta tanto para o estabelecimento do romance como gênero "digno" quanto para o processo de aperfeiçoamento do indivíduo burguês nas circunstâncias peculiares do processo histórico e político da Alemanha dos últimos trinta anos do século dezoito. O termo teria sido empregado pela primeira vez em 1803, pelo professor de filologia clássica Karl Morgenstern, em uma conferência sobre "o espírito e as correlações de uma série de romances filosóficos" (*apud* MARTINI, 1961, p. 45). Mais tarde, em conferência de 1820, o mesmo Morgenstern associará o termo por ele criado ao romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1795-1796), cunhando assim a fórmula paradigmática de definição do gênero:

[Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade [...]. Como obra de tendência mais geral e mais abrangente da bela formação do homem, sobressai-se [...] *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, obra duplamente significativa para nós, alemães, pois aqui o poeta nos oferece, no protagonista e nas cenas e paisagens, vida alemã, maneira de pensar alemã, assim como costumes de nossa época. (MORGENSTERN, 1988, pp. 64/66)

A primeira parte da definição de Morgenstern resulta de seus estudos sobre as relações entre a epopéia antiga e o romance burguês. Para Morgenstern, a epopéia mostra

JAGNE, Siga Fatima. *Postcolonial African writers: a bio-bibliographical critical sourcebook*. Routledge, 1998, p. 146.)

¹⁴⁹ In: ANYINEFA, Koffi. "Intertextuality in Dongala's *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*". *Research in African Literatures*, vol. 24, nº 1. Indiana University Press, spring 1993, p. 06.

o protagonista agindo em direção ao exterior, provocando alterações significativas no mundo; o romance, por sua vez [mostra] os homens e o ambiente agindo sobre o protagonista, esclarecendo a representação de sua gradativa formação interior. Por isso mesmo, a epopéia apresentará antes os atos do herói com seus efeitos exteriores sobre os outros; o romance, ao contrário, privilegiará os fatos e os acontecimentos com seus efeitos interiores sobre o protagonista [...]. (MORGENSTERN, 1988, p, 66)

Já a segunda parte da definição foi o vetor responsável pela criação desse “signo literário” de longa permanência na história da literatura, que se renova continuamente pela associação da descendência do gênero ao *Meister* de Goethe. Ou seja, há obras que são “mais” ou “menos” *Bildungsromane*, quer se associem ou se afastem do modelo constituído pelo romance de Goethe.¹⁵⁰

Se certamente a obra de Dongala não se associa ao modelo tradicional que define o conceito de romance de formação, Anyinefa, no entanto, apropriou-se do “signo literário” de longa permanência, conforme descrito por Maas, para construir sua crítica do romance:

La situation narrative nous confronte à un roman de *formation* singulier, autant dans la structure que dans le contenu. Au lieu de la narration chronologique qui rend traditionnellement, dans le roman de formation, l'évolution physique et intellectuelle du protagonist, nous avons dans *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* une rétrospective. Et puis, contrairement au roman de formation traditionnel relatant un certain succès du protagoniste dans sa quête d'harmonie avec son environnement, le roman de Dongala fait état d'un échec, échec qui se lit dans la fin tragique de son héros.¹⁵¹

Percebe-se então que, segundo o olhar crítico, a obra subverteria o modelo do *Bildungsromane* tradicional tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo ao narrar a trajetória de fracasso do protagonista em retrospecto. Retornando ao texto de Anyinefa, após a afirmação da importância que atribui ao romance de Dongala, retoma brevemente o enredo do livro da seguinte maneira:

¹⁵⁰ MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O romance de formação (Bildungsroman) no Brasil. Modos de apropriação*. Caminhos do Romance, 2005.

¹⁵¹ ANYINEFA, Koffi, *Op. Cit.*, p. 38.

Dongala's narrative opens in a prison cell, where Mayela dia Mayela, the former president of the imaginary equatorial African republic of Anzika, is awaiting execution. This tragic situation prompts the condemned man to relive his political and ideological career: the abandonment of his studies in France; the Zimbabwean guerilla movement in which he met Meeks, the black American, and Marobi, the South African miner; the flight from Zimbabwe; the return to his country, where he acquired power and lost it. *In actuality, this long flashback only lasts for a few minutes, the time that remains to him before the prison warders arrive to lead him to his fate in front of a firing squad.*¹⁵²

O fragmento em destaque apresenta o procedimento narrativo que, desde o início do romance, caracteriza grande parte de seu movimento: o uso da narração em analepse. O romance, conforme já apresentado, é conduzido como um longo *flashback* de Mayéla, que relembra sua trajetória enquanto aguarda o fuzilamento público, a que se intercalam momentos de retorno ao tempo presente, da espera angustiante. Não é possível afirmar, no entanto, nem que o fluxo da memória seja contínuo e linear, nem que o narrador se apresente em primeira pessoa. A esse respeito, vale recorrer à investigação do crítico Martin T. Bestman que, em "Structure narrative et aventure révolutionnaire dans *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*", examina o funcionamento da estrutura narrativa do romance prestando especial atenção à construção temporal:

le « tissu temporel » et la structure narrative en général sont rendus complexes par l'enchevêtrement des événements et les récits analeptiques. Dongala tire parti des ressources de l'écriture cinématographique avec une étonnante virtuosité; il pousse le jeu du flux et du reflux jusqu'au vertige.¹⁵³

Para compreender melhor como esta estrutura é constituída, vale examinar um exemplo que, já no início do romance, permite entrever a maneira como o narrador conduzirá todo o percurso narrativo:

¹⁵² In: ANYINEFA, Koffi. "Intertextuality in Dongala's *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*". *Research in African Literatures*, vol. 24, nº 1. Indiana University Press, spring 1993, p. 06, grifo nosso.

¹⁵³ In: BESTMAN, Martin T. "Structure narrative et aventure révolutionnaire dans *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*". *Peuples noirs, peuples africains*, nº 31, 1983 (edições disponíveis em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, p. 150, consultado em 09/2016).

Mayéla dia Mayéla prit sa barbe dans ses mains en s'affalant sur le lit de métal qui grinça. Tout son corps était tendu. Il faisait vraiment trop beau pour une exécution! Il continuait à triturer sa barbe. À voir la coloration du ciel, il ne devrait pas être loin de cinq heures, l'heure de l'exécution: il *était* cinq heures! Il entendait le pas cadencé des soldats dans le couloir précédé par les tintinnabulations des clés de la sentinelle qui avançait vers sa porte. Que faire? Que devait-on faire quand on était près de la mort? Le bruit des pas augmentait, devenait le bruit d'un troupeau d'éléphants, puis d'explosions. Il se boucha les oreilles, y enfonçant ses doigts de toutes ses forces, mais il entendait toujours; il se crut une fois de plus cerné par les troupes de l'armée blanche.¹⁵⁴

É possível perceber, no excerto, o tipo de transição narrativa privilegiada pelo narrador: por meio de uma associação direta entre o som dos passos dos soldados e o ruído de uma manada de elefantes adentra-se a memória do protagonista e o leitor é levado ao momento em que Mayéla se encontrava na guerrilha com seus companheiros Meeks e Marobi, já no segundo capítulo do livro.¹⁵⁵

Se no início do primeiro capítulo há uma reflexão que poderia apontar para uma narração em primeira pessoa, logo no segundo parágrafo o narrador onisciente, em terceira pessoa, faz-se presente e se desenvolverá nos capítulos seguintes, ora utilizando o discurso direto, para situar o leitor no interior da ação, ora o indireto e indireto livre. A variação da voz narrativa permite, assim, que a evocação extrapole a memória do protagonista e alcance a interioridade de outras personagens: o negro norte-americano Meeks, por exemplo, é apresentado e, posteriormente, o leitor conhece brevemente sua história também por meio de um *flashback*. O mesmo recurso será utilizado para apresentar a trajetória de outras personagens.

Chegado o segundo capítulo, vale retomar a reflexão de Bestman:

¹⁵⁴ DONGALA, Emmanuel. *Op. Cit.*, p. 19-20.

¹⁵⁵ O recurso chega a lembrar a transição que, em *Nós, os do Makulusu*, logo no início do texto, leva o leitor do funeral de Maninho à brincadeira dos irmãos em um barco. Em Luandino Vieira, no entanto, as transições não são explícitas como em Dongala. É muito clara para o leitor a transição entre o som que Mayéla efetivamente ouve e aquele que imagina, enquanto no texto angolano o leitor é deixado à deriva, para que desvende, por conta própria, qual é o recurso utilizado ali; as imagens são simplesmente justapostas, como se fizessem parte de um mesmo contexto.

(...) le deuxième chapitre nous télescope-t-il brusquement dans un lointain passé épique vécu en Afrique australe; nous voyons Mayéla en compagnie de ses « Camarades guerilleros » – le Noir américain Wendell Meeks, le vieux Marobi, etc., s'appêtant à faire sauter « les points vitaux » de la ville de Litamu. Le retour en arrière explicatif nous permet de suivre de près le déroulement du combat révolutionnaire et de comprendre les divers comportements des protagonistes. Mais avant de nous laisser entraîner dans le tourbillon des souvenirs de Mayéla, quelques commentaires sur les procédés narratifs s'imposent: la pulsation du premier chapitre, voire même du roman tout entier, repose sur la structure dialectique passé vers présent, ces deux axes temporels s'interfèrent, se superposent l'un à l'autre et le sens du livre se fonde, en partie, sur cette opposition obstinée qui fait naître une structure disloquée, décousue, saccadée. Dongala qui compose son livre par séquences filmiques s'inspire visiblement de la technique cinématographique commence son récit par la fin et du point d'aboutissement nous remontons, ou plutôt reculons peu à peu au point de départ; dès le début le compte à rebours, c'est-à-dire l'exécution du personnage central, est déclenché.¹⁵⁶

O estilo que se apoia na técnica da montagem fílmica, conforme definido pelo crítico, pode ser percebido também desde o primeiro capítulo do romance: o primeiro parágrafo apresenta uma espécie de reflexão, que será retomada em outros capítulos, à maneira de um *leitmotiv*; o segundo parágrafo inicia uma narração em terceira pessoa, que apresenta a personagem e o cenário em que se encontra, com breves referências ao seu passado; e, finalmente, o terceiro parágrafo é uma fala do protagonista, em outro contexto, evocada pela memória:

Le soleil explose dans toute sa munificence! Éclate soleil, explose donc! Et nous, forts de la vérité bue par nos paupières ouvertes, éblouis, nous aurons marché et marcherons encore sur le dos des non-initiés, couleur de terre...

Mayéla dia Mayéla, fils aîné de Tezzo dia Mayéla, sa barbe de six mois lui rongéant la plus grande partie du visage, ses longs cheveux crépus complètement ébouriffés, tournait et retournait dans sa cellule. Le soleil s'était levé très beau ce matin, très tôt, dans une apothéose rouge tropical et dans un ciel sans nuages, comme après une pluie. Fait extraordinaire, il entendait des oiseaux siffler dans l'unique arbre qu'il pouvait voir à travers les barreaux. Belle journée en somme, gaie comme des fleurs rouges de flamboyant... La légende voulait que l'on exécutait les gens très tôt le matin, en général sous un ciel gris sale, après un dernier verre de rhum ou une dernière cigarette. Or, ce matin, il faisait beau, cruellement beau, et il n'y aurait pas de rhum car, ô ironie, toute importation de boisson alcoolique

¹⁵⁶ In: *Op. Cit.*, p. 140.

avait été interdité par un décret signé par lui, Mayéla dia Mayéla, fils de Tezzo dia Mayéla, lui-même fils de Mbouta dia Mayéla surnommé le Vaillant pour avoir tué d'un coup de sagaie le premier missionnaire blanc qui osa pénétrer dans sa case pour l'asperger d'eau bénite (nous le répétons pour que la légende soit respectée).

« ... l'alcoolisme est un fléau social importé d'un système bourgeois décadent ; la colonisation n'a pas seulement été une colonisation politique, mais elle a été aussi une colonisation mentale et morale : l'alcoolisme est un de ses legs. Aussi devons-nous le combattre vigoureusement, coûte que coûte, jusqu'au bout. » Bravos venant de partout... (...) ¹⁵⁷

A justaposição dos parágrafos, em que são apresentadas situações tão diversas entre si, em espaços diferentes e com formas narrativas variadas, permite aproximar o procedimento narrativo da ideia de montagem cinematográfica.¹⁵⁸ Assim, se a indefinição de voz e espaço na reflexão do primeiro parágrafo abre espaço à indagação do leitor,¹⁵⁹ entre este e o próximo parágrafo há um corte que, fosse um filme, imediatamente mudaria o foco da câmera e o espectador seria levado ao interior de uma cela, onde uma personagem pensa, inquieta. Evocada a memória desta personagem, por meio de códigos narrativos próprios desta linguagem, haveria novo corte e o espectador seria levado a um momento passado, em outro espaço: uma praça onde aquela mesma personagem faz um discurso para uma multidão.

A inserção de *flashbacks* desta maneira, com interrupção repentina de continuidade, permite que a narração transite livremente pelo tempo narrativo, com idas e vindas ordenadas, se não aleatoriamente, ao menos sem a necessidade de apresentar linearidade. No excerto acima, por exemplo, é possível perceber que a transição é provocada pela associação direta de ideias entre a lembrança da proibição de bebidas alcoólicas no país e o momento em que o próprio protagonista declara estabelecida tal proibição.

Este exemplo parece ser capaz de demonstrar como, ainda segundo o crítico, a “estrutura dialética entre passado e presente” funciona: os dois tempos

¹⁵⁷ DONGALA, Emmanuel. *Op. Cit.*, p. 15-16.

¹⁵⁸ Para um possível paralelo com a ideia de montagem cinematográfica em *Nós, os do Makulusu*, consultar VEIGA, Luiz Maria. *Retratos do colono, do colonizador, do cidadão: a representação literária da minoria branca em Nós, os do Makulusu e em outras narrativas angolanas*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, 2010, p. 49 em diante.

¹⁵⁹ E à imaginação de um possível diretor interessado em tornar a passagem parte de uma imagem fílmica, se fosse o caso.

interrompem um ao outro, interferindo no fluxo narrativo ora com movimentos bruscos, ora com continuidade, tornando, assim, a estrutura narrativa irregular e fragmentada. Ainda é possível perceber, no mesmo excerto, a escolha por iniciar o romance justamente pelo ponto tenso de chegada e, a partir dele, recordar o percurso desde o início – ou, nos dizeres do crítico, “desde o início vemos a execução da personagem central ser desencadeada”.

A condição do protagonista, ainda segundo o crítico, também condiciona parte das escolhas narrativas: Mayéla está confinado em uma cela, prestes a ser executado. Portanto, o único tempo a que teria acesso seria o passado, e, por meio de sua rememoração, o escritor seria capaz de alargar as perspectivas do romance:

En remontant systématiquement le cours du temps le romancier élargit les perspectives du héros, conférant par conséquent une épaisseur spatiale et temporelle à la narration, car, selon les données de l'univers romanesque, Mayéla est retranché de la société, il est guetté par le néant, son horizon est bouché, donc son temps par excellence est le passé dans lequel il se confine. Si le présent affligeant jaillit par moment, il est vite submergé par le surgissement du passé; même la structure de ce passé, comme le tissu tout entier du récit, est morcelée. Un système de mobilité et de discontinuité régit en effet l'organisation du récit. Rien ne révèle mieux l'univers en voie de pulvérisation que la vision éparpillée que nous avons de l'existence de Mayéla. Le roman pourrait tout aussi bien s'intituler : « A la recherche du temps passé ».¹⁶⁰

Ao longo de todo o texto, o crítico faz uma longa retomada do enredo do romance, parte a parte, por meio de longas paráfrases e citações diretas, demonstrando como se dá esse movimento temporal. A ideia de que o universo de Mayéla, “em vias de pulverização”, reflete-se na “visão dispersa, esparramada” é também retomada ao longo de todo o texto, embora com outras imagens. Conquanto sua leitura seja proveitosa para investigar o funcionamento da estrutura narrativa, principalmente em sua dimensão temporal, há afirmações bastante problemáticas no texto,¹⁶¹ que exigem uma leitura cuidadosa. Também não parece

¹⁶⁰ BESTMAN, Martin T. *Op. cit.*, p. 141.

¹⁶¹ A título de exemplo, vale mencionar o seguinte excerto: « Le chapitre VII qui fait resurgir le procès intenté contre Mayéla (après sa fuite éperdue de Litamu, en convulsion), procès dont le verdict est truqué ou connu d'avance, évoque l'univers kafkaïen; c'est une véritable descente vertigineuse aux Enfers. L'interrogé ignore où il se trouve; qui pis est, il est accusé d'avoir ourdi une tentative de coup d'Etat avec un nommé Kapinga, crime qu'il ignore totalement. (*Cet épisode sert à illustrer la confusion qui règne dans certains pays africains où les innocents sont parfois jetés en prison, voire tués pour des*

possível considerar, como quer o estudioso¹⁶², que o protagonista seja tratado sempre com benevolência e admiração pelo narrador. Embora o narrador onisciente pareça sempre querer explicar tudo, por vezes excessivamente, parece também que é capaz de expor a intimidade de Mayéla sem grandes restrições – e, assim, o leitor pode perceber claramente o quanto a representação da personagem foge a esse padrão: Mayéla é vaidoso, orgulhoso, egoísta e arrogante em diversos momentos de seu percurso.

Em meio a esta retomada do enredo, o autor faz, ainda, breves observações acerca de um aspecto¹⁶³ que foi bem trabalhado por Anyinefa e merece ser retomado: a intertextualidade.

raisons anodines, absurdes.) Les spectacles de la torture et de la violence dans cet étrange pays africain où se trouve Mayéla sont l'écho de ceux infligés aux Noirs en Afrique du Sud ou au Zimbabwe. »

O fragmento em destaque, explicitamente uma observação do crítico inserida na sucessão descritiva do episódio, é construído de modo a transmitir ao leitor a impressão de que “a confusão que reina em certos países africanos...” é algo característico de países africanos – como se em outras partes do mundo não houvesse esse tipo de atitude condenável. A seguir, ainda, o autor menciona que Mayéla encontra-se em “um estranho país africano”, quando há, na narrativa, vários indícios permitem perceber que o país em que está é o Malawi, embora o nome não seja mencionado explicitamente (é mencionada apenas, em um momento, a dúvida entre Zâmbia ou Malawi). O protagonista é torturado em 1972 no país de língua oficial inglesa, já independente e recém-tornado partido único. Ele é encontrado “na região da Zambézia”. Há, inclusive, uma brincadeira com o próprio nome do presidente: na narrativa, o presidente do país chama-se “Hatha Bastings” e sabe-se que, em 1971, Hastings Kamuzu Banda (MCP) é eleito presidente vitalício do Malawi, cargo que ocupará até 1993.

¹⁶² A esse respeito vale também mencionar o estudo de Camille Damégo-Mandeu, *Le verbe et le discours politique dans Un fusil dans la main, un poème dans la poche d'Emmanuel Dongala*, em que afirma:

Il paraît important, en dévidant l'intrigue du roman, d'observer une remarque fondamentale : le personnage central de cette œuvre, Mayéla, est traité avec d'infinies faveurs et beaucoup d'admiration par l'auteur. Il existe entre eux des liens particulièrement affinitaires – au risque de les confondre – une doublure en quelque sorte. Et l'on est tenté de se demander, à force de connotations tellement parlantes, s'il ne s'agit pas d'un roman autobiographique.

(DAMÉGO-MANDEU, Camille. *Le verbe et le discours politique dans Un fusil dans la main, un poème dans la poche d'Emmanuel Dongala*. Paris: L'Harmattan, Collection Approches littéraires, 2012, Edição do Kindle, Locais do Kindle: 837-840).

Conforme mencionado acima, no entanto, este estudo não partilha da perspectiva de Damégo-Mandeu, assim como discorda também em diversos pontos daquela de Bestman.

¹⁶³ Embora Bestman não recorra exatamente ao conceito de “intertextualidade”, aproxima-se de algumas das observações de Anyinefa ao analisar recursos contextuais, extratextuais, comparações com outros textos, com momentos e personagens históricos e reafirmar a importância de todos esses elementos na construção da leitura.

