



O MUNDO SE DESPEDAÇA:

língua, cultura e política
em obras de Chinua
Achebe e Pepetela

FERNANDA ALENCAR PEREIRA



Pesquisa,
Inovação
& Ousadia

EDITORA



UnB



Universidade de Brasília

Reitora : Márcia Abrahão Moura
Vice-Reitor : Enrique Huelva

EDITORA



UnB

Diretora : Germana Henriques Pereira

Conselho editorial : Germana Henriques Pereira (Presidente)
: Fernando César Lima Leite
: Ana Flávia Magalhães Pinto
: César Lignelli
: Flávia Millena Biroli Tokarski
: Liliane de Almeida Maia
: Maria Lidia Bueno Fernandes
: Mônica Celeida Rabelo Nogueira
: Roberto Brandão Cavalcante
: Sely Maria de Souza Costa
: Wilsa Maria Ramos



O MUNDO SE DESPEDAÇA:
LÍNGUA, CULTURA E POLÍTICA EM
OBRAS DE CHINUA ACHEBE E PEPETELA



Fernanda Alencar Pereira



Coordenadora de produção editorial

Revisão

Diagramação

Equipe editorial

Marília Carolina de Moraes Florindo

Anna Isabel Santos Freire

Laissa Reis

Larissa Brasil

© 2021 Editora Universidade de Brasília

Direitos exclusivos para esta edição:

Editora Universidade de Brasília

SCS, quadra 2, bloco C, nº 78, edifício OK,

2º andar, CEP 70302-907, Brasília, DF

Telefone: (61) 3035-4200

Site: www.editora.unb.br

E-mail: contatoeditora@unb.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília
Heloiza Faustino dos Santos - CRB 1/1913

P436 Pereira, Fernanda Alencar.

O mundo se despedaça : língua, cultura e política em obras de Chinua Achebe e Pepetela / Fernanda Alencar Pereira. – Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2021.

220 p. ; 23 cm. – (Pesquisa, inovação & ousadia).

Inclui bibliografia.

ISBN 978-65-5846-002-2.

1. Achebe, Chinua. 2. Pepetela, 1941-. 3. Literatura comparada. I. Título. II. Série.

CDU 82.091

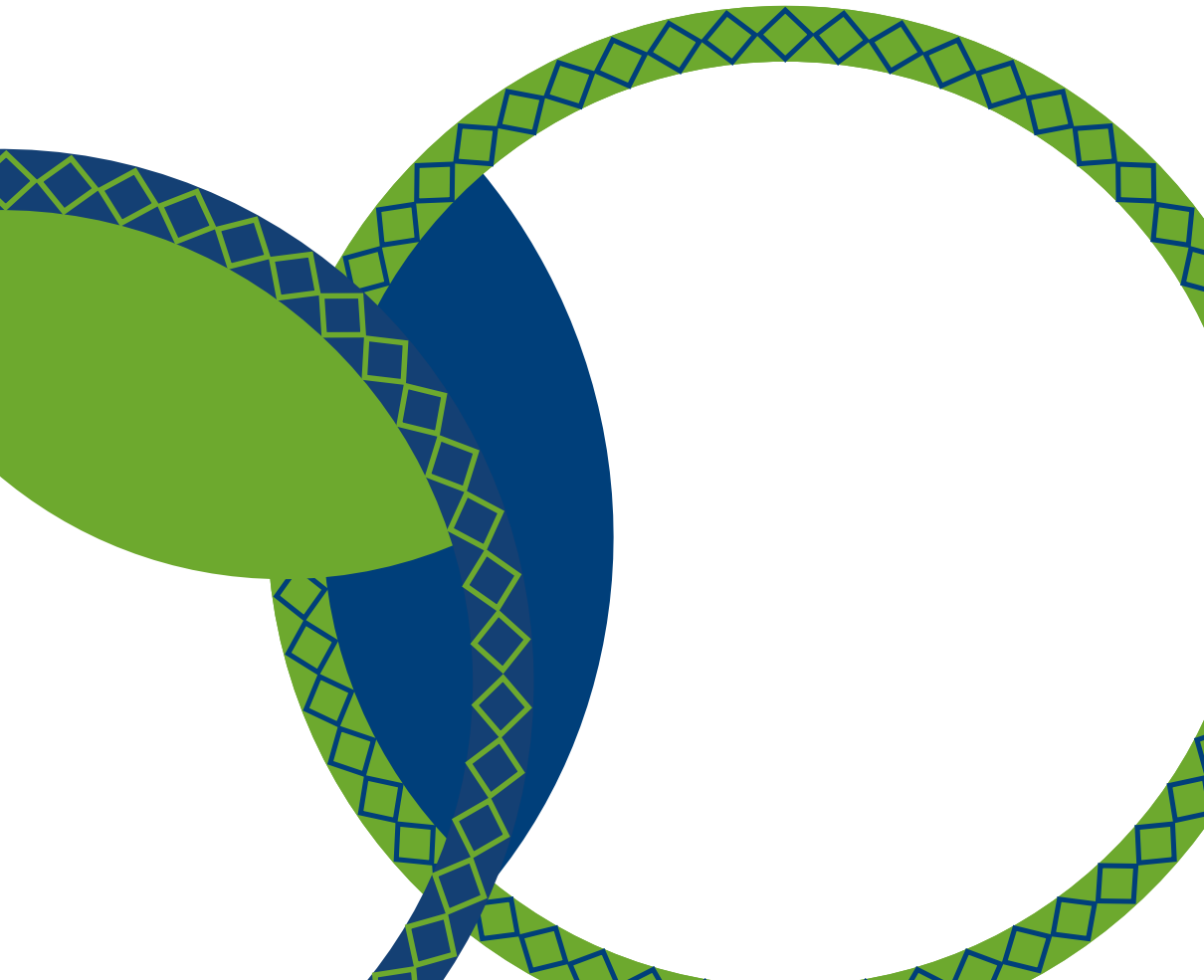


AGRADECIMENTOS



Agradeço ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução – LET, da Universidade de Brasília, e à comissão do Edital IL/EDU nº 1/2021, que organizou a seleção e tornou possível a presente publicação. Agradeço também às pessoas que fazem parte da minha trajetória acadêmica e que desempenharam papéis diretos ou indiretos nas muitas etapas de construção do pensamento que apresento neste livro:

Anna Isabel Santos Freire (S2), Rita Olivieri-Godet, Eliana Lourenço de Lima Reis, Germana Henriques Pereira, Leonardo Pereira, Maione Pereira, Luiz Pereira, Amarílis Anchieta, Bárbara Gontijo, Sabine Gorovitz, Maria Zilda Cury, Gláucia Renate Gonçalves, Maria Nazareth S. Fonseca, Maria de Fátima Maia Ribeiro, Alice Ferreira, Pollianna Freire, Benjamin Duanny, Rebeca Soares, Rafael de Sousa, Deane Costa, Ana Laura Corrêa, Fernanda Felisberto, Kleyton Pereira, Luiz Henrique Oliveira, Lívia Nathália, Edvaldo Bergamo, Hermenegildo Bastos, Alejandro Santos, Bárbara dos Santos, Pepetela, Ramon Essono, Donato Ndongo, Ondjaki, Mestre Antonio Bispo, Cláudio Braga, Norma Hamilton, Thiago Pires, Helena Vigata, Susana Martínez, Cláudio Menezes, Marcos Carneiro, Charles Teixeira, Cesário Alvim, Virgílio Almeida, Marcos Moreira, Rozana Naves, Hermann Wittenberg, Michael Wessels, Zannie Bock, Lynn Mario de Souza, Miki Flockemann, Tarsilla Brito, Débora Duarte, Silvana Freire, Ludmylla Lima, Glória Magalhães, Piero Eyben, Mariangela Andrade, Grupo Mayombe, Marcos Farinha, Michel Lahan, As Exiladas, MOBILANG, Silvane Alencar, Dione Alencar, Ivone Alencar, Marina de Sousa, Caetano Pereira, Paulo Roberto, toda minha querida e presente família, meus estudantes e orientandos questionadores.