Logo após a afirmação citada no início do capítulo, em que caracteriza os poucos minutos de ação real do romance, Anyinefa passa a caracterizar Mayéla como personagem (que, segundo seu ponto de vista, age de boa-fé, mas erra em acreditar demasiadamente no poder da palavra) e afirma que o romance não só incorpora muito claramente realidades sociopolíticas da África que lhe é contemporânea, como também “engenders its own discourse by assimilating other texts and by implicitly or explicitly alluding to different ideological discourses as well as to history”.¹⁶⁴ Esclarece, no entanto, que ao escolher utilizar o conceito de “intertextualidade”, não pretende restringir-se apenas às relações entre “hipertexto” e “hipotexto”, conforme define Genette, mas aliar-se a uma perspectiva mais global da textualidade: “As Julia Kristeva has argued: ‘For the knowing subject, intertextuality is a notion that indicates the way in which a text reads history and inserts itself into it’ (Narration et transformation, 443)”.¹⁶⁵

A seguir, o teórico passa a elencar definições de intertextualidade e as comenta. Isso ocorrerá também em outros momentos do texto, mas, para o interesse deste trabalho, tais discussões não serão aprofundadas. Também não será possível dialogar de modo aprofundado com a abordagem posterior, que analisa o paratexto¹⁶⁶ do livro, pois infelizmente não foi possível trabalhar exatamente com a mesma edição analisada pelo estudo.

Embora não seja viável discutir todas as dimensões da análise dos paratextos, a abordagem da epígrafe, no entanto, (que permanece presente na edição utilizada para a pesquisa e, portanto, pode ser verificada) vale ser retomada:

If the title's field of reference is that of a popular metaphor for revolt and a romantic attitude toward war, the epigraph and the blurb respectively echo pre-colonial and postcolonial history. The words in the epigraph are those of Ghézo, King of Abomey: “Si tous les fils du Royaume venaient par leurs mains assemblées boucher les trous de la jarred percée, le pays serait sauvé.” [If all the sons of the realm would come together and plug the holes in the jar with their hands, the country would be saved.] In other words, national construction is a difficult task that requires the mobilization of all

¹⁶⁴ In: ANYINEFA, Koffi. “Intertextuality in Dongala’s *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*”. *Research in African Literatures*, vol. 24, nº 1. Indiana University Press, spring 1993, p. 06.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ “According to Genette, the “paratext” is the relationship between the text properly speaking and its title, sub-title, preface, epigraph, blurb, etc.” (In: *Ibid.*).

the country's citizens, and that is indeed one of the principal themes in the novel.

However, Ghézo is also important for another reason. The history that was taught in Africa during the colonial period characterized the African kings who had fought against French penetration as bloodthirsty savages. By allowing one of these kings to speak in the epigraph of his novel, Dongala is making amends for this calumny and elevating him to the level of an African nationalist. Even more significant is the fact that the novel's epigraph was also the motto of *L'Étudiant d'Afrique Noire*, the mouthpiece of FEANF (Fédération des Étudiants d'Afrique Noire en France), a leftist student movement (1950-80) that produced a number of "francophone" African political leaders (for a facsimile of the front cover of this journal, see Traoré 43). Because Mayéla's militant involvement in this organization was one of the reasons why he abandoned his studies, his political career can be regarded as a typical one for a certain generation of African politicians.¹⁶⁷

É interessante perceber o valor que a epígrafe ganha com a leitura de Anyinefa: além de evocar uma espécie de ditado, com uma mensagem que pode ser continuamente reinterpretada, ao evocar o rei outrora caluniado pelo discurso francês ressignifica a sua história, distorcida por tanto tempo. Em outro nível de intertextualidade, ainda, a epígrafe retoma o lema do jornal que foi porta-voz da FEANF – da qual, inclusive, Mayéla faz parte durante sua trajetória ficcional. Desta maneira, a epígrafe é capaz de auxiliar o leitor a situar historicamente as referências com que o romance irá trabalhar e o contexto em que se insere.

Dando sequência à leitura das intertextualidades, Anyinefa decide utilizar quatro categorias para definir o "nível de intensidade" da relação entre as ocorrências intertextuais e os textos com que estabelecem relação: 1. fraca, 2. leve, 3. moderada, 4. forte.

Na primeira categoria, segundo o estudioso, podemos encontrar os nomes de Fidel Castro, Ho Chi Minh, Amílcar Cabral, Che Guevera, Jomo Kenyatta e Mao Tsé-Tung, que são citados pontualmente durante a narrativa. Vale mencionar que há momentos em que a relação que se estabelece com as figuras, *a priori* de conotação positiva, é irônica – quando, por exemplo, imita-se o gestual ou o estilo de roupa dessas figuras, mas, durante uma festa de comemoração do dia 1º de maio extremamente dispendiosa, as pessoas vestidas dessa maneira circulam e agem sem o mínimo de preocupação com o povo trabalhador que ficou do lado de fora.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 7.

Na segunda categoria aparecem os nomes de Martin Luther King e Elijah Muhammad, que refletem a presença do movimento negro americano no romance, já introduzida pela figura de Meeks. A personagem, no entanto, recusa as ideias de ambos: as de King, por ter aceitado uma ligação do presidente Kennedy que “o aprisionou como símbolo do paternalismo branco” e as de Muhammad, mais veementemente, por considerá-lo “a encarnação de ideias de um estado teocrático reacionário”.

A terceira categoria inclui figuras públicas que não são apenas mencionadas pelo nome em um contexto particular, mas são também ligadas a textos especificamente citados. Como exemplo, o crítico evoca a figura do padre Kimbanguista, perseguido durante o governo de Mayéla, quando alude a Lénin desta maneira: « Je croyais que Lénine avait dit que la vérité était révolutionnaire. Reconnaître cette réalité d’une Eglise militante et progressiste est aussi une vérité révolutionnaire. »¹⁶⁸ Condenando o slogan marxista segundo o qual a religião seria o ópio do povo, o padre afirma que igrejas africanas independentes participaram dos processos de libertação no continente.¹⁶⁹ Cegado pelas convicções ideológicas antirreligiosas, Mayéla foi incapaz de reconhecer sua importância, mas uma mudança de perspectiva parece apontada quando, já no fim do romance, o protagonista expressa o desejo de ler os diários de Camillo Torres, o padre colombiano morto em combate na guerrilha e precursor da Teologia da Libertação.

Durante seu julgamento, adversários de Mayéla o comparam a Hitler, figura política que representa o oposto daquilo que a personagem concebe ao próprio respeito, citando *Mein Kampf*: « Depuis des temps immémoriaux, les avalanches religieuses et politiques de l’histoire ont été déclenchées par une même force et par elle seule: la puissance magique du verbe. »¹⁷⁰ A crença desmedida no poder da palavra aproxima o protagonista de um de seus antagonistas históricos, segundo a acusação.

Respondendo a um jornalista que pediu que explicasse, quando era ainda presidente, porque não restabelecia relações diplomáticas com os governos do ocidente, face à estagnação econômica resultante da nacionalização dos recursos naturais do país, Mayéla cita de Gaulle: “Le Général de Gaulle a écrit que ‘la

¹⁶⁸ DONGALA, Emmanuel. *Op. Cit.*, p. 385.

¹⁶⁹ O texto indica, como referências importantes para saber mais a respeito do papel histórico destas igrejas, Balandier, Sinda e Mudimbe.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 372-373.

grandeur ne se divise pas'. Moi je dis: l'indépendance ne se partage pas."¹⁷¹ A relação entre as duas personalidades parece clara: Mayéla é um homem tão orgulhoso quanto de Gaulle (embora acredite que seu orgulho o defina de modo diferente), disposto a aceitar integralmente as consequências de suas escolhas políticas.

O último nome presente na terceira categoria é o de Kwame Nkrumah. Preso em um país independente após sua fuga do Zimbábue, Mayéla sente esmorecer a crença na luta revolucionária, por ver que pode culminar em governos ditatoriais, como naquele caso. Neste contexto, relembra as palavras de Nkrumah: « Cherchez d'abord le royaume politique. Le reste vous sera donné en plus. »¹⁷² O conselho de um dos mais conhecidos nacionalistas africanos consola Mayéla e reforça a validade da noção de que a ação política permanece necessária, mesmo após a independência.

Há apenas um nome na quarta categoria: o de Patrice Lumumba, que exerce um fascínio extraordinário sobre Mayéla e Meeks. Ainda que suas palavras não sejam diretamente citadas no romance, há ênfase nos seus consideráveis talentos retóricos, em sua imagem como nacionalista africano e herói do terceiro mundo, em seu curto período de vida e no impacto retumbante de seu engajamento político: ele « a réussi à secouer toute une Afrique endormie et un monde indifférent par la parole », foi « un éclair de parole qui a illuminé le continent ».

A morte de Lumumba simboliza para Mayéla o grande esforço despendido pela luta dos povos colonizados contra os poderes imperiais. Retornando de sua tarefa revolucionária no Zimbábue, ele passa por Kinshasa e visita o monumento dedicado ao grande militante. Ele imagina inúmeras batalhas ali, chegando ao momento dos massacres perpetrados pelos belgas durante os tempos coloniais: « « Que de sang, que de sang! » répéta Mayéla, « ou devrais-je dire: l'horreur, l'horreur? » ». ¹⁷³ O protagonista, aqui, ecoa ironicamente Conrad.

Todos os nomes elencados, que funcionam como "hipotextos" no romance de Dongala, situam a obra na tradição do ativismo político, segundo o estudioso. Há, ainda, a presença de uma série de textos tornados "canônicos", no sentido em que constituem a fundação da educação ideológica do protagonista. Tais textos são

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 355.

¹⁷² *Ibid.*, p. 146.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 224.

aqui referidos como “biblioteca” do revolucionário. Inclui quatro textos principais e, por extensão, uma série de outros que são mencionados neles.

Quando Mayéla consegue sair do país onde esteve aprisionado, deve o sucesso à ajuda do Dr. Nkoua, médico que o atende após as sessões de tortura. Quando se despedem, o médico o presenteia com quatro livros: um romance policial que não é identificado, *As cartas de prisão* de George Jackson, *Os condenados da terra*, de Fanon, e *Uhuru na Umoja*, de Nyerere. Além dos livros, entrega ao futuro presidente uma cópia mimeografada de um documento intitulado *Thématique des révolutions africaines*, com as notas de aula do professor Kapinga, personagem do romance que é perseguido por suas ações políticas. Seu paradeiro desconhecido, cuja procura é violentamente conduzida, ocasiona a tortura de Mayéla. A essa lista, pode-se acrescentar a *Autobiografia de Malcolm X*, que o protagonista lê durante seu envolvimento na guerrilha. Estes são os textos em sua “biblioteca”, que contêm referências do tipo de discurso internalizado pela personagem.

Caracterizado por Nkoua como *samizdat*,¹⁷⁴ o texto de Kapinga representa um “ato de secreta resistência”, o mais importante dos textos que confia a Mayéla e, evidentemente, pertence à literatura revolucionária, clandestina, subversiva. Como Kapinga declara em sua introdução, deseja antes de tudo revisar a imagem da História africana:

J’espère seulement qu’il [le cours] nous aidera d’un côté à détruire le mythe d’une Afrique immobile, sage, parfaite, ne vivant que par le rythme et l’émotion, et de l’autre, utilisant cette vision du monde qui est la nôtre, il nous aidera à mieux comprendre notre monde contemporain et à agir en conséquence pour influencer sa marche.¹⁷⁵

O documento é, assim, constituído como contradiscurso dirigido a tudo aquilo que considera como discursos ideológica e filosoficamente errôneos sobre África. A este respeito, a referência crítica à negritude de Senghor aparece na menção ao “ritmo” e à “emoção”, mas o repúdio também se estende às imagens do continente disseminadas por Hegel e Voltaire, por exemplo.

¹⁷⁴ Prática de edição e distribuição clandestina de obras proibidas pela censura soviética.

¹⁷⁵ ANYINEFA, Koffi. *Op. Cit.*, p. 11 e DONGALA, Emmanuel. *Op. Cit.*, p. 242.

É evocada, de início, a seguinte passagem de *A Razão na História*, de Hegel: « Celui qui veut connaître les manifestations épouvantables de la nature humaine peut les trouver en Afrique... [qui] ne fait pas partie du monde historique. »¹⁷⁶ para « montrer les insanités et les idioties qui peuvent sortir des phares de l'occident quand ils parlent d'autres peuples. »¹⁷⁷ Os *Ensaíes sobre os Costumes* de Voltaire também são trazidos, por meio da memória de Nkoua, na voz de Kapinga, como elemento de confrontação:

Voltaire lui-même affirmait la supériorité de la race blanche sur l'orientale ; appeler cela européocentrisme ou racisme importe peu, mais c'est bien Voltaire qui a écrit : « Nous n'achetons d'esclaves domestiques que chez les nègres. On nous reproche ce commerce : un peuple qui trafique ses enfants est encore plus condamnable que l'acheteur. Ce négoce démontre notre supériorité. »¹⁷⁸

Procurando desenvolver um discurso “autêntico” sobre África, Kapinga louva Cheikh Anta Diop (e seu *L'Unité culturelle de l'Afrique noire*) por haver reintegrado os africanos à História universal e por haver sugerido a hipótese de uma unidade cultural e histórica africana, ainda que seu foco principal seja a resistência armada africana e a revolução.

A única citação direta mais longa que aparece em *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* é um fragmento do livro *No Easy Walk to Freedom*, de Mandela. Relacionada à defesa de Mandela no Julgamento de Rivonia (1963), a passagem explica a decisão da ANC de se engajar na luta armada como necessidade, como uma resposta natural e legítima à violência dos opressores. Kapinga apresenta as palavras de Mandela como um exemplo de consciência política nacionalista, uma vez que o líder sul-africano claramente declara: « Quoi que j'aie fait, de l'ai fait non sur quelque influence extérieure, mais à partir de mon expérience de l'Afrique du Sud, et à cause de mes origines africaines dont je suis fier ». ¹⁷⁹

¹⁷⁶ DONGALA, Emmanuel. *Op. Cit.*, p. 239.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 240.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 177-178.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 245.

Mandela, portanto, aparece como exemplo de nacionalismo intransigente e Dongala parece citá-lo tão longamente com o objetivo de “canonizá-lo” na “biblioteca” do romance. Transposto ao interior da vida de Mayéla, este texto legitima em retrospecto o próprio envolvimento na luta de libertação do Zimbábue e oferece fundamentação teórica para seu entendimento do apartheid, ilustrado concretamente por meio dos exemplos de experiência de vida de Marobi, amigo sul-africano do movimento de guerrilha. Efetivamente, todo o conjunto de textos de Kapinga oferece uma possibilidade de reflexão teórica fundamentada sobre as experiências de Mayéla e, embora ele nunca tenha conhecido Kapinga pessoalmente, não hesita em colocá-lo entre seus melhores amigos (junto a Mandela, Meeks e Marobi) quando reflete brevemente sobre a própria vida, momentos antes da execução.

O segundo texto formativo na biblioteca de Mayéla é o de Fanon, que apresenta a violência de resposta como pré-requisito de todas as revoluções bem-sucedidas. De acordo com o intelectual, esta violência é legítima e emancipadora; uma tomada de consciência política que é também terapêutica, uma vez que purga complexos nascidos da situação colonial. Abandonando seus estudos para participar do movimento de guerrilha do Zimbábue, Mayéla parece emular o gesto de Fanon, ao deixar a prática da psiquiatria para se juntar aos patriotas argelinos. Este ato também expressa uma aderência implícita à tese sobre a necessidade da violência não apenas na luta pela independência, mas também no processo de consolidação da nação:

Later, when Mayéla reflects upon the conditions under which his own country achieved its independence, he concurs with Fanon's theory according to which national sentiment and political awareness are more intense among peoples who conquered their independence through armed struggle than among those to whom it was given. As he himself observes, « Comment faire pour mobiliser le peuple?... Nous n'avons pas eu, hélas!, la chance d'obtenir notre indépendance à la suite d'un conflit armé, c'est pourquoi le peuple n'en comprend pas encore le prix ».¹⁸⁰

O terceiro texto apresentado é o de Nyerere, cujo pensamento político, conforme condensado em *Uhuru na Umoja*, é, segundo o crítico, dos mais coerentes e sedutores entre as ideologias políticas nascidas no continente africano. O pensador e seu país desempenham um papel importante em *Un fusil dans la*

¹⁸⁰ In: ANYINEFA, Koffi. *Op. Cit.*, p. 12.

main, un poème dans la poche. Mayéla, por exemplo, junta-se ao movimento guerrilheiro zimbabweano por meio de um intermediário de um posto diplomático tanzaniano na Europa. No nível pessoal, o protagonista demonstra sua identificação com Nyerere inspirando suas roupas nos modelos das do presidente tanzaniano, representado no romance como um genuíno africano, que escreve na “língua franca africana”, o swahili – também língua que serve de meio de comunicação entre os guerrilheiros do Zimbábwe. O sonho de Mayéla, de construir uma sociedade sem classes baseada em um “verdadeiro socialismo anzikano”, foi, sem dúvida, inspirado pelas ideias políticas de Nyerere¹⁸¹ – que, conforme reunidas em *Uhuru na Umoja*, Anyinefa interpreta como o pensamento de uma “terceira via” de acordo com a sugestão de Fanon.¹⁸²

A *Autobiografia de Malcolm X* e *As cartas de prisão* de George Jackson desempenham funções diferentes na economia da obra. Assim como há um paralelo entre a vida de Marobi e *No Easy Walk to Freedom*, os dois livros de autores afroamericanos fornecem elementos necessários para o entendimento do engajamento político de Meeks, que personifica a experiência negra norte-americana no interior do romance. É relevante mencionar que todas as referências evocadas envolvem um olhar direcionado à aceitação da violência na luta por libertação e, se Meeks, Marobi e Mayéla não são zimbabweanos, sua presença no

¹⁸¹ Cujas imagens de “professor” certamente agrada a Mayéla, que busca se associar às suas ideias e às de tantos outros intelectuais de trajetórias reconhecidas no continente.

¹⁸² Na conclusão de *Os condenados da terra*, Fanon faz um apelo aos irmãos do Terceiro Mundo pela construção de algo novo, distanciado de qualquer modelo legado pela Europa, dado que carregaria intrinsecamente também a violência com que subjugou o resto do mundo para obter seus avanços. O chamado à construção de um pensamento novo, de um homem novo, é o que Anyinefa denomina “terceira via”. A terminologia, no entanto, parece inadequada para descrever a sugestão de Fanon, assim como as ideias de Nyerere, pois, ao menos em língua portuguesa, é utilizada como conceito para descrever uma corrente política que visaria conciliar posicionamentos econômicos de direita e esquerda, adotando uma política econômica ortodoxa, de tendência liberal, com políticas sociais progressistas. É muito conhecida por meio da defesa do sociólogo britânico Anthony Giddens e, no Brasil, pelas contribuições de Fernando Henrique Cardoso a partir da consolidação do PSDB. A pesquisa da expressão em francês retornou a mesma definição, inclusive com referências a Giddens. Assim, não foi possível encontrar nenhuma outra referência ao termo conforme sugerido por Anyinefa. Acredita-se que, no momento de publicação de sua tese (1990), a corrente talvez ainda não estivesse tão difundida e o autor utilizou a expressão buscando resumir a ideia de formação de uma união terceiro-mundista, não-alinhada, ainda em voga naquele momento. Quanto ao pensamento de Nyerere, de modo muito resumido sua doutrina do “Socialismo Africano” poderia ser descrita como uma concepção de “socialismo” que rejeita a luta de classes, ainda que seja contrária ao capitalismo em sua exploração do homem pelo homem. Busca construir uma ideia de comunidade baseada em uma ideia de “família estendida africana” (Ujamaa), rejeitando a ideia de um conflito inevitável entre homens.

Zimbabwe simboliza a solidariedade com a luta dos negros de todo o mundo para acabar com a opressão e dominação branca. Nesse sentido, os movimentos nacionalistas africanos são apresentados como partilhando alguns dos objetivos antirracistas dos movimentos por direitos civis norte-americanos.