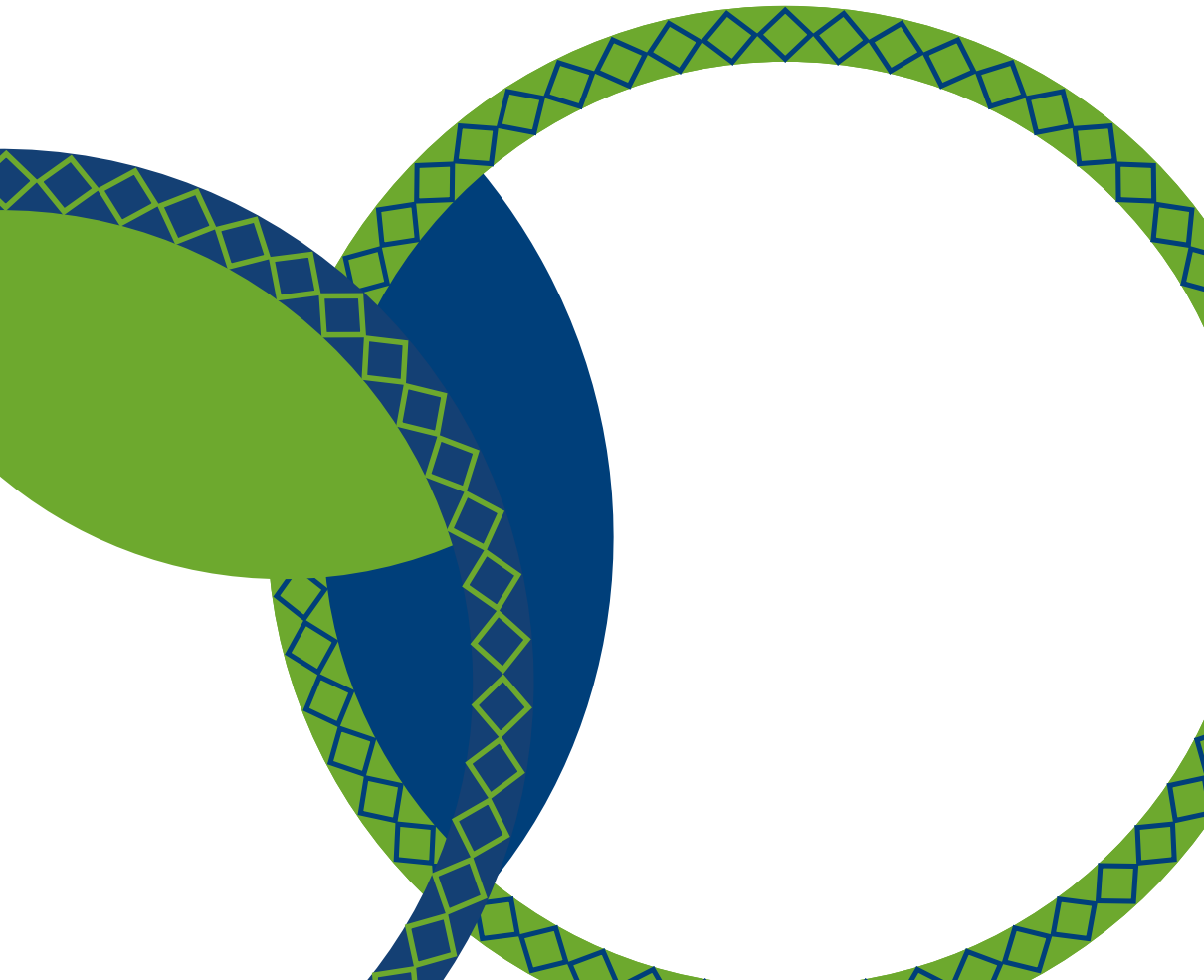




SUMÁRIO



AGRADECIMENTOS	5
APRESENTAÇÃO	9
Chinua Achebe in the cross-roads of cultures	15
Pepetela e a literatura revolucionária angolana	41
Achebe e Pepetela e o romance no continente africano	63
As muitas línguas que povoam os romances	89
Intelectuais e elites nas pós-colônias	113
Discurso metaliterário e intertextualidade	131
Humor e ironia	147
A construção dos personagens-tipo e os caminhos do dinheiro	161
Figurações da cidade	191
BIBLIOGRAFIA	209



O MUNDO SE DESPEDAÇA:
LÍNGUA, CULTURA E POLÍTICA EM
OBRAS DE CHINUA ACHEBE E PEPETELA





APRESENTAÇÃO



Quando toda a gente queria ser escritor, ou tomado como tal, ele pensou em publicar o conteúdo do diário sob o título Pensamentos de um homem do povo. (PEPETELA, 2005, p. 336-337)

Se perguntasse na cidade ou em seu vilarejo natal, Anata, diriam que ele era um homem do povo. Tenho que admitir isso desde o começo ou a história que vou contar não fará sentido.¹ (ACHEBE, p. 1, 1966 tradução minha)

Os ensaios aqui organizados surgiram a partir de minha pesquisa de doutorado, defendida em 2012, na Universidade Federal de Minas Gerais, e analisam temas transversais que figuram nos romances *No Longer at Ease* (1960) e *A Man of the People* (1966)², de Chinua Achebe;

¹ “No one can deny that Chief the Honourable M. A. Nanga, M.P., was the most approachable politician in the country. Whether you asked in the city or in his home village, Anata, they would tell you he was a man of the people. I have to admit this from the onset or else the story I’m going to tell will make no sense.” (ACHEBE, 1966, p. 1)

² O romance *A Man of the People* foi traduzido para o português e publicado pela editora Caminho, em 2007, como *Um homem popular*. *No Longer at Ease* foi publicado no Brasil, pela Companhia das Letras: *A paz dura pouco* (2013). Para os ensaios aqui reunidos, utilizei como referência os textos em inglês.

e *A geração da utopia* (1992) e *Predadores* (2005), de Pepetela. Os autores e os romances que aqui dialogam, bem como os contextos culturais em que se inserem revelam distanciamentos e aproximações que guiaram estes exercícios comparativos. No entanto, o que despertou a ideia de cotejar os dois autores e os quatro romances foram as semelhanças de suas escolhas temáticas e o modo como esses temas foram plasmados em forma literária.

Chinua Achebe é um escritor mundialmente aclamado, cujas obras retratam momentos cruciais da história nigeriana. Já Pepetela, com sua prosa vertida numa linguagem contundente, dotada de alto teor crítico, tem obra de grande importância para a consolidação da literatura angolana. Nos quatro romances aqui estudados, cada escritor, a sua maneira, narra momentos tensos das histórias de seus respectivos países.

Achebe e Pepetela dirigem um olhar aguçado à realidade de seus países. Traduzem esse olhar por meio de uma linguagem mesclada, composta, aliando estrutura sintática rasurada com vocábulos e expressões idiomáticas de origem africana, de modo a fazer ressaltar a ironia, que não teme o riso, e que subjaz ao contexto sociopolítico e cultural transplantado para os romances. Os romances de Achebe aparecem no decênio de 1960, enquanto aqueles de Pepetela são publicados bem mais adiante, em 1992, *A geração da utopia*, e em 2005, *Predadores*. Achebe produz o cerne de sua obra em meados do século XX, enquanto Pepetela continua a produzir romances fundamentais para a literatura angolana, no século XXI. *No Longer at Ease* é publicado no mesmo ano da independência da Nigéria, em 1960, e *A Man of the People*, na iminência de um golpe militar, em 1966. Os romances de Pepetela foram igualmente publicados em momentos cruciais da história de Angola: *A geração da utopia* coincide com a realização das primeiras eleições legislativas multipartidárias, em 1992, e *Predadores* aparece três anos depois do fim da guerra civil.

Essas obras transplantam períodos importantes das histórias de Nigéria e Angola, por meio da representação de componentes específicos dessas sociedades – os personagens-tipo do período pós-independência, representantes da nova burguesia de que fala Pepetela (CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 44). O jovem e influenciável Obi, de *No Longer at*

Ease, o Ministro M.A. Nanga, de *A Man of the People*, Mundial e Malongo, de *A geração da utopia*, e Vladimiro Caposso, de *Predadores*, são os novos “burgueses” da fase pós-colonial³ desses países africanos. Fazem parte dessa nova classe social, responsável pela esfera burocrática que surge ali na fase subsequente aos processos de independência, a partir dos anos 1960. Todos os personagens encenados utilizam formas lícitas e ilícitas para tentar tirar proveito da nova configuração de país independente.