Tanto as “cartas de prisão” quanto a autobiografia, ainda, dão ênfase considerável à importância da retórica nos movimentos ativistas. Há um momento no romance em que Mayéla lê a autobiografia quando Meeks entra na sala. Depois de expressar sua admiração pelo autor do livro, a personagem afirma: « C’était un passionné. Il a libéré le Noir américain par la parole ».¹⁸³ Mayéla responde, então, que deve ter sido como Lumumba, « Un éclair de parole qui a illuminé le continent. Après son passage, l’Afrique ne pouvait plus être la même ».¹⁸⁴ A admiração das personagens por Malcolm e Lumumba está centrada na apreciação dos talentos retóricos e, de fato, os dois líderes permanecem na memória histórica como grandes oradores. Assim como Jackson, influenciado por Malcolm, exemplificam o controle da palavra, que Meeks considera, essa sim, característica intrinsecamente negra: « C’est le don de la parole qui nous caractérise (...), et non pas le rythme ».¹⁸⁵

Meeks e Marobi são mortos na guerrilha, mas, como resultado da convivência, Mayéla seria capaz de apropriar-se de suas experiências pessoais. Quando retorna ao seu país, carrega um acúmulo de experiências multifacetadas, que inclui também os livros que leu. Sua identificação com os problemas de todos os povos negros, assim, reflete não apenas seu aprendizado com as pessoas com quem conviveu, mas também aquele proveniente de sua “biblioteca”. A aproximação intertextual habilita a delinear as influências ideológicas às quais ele foi exposto tanto quanto os contextos históricos e discursivos reais nos quais o romance está enraizado. O documento de Kapinga, por exemplo, clama por um discurso sobre África autenticamente africano e advoga um nacionalismo intransigente semelhante ao de Mandela daquele período. Os textos de Malcolm e Jackson tematizam a importância da palavra na ação política e fornecem exemplos de conscientização racial em um ambiente opressivo. O livro de Fanon legitima a luta de libertação do Zimbabwe, com base em sua teoria sobre a necessidade da violência emancipadora, e *Uhuru* de Nyerere fornece a fundamentação filosófica para a ideologia de um “socialismo africano”. Quando Mayéla torna-se presidente,

¹⁸³ In: DONGALA, Emmanuel. *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 40.

sua doutrina do “socialismo anzikano” baseia-se em todas essas influências. E, certamente, não seria acidente a maioria dos textos de sua biblioteca ser de autores negros da África e da diáspora. A consciência racial é manifesta nas situações intertextuais e poderia ser interpretada, também, como consequência da busca do próprio autor por uma identidade pan-negra, ainda que tais observações pareçam contradizer a clara oposição do romance à Negritude.¹⁸⁶

Embora Mayéla (e o romance, por extensão) se oponha à Negritude, em certo sentido parece apenas refletir uma corrente de pensamento anti-negritude que começou a se espalhar durante os anos 70 na “África francófona”. De qualquer forma, o protagonista não se opõe à ideia de identidade negra, embora não concorde com Meeks, por exemplo, quanto à afirmação do “dom” da palavra como atributo negro. Em vez de conceber este “dom” como atributo negro, Mayéla o vê como privilégio de poucas pessoas excepcionais.¹⁸⁷ O poder dado à palavra aparece, também, na repetição da formulação que retoma a genealogia de Mayéla:

Mayéla dia Mayéla, fils de Tezzo dia Mayéla, lui-même fils de Mbouta dia Mayéla surnommé le Vaillant pour avoir tué d'un coup de sagaie le premier missionnaire blanc qui osa pénétrer dans sa case pour l'asperger d'eau bénite (nous le répétons pour que la légende soit respectée).¹⁸⁸

Neste caso, a palavra aparece também como guardiã de uma tradição, para preservar a sabedoria de que Mayéla é descendente de um corajoso homem, decidido a preservar sua identidade. Na verdade, Anyinefa acredita que seu avô poderia talvez ser caracterizado como um “nacionalista antes do tempo” – um nacionalista lutando contra o opressor, representado pelo missionário.

Un fusil dans la main, un poème dans la poche claramente insere-se em uma realidade histórica com a qual cultiva relações intertextuais. Como demonstrado pelo crítico, o texto de Dongala entretence um grande número de relações intertextuais com outros textos, com figuras públicas e com diversos

¹⁸⁶ Vale lembrar alguns momentos, como exemplo: Kapinga ataca a ideologia da Negritude em suas aulas. A experiência de Meeks no continente revela sua idealização da “Mãe África” e o obriga a abandoná-la. A mulher que Meeks encontra após a tomada de Litamu parece ressignificar o mito da mulher africana em direção à ideia de que a “mãe protetora” é aquela que resiste à opressão e luta pela revolução, atribuindo novos sentidos à imagem outrora desenhada por Senghor e a Negritude.

¹⁸⁷ Entre as quais evidentemente se imagina.

¹⁸⁸ DONGALA, Emmanuel. *Op. Cit.*, p. 16.

universos discursivos. Foi criticado por superficialidade, com base em um suposto desejo de incluir tudo em um romance de 280 páginas,¹⁸⁹ mas na leitura de Anyinefa, no entanto, a originalidade do romance de Dongala reside precisamente na bem-sucedida integração de muitos elementos em uma forma ficcional que não sofre como consequência. O real valor de *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, para o estudioso, deriva do esforço de sintetizar grandes correntes políticas, intelectuais e ideológicas de um período crucial da História dos povos negros, de sua análise dos problemas mais urgentes da África que lhe é contemporânea (Independências políticas e econômicas, guerras de libertação nacional, apartheid na África do Sul...) e de sua apresentação de todos esses diferentes componentes no contexto de um único trabalho de ficção.

Embora o trabalho praticamente inaugural de Koffi Anyinefa¹⁹⁰ seja bastante esclarecedor do ponto de vista de sua acomodação referencial, apresentando elementos contextuais indispensáveis à compreensão íntegra do romance, vale retomar, no entanto, alguns elementos para debate.

Para além da investigação da intertextualidade,¹⁹¹ em *Littérature et politique en Afrique noire: Socialisme et Dictature comme thèmes du roman congolais d'expression française*, publicação resultante de sua tese de doutorado, o crítico estuda seis romances congolese para observar as relações estabelecidas entre literatura e política, uma vez que, para ele, é "indubitable que les rapports littérature/politique constituent à l'heure actuelle un des traits les plus caractéristiques de la littérature négro-africaine d'expression française".¹⁹² A política, no estudo, é considerada de um ponto de vista bastante estreito e "s'est limite avant tout à l'organisation et à la pratique du pouvoir gouvernemental en tant que thème littéraire",¹⁹³ possibilitando, assim, um olhar panorâmico sobre o *corpus*. O próprio crítico, ao explicar sua escolha, lembra que romances

¹⁸⁹ Na edição com que o autor trabalha. Na edição utilizada para o estudo há 396 páginas. A opinião de que o romance é superficial pode ser encontrada em Chemain, conforme já referido, e a referência completa consta na bibliografia.

¹⁹⁰ Quando da redação de sua tese, afora algumas notas de leitura, resumos e breves resenhas, o único texto crítico a respeito da obra de Dongala era o artigo de Bestman aqui também utilizado.

¹⁹¹ Uma vez que o artigo referenciado anteriormente foi uma publicação derivada de sua tese.

¹⁹² ANYINEFA, Koffi. *Op. Cit.*, p. 227.

¹⁹³ *Ibidem*.

anticoloniais também poderiam ser observados sob o mesmo ponto de vista, sendo, assim, uma questão de interpretação e “d’optique”.¹⁹⁴

A escolha do recorte temático faz com que o autor esmiúce episódios narrativos em detalhe para relacioná-los aos contextos históricos e discursivos com que tecem relações, conforme anteriormente apontado, na leitura das intertextualidades. No entanto, ao privilegiar o trabalho com tantos romances, não haveria espaço para se debruçar detalhadamente também sobre a constituição estilística de cada obra, observando sua composição estética. Assim, partindo de suas contribuições, busca-se agora observar também alguns elementos estruturais do romance para verificar quais procedimentos interessam compreender como escolhas formais do escritor, apontar alguns possíveis motivos para estas escolhas e verificar sua relevância e seus limites enquanto arranjo de elementos constitutivos do objeto artístico.

¹⁹⁴ *Ibidem.*

4.2. Engajamento, oposição e fatalismo

Como o diálogo entretecido com a crítica literária buscou evidenciar, a representação da militância anticolonial percorre em primeiro plano o romance construído por Emmanuel Dongala. Seja por meio do recurso à intertextualidade com discursos extraliterários, seja por meio da composição de personagens e situações ficcionais, parece ser preocupação do autor encontrar formas de inscrever debates políticos e episódios históricos relevantes no corpo narrativo que tece.

É possível perceber, ainda, conforme destacado pelo estudo de Koffi Anyinefa, que o romance se insere em uma tradição de “romances políticos” não só congolese, mas “africanos de expressão francesa”,¹⁹⁵ classificação que recebe menos pela postura anticolonial que pela crítica ácida e direta ao governo ditatorial que se instaurou em seu país¹⁹⁶ no período pós-Independência.

Tendo em vista os apontamentos temáticos que explicitam aspectos da representação da militância no interior do romance, vale investigar também a

¹⁹⁵ Para o crítico,

Comme grands traits distinctifs, voire constitutifs de la littérature négro-africaine d'expression française, on a souvent nommé l'engagement. Mais si ceci représente une these plus ou moins pertinente, il est impossible, d'après les définitions donnés plus haut, de qualifier toute la production littéraire négro-africaine d'expression française de politique.

Le roman politique est véritablement né vers la fin des années 60. S'il traite encore, après l'accession à l'indépendance des pays africains anciennement colonisés par la France, quelques fois de colonialisme, c'est surtout l'époque post-coloniale qui constitue son champ historique. On peut même affirmer que le roman politique est le genre littéraire le plus prisé actuellement chez les romanciers: les romans qui ont marqué la production littéraire des deux dernières décennies sont surtout politiques.

ANYINEFA, Koffi. *Op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁶ O autor, embora nascido na República Centro-Africana, viveu em Brazzaville (até 1997, quando pede exílio fungido da Guerra Civil) e vincula sua escrita às questões deste país. Atualmente vive nos Estados Unidos, onde leciona e continua a produzir literatura.

formalização composta pelo autor como projeto estético de representação dos conflitos tratados ao longo da narrativa.

Se o romance, inicialmente, aparenta recorrer a escolhas semelhantes às do texto de José Luandino Vieira no tratamento narrativo, pelo recurso à rememoração como estrutura, com a desorganização temporal daí decorrente, o grau de radicalização estética distingue a prosa composta pelos dois autores. Se ambos permitem perceber, no tratamento dado ao protagonista, um esforço em escapar do maniqueísmo, o rendimento do emaranhado composto por Luandino Vieira supera a eficácia de recurso à exposição das falhas do herói em seu percurso formativo composto por Emmanuel Dongala.

Tomado o romance congolês para análise, um dos principais aspectos que apontam para a diluição da tensão que fortaleceria o efeito da narrativa é o tratamento dado à ação. Se a crítica literária há muito sabe que não há romance sem conflito, a centralização deste aspecto na ação configuraria, para Lukács, elemento fundamental à sustentação da estrutura romanesca.

Se mesmo com o recurso à memória, que foge ao padrão proposto por Lukács, o romance angolano é capaz de sustentar a tensão, não parece ocorrer o mesmo no texto de Dongala. Mesmo quando Mayéla rememora momentos de profunda tensão, a ação não é presentificada, mas mantida à distância. Mesmo ao recorrer à memória de outras personagens, como o americano Meeks, o procedimento se mantém:

— ... enfanteresse de tous les porcs boueux du monde capitaliste qui sont en train de flancher. Il n'y a qu'une solution: prenez des fusils et défendez-vous ! (Avais-je dit alors que le pouvoir est au bout du fusil ?)

Puis tout se brouilla entre les dizaines et dizaines de fois où il avait pris la parole ou écouté les autres parler. Mais il se souvenait parfaitement de cette réunion où l'on célébra l'anniversaire de l'insurrection de Watts¹⁹⁷, et qui

¹⁹⁷ *Watts Rebellion* (Los Angeles, 1965): On Wednesday, 11 August 1965, Marquette Frye, a 21-year-old black man, was arrested for drunk driving on the edge of Los Angeles' Watts neighborhood. The ensuing struggle during his arrest sparked off 6 days of rioting, resulting in 34 deaths, over 1,000 injuries, nearly 4,000 arrests, and the destruction of property valued at \$40 million. On 17 August 1965, Martin Luther King arrived in Los Angeles in the aftermath of the riots. His experiences over the next several days reinforced his growing conviction that the Southern Christian Leadership Conference (SCLC) should move north and lead a movement to address the growing problems facing black people in the nation's urban areas. Frye had been drinking, and was driving with his brother, Ronald, in the car, when the two were pulled over two blocks from their home. While Marquette was being arrested, Ronald retrieved their mother from her house. When Mrs. Frye saw her son being forcibly arrested, she fought with the

avait été brisée par la police à coups de matraques et de grenades lacrymogènes. Il avait pu s'échapper sans trop de mal et avait déambulé longtemps sans but, dans des quartiers gris, sales et tristes, écrasés sous la chaleur de l'été que les habitants fuyaient en se mettant à leur balcon ou sur les trottoirs plus ou moins ombragés. Des groupes de Noirs discutaient avec rancœur des événements de l'après-midi; et les multiples sirènes des cars de police ne contribuaient qu'à exacerber la nervosité d'une population déjà exaspérée. Meeks se retrouva finalement chez Al Johnson et Bill Carter.

— C'est vraiment de la provocation, dit Bill Carter; ils font exprès d'énervier les gens afin de les pousser à commettre des actes incontrôlés. Alors ils pourront tirer dans le tas et prétendre ensuite que c'était en légitime défense.

— Cela ressemble à une véritable armée d'occupation, — un silence — oui, c'est cela, une armée d'occupation dans un territoire conquis, commenta Al.

— Oui, renchérit Bill; une colonie, une colonie intérieure.

— Nous devons tirer quelque chose de ce que nous enseigne l'histoire, dit Meeks. Lorsque les Anglais ont occupé le Kenya, le peuple se révolta et créa le mouvement Mau Mau. Pendant la guerre, les résistants français exécutaient sans hésiter les soldats allemands qu'ils pouvaient enlever.¹⁹⁸

A passagem inicia com a voz de Meeks lembrada de forma imprecisa, após uma sequência de evocação de toda sua trajetória, desembocando em sua ação militante no *Black Proletarian Party*, nos Estados Unidos. A evocação do discurso se confunde com dezenas de vezes em que fizera da rua sua tribuna e a lembrança se mistura à da cena de tumulto decorrente da celebração do aniversário

arresting officers, tearing one officer's shirt. An officer then struck Marquette's head with his nightstick, and all three of the Fries were arrested.

By the time the Fries were arrested, hundreds of onlookers had been drawn to the scene. Anger and rumors spread quickly through the black community, and residents stoned cars and beat white people who entered the area. A neighborhood meeting called by the Los Angeles County Human Relations Commission the following day failed to quell the mounting tension, and that evening rioting resumed. Firemen attempting to put out blazes were shot at by residents, and looting was rampant. All day Friday the riots intensified, prompting the California lieutenant governor to call in the National Guard. By Saturday night a curfew had been set, and nearly 14,000 National Guard troops were patrolling a 46-mile area. By the time King arrived on Tuesday, having cut short his stay in Puerto Rico, the riots were largely over and the curfew was lifted. Fueling residual anger, however, police stormed a Nation of Islam mosque the next night, firing hundreds of rounds of ammunition into the building and wounding 19 men.

(From: http://kingencyclopedia.stanford.edu/encyclopedia/encyclopedia/enc_watts_rebellion_los_angeles_1965/)

¹⁹⁸ DONGALA, Emmanuel, Op. cit., p. 41-42.

da insurreição de Watts. Não é possível ver, no entanto, nenhuma ação presentificada: Meeks primeiro relembra a cena de tumulto e suas consequências para depois rememorar a voz de seus companheiros que, então, criticam provocações feitas pela polícia. Uma cena de provocação da polícia e suas consequências, que poderia suscitar reflexões do leitor, é substituída pela reflexão já dada pela voz dos personagens rememorados.

Será encontrado em muitos outros momentos da narrativa o mesmo recurso, indicando que a incursão pela memória não privilegia apenas a interioridade do protagonista. A respeito da personagem afro-americana, há, por exemplo, a seguinte passagem:

Meeks regarda s'éloigner le vieux paysan Marobi, traînant sa vieille carcasse, un pistolet mitrailleur en bandoulière, une gourde à la ceinture et une longue lampe torche chinoise à cinq piles à la main. Il était certainement le plus vieux des guérilleros; personne ne savait exactement son âge car il n'avait aucun papier; John Marobi appartenait à la race de ces paysans africains qui semblaient se dessécher avec le temps jusqu'à un certain point et puis ne changeaient plus jamais, gardant leur vitalité jusqu'au jour de leur mort. Il aimait bien la compagnie de Mayéla et de Meeks, qu'il appelait ses enfants. En retour, ils le nommaient affectueusement le « vieux » ou le « père » Marobi. Il maniait maintenant la mitrailleuse aussi habilement que la machette ou la houe. Meeks regarda cet enfant du pays disparaître dans l'ombre. Il alluma alors une cigarette. Il ne comprenait pas comment pouvaient coexister en un seul homme l'engagement révolutionnaire et une croyance superstitieuse venue du fond des âges. « Il y a trop longtemps que j'ai quitté l'Afrique, se dit-il, ce continent me sera toujours étranger... » Il tira une longue bouffée de sa cigarette: « Retour aux sources, ah, laissez-moi rire ! » Il se mit à la recherche de Mayéla. Il le retrouva dans la case où il était la veille, en train de terminer la lecture de l'autobiographie de Malcolm X.

— Me croiras-tu, Mayéla? Le père Marobi, le révolutionnaire, le guérillero croit à l'esprit des ancêtres!

Il se laissa tomber sur une chaise qui craqua sous son poids. Mayéla esquissa ce sourire sarcastique qui l'énervait tant :

— Tu es tellement marqué par la civilisation occidentale que tu vois tout à travers elle. Que croyais-tu trouver en Afrique, cher ami ?

— Combien de gens parmi les combattants sont comme Fouéti? Il prétend qu'il n'avait jamais voulu combattre, qu'il était bien dans son village sous la botte des Blancs.

— Il se trompe.

— Ou lui, ou nous! Et moi qui croyais qu'en arrivant ici je trouverais tout le pays en train de gronder, de remuer de haine contre les envahisseurs blancs.

- Bah, nous autres, Africains, avons aussi nos Oncles Tom.
- Je désespère de comprendre l'Afrique, jamais je n'y arriverai.
- Ce que tu ne veux pas reconnaître, Meeks, c'est que tu es un Occidental.
- Que reste-t-il alors de notre « négritude » ?
- Le rythme, fit Mayéla, ironique.
- Ouais, le rythme au rythme de la baguette du chef d'orchestre blanc, fit Meeks amer. Ils se turent un instant... L' Afrique, reprit Meeks en soupirant, quel grand et beau mythe pour toi et pour moi! Tout est résumé dans sa forme ambiguë: à la fois celle d'un coeur et celle d'un poing fermé.
- L'Afrique est une réalité pour moi qui suis Africain, mais un mythe pour toi qui est Noir américain. Ce mythe est peut-être utile, sinon tu ne serais pas ici, quand chez toi le combat est aussi dur: les assassinats de Malcolm X, Martin Luther King et George Jackson sont là pour en témoigner.
- Tu m'en diras tant! Dans aucun État d'Afrique, sauf celui dans lequel tu es né, tu ne te sentiras chez toi. Le Ghana et le Zaïre ont bien expulsé les Dahoméens parce qu'ils étaient des « étrangers » ; les Hutus et les Tutsis ne se sont-ils pas entre-tués tout en faisant partie d'un même état? Le Nigéria n'a-t-il pas subi une guerre civile pour préserver l'unité d'un état artificiellement délimité par les anciennes puissances coloniales? Allez, mon cher Mayéla, entre nous au moins, soyons francs. L'Afrique avec un grand A est notre mythe commun, un mythe bien convenable.¹⁹⁹

A incapacidade de Meeks em compreender a coexistência de engajamento revolucionário e superstição na figura de Marobi poderia ser mostrada apenas no momento da conversa com Mayéla, em vez de aparecer em reflexão anterior. Mesmo o diálogo entre os dois, utilizado como meio para problematizar visões mitificadoras de África, carrega uma série de reflexões prontas que talvez pudessem ser desencadeadas com mais eficácia pela presença de ações que, enredando a personagem na complexidade viva de suas ambiguidades, evidenciassem o estranhamento de Meeks diante do confronto com realidades que imaginava de outra maneira. Se ao recorrer à palavra das personagens o narrador expõe de modo enfático as reflexões, retira espaço ao leitor para que, eventualmente, pudesse chegar a outros resultados. A polissemia, matriz do texto literário, acaba comprometida em favor de um olhar construído pelas personagens, que restringe possibilidades interpretativas.

A conversa das personagens é interrompida por uma rajada de tiros que logo adiante saberão ter sido disparada pelo sentinela:

¹⁹⁹ Ibid., p. 32 a 34.

On ramenait un corps, c'était Fouéti. Une sentinelle avait tiré. Le père Marobi vint rejoindre Mayéla et Meeks, précédé par l'odeur infecte de son tabac. Il savait déjà ce qui s'était passé, le vieux, Fouéti voulait s'enfuir et rentrer chez lui; il s'était glissé subrepticement hors de l'infirmierie et était tombé sur la sentinelle qui, après sommations, l'avait abattu dans l'obscurité, ne l'ayant pas reconnu.

— Pauvre Fouéti, dit Meeks, mort pour une cause à laquelle il ne croyait pas. Lui au moins n'avait pas de raisons de combattre.

— Non, Meeks, dit le vieux Marobi en secouant la tête, alors que sa pipe exhalait son odeur habituelle. Nous avons chacun nos raisons: ce qui compte, c'est la tâche que nous accomplirons ensemble malgré ces raisons égoïstes. Le coq monte la poule pour son plaisir et c'est nous qui recueillons les oeufs. Allez, bonne nuit les enfants.

Et il s'éloigna. Meeks et Mayéla se sentaient plus à l'aise, comme il leur arrivait souvent après avoir conversé avec le vieux : toujours cette bonhomie paysanne, avec ces proverbes qu'il savait citer à bon escient... Les deux jeunes gens se dirigèrent vers leur dortoir. Avant de se quitter, Meeks ajouta :

— N'est-ce pas, Mayéla, c'est la tâche que nous accomplirons ensemble qui compte, même si, à la différence du père Marobi, nous sommes venus avec une certaine idée dans la tête, un fusil dans la main et un poème dans la poche.²⁰⁰

A sentença que nomeia o livro, emitida por Meeks, associa a personagem a certo romantismo ingênuo que não aparece ironizado, mas, sim, posto em xeque constantemente pela própria personagem em suas reflexões. A arrogância do olhar que dirige a Fouéti, se não parece intencional, é logo desmanchada pela voz de Marobi e seu provérbio. O parágrafo final parece trazer ao americano uma compreensão de sua função em meio àquela luta: não importa o romantismo que trouxe dentro de si, o que importará será o papel efetivo que puder desempenhar para o bem de todos. O tom didático, tanto das falas quanto das reflexões, que atravessa a passagem, permeia também toda a narrativa e leva a compreender a tendência da crítica a classificá-la como uma espécie de "romance de formação".

A grande profusão de passagens do livro que privilegiam a reflexão e o diálogo em vez da ação faz com que o romance em seu conjunto tenha um ar de "falatório", muitas vezes inverossímil. Para não estender demasiadamente os exemplos, vale mencionar o capítulo IX, um dos mais extensos do livro,²⁰¹ em que Mayéla tem um longo diálogo com o Dr. Nkoua. Ao longo dele, há ainda a

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 35-36.

²⁰¹ Os mais extensos são os capítulos III e V, que narram a experiência da guerrilha.

rememoração de outra conversa, evocando os ensinamentos de Kapinga e suas longas discussões com o Dr., pelas quais são trazidos à discussão textos de Hegel a Mandela, conforme mencionado no item anterior deste capítulo. O narrador, que viaja no tempo pela memória de Mayéla, adentra também a interioridade de Nkoua para trazer ao leitor outro repertório.

Em contraposição ao exemplo dos longos diálogos, vale retomar o capítulo V, que concentraria um dos principais momentos da ação reconhecível no corpo do romance: após a tomada de Litamu, os guerrilheiros se ocupam com questões organizativas e se preparam para uma conferência de imprensa que fracassa. Segue-se então uma manifestação no estádio municipal, que reúne uma multidão. Enquanto técnicos tentavam reparar o sistema sonoro com problemas e a multidão se agitava em clima de plena alegria e solidariedade, percebem uma ofensiva: aviões sobrevoam a cidade demonstrando a “grande solidariedade do mundo branco”, que unia “aviões e helicópteros franceses com soldados portugueses, sul-africanos, rodesianos” despejando aparatos letais testados no Vietnã. O ataque é descrito brevemente, em uma cena que descreve também a morte de Marobi, pisoteado pela multidão.

Pequenos grupos resistem ao ataque. Mayéla consegue fugir, enquanto Meeks e outros quatro guerrilheiros permanecem em um ponto estratégico, o mais alto da cidade, munidos de pouco armamento. Os companheiros morrem aos poucos até sobrarem apenas Meeks e Yamaya. Para além da representação desta mulher, que demandaria uma crítica à parte, merece destaque o final do capítulo. Meeks é atingido e Yamaya tenta socorrê-lo, enquanto ele continua a falar incessantemente:

— Ne parle pas, répéta-t-elle; pense, mais ne parle pas.

Meeks reprit son souffle.

— Tu ne sais ni lire ni écrire... ma petite exploitée... Parle-moi de toi, femme.

— Moi? Mais... je m'appelle Yamaya, je ne suis rien.

— Rien! Une combattante comme toi!... Je vous ai retrouvées, femmes: d'abord toi, Muriel! Pureté et beauté! Tu es la femme de rêve de tous les hommes, de tous les poètes; tu es cristal de pluie, étoile. Ce n'est qu'en ce moment de mon illumination que je te comprends enfin, femme inaccessible, trop pure pour les créatures balourdes que nous sommes. Muriel, je m'agenouille à tes pieds et implore ton amour... Puis toi, vieille femme inconnue, anonyme, rencontrée au hasard d'une rue, le matin d'une victoire! Femme éternelle qui nous a donné la vie! Lorsque sans père et sans famille

nous avons été éparpillés aux quatre coins du monde, nous n'avions que ton épaule, tes seins et ton giron comme refuge. Nous sommes là aujourd'hui parce que ton dos ne s'est pas brisé malgré l'esclavage, les viols et les vols. Ah mère, humus de notre vie, éternelle femme noire! Après ma longue marche, harassé de corps et d'esprit, je te demande encore une fois de m'offrir ton sein, ce sein qui a porté tous les enfants sans père et sans mère du monde, par-delà les montagnes et les océans... Et enfin toi, Yamaya! Les deux seins dressés, la tête levée, l'arme haute et les deux pieds bien plantés dans la terre vive de ton pays, tu défies. Ma femme bien-aimée, donne-moi la main... Je vous retrouve toutes, soyez illuminées! Je créerai pour vous une étoile dans le ciel, une étoile plus brillante que Sirius et Antarès réunies. Oui, une constellation que je nommerai d'après vous... Plutôt non, je ne veux plus qu'on vous viole, qu'on vous abuse: je vous mettrai au centre du soleil, personne n'osera vous regarder...

— Ne parle pas tant... Calme-toi, ça te fait mal.

Yamaya lui caressait ses longs cheveux, lui essuyait le sang qui sortait de la bouche et du nez, maintenant par petits caillots. Ses yeux étaient fixes, enfiévrés.

Il se tut un moment et essaya de rire: il se mit encore à tousser du sang. Yamaya, affolée, le serra encore plus contre elle.

Il ne dit plus rien. Les larmes coulaient des yeux de Yamaya, sans bruit, lui arrosaient le visage. Elle resta ainsi longtemps, le corps de Meeks dans les bras. Puis elle lui ferma les yeux, le déposa précautionneusement sur le sol et se leva. Elle tapa son poing dans sa paume en un geste de rage impuissante.²⁰²

A passagem, que poderia constituir um ponto centralizador de tensão, ao incorporar o longo discurso recai em melodrama, perdendo o potencial de humanização profunda que poderia conter. A fala romântica de Meeks em elogio às mulheres – e, paralelamente, à “Mãe África” – soa inverossímil mesmo para um delírio febril. Não sendo tratada com ironia dentro do romance, se não ocasionalmente pelo olhar de Mayéla, a representação final da personagem parece desajustada, uma vez que o romance leva a compreender que deveria ser tomada seriamente – o que o exagero na representação final não parece permitir.

O desfecho da cena do cerco colonial se dá com Yamaya, sozinha, enfrentando o general Espinosa e beira o fantástico embora, pelo conjunto do texto, seja possível perceber que não é este o tratamento pretendido:

²⁰² *Ibid.*, p. 126-127.

Yamaya fut toute surprise de voir qu'à part quelques écorchures elle n'était pas blessée sérieusement. Elle était seule, en loques, parmi les ruines. Les attaquants arrivaient maintenant de partout. Combien étaient-ils? Cinquante? Cent? Elle s'amusa à les compter, puis laissa tomber. Elle prit le drapeau déchiqueté du Mouvement de libération, l'attacha tant bien que mal à un bout de bois, et monta sur le plus haut bloc de ruines. Elle se tint debout, son pagne déchiré, les seins au vent et narquois, les cheveux décoiffés et sales, les deux bras en l'air en signe de V, une main tenant le drapeau loqueteux, et l'autre la mitraillette. Plus bas, les troupes blanches montaient à l'assaut, [sic] Elle les regarda venir, immobile. Puis ils étaient là: les Blancs, tout autour d'elle, le visage ou blanc comme un drap blanc, ou rouge comme du sang rouge, et elle, Yamaya, la combattante noire qui n'était rien. Ils la tenaient en respect. Puis arriva le général Espinosa, étonné:

— Vous êtes seule ici?

Yamaya ne répondit rien: sa mitraillette et son drapeau au bout de ses bras en V, elle regardait le général Espinosa dans les yeux. Celui-ci devint blanc pâle, puis bleu, puis son visage devint rouge éclatant, les yeux blancs à la limite extrême des orbites. D'une voix que seuls peuvent avoir les descendants d'hommes qui ont pillé et massacré d'autres peuples pendant des générations et des siècles, d'une voix que seuls peuvent avoir des hommes qui ont violé de pauvres femmes noires à leur merci dans un coin désert d'immenses plantations esclavagistes, bref, d'une voix hautaine que seul un homme blanc se sachant armé devant une femme noire nue et désarmée peut avoir, le généralissime Espinosa, expert en guérilla, fulmina:

— Réponds-moi, sale négresse !

Yamaya ne réagit pas. Elle continuait à le regarder dans les yeux, sans bouger. Les soldats autour d'eux étaient figés dans un silence respectueux. Le visage du général Espinosa passa brusquement du rouge au bleu avant de se stabiliser au vert. Il faillit s'étrangler de colère. Yamaya agit alors avec une rapidité qui l'étonna elle-même: laissant brusquement tomber le drapeau, elle lâcha une rafale de mitraillette au niveau du bassin du général. Le général Espinosa, défenseur du monde libre en Afrique australe, tomba sur le cul en poussant un cri de douleur. Il saisit ses couilles: du sang et de l'urine tachaient ses gants blancs et son pantalon. Il pleurait. Il essaya de regarder vers cette femme sauvage qui ne respectait pas la règle et tirait sur quelqu'un qui ne faisait que lui poser des questions bien poliment: elle était déjà debout, les bras en V, tenant d'une main le drapeau, de l'autre la mitraillette. Et malgré les rafales de feu et de fer qui l'atteignaient et la transperçaient de toutes parts, Yamaya, toujours debout, continuait à rire, à rire...²⁰³

²⁰³ *Ibid.*, p. 129-130.

Se a própria personagem aparece “surpresa” tanto por não estar seriamente ferida, quanto pela rapidez com que é capaz de agir para atirar no general, é porque a articulação dos fatos não poderia convencê-la, como não convence o leitor. Embora a imagem da negra sozinha em seu esplendor e coragem diante do inimigo seja bonita, a construção da alegoria da “mãe África” ali figurada não parece ter sido suficientemente embasada. A imagem da mulher que permanece de pé, rindo, mesmo atravessada por várias rajadas, compromete a verossimilhança; a intenção que se insinua na narrativa esbarra na implausibilidade do fato.

Percebe-se assim que, se o capítulo é central no que concerne à ação reconhecível no corpo romanesco, em relação às escolhas formais opta também por descrever demasiadamente. A diluição da tensão conduz, por oposição, uma vez mais a Lukács, para quem um texto literário apurado não se agarra à descrição das trajetórias das personagens, mas, antes, representa-nas de modo indissociável da ação e da própria unidade contraditória da vida social. A caracterização, desta maneira, decorreria de uma articulação ao contexto vivo, dinamizado pelo movimento textual, e as subjetividades seriam constituídas em profunda relação com a realidade concreta apresentada nas vivências objetivas, narrada sobretudo por meio das ações.

Ainda que Antonio Candido, ao analisar em detalhe a obra *O Cortiço*, acabe por discordar de algumas afirmações lukacsianas, parece possível conciliar aqui as visões para trazer a observação do intelectual brasileiro quando, ao tratar da representação da sexualidade no texto de Aluísio Azevedo, evoca a obra *A Carne*, de Júlio Ribeiro, sobre a qual afirma que “a parolagem dissolve o impacto eventual das cenas e a violência está mais na exaltação do narrador do que na realidade das descrições”.²⁰⁴ A observação parece aplicável à narrativa de Dongala não só na passagem apresentada, como também extensível à impressão geral transmitida pelo romance.

Ainda aproveitando o texto de Candido, o momento da explícita discordância com Lukács aparece quando o crítico recupera sua visão acerca do Naturalismo:

O leitor d'*O Cortiço* fica duvidando se ele é um romance naturalista verdadeiro, que não deseja ir além da realidade observável, ou se é nutrido por uma espécie de realismo alegórico, segundo o qual as descrições da vida quotidiana contêm implicitamente um outro plano de significado. Lukács diria que isto se dá por causa daquilo, e que o mal do Naturalismo foi não

²⁰⁴ CANDIDO, Antonio. “De cortiço a cortiço”. *Novos estudos CEBRAP*, n. 30, julho de 1991, p. 125-126.

“espelhar” de modo correto a realidade, mas usá-la para chegar a uma visão reificada e deformadora, que a substitui de maneira indevida e é a alegoria. Não creio que assim seja e registro que a alegoria não ocorre no Naturalismo em geral. Nós não a encontramos, por exemplo, na obra de Verga nem nos romances naturalistas de Eça de Queirós; mas a encontramos sem dúvida nos de Zola, cabeça-de-turco de Lukács, que a partir deles procedeu a uma extrapolação. Talvez por influência de Zola nós a encontramos também nos de Aluísio, sendo em ambos os casos, a meu ver, elemento de força e não de fraqueza.²⁰⁵

Embora o texto de Dongala não possa ser classificado como naturalista, vale recuperar a observação de Lukács, acerca da “visão reificada e deformadora” da alegoria e a contraposição de Antonio Candido. Embora, no caso de Aluísio Azevedo, o uso da alegoria possa aparecer como força segundo o olhar crítico – ao recuperar poderosas camadas de sentido do funcionamento econômico e social da realidade nacional –, não é possível afirmar o mesmo a respeito do texto congolês.

Numerosas vezes a narrativa associa diretamente a imagem da mulher negra à do continente africano, inclusive com o objetivo de subverter a imagem desenhada pela Negritude, redirecionando a imagem mítica da mulher africana em direção à ideia de que a “mãe protetora” seria aquela capaz de resistir à opressão, lutando a favor da revolução.²⁰⁶ A associação, quando ocorre, contudo, não se faz de modo a consumir a construção alegórica, pois aparece sempre como vislumbre das personagens que, em meio às copiosas reflexões, tangenciam a ideia sem aprofundá-la ou, ainda, retomam-na como objeto de reflexão crítica.²⁰⁷ Assim, quando aparece Yamaya, causa estranhamento ao leitor a pretensão de funcionar como alegoria, pois não há outro momento textual capaz de sustentá-la.

Resulta do impasse entre a alegoria que não se sustenta e o “realismo”²⁰⁸ inverossímil da situação o esvaziamento do potencial de drama humano que o

²⁰⁵ CANDIDO, A. *De Cortiço a Cortiço*. Novos Estudos CEBRAP. São Paulo, nº 30, julho/1991, p. 119.

²⁰⁶ Conforme explicado em nota de rodapé no desenvolvimento do item anterior.

²⁰⁷ Para não precisar recorrer a outro exemplo, vale mencionar o diálogo entre Meeks e Mayéla recuperado anteriormente, em que refletem diretamente sobre o “conveniente mito comum de África”. A ideia mítica, ali, é debatida diretamente como aquilo que é, sem recorrer a alegorias ou metáforas em seu tratamento.

²⁰⁸ A palavra é utilizada, aqui, apenas para retomar a ideia de verossimilhança que levaria o leitor a abraçar a verdade ficcional do texto literário como “realidade” interna ao texto, construída com base em sua organicidade. Não é utilizado nem o conceito lukacsiano de realismo, nem a denominação segundo a escola literária que nos é familiar.

momento poderia conter. Uma mulher negra, sozinha, confrontada a um exército colonial é um quadro poderoso que, no entanto, dilui-se na verborragia reflexiva do narrador, por um lado, e no irrealismo desvairado da imagem final do capítulo, por outro. Caberia, uma vez mais, recorrer à Lukács, quando, ainda discorrendo sobre a força da ação no texto literário, assevera:

(...) a realização de um enredo, de uma verdadeira ação, conduz inevitavelmente a fazer com que experiências e sentimentos sejam submetidos à prova do mundo exterior, sejam pesados na balança de sua ação e reação sobre a realidade social e, desse modo, considerados pesados ou leves, genuínos ou espúrios. (...) [*Do contrário*] Os personagens não adquirem uma vida autônoma, independente do escritor. Deste modo, a dialética imanente às ações dos personagens não pode guiar o escritor para além de suas intenções, de seus originários preconceitos, nem pode refutar tais preconceitos mediante a corajosa figuração do processo real que opera na vida. E sabemos que a essência da apologia consiste precisamente nesta deformação da realidade.²⁰⁹

A “deformação da realidade” de que fala Lukács, como consequência da falta de ênfase na ação (e, no caso do romance congolês, também do excesso descritivo que o húngaro condenava), parece limitar a abrangência do texto para além das intenções do autor. Na narrativa extensa, a “verdadeira figuração do homem é substituída pelo acúmulo quantitativo de detalhes superficiais”,²¹⁰ enredados segundo uma organização excessivamente conveniente. Se é compreensível o excesso descritivo e explicativo recorrente em algumas obras africanas, dado que se dirigem, em geral, a um público que desconhece as realidades tratadas, não é possível desdobrar a afirmação para acolher todas as ocorrências no interior da narrativa.²¹¹

²⁰⁹ LUKÁCS, György. *Op. cit.*, p. 82.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

²¹¹ Como exemplo de uso de explicações que se justificam pela falta de repertório dos leitores, vale recuperar o momento em que Marobi relembra uma noite em que, na companhia de seu amigo Milton Sakoane, se dirige a um bar em Soweto:

Ils continuèrent donc à marcher; Marobi proposa à son compagnon d'aller dans un *shebeen*, un de ces bars clandestins où ils se rencontraient tous les week-ends et jours fériés pour oublier leurs soucis, pour essayer de retrouver leur âme au fond d'un verre et, surtout, se retrouver dans une atmosphère fraternelle.

(In: DONGALA, Emmanuel. *Op. cit.*, p. 69-70).