O objetivo inicial do movimento político de independência é colocado em segundo plano, como esclarece o narrador de *Predadores*: “A regra do novo regime era essa, ninguém gastava dinheiro inutilmente com a coletividade. O dinheiro só servia para produzir mais dinheiro e para esbanjar em ações de prestígio” (PEPETELA, 2005, p. 405). É interessante notar como o narrador deixa clara a mudança de situação quando fala da “regra do novo regime”; afinal, no sistema econômico vigente, dinheiro serve, em princípio, para gerar mais dinheiro. Talvez a novidade aqui, do ponto de vista do narrador, seja o fato de agora tornar-se necessário esbanjar. A nova classe burguesa não se satisfazia apenas em amealhar o capital, ainda era preciso exibi-lo em “ações de prestígio” – esse é o mote de nova classe surgente.

O jovem Caposso interroga Sebastião, em *Predadores*: “os tugas vão embora, nós passamos a mandar no país, mas nós quem?” (PEPETELA, 2005, p. 110). A resposta é óbvia, vinda de seu amigo revolucionário: “nós mesmos angolanos, não vai mais haver governador-geral, mas um presidente da república”. Mas repetimos a pergunta para nós mesmos, leitores: Quem vai governar? Os angolanos, mas que angolanos? Os nigerianos, mas que nigerianos? Trata-se de questões que se podem ler nas entrelinhas dos romances: quem serão os narradores e protagonistas dessas novas nações? E, avançando na análise da narrativa, quem fala, ou seja, quem narra nos romances de Pepetela e de Achebe?

³ *No Longer at Ease* e *A geração da utopia* mostram momentos anteriores à concretização das independências de Nigéria e Angola, respectivamente.

Esses romances procuram responder, de forma diversa, a essas perguntas implícitas: são os Nangas, Capossos e Mundiais que detêm o poder nessa nova conjuntura política pós-colonial. São pessoas que *interessam*, como explica um empresário, falando acerca de uma das festas promovidas por Caposso: “estava toda Luanda, enfim, toda não, *estava a Luanda que interessa*, o resto é povo” (PEPETELA, 2005, p. 433, grifo meu). Os protagonistas e narradores dos romances em questão são representações dos homens que compõem as novas elites da nação recém-liberta; essa nova elite formará os novos governos das pós-colônias.

Chinua Achebe escreve *A Man of the People*, em 1966, após a independência da Nigéria. A partir do ponto de vista de quem vivenciou a experiência, no centro dos acontecimentos, o escritor nigeriano traduz em forma literária o resultado da tomada de poder pelo partido nacional. Pepetela faz um recorte maior que Achebe, relatando o antes, o durante e o depois do movimento de independência de Angola. Os processos de descolonização de Angola e Nigéria têm, obviamente, suas particularidades. O tempo histórico não é o mesmo, porque a Nigéria teve sua independência em 1960 e Angola em 1975. No entanto, a vontade de construir uma nação soberana aparece em todos os romances aqui tratados. São exemplos de literaturas pós-coloniais, que evidenciam não apenas as histórias de seus países, mas também a forma que o literário assume e precisa assumir.

Quanto ao estilo de relato, há, em *No Longer at Ease*, um narrador onisciente com total acesso às memórias de Obi e com poder para ir e vir no tempo como desejar; já em *A Man of the People*, vê-se um narrador de primeira pessoa, movido pelo orgulho ferido. Por sua vez, *A geração da utopia* e *Predadores* apresentam narradores de terceira pessoa. O narrador de *Predadores* goza, todavia, de maior liberdade dentro do texto, como ele próprio faz questão de destacar, trata-se de um narrador-intruso. Apesar das diferenças evidentes entre os narradores dos quatro romances estudados, eles se aproximam em sua vontade de denúncia, e ao recorrerem ao humor e à ironia como instrumentos de narração.

Tanto Obi, Odili e Nanga, quanto Mundial, Malongo e Caposso representam as novas elites e assumem o lugar que ocupava o antigo domi-

nador. A posição ameaçadora do colonizador europeu foi preenchida por aqueles que antes lutavam pela soberania de seus países. Tal discussão abordada por Fanon (1991) será tratada mais profundamente no segundo capítulo deste trabalho.

É importante ressaltar que, no âmbito das discussões aqui propostas, o conceito de pós-colonial é permeado pela ideia de que as supostas ex-colônias nunca deixaram, na verdade, de serem colônias. De acordo com Achille Mbembe, em *On the Postcolony* (2001), as práticas de exploração outrora ligadas às metrópoles europeias não desaparecem do território africano; a lógica da dominação continua a determinar o comportamento dos governantes, mesmo depois dos movimentos de libertação (Mbembe, 2001, p. 25). O interesse aqui é investigar como a literatura trabalha essa questão; como se dá a representação desse processo social na forma literária; e que resolução estética os escritores Achebe e Pepetela dão a seus romances a partir das temáticas abordadas.

A intenção é mostrar como Achebe e Pepetela abordam os temas acima descritos, mas, sobretudo, como a organização social e política na pós-colônia emerge no comportamento dos personagens e narradores dos romances. Nossa pergunta, então, é: quais são as estratégias utilizadas pelos dois escritores, cada um em sua língua literária, para construir suas narrativas e compor obras esteticamente eficazes, que retratam o desenvolvimento e a consolidação dos personagens membros das elites daqueles contextos? Essas vozes críticas aparecem na própria forma literária, na configuração dos narradores, dos personagens, na construção da língua literária, na representação dos idiomas falados pelos personagens e na relação entre narrador, autor implícito e personagem principal.