A este respeito, vale retomar ao menos um dos episódios emblemáticos do esquematismo que organiza o texto. Mayéla, já no poder, assiste ao processo desastroso que a crise econômica de Anzika desencadeia, atingindo fatalmente seu governo. Em sua última conferência de imprensa, jornalistas questionam o então presidente acerca de suas ações enquanto governante, evocando assim um percurso que não precisa ser encenado, pois, à semelhança daquilo que ocorre em todo o livro, é rememorado pelo protagonista ou evocado e transmitido por meio do discurso direto:

La situation financière d'Anzika était catastrophique, le peuple lui-même, si enthousiaste au début, commençait à flotter. Les premiers contrebandiers apparurent, vendant au marché noir les produits de première nécessité. Mayéla commit alors ce que plusieurs observateurs des affaires d'Anzika crurent être sa première erreur: au lieu de faire appel au peuple et de tenter de le mobiliser, il créa une milice armée qu'il lança à la poursuite des contrebandiers. Cette milice, sans en référer à Mayéla, fusilla publiquement deux des malfaiteurs. Alors ce fut comme une explosion. La notion de contrebandier s'élargit jusqu'à devenir la notion vague de contre-révolutionnaire. Et pour aggraver les choses, des rumeurs d'une attaque armée menée par ces contre-révolutionnaires à partir d'États limitrophes, se mirent à circuler; Mayéla doubla, tripla l'effectif de cette milice qui se scinda en plusieurs bandes souvent rivales, parcourant les villes du pays dans tous les sens, dressant des barrages partout, usurpant les fonctions de la police. Elles tiraient pour un rien, soit sciemment, soit par maladresse; il y eut de nombreux tués par balles perdues, et, comme toujours dans ces cas-là, quelques règlements de compte personnels eurent lieu. Ainsi des gens furent tués, parce qu'ils avaient une voiture trop belle, une maison trop grande, un costume trop neuf; parce que deux membres d'une bande aimaient la même fille, parce que l'un accusait l'autre de sorcellerie, parce que l'autre appartenait à une autre tribu; de hauts fonctionnaires étaient enlevés et assassinés dans des conditions mystérieuses. Ces bandes s'étaient répandues sur tout le territoire et, sous prétexte de contrôler la sécurité du pays, elles molestaient les paysans, confisquaient leurs récoltes, abusaient de leurs filles et de leurs femmes, s'installaient chez eux... C'est ainsi que les paysans de l'Est se révoltèrent. La répression par l'armée régulière fut terrible. Ne voulant pas être prisonnier de l'armée, Mayéla hésitait à désarmer la milice. À cause de ces velléités et de l'insécurité permanente regnant dans le pays, les étudiants et les enseignants qui étaient parmi ses premiers soutiens commencèrent à prendre leurs distances. Il crut débloquer la situation en renforçant la police. Il y eut des centaines d'arrestations. À croire que ce pays, hier encore immense réservoir de révolutionnaires, était devenu du jour au lendemain le lieu de rassemblement des contre-révolutionnaires. Les « procès populaires », diffusés intégralement à la radio pour montrer au monde entier leur régularité, étaient dirigés par Maître

Moïse Adilène qui ne laissait pas passer une occasion pour rappeler qu'il avait été l'avocat du FLN algérien, du temps où il était jeune avocat en France.

Mayéla essuya encore son front, remit son mouchoir dans la poche de son veston sans col et regarda de nouveau la salle.

- Monsieur le président.

La question venait de la droite. Il tourna son regard vers le journaliste et le reconnut aussitôt. C'était un journaliste algérien.

- Je vous en prie, dit-il.²¹²

A passagem que rememora alguns dos erros do presidente dificulta que o leitor mergulhe na complexidade do cenário que o recurso à ação poderia evocar. Antes, é informado acerca dos acontecimentos, também conduzido pelo olhar de Mayéla, que busca sempre organizar os fatos buscando coerência. O esforço lógico para esquematizar e explicar os fatos empobrece a narração, pois não permite ambiguidade: a oposição entre aquilo que Mayéla gostaria de fazer e aquilo em que seu governo efetivamente recai é apresentada limpidamente, muito bem explicada. A justaposição de aspectos contrários, assim, como em muitos outros momentos em que ocorre, nunca chega a configurar contradição. A procura obsessiva de Mayéla por coerência contamina todo o relato, que acaba mediado por suas reflexões e justificativas quase integralmente:

Il fallait trouver au plus vite un moyen de quitter cette ville; il pensa à la première partie de son voyage; en gros, elle ne s'était pas mal passée. Mais que lui réservait la suite? Il frotta sa mâchoire meurtrie. Il regrettait un peu cette paix qu'il avait retrouvée avec lui-même et avec le monde. Pour la première fois, il se mit à douter de la valeur humaine de son engagement politique. Il avait découvert en lui-même une âme très sensible: sensibilité à la nature, à la poésie, à l'amour; une sensibilité qu'il avait délibérément étouffée: on ne fait pas la révolution avec des sentiments. Et pourtant, il ne s'était jamais trouvé aussi complètement homme, aussi heureux que pendant ces jours de voyage où aucune pensée politique n'avait effleuré son esprit. Mayéla fit un effort sur lui-même afin de ne pas se laisser aller à la nostalgie. « C'est mon côté mystique », se dit-il en souriant. Il marcha encore longtemps avant de se calmer.²¹³

²¹² *Ibid.*, p. 343, 344 e 345.

²¹³ *Ibid.*, p. 218-219.

O fragmento, extraído de um momento em que o protagonista reflete sobre os rumos de sua viagem pelo continente, explicita o tipo de esquematismo ingênuo que Mayéla carrega ao longo de toda a obra: incapaz de conciliar o lado sensível de sua personalidade ao político, opõe os dois aspectos de acordo com uma lógica formalista que exclui a contradição por princípio. Muitas outras passagens seguirão o mesmo pressuposto organizativo, direcionado a diversos assuntos, íntimos ou públicos. A personagem, em seu esforço de coerência a qualquer preço, acaba por carecer de força humana em sua representação, pois oculta o que a subjetividade encerra de contraditório. O narrador, cujo grau de adesão à sua perspectiva explicita-se por meio do uso recorrente do discurso indireto livre, parece muitas vezes incapaz de distanciamento crítico. Assim, a ingenuidade de Mayéla não é apresentada ironicamente, mas, sim, à semelhança da maior parte do texto, como elemento a ser tomado seriamente.

Ainda que haja alguns momentos em que o protagonista é ironizado pelo narrador, o tom da obra continua a ser o do tratamento sério de uma personagem que cresce e se forma ao longo da narrativa: no início de sua história,²¹⁴ o jovem imaturo e arrogante não tem ainda consciência política, que será desenvolvida quase acidentalmente. O contínuo esforço de coerência deste jovem, que procura incessantemente justificar suas ações, levará até o limite sua adesão à causa, oferecendo por fim a própria vida em sacrifício. Misto de vaidade e romantismo, a escolha também recebe anuência do narrador, que, atado ao ponto de vista da personagem em seu fim, encaminha o romance ao fatalismo, pois nem permite que o leitor se distancie o suficiente para escarnecer da situação, nem adere a qualquer outro posicionamento reconhecível que não o de Mayéla, decepcionado com os rumos que a revolução tomou.

Percebe-se, assim, que, ao não encontrar uma solução formal capaz de selecionar e encenar o que haveria de mais relevante à composição de uma narrativa que pretende representar um momento histórico de muita força no continente, Emmanuel Dongala, se não peca por superficialidade, como defende Chemain, já citado anteriormente, não consegue evitar um fundo mecanicista. Mesmo a desorganização temporal, que poderia sugerir que o fluxo da vida não é linear, não transforma profundamente o encadeamento sistemático das ações. A desorganização da estrutura temporal não faz com que as transições aprofundem sentido.

²¹⁴ Vale lembrar: início da trajetória de Mayéla e não início da narrativa, uma vez que a retrospectiva não segue ordem cronológica.

O ambicioso esforço de mapeamento de correntes políticas, intelectuais e ideológicas de um momento central na vida do continente africano impõe à narrativa tantos elementos que fica sugerida a ausência de seleção. Daí o excesso descritivo que, ao não encenar e transmitir senão as próprias reflexões das personagens, acaba “sepultando o essencial”.²¹⁵ O distanciamento irônico frequente do protagonista que focaliza (já refletindo sobre) aquelas realidades também não favorece a identificação profunda do leitor com tensões humanas que poderiam estar colocadas ali.

Enfocando o romance de uma forma global, é possível perceber que recorre à estratégia de colocar na voz das personagens, em retrospecto, as ações da narrativa. Cada um rememora e conta sua própria história, procedimento que dissolve a força que poderia ter a presentificação dessas ações no corpo da trama. A solução formal também dilui a contradição. As experiências humanas são retomadas à distância, em geral por uma memória que se faz presente sempre num momento muito oportuno às explicações pretendidas pelo autor sem que, no entanto, haja ações relevantes que demandem isso. Uma memória que, em Luandino Vieira, por exemplo, irrompe em seu fluxo vertiginoso e incontrolável pela força de uma ação externa – a morte do ente mais querido, levado à força pela violência da própria situação colonial em que estão todos enredados naquela trama – aqui é, ao contrário, evocada por conveniência, para apresentar um cenário que não pôde ser representado como realidade concreta das personagens. A violência é menos encenada do que explicada ao leitor, assim como a complexidade daquele cenário e a diversidade de vozes que circulam naquele período.

Resultam, para o leitor, os efeitos daquela “parolagem” a que se refere Antonio Candido, capaz de transmitir a experiência mental da militância, mas não de aprofundá-la. Os debates longos e inverossímeis entre as personagens tomam o lugar de ações que poderiam encenar a força das contradições a que estão sujeitas as personagens naquele cenário, possibilitando que o leitor, ele próprio, fizesse a leitura de quantos elementos aparecem em jogo e a complexidade que retomam. A cena da tomada da cidade, seguida pela morte dos militantes que resistiram, poucos, até o fim, poderia concentrar a força diluída pelos longos debates entre as personagens. Mas, dada a organização formal que nos leva até ali, o momento também perde força e, do modo como é posto em cena, também soa inverossímil.

²¹⁵ In: LUKÁCS, György. Narrar ou descrever. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 67.

A conveniência excessiva compromete a verossimilhança e consequentemente enfraquece a tensão que poderia, ali, jogar o leitor no centro contraditório em que tudo se passa com a força nevrálgica das ações e seus significados por descobrir. Quando Mayéla é levado a julgamento, há a seguinte passagem:

Il passa trois mois en résidence surveillée; trois gardes se relayaient jour et nuit devant sa porte. Il essaya de préparer sa défense, mais tout ce qu'il écrivait était soigneusement lu par les gardes, aussi abandonna-t-il. Toute visite était interdite. Il passa ainsi son temps à tourner en rond dans sa résidence. Un matin, on vint le chercher pour lui annoncer qu'il allait être jugé. On l'emmena aussitôt dans la salle de procès, dans un wagon de police encadré de soldats en armes. Il pénétra dans la salle. Une rumeur dont il ne pouvait encore dire si elle lui était hostile ou favorable l'accueillit. Il regarda l'estrade: il y avait neuf juges — ou membres du jury, il ne savait pas — habillés en rouge. La séance commença par les slogans du parti qui, paradoxalement, avaient été inventés par lui. Puis on lui demanda son nom, l'année et le lieu de sa naissance, sa profession, s'il était marié et avait des enfants, etc. La séance fut alors renvoyée à quatorze heures trente, « heure socialiste ».²¹⁶

A explicação em destaque poderia ser facilmente dispensada se houvesse alguma menção direta aos slogans e, posteriormente, a repetição deles. A ironia da situação estaria dada e o leitor poderia, por si só, interpretá-la. Mas, ao contrário, a opção é sempre pela explicação, o que impossibilita, também, o acesso do leitor ao próprio conteúdo do slogan.

O escritor, embora busque representar em toda a sua multiplicidade a vida dos homens, em toda a profundidade das relações a que estão sujeitos, não insere efetivamente os atores sociais em situação. Resulta um desvelamento artificial da situação social, pois, em vez de mostrar a personagem agindo em sociedade para depreender as questões de seu tempo, aparecem diálogos tecidos entre ideias de terceiros, explicadas ao leitor por meio da voz daquelas figuras que, em vez de se confrontarem com situações, recebem explicações e ideias nas quais baseiam sua concepção de mundo. O aprendizado não é resultado de experiência, mas de leituras ou conversas.

Também em decorrência dessa escolha, o romance não logra realizar as mediações entre os mundos subjetivos das personagens e as relações sociais das quais elas fazem parte. Ao privilegiar o diálogo entre ideias e não ações, não

²¹⁶ DONGALA, Emmanuel. *Op. cit.*, p. 369.

inserindo a personagem de fato em situação, artificializa as relações e limita a própria visão das personagens, além de suas possibilidades de transformação. A leitura e o processo de formação do protagonista entram, então, em profundo desacordo com a realidade com a qual se depara posteriormente. E, se ele parece ingênuo ao se deparar com o fato de a luta revolucionária não corresponder àquilo que imaginou, além do fato de seu governo ser um fracasso por não saber lidar com a realidade objetiva, é porque não se mostra apto a fazer análise de conjuntura. O fracasso de Mayéla é o fracasso de sua compreensão de mundo, romântica e idealista, pois não é forjada em confronto com a complexidade do real. As últimas frases do livro, « "Ô, mon corps, fais de moi un homme qui toujours interroge!" Ainsi, aurions-nous marché, et marcherons-nous encore pour rien sur la face de la Terre? »²¹⁷ sugerem tanto um momento de "iluminação", em que, evocando Fanon,²¹⁸ percebe-se que o gesto de interrogar o mundo é imperativo, quanto um momento de desilusão que anuncia desistência, ao trazer, para o gesto interrogativo, a ideia de inutilidade que encerraria: "caminharemos ainda para nada sobre a face da Terra?". A contradição entre o gesto imperativo e a enunciação de sua inutilidade, que poderia configurar força dinamizadora do texto, não terá desenvolvimento posterior. Sem o proveito da derrota da visão romântica para aprofundar a crítica, em um exercício de prospecção, a narrativa termina abandonada à crítica fácil que, configurada como oposição e não resolvida formalmente, recai em pessimismo fatalista.

A percepção que o fechamento do texto provoca, então, é a de que se o processo não corresponde àquilo que era esperado, ou acerca do que se refletiu ao longo da narrativa, não tem utilidade, pois repetirá sempre o mesmo ciclo de fracasso. Mayéla, assim como o narrador, revela-se incapaz de apreender a complexidade da realidade formada por seres humanos imperfeitos e ambivalentes, raramente coerentes, constantemente em movimento. O tom derrotista da narrativa, assim, surge em desajuste com a pretensão de não recair em maniqueísmo, pois, se procura mostrar as falhas do protagonista e, por meio de suas reflexões, também de processos políticos complexos do continente durante seu desenvolvimento, sempre busca também explicar coerentemente oposições e limites, em vez de apostar profundamente no sentido mesmo da luta, de disputa pelos significados e possibilidades da construção de um mundo emancipado. Assim,

²¹⁷ *Ibid.*, p. 396.

²¹⁸ A frase "Ô, mon corps, fais de moi un homme qui toujours interroge!" foi explicitamente tomada de empréstimo a Fanon (In: FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 191).

o texto não apreende a complexidade de seres humanos em processo em seu aspecto formal, esteticamente estruturado. Não desenvolve empatia profunda pelos outros,²¹⁹ não adentra e expõe profundamente as contingências conjunturais que os enredam, todos, juntos sob a mesma situação.

Ainda a respeito da representação da militância anticolonial no romance, vale reiterar que a ênfase na crítica ao período pós-Independência, em que várias nações do continente sofreram com processos ditatoriais, não apresenta a força que a familiaridade do autor com as questões tratadas poderia conferir.

Bem dentro do seu livro, que tenciona castigar literariamente o europeu desalmado, desfrutador da terra e ladrão da herança dos seus naturais, estão, repito, essas ambivalências que fazem do nosso patriotismo uma espécie de amor-desprezo, uma nostalgia dos países-matrizes e uma adoração confusa da mão que pune e explora.²²⁰

Dirigido ao Brasil, o olhar arguto de Antonio Candido esmiúça aspectos que, em *O Cortiço*, desvelam um certo modo de ser brasileiro com o olhar sempre

²¹⁹ Para não estender os exemplos, destaca-se a seguir apenas um entre os momentos mais gritantes em que é possível perceber a ausência de empatia, assim como a arrogância de Mayéla:

Lorsqu'il entra dans Poto-Poto proprement dit, de la musique sortait de partout comme pour nier l'état miséreux des lieux; il lui semblait que les bars et dancings avaient triple ou quadruplé, tout comme les voitures luxueuses qui roulaient sur des rues de sable ou de terre ravinées par les eaux. Ainsi, la ville était entrée dans l'ère de consommation. Il n'arriverait jamais à percer le secret de ces gens qui parvenaient à se payer des voitures de plus d'un million de francs CFA avec un incroyable salaire mensuel de vingt mille francs pour les plus fortunés. Et les filles et les femmes, parées comme des libellules et papillons exotiques, gaies et riantes sous leurs pagnes aux couleurs chatoyantes sous le soleil brillant et brûlant d'Afrique; elles étaient heureuses, malgré tout. Le monde extérieur existait-il pour elles? Et Mayéla se vit dans les maquis: la pluie, le froid, les jours de bombardement, la lutte quotidienne avec la mort, la fuite... tout cela pour que ces femmes restent gaies et jolies! Ses yeux se brouillèrent légèrement.²¹⁹

A pergunta em destaque, se talvez até pudesse ser sincera, consolida entretanto seu tom arrogante quando, em oposição à felicidade das mulheres, "malgré tout", Mayéla relembra sua trajetória como sacrifício feito "por elas". Ao se colocar nesta posição de superioridade, permeada também pelo romantismo que o faz lacrimejar, Mayéla demonstra mais uma vez não ter preocupação em compreender a alteridade (e, como o olhar do narrador está atado ao seu, por extensão também não vasculha a interioridade alheia, senão nos momentos em que também busca as reflexões de determinadas personagens). O tratamento dado às mulheres que aparecem no romance é ainda mais sintomático em relação a isso.

²²⁰ CANDIDO, Antonio. *Op. cit.*, p. 123.

voltado à superioridade estrangeira. Herdeira também de um processo colonial, a sociedade brasileira, no entanto, tem outro processo de interiorização de certa inferioridade, diverso daquele que, nos cenários africanos, foi tão bem descrito por Fanon e Memmi.

Não obstante nos anos 60, já em contato com a teoria fanoniana e, portanto, recusando o colonialismo, os escritores e intelectuais elaborarem conscientemente teorias de confrontação, permanece uma dimensão inconsciente do processo colonial que, violentamente internalizada, emerge ainda como de muito difícil superação, furtivamente contaminando aspectos do relato. "Mete-se no sangue. E só um cu d'agulha pode fazer sair o sangue e a escravidão".²²¹

Emmanuel Dongala, embora conscientemente confronte diretamente o tratamento dado aos africanos, escreve um livro que, em seu pessimismo fatalista, acaba por desmerecer em parte os esforços das populações independentes e, ao enfatizar a crítica daquilo que se tornaram "por suas próprias limitações" os governos africanos, enfraquece a crítica àquilo que, introjetado nas subjetividades, aparece como dolorosa herança colonial. Se é possível perceber que as escolhas formais não favorecem a superação desta condição, é possível também imaginar que o desenvolvimento tardio do sistema literário congolês parece condicionar parte das escolhas formais a que os autores inseridos nesta tradição poderiam ter acesso. Assim, pode haver também uma limitação sócio-histórica imposta ao desenvolvimento de um projeto estético radical, que pudesse resolver formalmente os impasses apresentados.

²²¹ VIEIRA, Luandino. Op. cit., p.152.

5. Representação e comparatismo: conclusões quase finais

Se fosse preciso sintetizar em uma frase a conclusão a que foi possível chegar durante o processo comparativo proposto, ela seria a seguinte: enquanto a representação da militância anticolonial no romance de Emmanuel Dongala aparece como aspecto do conteúdo, no romance de Luandino Vieira aparece também como parte constitutiva da estruturação formal. Tomando como ponto de partida um olhar ainda distanciado dos dois livros, a afirmação poderia soar contraditória com a opção metodológica eleita para o trabalho, na medida em que o livro angolano aparenta ser constituído pela fragmentação como princípio formal e a obra congoleza, ao contrário, explicitaria um esforço totalizante. É necessário, assim, desdobrar um pouco mais a reflexão.

Se a fragmentação, tanto como princípio de conhecimento da realidade quanto como recurso estético, é reconhecida como atributo da pós-modernidade, importa ressaltar que aquela que estrutura a obra angolana não corresponde a tais definições. Acerca do pensamento pós-moderno, vale trazer algumas observações para situar o debate:

O pós-modernismo, enquanto pensamento político-ideológico, parte da premissa de que a sociedade hoje em dia viveria uma época de fragmentação, em que distintas e múltiplas identidades foram construídas, independentemente de qualquer ordenamento social mais geral. A isso se relaciona a defesa de que a sociedade contemporânea seria pós-industrial, isto é, não teria no processo produtivo a sua lógica fundante, como na época moderna. Estaria muito mais ligada ao crescimento do setor de serviços e à exacerbação do consumo (...)

A origem da defesa pós-moderna das contestações fragmentadas está no rechaço que essa forma de pensamento promove a qualquer perspectiva totalizante e na defesa que faz da fragmentação da (nova) realidade social.

(...)

Não há oposição, não há luta, não pode haver revolução; nem, portanto, sujeito revolucionário. No que se refere à relação entre a fragmentação e a negação do sujeito revolucionário, Chauí constata que:

[...] o pós-modernismo comemora o que designa de “fim das grandes narrativas”, ou seja, dos fundamentos do conhecimento moderno, relegando à condição de mitos eurocêntricos totalitários os conceitos que fundaram e orientaram a modernidade: as ideias de verdade, racionalidade, universalidade, o contraponto entre necessidade e contingência, os problemas da relação entre subjetividade e objetividade, a história como dotada de sentido imanente, a diferença entre Natureza e cultura etc. Em seu lugar, afirma a fragmentação como modo de ser do real, fazendo da ideia de diferença o núcleo provedor de sentido da realidade; preza a superfície do aparecer social ou as imagens e sua velocidade espaçotemporal; recusa que a linguagem tenha sentido e interioridade. (CHAUI, 2005, p. 327)

Disso, em primeiro lugar, decorre que quaisquer alternativas que advenham para a atual condição pós-moderna só podem provir da diversidade de identidades produzidas pela fragmentação. O posicionamento político pós-moderno que advoga a possibilidade/necessidade de construir outro mundo o faz negando as totalidades, as normas centralizadas – seja pelo partido ou sindicato – e afirmando a diversidade de contestações, o despedaçamento e, nos casos mais radicais, a anarquia. *Outro mundo é possível*, desde que não seja construído a partir de uma identidade unificadora e totalizante.²²²

O pensamento que encontra no fragmento fonte de sentido em si, portanto, mostra-se incompatível com a leitura que aposta na dialética, pois, ao recusar o esforço de compreensão totalizante, associa a ideia de totalidade à de totalitarismo, o que parece uma leitura muito vulgar do materialismo. Vale explicitar, no entanto, que a leitura pós-moderna não é mistificadora por constituir uma “falsa consciência”. Ao contrário, suas concepções encontram aderência na realidade social justamente porque fazem parte da realidade. O que constitui a mistificação, portanto, não é o irrealismo, mas o reducionismo de uma visão que, ao excluir a dialética como princípio, toma instâncias parciais da realidade como se fossem o todo. Nesse sentido, tanto o olhar que considera apenas a aparência dos fenômenos quanto aquele que os essencializa constituem polos de mistificação.

Para dialogar mais explicitamente com a base teórica, talvez seja prudente retomar a ideia de fetiche da mercadoria que aparece em Marx para exemplificar mais claramente sua ideia de mistificação. No item 4 do capítulo 1 de *O Capital*, “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”, pode-se ler:

²²² CARCANHOLO, Marcelo Dias; BARUCO, Graziela Cristina da Cunha. “As Aventuras de Karl Marx contra a pulverização pós-moderna das resistências ao capital”. *Margem Esquerda*, v. 13, 2009, p. 75 e 86.

Uma mercadoria aparenta ser, à primeira vista, uma coisa óbvia, trivial. Sua análise resulta em que ela é uma coisa muito intrincada, plena de sutilezas metafísicas e melindres teológicos. Quando é valor de uso, nela não há nada de misterioso, quer eu a considere do ponto de vista de que satisfaz necessidades humanas por meio de suas propriedades, quer do ponto de vista de que ela só recebe essas propriedades como produto do trabalho humano. É evidente que o homem, por meio de sua atividade, altera as formas das matérias naturais de um modo que lhe é útil. Por exemplo, a forma da madeira é alterada quando dela se faz uma mesa. No entanto, a mesa continua sendo madeira, uma coisa sensível e banal. Mas tão logo aparece como mercadoria, ela se transforma numa coisa sensível-suprassensível. Ela não só se mantém com os pés no chão, mas põe-se de cabeça para baixo diante de todas as outras mercadorias, e em sua cabeça de madeira nascem minhocas que nos assombram muito mais do que se ela começasse a dançar por vontade própria.

O caráter místico da mercadoria não resulta, portanto, de seu valor de uso. Tampouco resulta do conteúdo das determinações de valor, pois, em primeiro lugar, por mais distintos que possam ser os trabalhos úteis ou as atividades produtivas, é uma verdade fisiológica que eles constituem funções do organismo humano e que cada uma dessas funções, seja qual for seu conteúdo e sua forma, é essencialmente dispêndio de cérebro, nervos, músculos e órgãos sensoriais humanos etc. Em segundo lugar, no que diz respeito àquilo que se encontra na base da determinação da grandeza de valor — a duração desse dispêndio ou a quantidade do trabalho —, a quantidade é claramente diferenciável da qualidade do trabalho. Sob quaisquer condições sociais, o tempo de trabalho requerido para a produção dos meios de subsistência havia de interessar aos homens, embora não na mesma medida em diferentes estágios de desenvolvimento. Por fim, tão logo os homens trabalham uns para os outros de algum modo, seu trabalho também assume uma forma social.

De onde surge, portanto, o caráter enigmático do produto do trabalho, assim que ele assume a forma-mercadoria? Evidentemente, ele surge dessa própria forma. A igualdade dos trabalhos humanos assume a forma material da igual objetividade de valor dos produtos do trabalho; a medida do dispêndio de força humana de trabalho por meio de sua duração assume a forma da grandeza de valor dos produtos do trabalho; finalmente, as relações entre os produtores, nas quais se efetivam aquelas determinações sociais de seu trabalho, assumem a forma de uma relação social entre os produtos do trabalho.

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores. É por meio desse quiproquó que os produtos do trabalho se tornam mercadorias,

coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais. A impressão luminosa de uma coisa sobre o nervo óptico não se apresenta, pois, como um estímulo subjetivo do próprio nervo óptico, mas como forma objetiva de uma coisa que está fora do olho. No ato de ver, porém, a luz de uma coisa, de um objeto externo, é efetivamente lançada sobre outra coisa, o olho. Trata-se de uma relação física entre coisas físicas. Já a forma-mercadoria e a relação de valor dos produtos do trabalho em que ela se representa não tem, ao contrário, absolutamente nada a ver com sua natureza física e com as relações materiais [*dinglichen*] que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Desse modo, para encontrarmos uma analogia, temos de nos refugiar na região nebulosa do mundo religioso. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens. Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias.²²³

Pode-se perceber, então, que a mercadoria não tem seu aspecto “místico” dado por nenhum dos dois fragmentos que a constituem, mas justamente pela *unidade dialética* que a compõe. É a unidade de contrários que a *forma* mercadoria encerra que torna difícil a apreensão de todas as suas dimensões. O fetichismo que oculta as determinações reais dessa “coisa” aparentemente “trivial” se dá justamente porque aos seres humanos é interdita a apreensão da totalidade do processo de produção da mercadoria. O olhar parcial para a realidade, em que dimensões de suas determinações escapam, constitui essa “fantasmagoria” que determina a existência social sem que seja possível perceber exatamente como ou porque se dá a inversão segundo a qual as relações sociais entre pessoas passam a depender da mediação da forma mercadoria.

Outro exemplo que talvez auxilie na compreensão da ideia de mistificação pode ser encontrado ao recorrer ao capítulo 2 do Livro I de *O Capital*. Em “O processo de troca”, Marx vai explicar que “As mercadorias não podem ir por si mesmas ao mercado e trocar-se umas pelas outras. Temos, portanto, de nos voltar para seus guardiões, os possuidores de mercadorias”, que se relacionam uns com os outros para transacioná-las livremente no mercado, “por meio de um ato de vontade comum a ambos”.

²²³ MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do Capital*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 146-148, grifos nossos.

Eles têm, portanto, de se reconhecer mutuamente como proprietários privados. Essa relação jurídica, cuja forma é o contrato, seja ela legalmente desenvolvida ou não, é uma relação volitiva, na qual se reflete a relação econômica. O conteúdo dessa relação jurídica ou volitiva é dado pela própria relação econômica. Aqui, as pessoas existem umas para as outras apenas como representantes da mercadoria e, por conseguinte, como possuidoras de mercadorias.²²⁴

Ao explicar desta forma a transação de mercadorias, Marx mostra que, inseridos no sistema capitalista, os seres humanos são todos iguais, compradores e vendedores. Se o argumento terminasse aqui, teria que admitir que a teoria liberal está correta: as pessoas são todas iguais sob o modo de produção capitalista, que é, portanto, um sistema justo, talvez o mais justo. Ninguém é obrigado a vender ou comprar, todos são livres para escolher como se colocar no interior do sistema. A base da mistificação liberal está contida aqui. Marx, no entanto, ao seguir as determinações mais concretas da forma mercadoria, encontrará uma diferença fundamental, a partir da qual se torna possível encontrar configurações da ideia de classe social em toda a sua obra: há aqueles que *compram para vender* e *aqueles que vendem para comprar*. Além disso, quem “escolhe” não se inserir no sistema não tem existência social; não tem sequer como assegurar a própria existência material. Assim, a “liberdade” configura uma mistificação que encobre a principal dimensão do sistema capitalista: a exploração do trabalho. A necessidade forçosa de inserção no mercado de trocas está mistificada, assim como o ocultamento do *mais-valor* encobre a dimensão de realidade da exploração desta mercadoria especial que é a força de trabalho.²²⁵

Explicitado rapidamente o aspecto mistificante do olhar que parte do fragmento sem pretender colocá-lo em movimento por meio de uma abordagem totalizante, importa ressaltar, no entanto, que o fragmento é aspecto constitutivo do “complexo de complexos”²²⁶ que é a totalidade do real. Por outro lado, não é conveniente esquecer que, como recurso formal literário, é desenvolvido também

²²⁴ In: MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do Capital*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 159-160 (também para as citações anteriores no corpo do texto).

²²⁵ Vale mencionar que a compreensão aprofundada de alguns desses aspectos deve reconhecer a contribuição valiosa de uma aula sobre *O Capital* oferecida por Marcelo Dias Carcanholo, a quem são creditadas indiretamente, portanto, algumas das ideias aqui sintetizadas.

²²⁶ Cf. LUKÁCS, György. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015, p. 18.

(e sobretudo, se for focalizada a contemporaneidade) de acordo com a denominada “poética da pós-modernidade”.²²⁷

Retornando à obra de José Luandino Vieira, interessa reforçar que, embora possua “no estilhaço uma fonte de sentido”,²²⁸ *Nós, os do Makulusu* é uma obra em que os fragmentos são dinamizados pelo motor narrativo que, como os exemplos do capítulo 03 buscaram explicitar, é sustentado pela dialética. Se o recurso à interioridade por meio da evocação da memória, com a desorganização e fragmentação temporal decorrentes da escolha, poderia favorecer uma leitura mistificadora, o profundo enraizamento histórico e social – que esta memória e a estruturação da própria subjetividade de Mais-Velho permitem entrever – convoca à leitura aspectos contraditórios do real que, tal como são representados, impulsionam a compreensão totalizante daquela realidade figurada. Assim como a abordagem parcial de *O Capital* geraria aspectos de mistificação, a leitura da obra de Luandino Vieira deve ser feita de modo a ressaltar sua totalidade dinâmica.

Müller, em texto que se propõe a investigar a dialética como o próprio método de exposição crítica na obra teórica, afirma que

A progressiva perda de especificidade metodológica do conceito de dialética, paralela à generalização do seu uso e à sua ampliação semântica, desembocou, hoje, nas versões não ortodoxas ou humanistas do marxismo, numa comprometedora diluição teórica do conceito, reduzido, muitas vezes, a um adjetivo pleonástico que qualifica um substantivo inexistente (...)

Mas nenhum dos elementos constitutivos ou dimensões da dialética como método foi tão atingida por esta dissolução teórica e soterrada pelo esquecimento quanto a caracterizada pelo conceito de “exposição” (*Darstellung*), que indicava para Hegel e para o Marx de *O Capital* a explicitação racional imanente do próprio objeto e a exigência de só nela incluir aquilo que foi adequadamente compreendido.²²⁹

Para compreender integralmente a obra de Marx, portanto, é preciso encarar a dialética não apenas como tema tratado, mas também como método da

²²⁷ Referência à obra homônima de Linda Hutcheon, uma das pesquisadoras mais conhecidas no tratamento do tema.

²²⁸ Expressão tomada de empréstimo de CHAVES, Rita. “Das águas antigas e dos mapas reiventados em *O livro dos rios*, de José Luandino Vieira”. *Via Atlântica*, n. 9, 2006, p. 251.

²²⁹ MÜLLER, Marcos Lutz. “Exposição e método dialético em *O Capital*”. *Boletim Seaf*, v. 2, p. 17-41, 1982. Em nota de rodapé o professor explicita que a exigência de que a exposição deve manter a forma dialética foi formulada no prefácio à *Fenomenologia do Espírito* de Hegel.

exposição do conceito. Para não alongar demasiadamente o tratamento do tema, vale recuperar dois excertos do texto que resumem o argumento do professor:

Pergunta-se o que é a dialética enquanto método de exposição de *O Capital*. A abordagem restrita a este aspecto se insere contudo no quadro mais amplo de uma tentativa de analisar, a partir de um confronto entre certas características metodológicas globais da Ciência da Lógica e de *O Capital*, quatro características ou, melhor, dimensões principais do método dialético de *O Capital*, que poderiam ser concisamente designadas pelos conceitos de: exposição, procedimento progressivo-regressivo, contradição e crítica. O método de *O Capital* se caracterizaria por ser uma exposição crítica, progressivo-regressiva das contradições do capital a partir de sua contradição fundamental.

(...)

O que caracteriza o conhecimento dialético é, primeiramente, que o verdadeiro (Hegel), o racional e o concreto (Hegel, Marx), não são de acesso imediato a qualquer tipo de intuição intelectual ou experiência direta, que intuiria ou tomaria o objeto no seu ser dado imediato, mas que eles são o resultado de um movimento de pensamento, do que Hegel chama de “trabalho do conceito”, que expõe progressivamente, a partir das determinações mais simples e abstratas do conteúdo, suas determinações cada vez mais ricas, complexas e intensas, até o ponto de sua unidade, que não é uma unidade formal, mas uma unidade sintética de múltiplas determinações.²³⁰

Depreende-se, assim, que o método de exposição conceitual escolhido por Marx incorpora à forma o conteúdo da exposição e vice-versa. Não pareceria possível esperar organização diferente, dado que a reflexão dialética visa ao entendimento da unidade sintética das múltiplas determinações, que se pressupõem mutuamente e são, portanto, aspectos inseparáveis de uma mesma realidade.

Quando é aqui explicitada a forma como a dialética organiza a exposição em *O Capital* (“exposição, procedimento progressivo-regressivo, contradição e crítica”), o leitor atento certamente poderá recuperar a imagem do movimento dialético que organiza o discurso ficcional em *Nós, os do Makulusu*. Composta por avanços e recuos que, no entanto, sempre configuram avanços na composição de significados,

²³⁰ Ibid., p. 18-20. Embora haja muitos estudiosos da obra que trabalham com a ideia de “exposição dialética”, elencar exaustivamente tais referências pareceu talvez de pouco interesse ao objetivo deste trabalho. Assim, optou-se pela escolha de uma abordagem sucinta que não pretende, no entanto, elidir o processo de chegada até ela.

a narrativa que já foi aproximada à ideia de espiral parece capaz de passar por todas as instâncias da exposição dialética²³¹: a exposição configuraria a primeira aparição de um dado significado que, imediatamente, será justaposto a outro evocado por meio da associação de ideias própria da memória. O procedimento progressivo-regressivo corresponde àquilo que foi explicitado por meio das frases, fórmulas e significados retomados, sempre configurando aprofundamento de sentidos. A contradição, fundante da própria situação de Mais-Velho, por exemplo, é sempre acompanhada pela crítica (ou autocrítica), evidenciando a complexidade de um contexto que não é capaz de ocultar algumas de suas contradições com a mesma eficácia com que são ocultadas nos grandes centros do capitalismo avançado.

Acerca do trabalho de exposição progressiva do conceito, vale ainda mencionar que, ao partir das determinações mais simples e abstratas para chegar às mais concretas e complexas ("unidade sintética de múltiplas determinações"), não de forma linear, mas segundo o movimento dialético descrito, Marx compõe um estilo de escrita que já foi lido pela crítica como "estilo literário". O rendimento desta ideia parece também particularmente interessante aos estudiosos das letras:

Marx foi um escritor: deixou uma obra imponente. Esta obra constitui um *corpus* científico, um tecido teórico. Mas este *corpus* além da sua ossatura conceitual possui uma musculatura expressiva — o tecido teórico foi urdido com fios literários concretos. O sistema científico está sustentado por um sistema expressivo.

Em Marx, este sistema expressivo inclui, ou é, um estilo literário. É *literário* porque, assim como a poesia abarca um espaço que vai mais além dos versos e se estende na prática a muitos tipos de linguagem, do mesmo modo a literatura, como tal, como conceito e como prática, ultrapassa as obras de ficção ou imagética e se estende por todo o largo campo da escritura. Ademais, o sistema expressivo de Marx constitui um *estilo*, um gênio expressivo peculiar, intransferível, com seus módulos verbais característicos, suas constantes analógicas e metafóricas, seu vocabulário, sua economia e seu ritmo prosódico.

O conceito de estilo é mais restrito que o de literatura. No caso dos escritores científicos, embora seja certo que todos exercitem e possuam uma expressão literária, é igualmente certo que muito poucos exercitam e possuem um *estilo*. Vale dizer: um gênio posto intencionalmente a serviço de uma vontade de expressão que não se contenta com a boa consciência de utilizar os termos cientificamente corretos, mas que a acompanha com uma consciência literária empenhada em que o correto seja, ainda,

²³¹ Que evidentemente não se sucederão de modo linear.

expressivo e harmônico e disposta a conseguir, mediante todos os recursos da linguagem, que a construção lógica da ciência seja, também, a arquitetônica da ciência. A ciência nada perde, só ganha, se ao seu rigor demonstrativo se acrescer um rigor ilustrativo; nada contribui mais para a compreensão de uma teoria que uma metáfora adequada ou uma analogia que a calce.