Os quatro romances se articulam e constroem o percurso das novas elites burguesas das pós-colônias. Trazem a *história* de Nigéria e Angola para dentro da estrutura narrativa. Em dados momentos, as histórias dos países e as estruturas narrativas se imiscuem para formarem uma só. Busquei, nesses ensaios, esmiuçar os fios da complexa tessitura literária, que, justamente por sua complexidade, permite a aproximação de autores como Chinua Achebe e Pepetela.



CHINUA ACHEBE IN THE CROSS-ROADS OF CULTURES



O escritor ficcional africano que tentar evitar grandes questões sociais ou políticas da África contemporânea vai acabar se tornando completamente irrelevante.⁴ (ACHEBE, 1977, p. 93, tradução minha)

Chinua Achebe é um escritor aclamado em todo o mundo. Seu primeiro romance, *Things Fall Apart* (1958), chamou a atenção da crítica e foi amplamente reconhecido. Mongo Beti, por exemplo, em seu *Dictionnaire de la négritude* atesta que:

O primeiro, e até o momento, o único escritor africano que atingiu um grande público no mundo inteiro é um anglófono nigeriano, Chinua Achebe. Ninguém melhor que ele descreveu a agonia da cultura tradicional confrontada com uma civilização conquistadora. (BETI, 2000, p. 11, tradução minha)⁵

⁴ “The African creative writer who tries to avoid the big social and political issues of contemporary Africa will end up being completely irrelevant.” (ACHEBE, 1977, p. 93)

⁵ “Le premier, et jusqu’à présent, le seul écrivain africain qui ait atteint un très large public dans le monde entier est un anglophone nigérian, Chinua Achebe. Nul mieux que lui n’a décrit l’agonie de la culture traditionnelle confrontée à une civilisation conquérante.” (BETI, 2000, p. 11)

Para melhor compreender a obra de Chinua Achebe e o contexto histórico e cultural em que ele publica, trataremos rapidamente do romance *Mister Johnson*, do escritor irlandês Joyce Cary. Esse romance foi publicado no Reino Unido, em 1939 e narra a história do jovem nigeriano Johnson, empregado pelo governo britânico na Nigéria. O romance fez um grande sucesso em países de língua inglesa e estava entre o conjunto de obras literárias obrigatórias para os estudantes de Literatura da Universidade de Ibadan, onde Chinua Achebe estudou. O professor esperava que a familiaridade dos estudantes com o espaço representado e a temática do romance tornariam mais fácil a apreciação do texto, já que se tratava de um herói nigeriano.

No entanto, enquanto a revista *Time* de outubro de 1952 qualificava *Mister Johnson* como “o melhor romance já escrito sobre a África” (ACHEBE, 2001, p 22, tradução minha)⁶, o grupo de estudantes de Ibadan sentia apenas mal-estar diante daquele herói que Achebe classificou como “personagem idiota e desajeitado” (ACHEBE, 2001, p. 22, tradução minha)⁷.

Achebe critica a falta de compaixão com relação aos personagens, na obra de Cary. Segundo Achebe, eles são descritos de maneira inumana, com um certo desprezo que muitas vezes beira a zombaria. O texto é escrito segundo um ponto de vista que era frequentemente empregado pelo escritor europeu que vê os personagens africanos como bárbaros ou selvagens.⁸ Trata-se de um conjunto de mitos e imagens, impostas pela Europa à África, para compor o estereótipo do continente. Chinua Achebe dá início a seu projeto. Naquele momento, era imperativo construir referências literárias para as gerações futuras:

⁶ “*the best novel ever written about Africa*” (ACHEBE, 2001, p 22)

⁷ “*bumbling idiot of a character*” (ACHEBE, 2001, p. 22)

⁸ Em seu artigo “*My Home under Imperial Fire*”, em sua coletânea de ensaios *Home and Exile*, Achebe cita o estudo publicado por Dorothy Hammond e Alta Jablow (*The Africa that Never Was: Four Centuries of British Writing About Africa*. New York: Twayne Publishers, 1970), no qual analisam a descrição da África presente na tradição literária britânica, desde o século XVI. O objeto desse estudo varia entre obras da grande literatura e obras menores, focalizando sempre a imagem selvagem que não corresponde às observações científicas do continente africano.

Na universidade li alguns romances apavorantes sobre a África (incluindo o tão elogiado *Mister Johnson* de Joyce Cary) e decidi que a história que tínhamos que contar não poderia nos ser contada por ninguém mais, não importa o quão talentoso ou bem-intencionado. (ACHEBE, 1977, p. 70, tradução minha)⁹

Em seu ensaio “*The Novelist as Teacher*” (1977), Achebe expõe sua opinião sobre o papel do escritor em uma sociedade como a nigeriana daquela época. Segundo ele, no processo de colonização, o povo colonizado perde sua dignidade, uma parte de sua identidade, bem como o orgulho por sua cultura. Os valores e costumes desaparecem diante das referências trazidas e impostas pelas forças colonizadoras. Para Achebe, o escritor é como um educador, que deve fornecer a seu público os meios para olhar sua cultura com respeito. Cita um exemplo simples, que ilustra a forma como um povo colonizado, habituado ao olhar de superioridade do colonizador, esquece o valor de suas próprias referências:

Três ou quatro semanas atrás, minha esposa, que ensina inglês numa escola para garotos, perguntou a um aluno por que ele havia escrito sobre o inverno quando ele na verdade queria dizer harmatão. Ele disse que os outros garotos o chamariam de “bicho do mato” se fizesse uma coisa daquelas! Agora, você não pensaria que existe algo de vergonhoso quanto ao clima de seu país, pensaria? Mas aparentemente nós pensamos. [...] Acho que é parte da minha profissão ensinar àquele garoto que não há nada de desonroso com relação ao clima africano, que a palmeira é assunto adequado para poesia. (ACHEBE, 1977, p. 44, tradução minha)¹⁰