No caso específico de Marx, a sua vontade de estilo levou-o muito longe. A parte da sua obra que pôde polir e entregar ao público constitui, como ele mesmo observou, "um todo *artístico*" — não só pela estrutura arquitetônica que exhibe, mas porque até os seus mais insignificantes detalhes aparecem cinzelados, límpidos e muitas vezes iluminados por uma arte metafórica tão elaborada que bem se poderia dizer de muitos de seus conceitos que têm a aparência de *perceptos*. Num de seus versos juvenis, Marx diz do poeta: *Was er sinnet, erkennt, und was er fühlet, ersinnt* - vale dizer: *percebe o que pensa e pensa o que sente*. Esta fórmula é aplicável à totalidade da obra de Marx, muito especialmente àquela composta por textos como a *Contribuição à crítica da Economia Política* (1859) ou o livro I d'*O capital* (1867), que tiveram sorte diferente de outros, como os *Grundrisse* — receberam o acabamento final, o polimento incisivo e minucioso de um escritor que tinha orgulho pessoal da capacidade de formular *artisticamente* as suas frases e dotar as suas ideias de uma infinita plasticidade, a fim de torná-las mais acessíveis e a fim também de derrotar na prática essa espécie de fetichismo verbal que faz da linguagem científica um jargão abstruso, hierático e morto, inepto para exercer uma ação direta sobre o grande público. A isto se deve que, hoje em dia, qualquer pessoa medianamente instruída possa ler com prazer aquela obra-prima da prosa científica que é a *Contribuição à crítica da Economia Política*, apropriando-se de todo o conteúdo e, também, aprendendo a *raciocinar economicamente*. Pois é característica de todos os grandes pensadores que são, ao mesmo tempo, grandes estilistas apresentar as suas obras não como resultantes de reflexões prévias, mas como o *processo ou o ato mesmo de pensar* — assim, o leitor experimenta um incessante alumbramento e dele se beneficia, pois, em vez de ver-se obrigado a digerir pensamentos enrijecidos, sente-se incitado a pensar, a repensar, a recriar o próprio processo das descobertas teóricas. Uma pessoa pode não saber previamente nada de economia, mas, se lê a *Contribuição*... com o devido cuidado, ver-se-á levada a raciocinar economicamente, a repensar o edifício da economia a partir dos seus primeiros e mais abstratos fundamentos, desde as suas células - a mercadoria, o valor.²³²

²³² SILVA, Ludovico. *O estilo literário de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2012, p. 11-12. O trabalho todo é muito interessante, mas, para não estender uma vez mais os exemplos, será retomada apenas esta passagem que, embora longa, interessa por sintetizar o esforço empreendido pelo estudo.

Qualificado como ensaísta original, polêmico e inovador, Ludovico Silva expressa uma vez mais sua criatividade na abordagem inusitada que compreende Marx como um mestre do estilo, criador não apenas de uma teoria social, mas também da *forma* que ela exigia para se expressar. Neste trabalho, é estudada a composição estilística dos trabalhos de Marx tanto em seu movimento “macro” quanto “micro”, o que quer dizer que o autor investiga em detalhe a construção da “arquitetônica da ciência” desde a constituição semântica de cada frase e parágrafo. Percebe, assim, que o movimento textual se constitui, em nível estrutural, desde as construções frasais, cada uma delas assentada no movimento dialético da expressão.

Acerca do movimento progressivo de exposição escolhido por Marx, é importante destacar ainda um último elemento: ao trabalhar com o procedimento progressivo-regressivo, o texto pode em alguns momentos dar a impressão ao leitor de que algum aspecto do conceito foi interrompido em sua apresentação ou, ainda (como a escrita é muito bem elaborada), de que a exposição de determinado aspecto foi concluída quando, na verdade, será retomada adiante, com adensamento de sentido. O risco de a leitura incorrer em mistificação ocorre quando se toma parte do processo expositivo como totalidade da explicação.²³³

A mesma leitura fragmentária de Marx seria aquela que poderia compreender a obra de Luandino Vieira como assentada na ênfase do fragmento, impossibilitando uma abordagem dialética. Assim, a ideia que esta aproximação entre *O Capital* e *Nós, os do Makulusu* permitiu construir é a de que o texto angolano, recorrendo ao fragmento como recurso expressivo, é fragmentário apenas em sua dimensão aparente. O movimento textual, emulando ficcionalmente a forma de exposição constitutiva da obra teórica, consegue operar uma superação dialética²³⁴ que, partindo do fragmento, constitui uma representação totalizante. Dessa maneira, são retomadas e encenadas muitas dimensões do “complexo de complexos” contraditório do real.

²³³ Para mencionar um exemplo sem, no entanto, estender ainda mais as citações, vale recorrer à rápida passagem explicativa do capítulo 2 de *O Capital*, acerca da mistificação da teoria liberal, que acredita que a aparência dos fenômenos explica a totalidade deles.

Quanto à menção de adensamento de sentidos que são retomados aos poucos, parece inevitável, a essa altura, associar a ideia à leitura da obra de Luandino Vieira.

²³⁴ Refere-se aqui à reinvenção estética composta por Luandino Vieira que, no entanto, também retoma a ideia nos moldes de uma das propostas de Walter Benjamin: oferecendo o “aparelho mais perfeito”, capaz de “orientar outros produtores em sua produção”, ao mesmo tempo convoca os leitores à produção de sentidos, transformando-nos em “colaboradores”. (cf. BENJAMIN, p. 132).

Se há contradição entre a aparência fragmentária da escrita de Luandino Vieira e o movimento dialético percebido pela abordagem totalizante, o texto de Emmanuel Dongala permite encontrar também uma contradição, mas em direção inversa. O texto congolês empreendeu inicialmente um esforço de totalização, ambicionando mapear inúmeras questões objetivas e correntes de pensamento que circulavam pelo continente naquele momento histórico, todavia, ao não enraizar o discurso no espaço e excluir o contraditório, faz o movimento contrário daquele empreendido pelo texto angolano: parte da “totalização” aparente à mistificação.

Partindo de um olhar composto já no período pós-independência, Emmanuel Dongala convoca à narrativa figuras e episódios históricos que marcaram a trajetória do continente, recuperando um percurso de lutas que, no entanto, acaba entregue ao fatalismo. Se desponta a denúncia do estado de coisas que o autor percebe em seu país, não permite imaginar formas de superação, uma vez que o ciclo de fracassos se repetiria *ad infinitum*. A parcialidade da visão está na recusa de encarar o movimento contraditório da realidade, pois uma postura que procurasse investigar a totalidade do processo social não poderia prescindir de considerar possibilidades de ruptura.

Ancorado nesta perspectiva parcial, o escritor deliberadamente busca representar uma totalidade, mas não se distancia da matéria o suficiente para compor uma abordagem próxima a uma “neutralidade” capaz de englobar pontos de vista contrários, nem mergulha profundamente nos dilemas humanos ali postos pela realidade. O próprio desenvolvimento da ironia como procedimento central das obras posteriores do autor parece demonstrar a opção por certo distanciamento de uma realidade que não é assumida como de responsabilidade de todos, uma vez que o irônico critica a certa distância algo em que não se reconhece como parte.

A opção de situar a narrativa em um espaço fictício²³⁵ também parece enfraquecer a representação. Lembrando Antonio Candido,²³⁶ o paradoxo da autonomia da Literatura se resume na ideia de que, quanto mais fincada e ancorada no documento e no detalhe, mais ela se liberta. Se os temas universais são também circunscritos espacialmente e sofrem determinações materiais, faz sentido aquilo que é profundamente enraizado localmente alcançar repercussões amplas.

²³⁵ Conforme referido anteriormente, Anzika, cf. Anyinefa, faria referência a Anzikou, um dos reinos kongo da era pré-colonial.

²³⁶ Menção direta a uma entrevista gravada em vídeo, na qual o intelectual fala sobre Guimarães Rosa.

O texto congolês, em que é possível perceber certo desajuste entre forma e matéria narrada, não torna a contradição produtiva. Não resolvido formalmente, o desajuste leva a obra a esbarrar nos limites que a prejudicam em seus próprios objetivos. Se a forma é também produzida pelo processo social em funcionamento, envolvendo certas práticas sociais e hábitos mentais de determinada sociedade ou classe, fará parte do repertório coletivo que poderá ser mobilizado pelo autor no momento em que produz o texto. Como conteúdo sedimentado, é também um modo de organizar a experiência.

Assim, conclui-se que, mergulhado em uma tradição inaugurada já tardiamente pela forma romanesca, o autor conjuga em sua escrita procedimentos formais que, herdados de um cenário colonial tido como o depositário do máximo da erudição ocidental, não são transformados profundamente para traduzir uma realidade em tudo diversa da matriz de referência. Recorrendo à voz do próprio autor:

Un livre, un roman ou un poème révolutionnaire est un texte qui fait éclater les structures de la tradition littéraire, qui apporte une nouvelle sensibilité, une nouvelle façon de voir, de dire, d'appréhender les choses. (...) Je me compte personnellement parmi les écrivains engagés mais je ne pense pas que jusque-là mes œuvres soient révolutionnaires.²³⁷

Embora à primeira vista, por tratar de questões caras ao contexto do continente naquele momento, a forma de *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* pareça revolucionária em seu impulso totalizante, a leitura cuidadosa percebe que o texto acaba reproduzindo certo conformismo diante da impossibilidade de superação da condição que denuncia. A perspectiva fatalista e seu tom pessimista contaminam o relato e, embora Mayéla seja categoricamente antirreligioso em seu percurso, chega mesmo a se abrir a uma possível interpretação metafísica quando, com a constatação final, evoca um tom de reflexão sobre os sentidos da existência humana.

Se não foi a intenção principal deste trabalho construir uma avaliação valorativa das escolhas formais a que recorrem os autores, a investigação demonstrou, no entanto, que parece haver procedimentos formais que, ao favorecem a polissemia, complexificam também a representação e outros que, ao

²³⁷ In: DONGALA, Emmanuel. "Littérature et société: Ce que je crois". *Peuples noirs, peuples africains* (edições disponíveis em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, consultado em 07/2014), p. 59-60.

restringi-la, parecem favorecer efeitos de compreensão mais restritos. Em vez de classificar tais expedientes como fraqueza exclusivamente individual, o interesse maior da pesquisa foi o de buscar compreender os problemas de composição como também parte de uma limitação social que se impõe ao engenho do autor. Não reconhecendo suficientemente as limitações, para trabalhá-las produtivamente no interior da forma romanesca, a obra evidencia sintomas de um tempo desesperançado que, contagiando a produção artística, aprisiona a imaginação na sensação de impotência.

Depreende-se assim do exercício de análise desenvolvido, que, se o texto composto por José Luandino Vieira pôde ser compreendido como estruturado ficcionalmente em um movimento correspondente ao da dialética, foi também preciso retomar um aspecto que poderia causar dúvidas ao leitor que se depara com ele pela primeira vez: a fragmentação. Conforme a explanação buscou demonstrar, o importante parece ser verificar como o texto é capaz de retomar os fragmentos incessante e vertiginosamente para, por meio deles, construir um olhar totalizante daquela realidade. Se não é pretensão da Literatura *espelhar* dada realidade, a retomada da complexidade em jogo em dado corpo social, empreendida sob múltiplos enfoques contraditórios, parece capaz de encenar esteticamente o movimento de observação totalizante daquela realidade. Assim, os fragmentos não são abandonados ou mantidos separadamente, mas, enredados em um todo complexo e em movimento, relacionam-se uns aos outros recuperando e aprofundando sentidos para, ao fim, compor uma unidade discursiva ficcional rica em profundidade. Se é possível reconhecer em *Mais-velho* um “desamparo cheio de humanidade”, é porque as contradições que vivencia são expostas e convocam à empatia. O leitor se reconhece nas incertezas, nas indagações sem eco assertivo, na impossibilidade de organizar coerentemente todas as dimensões da matéria vivida. Naquela obra ninguém sequer pretenderia ser tomado como herói: ao contrário do esforço empreendido pelo protagonista de *Dongala*, o pressuposto que (des)organiza aquela representação já assinala desde a partida a impossibilidade de harmonização.

Portanto, mais que a escolha do tema ou mesmo de uma forma pautada pelo fluxo de uma memória que desorganiza as sequências temporais, aspectos comuns aos dois autores, o achado estrutural que transforma a dialética em formalização estética parece diferenciar as produções focalizadas. A leitura desenvolvida percebeu, assim, haver um jogo dialético de inversões entre as duas obras, em que cada uma delas nega sua dimensão aparente, em direções opostas. O movimento parece, ainda, recuperar um possível jogo dialético de inversões

entre os dois sistemas literários nos quais as obras se inserem. Assim, será rapidamente aventada a seguir uma hipótese de investigação dessas contradições, que o limite deste trabalho não permitiria explorar em profundidade.

6. À guisa de conclusão

Embora cada império colonial invista em um discurso para se distinguir dos outros, em geral reforçando a amenidade de suas posturas em relação às demais, é certo que as diferenças relevantes entre os projetos de dominação não correspondem àquilo que procuram defender. Ancorados em violências que se assemelham, é certo entretanto que há também descompassos entre os processos sócio-históricos dos espaços em que a dominação pôde se assentar.

Talvez em decorrência das diferenças entre os modelos coloniais, o desenvolvimento dos dois sistemas literários enfocados pelo estudo – angolano e congolês – se dará de formas distintas. Enquanto já no século XIX é possível notar o surgimento de “manifestações literárias”²³⁸ contrárias à dominação portuguesa em Angola, o desenvolvimento de textos em língua francesa com tais características só se dará já no princípio do século XX, tendo início fora do continente africano. O surgimento tardio de textos literários num cenário cuja cultura dominante se quer a mais “refinada” entre as europeias parece um aspecto contraditório interessante a ser detidamente investigado – projeto para o qual não haveria fôlego suficiente no corpo desta investigação.

Acerca da organização burocrática do império português, interessa retomar uma breve contextualização histórica:

O sistema era semelhante ao sistema francês, contando com uma hierarquia administrativa comportando desde o governador geral até os chefes de circunscrição, todos submetidos às leis e diretrizes decididas pelo governo de Lisboa e dotados de poderes similares àqueles dos seus colegas franceses. Autocrata e antidemocrata na metrópole, o “fascismo” português reforçava os métodos dirigistas em vigor nas colônias.

Mesmo antes da era fascista, Portugal geralmente praticara na África uma política de segregação, sobretudo após 1910. Esta política relegava o autóctone ao fundo da estrutura social. Os “indígenas” – tal como nas

²³⁸ Conforme define CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos (1750 - 1880)*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p. 25.

possessões francesas – tinham poucos direitos e estavam submetidos ao trabalho obrigatório cujo caráter representava, por pouco que não, a continuação da escravatura. A ausência de inovação caracterizava singularmente as colônias portuguesas que também suportavam uma exploração mais intensa. Com exceção de capitais regionais como Bissau, Luanda e Lourenço Marques e subtraindo um pequeno número de outras cidades onde tal desenvolvimento industrial ocorrera, o interior do país se mantinha como um reservatório onde se explorava o trabalho forçado, especialmente por intermédio dos mercadores brancos que compravam as colheitas dos camponeses.

(...)

O Portugal de Salazar não tinha os meios para desenvolver a economia: ele reservara a tarefa do investimento às grandes companhias de capital supranacional, especialmente no tocante a exploração mineral. Em Moçambique, a maior parte da renda era extraída da mão de obra anualmente enviada rumo à África do Sul, às dezenas de milhares de homens, com vistas ao trabalho nas minas de ouro do Witwatersrand.

A situação de dominação colonial não oferecia aos africanos possibilidade alguma de escaparem ao duplo controle, da administração e dos colonos, os quais formavam uma frente contra os autóctones. Desde 1933, o ministro das colônias, Armando Monteiro, sublinhara a importância social das colônias, sugerindo a transferência massiva dos proletários brancos, desempregados na Europa, rumo à África, poupando assim as metrópoles da contestação operária e, pela mesma ocasião, assegurando o “branqueamento” da África portuguesa. Tratava-se da filosofia fascista sob nova roupagem.

Entretanto, esta política de imigração foi travada pela pobreza dos colonos, desprovidos de conhecimentos técnicos e de capitais. Eles não podiam sobreviver senão explorando ao extremo a população autóctone, sendo levados a ocupar os mais modestos empregos, bloqueando o acesso dos africanos aos escritórios, à administração e até mesmo às usinas. A situação colonial criava assim, entre africanos e europeus, uma potente barreira social que reforçou e justificou a barreira da cor da pele.

Para melhor assegurar a sua dominação, o regime de Salazar teve que encontrar aliados. O acordo sobre as missões, assinado com a Santa-Sé em 1939, desdobrar-se-ia em uma concordata no ano seguinte: as missões católicas se tornaram o braço do Estado na educação da população africana. Isto não trouxe nenhum efeito maior ou mais grave a São Tomé e Príncipe e tampouco ao Cabo-Verde, mas criou dificuldades constantes para a Guiné, onde a população, apegada às tradições e reforçada pela importante presença do islã, resistiu à tentativa de “catolicização” da colônia. As missões receberam alguns subsídios do Estado mas foram obrigadas a

financiar a tarefa a qual elas se haviam proposto – um mínimo de escolarização – contando com os donativos obtidos junto aos crentes.²³⁹

Comparando sumariamente procedimentos coloniais portugueses aos franceses, o excerto indica o fator que efetivamente diferencia os dois impérios coloniais: a situação precária da metrópole lusitana. Sem meios de se desenvolver, a metrópole “expulsa” seu proletariado para as colônias,²⁴⁰ onde irá gerar um funcionamento social peculiar, diverso daquele encontrado nos territórios franceses, em que as funções mais baixas do sistema administrativo podiam ser ocupadas por negros assimilados. A exacerbação da tensão racial que se observa no território decorre também da superexploração que este grupo branco empobrecido irá infligir aos negros para assegurar a própria sobrevivência. Ao mesmo tempo,

A França, por sua vez, compreendera finalmente que era preciso contribuir em escala maciça para o investimento produtivo, mesmo que sem retorno imediato.

A partir de 1936, o governo da Frente Popular elaborou um programa colonial coerente, ao mesmo tempo reformista e moderno. Embora a carência de recursos impusesse limites, o programa introduziu nas federações francesas verdadeiramente as primeiras reformas que, afinal, permitiram a formação de sindicatos e de partidos políticos africanos.²⁴¹

Ainda que a situação da África Equatorial Francesa seja mais precária que a da África Ocidental Francesa, também ali o sistema se diferencia²⁴² do português:

²³⁹ In: DIOP, Majhemout et al. A África tropical e a África equatorial sob domínio francês, espanhol e português. *História Geral da África VIII: África desde 1935*, p. 74, 75 e 76.

²⁴⁰ É possível encontrar aqui a explicação histórica que sustenta a verossimilhança da existência de uma personagem como o operário Brito.

²⁴¹ Catherine Coquery-Vidrovitch. A economia colonial das antigas zonas francesas, belgas e portuguesas (1914-1935). *História Geral da África VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*, p. 436.

²⁴² Embora, a essa altura, ambas já tenham consolidado os esforços para integrar suas colônias ao sistema de exploração econômica global que resultou na efetiva ocupação colonial:

No plano econômico, foi um período decisivo [1914-1935], que teve o início e o fim assinalados por dois traumatismos profundos. O primeiro – a Primeira Guerra Mundial – serviu para desencadear, apesar da breve mas violenta crise dos anos 1921- 1922, um *boom* colonial sem precedentes, que refletia a prosperidade metropolitana dos anos de 1920. Embora espetacular, foi uma expansão relativamente curta, encenada pela longa Depressão que seguiu a crise de 1930. Tudo isso produziu conturbações tanto no plano econômico e social como no plano

Uma administração que não levasse em conta os interesses da população, quase inexoravelmente, desembocaria na opressão política. O comandante de círculo e o chefe de Cantão provocaram profundos traumatismos no meio rural. A cobrança do imposto de capitação, o recrutamento de soldados ou o trabalho forçado, esgotaram o meio rural. Os chefes de comunidade constituir-se-iam em simples fantoches e posteriormente em agentes implacáveis da exploração. Se o imposto não fosse arrecadado, eles eram destituídos e encarcerados. Por outra parte, se eles obtivessem “êxito”, aos olhos de seus mestres coloniais, seriam detestados pelos seus – os camponeses.

O advento do governo da Frente Popular na França, em junho de 1936, não trouxera relevantes mudanças ao sistema colonial. Diante da necessidade de enfrentar, por toda parte, fortes tendências de direita, o governo socialista proclama a necessidade “de extrair do sistema colonial o máximo de justiça social e de potencial humano”.²⁴³ Ele recomendava algumas reformas, mas sem indicar os meios necessários à sua realização. No momento da queda da Frente Popular, suas modestas ideias reformistas não haviam encontrado nenhum eco favorável na África colonial.