⁹ “At the university I read some appalling novels about Africa (including Joyce Cary’s much praised *Mister Johnson*) and decided that the story we had to tell could not be told for us by anyone else no matter how gifted or well-intentioned.” (ACHEBE, 1977, p. 70)

¹⁰ “Three or four weeks ago my wife, who teaches English in a boy’s school, asked a pupil why he wrote about winter when he meant the harmattan. He said the other boys would call him a bushman if he did such a thing! Now, you wouldn’t have thought, would you, that there was something shameful in your weather? But apparently we do. [...] I think it is part of my business to teach that boy that there is nothing disgraceful about the African weather, that the palm-tree is a fit subject for poetry.” (ACHEBE, 1977, p. 44)

A representação social dos elementos simbólicos de uma cultura se relaciona com a discussão sobre identidade e diferença. A identidade é construída em um processo de produção de significados nos sistemas culturais. Alterar uma identidade significa mudar os sentidos que dão sustentação para as negações e exclusões, como afirma Woodward: “A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeitos” (WOODWARD, 2000, p.17). Em cada contexto cultural, alguns significados são eleitos e outros rejeitados, e esse processo define quem são os incluídos e os excluídos daquela sociedade. A produção literária é um âmbito importante de questionamento, de reafirmação identitária e de resistência.

O traço realista, a necessidade de expor as características da cultura igbo pré-colonial e a forma como ele manipula a língua do colonizador são elementos muito importantes na composição dos romances e contos de Achebe. Segundo Eustace Palmer (1979):

Things Fall Apart, de Chinua Achebe, demonstra o domínio da intriga e da estrutura, força na caracterização, competência na manipulação da língua e consistência e profundidade na exploração temática, as quais são raramente encontradas em um primeiro romance. Apesar de não ter conseguido manter o padrão excepcional nos romances seguintes, o nível geral de performance se mantém impressionantemente consistente, e ele, certamente, merece sua posição como um dos mais bem sucedidos escritores africanos. [...] Todas as forças que se combinaram para estimular o crescimento da literatura africana moderna são perceptíveis no trabalho de Achebe. (PALMER, 1979. p. 63, tradução minha)¹¹

¹¹ “Chinua Achebe’s *Things Fall Apart* (1958) demonstrates a mastery of plot and structure, strength of characterization, competence in the manipulation of language and consistency and depth of thematic exploration which is rarely found in a first novel. Although he has never quite been able to sustain this exceptionally high standard in subsequent novels, the general level of performance remains consistently impressive, and he assuredly deserves his place as one of the most accomplished African writers. [...] All the shaping forces which combined to stimulate the growth of modern African literature are discernible in Achebe’s work.” (PALMER, 1979. p. 63)

Além dos inúmeros artigos políticos e críticos, obras poéticas e livros infantis¹², Chinua Achebe (1930) escreveu cinco romances bastante pesquisados por estudiosos das literaturas africanas: *Things Fall Apart* (1958), *No Longer at Ease* (1960), *Arrow of God* (1964), *A Man of the People* (1966) e *Anthills of the Savannah* (1987). As obras do escritor nigeriano, juntamente com aquelas de outros autores, consolidam uma fase importante para a tradição literária em seu país e, ao mesmo tempo, fazem parte de um movimento mais amplo, empenhado na formação de literaturas que buscam expressar visões de realidades africanas menos atreladas às perspectivas europeias.

Albert Chinualumogu Achebe – Albert em homenagem ao príncipe Albert da Inglaterra – nasceu em 16 de novembro de 1930, em Ogidi, numa região em que predomina a etnia igbo. É o quinto filho de uma família cristã, e seu pai era catequista e pregador. Em seu artigo “*Named for Victoria, Queen of England*” (1977), Achebe faz uma interessante apresentação autobiográfica para explicar o que ele chama de “*crossroads of cultures*” [encruzilhada de culturas]. A coabitação de duas culturas diferentes, com suas respectivas religiões, costumes e línguas é para ele como um cruzamento na estrada – uma imagem metafórica para representar a convivência “porta-a-porta” de dois mundos muito disintos:

De um lado do cruzamento, nós cantávamos hinos e líamos a Bíblia noite e dia. De outro, o irmão de meu pai e sua família, cegados pelo paganismo, ofereciam comida aos ídolos. Era como se esperava que fosse, de qualquer forma. Mas eu sabia, sem saber por que, que era uma forma muito simples de descrever o que estava acontecendo. (...) Sim, apesar das desi-

¹² Além dos cinco romances citados aqui, Chinua Achebe publicou um livro de contos: *Girls at War and Other Stories* (1973); três coletâneas de poemas: *Beware, Soul-Brother, and Other Poems* (1971); *Another Africa* (1998); *Collected Poems* (2005); cinco coletâneas de ensaios: *Morning Yet on Creation Day* (1975); *The Trouble With Nigeria* (1984); *Hopes and Impediments* (1988); *Home and Exile* (2000); *Education of a British protected Child* (2009); e quatro livros infantis: *Chike and the River* (1966); *How the Leopard Got His Claws* (1972); *The Flute* (1975); *The Drum* (1978).

lusões com relação ao destino divino, eu não deixava de levar minha irmã mais nova para a casa de nosso vizinho, quando nossos pais não estavam olhando, e participar de refeições pagãs em dias de celebração. (ACHEBE, 1977, p. 68, tradução minha)¹³

Portanto, Achebe e seus irmãos e irmãs deveriam seguir as regras de conduta cristãs, mas estavam em contato direto com a vida dita “pagã” dos outros habitantes da cidade. Essa era uma realidade em muitas comunidades africanas, na primeira metade do século XX¹⁴. No entanto, como Achebe menciona, não era uma situação fácil de explicar, pois o “*crossroads of cultures*” não era apenas um encontro de culturas. A ideia do *crossroads*, cruzamento ou encruzilhada, em português, é bastante interessante para ilustrar a situação cultural dentro da qual Achebe cresceu. A encruzilhada é o ponto onde duas estradas se encontram, mas não é um encontro de todo pacífico, pois uma estrada está “cortando” a outra, e ainda, naquele ponto, o viajante precisa escolher uma direção para seguir.