A estrutura fundamentalmente dirigista da administração colonial se combina com um sistema de consulta em que as aparências democráticas se prestavam, sobretudo, a mascarar o autoritarismo. O sistema democrático das comunas mistas, das comunas “indígenas”, dos conselhos de notáveis e das quatro comunas urbanas do Senegal, formava um conjunto de relações sistematicamente manipulado pela administração. Com efeito, somente uma ínfima minoria da população participava das consultas. O número de eleitores nas comunas do Senegal (Saint-Louis, Dakar, Gorée e Rufisque) não ultrapassava em hipótese alguma 10.000 indivíduos. Nas regiões rurais, o conselho de notáveis preparava as pesquisas de recenseamento e coletava o imposto de capitação, ele o fazia por ordem do governo e não na qualidade de representante do povo.²⁴⁴

ideológico. No final do período, as relações da África de língua francesa e de língua portuguesa com o mundo exterior já se achavam transformadas. As colônias, até então relativamente independentes de suas metrópoles, foram integradas ao sistema capitalista ocidental, no contexto de um sistema econômico coerente de exploração colonial.

Catherine Coquery-Vidrovitch. A economia colonial das antigas zonas francesas, belgas e portuguesas (1914-1935). *História Geral da África VII: África sob dominação colonial, 1880-1935*, p. 403.

²⁴³ Ministro das colônias, Marius Moutet, nota não datada, Arquivos Nacionais da França, Seção Além-Mar, AFF. Polit. PA 28/1.

²⁴⁴ *Op. cit.*, p. 72-73.

Se a intensidade da opressão diretamente sofrida pelas populações parece comum aos dois espaços, o governo democrático²⁴⁵ da Frente Popular é capaz de efetivar o mascaramento do autoritarismo colonial com mais eficiência que o regime fascista. Já inserida na dinâmica que a lógica econômica liberal impunha nos centros,²⁴⁶ a França desenvolverá relações coloniais de outro tipo com seus domínios. Ainda em comparação ao processo lusitano, é possível perceber um afrouxamento das tensões de classe e raça que, naquele cenário, pode ter intensificado os descontentamentos dos colonizados, favorecendo enfrentamentos mais diretos àquela lógica. Por outro lado, o processo de “descolonização” que o império francês conduzirá nos anos 60 evidencia a habilidade com que os mecanismos “democráticos” souberam conduzir processos de Independência que permanecem, no entanto, favorecendo economicamente a antiga metrópole.

Ainda numa tentativa de comparação sucinta entre os dois impérios, convém uma reflexão apoiada na teoria do desenvolvimento desigual e combinado,²⁴⁷ herança trotskista que pode trazer contribuições produtivas às reflexões sobre o imperialismo. Sugerindo já em 1906 um ponto de vista empenhado na explicação do capitalismo em seu funcionamento global, Trotsky compreende o desenvolvimento econômico russo como portador de um caráter particular, decorrente do itinerário que, se não segue o paradigma inglês analisado detidamente por Marx, “importa”, combina e salta etapas “intermediárias” de desenvolvimento, combinando elementos de modernidade e atraso.

Desta análise da combinação de traços pré-capitalistas (notadamente no campo) e capitalistas modernos (na grande indústria das cidades) Trotsky concluía a possibilidade de uma revolução russa combinando as “tarefas democráticas” (derrubada do czarismo, partilha das terras, democratização do Estado) e as medidas socialistas (expropriação do grande capital), num processo de revolução permanente.

²⁴⁵ Embora o governo seja efetivamente de esquerda na metrópole, não é capaz de questionar em si a empreitada colonial e se esforça para “humanizar” a colonização – o que evidentemente não alcança resultado.

²⁴⁶ Vale lembrar: com suas consequentes estratégias de mistificação para ocultamento da dimensão de exploração da força de trabalho.

²⁴⁷ Para uma apresentação introdutória da ideia, consultar LÖWY, Michael. A teoria do desenvolvimento desigual e combinado. *Paris: Revista Actuel Marx*, n. 18, 1995. Talvez também valha um diálogo com o trabalho de Samir Amin (*Imperialismo e desenvolvimento desigual*. São Paulo: Vértice, 1987) que, no entanto, não poderá ser desenvolvido no corpo deste trabalho.

Elaborada no contexto russo, esta análise estava implicitamente carregada de uma significação muito mais abrangente, aplicável ao conjunto das formações sociais situadas na periferia do sistema capitalista.²⁴⁸

Ao considerar que “a originalidade de um tipo social nacional não é mais do que a cristalização das desigualdades de sua formação”,²⁴⁹ o intelectual russo aponta já o raciocínio que desenvolverá em *A História da Revolução Russa*, quando afirma:

O capitalismo (...) preparou e, num certo sentido, realizou a universalidade e a permanência do desenvolvimento da sociedade. Por isto está excluída a possibilidade de uma repetição das formas de desenvolvimento de diversas nações. Forçado a se colocar a reboque dos países avançados, (...) as sociedades menos desenvolvidas têm a possibilidade, ou, mais exatamente, são obrigadas a adotar certos traços avançados saltando as etapas intermediárias. “Os selvagens renunciam ao arco e flecha, para logo tomarem os fuzis, sem percorrer a distância que, no passado, separava estas diferentes armas (...) O desenvolvimento de uma nação historicamente atrasada conduz, necessariamente, a uma combinação original das diversidades. A órbita descrita toma, em seu conjunto, um caráter irregular, complexo, combinado”.²⁵⁰

Relevados os aspectos que limitariam o olhar que poderia ser lançado pelo russo ao continente “selvagem”, a reflexão parece produtiva aqui não apenas para ajudar a compreender o desenvolvimento econômico e social das colônias, mas também o próprio desenvolvimento da metrópole portuguesa, em atraso relativamente às metrópoles europeias centrais. Caracterizados rapidamente elementos que diferenciam os impérios, parece haver aqui um caminho produtivo para a procura de fatores que expliquem a diferença de desenvolvimento dos dois sistemas literários enfocados pelo presente estudo.

Se a desigualdade de desenvolvimento entre as próprias metrópoles e, por extensão, também de seus impérios, é uma primeira hipótese que pode ser investigada, outro fator que pode ter servido como elemento dinamizador da

²⁴⁸ In: *Ibid.*, p. 76.

²⁴⁹ TROTSKY apud LÖWY, Michael, *Ibidem*.

²⁵⁰ LÖWY, Michael. *Ibid.*, p. 77. Aspas de TROTSKY, *Histoire de la révolution russe*, Paris: Seuil, 1962, p. 20.

cultura nos cenários de língua portuguesa é o fato de ter havido, naqueles cenários, guerras de libertação. A este respeito, é bastante conhecida a formulação de Amílcar Cabral segundo a qual a guerra de libertação se caracteriza como fator de cultura:

“A luta de libertação, que é a mais complexa expressão do vigor cultural do povo, da sua identidade e da sua dignidade, enriquece a cultura e abre-lhe novas perspectivas de desenvolvimento. As manifestações culturais adquirem um novo conteúdo e novas formas de expressão, tornando-se assim um poderoso instrumento de informação e formação política, não apenas na luta pela independência como também na primordial batalha do progresso”.²⁵¹

Considerando o diálogo estabelecido por Cabral com o pensamento de Fanon, valeria também recuperar ao menos uma passagem do trabalho do pensador:

Pensamos que a luta organizada e consciente empreendida por um povo colonizado para restabelecer a soberania da nação constitui a manifestação mais plenamente cultural que existe. Não é unicamente o sucesso da luta que dá, posteriormente, validade e vigor à cultura; não há hibernação da cultura durante o combate. A própria luta, no seu desenrolar, no seu processo interno, desenvolve as diferentes direções da cultura e esboça novas orientações. A luta de libertação não restitui à cultura nacional o seu valor e os seus contornos antigos. Essa luta, que visa uma distribuição fundamental das relações entre os homens, não pode deixar intactos nem as formas nem os conteúdos culturais desse povo.²⁵²

A reflexão proposta pelas duas passagens, tomada seriamente, poderia também ajudar a compreender, em meio a um romance que busca elencar as mais diversas faces da vida política do continente africano no momento em que é escrito, a presença de uma afirmação desse tipo:

²⁵¹ CABRAL, Amílcar. “A Cultura Nacional”. In: COMITINI, Carlos. *A Arma da Teoria*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980, p. 91-92.

²⁵² FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Edições UFJF, 2005, p. 280-281.

« Comment faire pour mobiliser le peuple?... Nous n'avons pas eu, hélas!, la chance d'obtenir notre indépendance à la suite d'un conflit armé, c'est pourquoi le peuple n'en comprend pas encore le prix ». ²⁵³

Seja consideração irônica e desiludida da personagem de Dongala condenada à execução pública, seja um vislumbre da posição do autor impressa (conscientemente ou não) no corpo do desenvolvimento de sua obra ficcional, a afirmação leva a considerar a importância que, nos espaços em que houve luta armada, esse fato histórico, de profunda violência, teve para a reformulação da cultura como um todo. Conteúdo simbólico em que se imprimem as marcas de um processo profundamente transformador das subjetividades envolvidas, as guerras de libertação nos países de língua portuguesa talvez tenham sido um fator fundamental de transformação das mentalidades que procuraram assumir a cultura como um meio de exprimir questões de seu tempo.

²⁵³ DONGALA, Emmanuel. *Op. cit.*, p. 330.

Referências bibliográficas

ACHEBE, Chinua. *A educação de uma Criança sob o Protetorado Britânico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Companhia das Letras, 2008.

ANDERSON, Perry. "Modernidade e revolução". *Novos Estudos - CEBRAP*, v. 14, p. 2-15, 1986.

ANDERSON, Perry. "Trajetos de uma forma literária". *Novos Estudos - CEBRAP*, v. 77, p. 205-220, 2007.

ANYINEFA, Koffi. "Bonjour et adieu à la Négritude?: Senghor, Dadié, Dongala et l'Amérique: Littérature et résistance". *Présence francophone*, n. 50, p. 89-111, 1997.

ANYINEFA, Koffi. "Intertextuality in Dongala's *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*". *Research in African Literatures*, vol. 24, nº 1. Indiana University Press, spring 1993, p. 5 a 17.

ANYINEFA, Koffi. Bibliographie de la littérature Congolaise d'expression française. *Research in African Literatures*, p. 481-507, 1989.

ANYINEFA, Koffi. *Litterature et politique en Afrique noire: socialisme et dictature comme thèmes du roman congolais d'expression française*. Bayreuth, Germany: African Studies Series, Eckhard Bréitinger, Bayreuth University, 1990.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BALANDIER, Georges. "A Noção de Situação Colonial". In: *Cadernos de Campo, ano III, nº 3*. Antropologia-USP, São Paulo, 1993.

BALANDIER, Georges. *As dinâmicas sociais: sentido e poder*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial S.A., 1976.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÉNOT, Yves. "A descolonização da África Francesa (1943-1962)". In: FERRO, Marc (Org.). *O livro negro do colonialismo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BESTMAN, Martin T. "Le roman africain comme expression d'une prise de conscience critique et révolutionnaire". *Peuples noirs, peuples africains* (edições disponíveis em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, consultado em 07/2014)

BESTMAN, Martin T. "Structure narrative et aventure révolutionnaire dans Un fusil dans la main, un poème dans la poche". *Peuples noirs, peuples africains* (edições disponíveis em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, consultado em 07/2014)

BONN, Charles, GARNIER, Xavier & LECARME, Jacques (Orgs.). *Littérature Francophone – 1. Le Roman*. Paris: Hatier/AUPELF-UREF, 1997, Collection « Universités francophones ». (en ligne: http://www.bibliotheque.auf.org/doc_num.php?explnum_id=555)

BRÉZAULT, Alain; TSIBINDA, Marie-Léontine; CLAVREUIL, Gérard. *Conversations congolaises*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1989.

CABRAL, Amílcar. "A Arma da Teoria"; "A Cultura Nacional". In: COMITINI, C. A *Arma da Teoria*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

CANDIDO, Antonio. "De cortiço a cortiço". *Novos estudos CEBRAP*, n. 30, julho de 1991, p. 111-129.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira – Momentos decisivos (1750 - 1880)*. 11ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CARVALHAL, Tânia; COUTINHO, Eduardo (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CHAVES, Rita. "Das águas antigas e dos mapas reiventados em *O livro dos rios*, de José Luandino Vieira". *Via Atlântica*, n. 9, 2006.

CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Coleção Via Atlântica, v. 1, 1999.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

CHAVES, Rita; CABAÇO, José Luís. "Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural". In: ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Margens da cultura: mestiçagens, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; SECCO, Carmen Lúcia Tindó (Eds.). *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (orgs.). *A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda, Angola: Nzila, 2007.

CHEMAIN, Roger; CHEMAIN-DEGRANGE, Arlette. *Panorama critique de la littérature congolaise*. Éditions Présence Africaine, 1979.

CHEVRIER, Jacques. *Littérature nègre*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1984

DAMÉGO-MANDEU, Camille. *Le verbe et le discours politique dans Un fusil dans la main, un poème dans la poche d'Emmanuel Dongala*. Paris: Éditions L'Harmattan, Collection Approches littéraires, 2012, Edição do Kindle.

DAVIDSON, Basil. *O fardo do homem negro – Os efeitos do estado-nação em África*. Porto: Campo das Letras, 2000.

DEVÉSA, Jean-Michel; MAUJEAN, Alexandre. « L'Afrique dans la littérature : un continent en son miroir. Introduction thématique », *Afrique contemporaine* 2012/1 (nº 241), p. 29-42. (en ligne: DOI 10.3917/afco.241.0029)

DONGALA, Emmanuel Boundzéki et SAMBA, Casimir. "Congo: retour d'URSS". *Peuples noirs, peuples africains* (edições disponíveis em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, consultado em 07/2014)

DONGALA, Emmanuel. "Littérature et société: Ce que je crois". *Peuples noirs, peuples africains* (edições disponíveis em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, consultado em 07/2014)

DONGALA, Emmanuel. *Um fuzil na mão, um poema no bolso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974.

DONGALA, Emmanuel. *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*. Paris : Albin Michel, 1973.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da literatura angolana*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 4a. edição, s/d.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Edições UFJF, 2005.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. *Pour la révolution africaine: écrits politiques*. Paris: Collection [Re]découverte, documents et témoignages, Éditions La Découverte, 2001.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). *José Luandino Vieira - fios de memória e estórias*. Templo Cultural Delfos, maio/2015. (Disponível em <http://www.elfikurten.com.br/2015/05/jose-luandino-vieira.html>, acessado em agosto/2017).

FERRO, Marc. *História das colonizações: das conquistas às independências, séculos XIII a XX*. Companhia das letras, 1996.

GUEVARA, Ernesto Che. *Passagens da guerra revolucionária: Congo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HOBSEBAWM, Eric. *A era do capital*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HOBSEBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSEBAWM, Eric. *A era dos impérios: 1878-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOBSEBAWN, Eric. *A era das revoluções*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2006.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Editora Hucitec, 1985.

KESTELOOT, Lilyan. « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique ». *Afrique contemporaine* 2012/1 (n° 241), p. 43-53. (en ligne: DOI 10.3917/afco.241.0043)

KODIA, Noel et al. La Littérature du Congo-Brazzaville: du roman d'exil a l'exil du roman; Literature from the Congo-Brazzaville: from the Literature of Exile to the Exile of Literature. *Essays in French Literature and Culture*, n. 52, p. 15, 2015. (en ligne:

<http://search.informit.com.au/documentSummary;dn=745136650565488;res=IELHSS>)

LABAN, Michel. *Angola - Encontro com escritores*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida, 1991.

LABAN, Michel; VIEIRA, José Luandino. *Luandino: José Luandino Vieira e a sua obra (estudos, testemunhos, entrevistas)*. Edições 70, 1980.

LEMOTIEU, Martin. *Politique et roman au Congo Brazzaville (1973-2003)*. Thèse de doctorat en Littérature française et comparée à Cergy-Pontoise, 2011. (disponível em <http://biblioweb.u-cergy.fr/theses/2011CERG0553.pdf>, consultado em agosto de 2017).

LOMBALÉ-BARÉ, Gilbert. *La littérature congolaise et le rêve du changement*. Gilbert Source: Présence Africaine, Nouvelle série, No. 154 (2e SEMESTRE 1996), pp. 258-282 (en ligne: <http://www.jstor.org/stable/24351703>)

LOPES, Carlos. "África e os desafios da cidadania e inclusão: o legado de Mário de Andrade". *CLIO: Revista de Pesquisa Histórica*, n. 26.1, 2010.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LUKÁCS, György. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

LUKÁCS, György. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, György. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social: questões de princípios para uma ontologia hoje tornada possível*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

M'BOKOLO, Elikia. *África Negra: história e civilização (volumes I e II)*. Salvador: EDUFBA, 2003.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O romance de formação (Bildungsroman) no Brasil. Modos de apropriação*. Caminhos do Romance, 2005.

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

MACÊDO, Tania; CHAVES, Rita. *Literaturas de Língua Portuguesa: marcos e marcas – Angola*. São Paulo: Arte & Ciência, 2007.

MAGNIER, Bernard. *Panorama des littératures francophones d'Afrique*. Institut français, 2012.

MALONGA, Alpha Noël. *Roman Congolais: Tendances thématiques et esthétiques*. Paris: Éditions L'Harmattan, 2007.

MARX, Karl. *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do Capital*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura (Textos escolhidos)*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

MAUSS, Marcel. "Introdução". *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDINA, Cremilda. *Sonha mamana África*. São Paulo: Edições Epopeia, 1987.

MEMMI, Albert. *Retrato do descolonizado árabe-muçulmano e de alguns outros*. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

MIDIOHOUAN, Guy Ossito. Le phénomène des "littératures nationales" en Afrique. *Peuples noirs, peuples africains*, v. 5, n. 27, p. 57-70, 1982. (edições disponíveis em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, consultado em 07/2014)

MIDIOHOUAN, Guy Ossito. Littérature africaine: une critique de la critique. *Peuples noirs, peuples africains*, n. 18, p. 75-88, 1980. (edições disponíveis em: <http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/>, consultado em 07/2014)

MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1978.

N'GORAN, David Koffi. Littérature et champ symbolique: essai pour une théorie de l'écriture actuelle en Afrique francophone. 2005. Tese de Doutorado. Cergy-Pontoise. (em linha: <http://www.theses.fr/2005CERG0236>)

NKRUMAH, Kwame. *A Luta de Classes em África*. Lisboa: Ed. Sá da Costa, 1977.

PAREKH, Pushpa Naidu; JAGNE, Siga Fatima. *Postcolonial African writers: a bibliographical critical sourcebook*. Routledge, 1998.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Companhia de bolso).

SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Malhas que os impérios tecem. Textos anti-coloniais/Contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *Colonialismo e neocolonialismo (Situações V)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.

SARTRE, Jean-Paul. "Orphée noir". *Situations III*, Paris: Gallimard, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.

SERRANO, Carlos. *Angola. Nascimento de uma nação: um estudo sobre a construção da identidade nacional*. Luanda: Kilombelombe, 2008.

SILVA, Ludovico. *O estilo literário de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

UNESCO. *História Geral da África*. (todos os volumes da coleção disponíveis em: http://portal.mec.gov.br/?option=com_content&view=article&id=16146, consultado em 07/2014).

VEIGA, Luiz Maria. *Retratos do colono, do colonizador, do cidadão: a representação literária da minoria branca em Nós, os do Makulusu e em outras narrativas angolanas*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

VIEIRA, José Luandino. "A Literatura se alimenta de Literatura. Ninguém pode chegar a escritor se não foi um grande leitor". Entrevista concedida à Joelma G. dos Santos, Nov. 2007, Rio de Janeiro. *Revista Investigações: Linguística e Teoria Literária*, v. 21, p. 279 – 290.

VIEIRA, José Luandino. *De Rios Velhos e Guerrilheiros. I. O Livro dos Rios*. Lisboa: Caminho, 2006.

VIEIRA, José Luandino. *De Rios Velhos e Guerrilheiros. II. O Livro dos Guerrilheiros*. Lisboa: Caminho, 2009.

VIEIRA, José Luandino. *Luuanda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

VIEIRA, José Luandino. *Nós, os do Makulusu*. Lisboa: Caminho, 2004.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *As Revoluções Africanas: Angola, Moçambique e Etiópia*. Coleção Revoluções do Século XX. São Paulo: Unesp, 2012.