Eliana Reis, ao analisar as memórias do ganhador do Prêmio Nobel, Wole Soyinka, intituladas *Aké: the Years of Childhood* (1981), afirma que “o sujeito africano contemporâneo resulta da articulação e negociação das tradições culturais nativas, da civilização ocidental, e finalmente, da tradição cosmopolita que caracteriza a atual sociedade transnacional.” (1999, p. 34). Aquilo que Achebe descreve como o “*crossroads of cultures*” é, então, a própria essência da personalidade do intelectual/escritor africano da geração de Achebe e Soyinka, que presenciou o antes e o depois da independência. Tal geração é composta, desde sua formação básica, pelas

¹³ “On one arm of the cross we sang hymns and read the Bible night and day. On the other my father’s brother and his family, blinded by heathenism, offered food to idols. That was how it was supposed to be anyhow. But I knew without knowing why that it was too simple a way to describe what was going on. (...) Yes, despite those disillusion of divine destiny I was not past taking my little sister to our neighbour’s house when our parents were not looking and partaking of heathen festival meals.” (ACHEBE, 1977, p. 68)

¹⁴ Um excelente exemplo dessa “convivência” religiosa, que moldava costumes, vem de outra cultura, vizinha da Nigéria, no romance *Las Tinieblas de tu Memoria Negra*, de Donato Ndongo, da Guiné Equatorial (Madrid: Ed. Fundamento, 1987).

tradições africanas e a educação europeia; as duas culturas coabitam o indivíduo africano, que em dados momentos precisa optar por uma ou outra, como se estivesse no meio do cruzamento.

A Igboland, ou a região igbo, numa tradução para o português, está localizada no sudeste da Nigéria, incluindo os estados de Abia, Ebonyin, Enugu, Imo e Anambra. Os igbos compõem o terceiro grupo étnico do país, depois dos hauçás-fulani e dos iorubás. Sua região foi um dos últimos territórios nigerianos a receber os missionários britânicos, que se estabeleceram por lá entre 1885 e 1960. Em 1914, os dois protetorados britânicos conhecidos como Nigéria do Norte e Nigéria do Sul foram amalgamados por Sir Frederick Lugard para formar a colônia da Nigéria. Depois de 46 anos, duração do período colonial oficial, em 1960 a Nigéria tem sua independência e, em 1966, sofre um golpe de estado, seguido de um contragolpe.

Os quatro primeiros romances de Chinua Achebe retratam a história do país da época pré-colonial até o golpe militar, “profetizado” em *A Man of the People*, publicado uma semana antes de tal evento. Cada um de seus quatro romances representa um momento específico da história da Nigéria - momentos compartilhados por outros países e etnias africanas que sofreram os efeitos do processo de colonização.

Os quatro romances estão localizados em uma linha cronológica que começa por volta da segunda metade do século XIX e continua até 1960. Dentro da ordem temática, eles se organizam da seguinte forma: *Things Fall Apart* (1958) trata da chegada das missões colonizadoras; *Arrow of God* (1964) se passa no momento da organização administrativa do governo indireto britânico; *No Longer at Ease* (1960) mostra a situação social antes da independência; e *A Man of the People* (1966) aborda os momentos de tensão política depois da independência e antes do golpe militar.

Inicialmente, o projeto de Achebe era escrever um grande romance que narraria a história de sua região natal, desde a chegada dos colonizadores até a conquista da independência do país, a Nigéria. Depois, reorganizou o projeto e publicou *Things Fall Apart*, como a primeira parte de uma tetralogia. Em seguida, vieram *No Longer at Ease* e *Arrow of God*. No entanto, editorialmente o projeto se concretizou como uma trilogia, e

não como uma obra quadripartida. Hoje é possível encontrar edições que reúnem os três romances em um único volume intitulado *The African Trilogy*¹⁵. Quando *A Man of the People* foi publicado, alguns críticos o consideraram como uma quarta parte¹⁶ da narrativa nacional nigeriana de Achebe, pois este marcaria também mais um momento importante da história do país: o período pós-independência (YOUSAF, 2003. p. 11).

O desenrolar da história da colonização nos quatro romances é acompanhado de uma progressão, uma mudança na forma de narrar. A apresentação da narrativa é diferente em cada romance. Em *Things Fall Apart*, a ação desenrola-se lentamente; há muitas descrições do funcionamento da sociedade tradicional e poucos diálogos. As falas dos personagens são transcritas sempre em inglês, mas percebe-se nesses discursos a presença da língua igbo, seja em expressões, seja como interferência linguística. Em *Arrow of God*, que representa um período de transição, o narrador transita entre dois mundos, a comunidade igbo e os postos do governo britânico. Os personagens igbos falam como os personagens de *Things Fall Apart*, os europeus falam em inglês padrão, enquanto os africanos que trabalham para os europeus falam em *pidgin English*.

Em *No Longer at Ease*, as descrições de costumes ou cenários são substituídas por momentos de reflexão do protagonista, que observa o mundo à sua volta como alguém que observa fotografias. A maioria dos personagens fala igbo, inglês e *pidgin*, que alternam de acordo com a situação em que estão inseridos. Em *A Man of the People*, assim como em *No Longer at Ease*, a ação é mais rápida, e o narrador onisciente dos romances anteriores é substituído por um narrador em primeira pessoa, que tem a liberdade de refletir sobre o que vê e vive. Agora, em um país independente, vemos os eventos através do olhar de um agente que espera poder mudar

¹⁵ ACHEBE, Chinua. *The African Trilogy*. London: Picador Collection, 1988.

¹⁶ Sobre essa discussão, ver: YOUSAF, Nahem. *Chinua Achebe. Writers and their Work*. London: Northcote House, 2003; PALMER, Eustace. *The Growth of the African Novel*. London: Heinemann, 1979 e PEREIRA, Fernanda A. *La rencontre entre deux cultures, une analyse de la tetralogie de Chinua Achebe*. Dissertação de mestrado. Université Rennes 2, Rennes, França, 2007.

seu país. O momento, dentro da tetralogia, em que o personagem assume o ato narrativo coincide com o momento histórico em que o país encontra sua independência.

Depois de *A Man of the People*, de 1966, Achebe publica outro romance apenas em 1988, *Anthills of the Savannah*, um romance plurívoco que mostra pontos de vista diferentes sobre um país fictício, Kangan, dominado por um ditador. Percebe-se que, para ele, a criação artística está intrinsecamente ligada às condições políticas e sociais de seu país.

A seguir, apresento com mais detalhe, a estrutura narrativa dos dois romances de Achebe que representam a “nova ordem” de organização política e cultural.

NO LONGER AT EASE

Segundo Thomas Melone, em *Chinua Achebe et la tragédie de l’histoire* (1973), Achebe teria apresentado, de início, uma narrativa bastante volumosa a seu editor, que a recusara, aconselhando o escritor a dividi-la em textos menores. Achebe transforma, então, essa primeira versão em quatro romances. Ainda de acordo com Melone, as quatro obras daí originadas podem ser estudadas segundo seus eixos temporais e temáticos. *Things Fall Apart* (1958) e *Arrow of God* (1964) representam a “antiga ordem” [*old order*], ou seja, a ordem da comunidade tradicional, anterior à colonização ou próxima a ela, enquanto *No Longer at Ease* (1960) e *A Man of the People* (1966) representam a “nova ordem” [*new order*], introduzida pelos europeus.

É interessante observar que os quatro romances foram publicados alternadamente se considerarmos a organização das duas ordens. *No Longer at Ease*, assim, apesar de ser o segundo em ordem de publicação, é o terceiro na ordem cronológica de organização histórica. O romance se passa na Nigéria já completamente governada pela Inglaterra, nos anos de 1950, pouco tempo antes da independência do país.

No Longer at Ease narra a readaptação de um jovem de origem igbo ao seu país natal depois de ter retornado, após completar os estudos

universitários na Inglaterra. O personagem é retratado como um homem dotado de forte espírito crítico sobre seu tempo e sua sociedade, mas que se deixa seduzir pela corrupção que o cerca.

Ao voltar à Nigéria, Obi passa por uma entrevista e é selecionado para trabalhar como um *Secretary to the Scholarship Board* [Secretário do Conselho de Bolsas]. Esse departamento é conhecido pela facilidade que seus funcionários têm para enriquecer, ou seja, é sabido que os estudantes que pedem bolsas de estudos para a Inglaterra subornam os funcionários para conseguir o financiamento: “Ele vai ganhar muito dinheiro lá. Todo estudante que quer ir para Inglaterra vai falar com os funcionários em casa.” (ACHEBE, 1960, p. 70, tradução minha).¹⁷

Obi tenta manter-se fiel a seus princípios, mas enfrenta diversos problemas financeiros. Antes mesmo de chegar à Nigéria, ele já possui uma dívida com a associação de moradores de seu vilarejo, que arrecadou dinheiro para pagar seus estudos em Londres. *No Longer at Ease* marca bem a passagem da antiga ordem para a nova ordem, isto é, os valores e expectativas mudaram:

“No passado,” ele disse, “Umuofia teria exigido de você que lutasse em suas guerras e que trouxesse cabeças humanas. Mas aqueles eram dias de escuridão dos quais nós fomos libertados pelo sangue do Cordeiro de Deus. Hoje nós o enviamos para trazer conhecimento. Lembre-se que o temor a Deus é o início da sabedoria. (...) Nós o estamos enviando para aprender com o livro. O prazer pode esperar. (ACHEBE, 1960, p. 9-10, tradução minha)¹⁸

A citação acima é parte de um discurso proferido pelo presidente da *Umuofian Progressive Union* antes da viagem de Obi para Londres.

¹⁷ “E go make plenty money there. Every student who wan’ go England go de see am for house.” (ACHEBE, 1960, p. 70)

¹⁸ “In times past,’ he told him, ‘Umuofia would have required of you to fight in her wars and bring home human heads. But those were days of darkness from which we have been delivered by the blood of the Lamb of God. Today we send you to bring knowledge. Remember that the fear of the Lord is the beginning of wisdom. (...) We are sending you to learn book. Enjoyment can wait.” (ACHEBE, 1960, p. 9-10)

No tempo do avô de Obi, Okonkwo, em *Things Fall Apart*, o que se esperava de um filho de Umuofia era que ele fosse forte e valente o bastante para ganhar as guerras contra tribos vizinhas. Na época em que vive Obi, os desafios são outros: não há mais uma disputa física pela conquista de território, a briga ainda é entre tribos ou etnias inimigas, mas a disputa agora é regida pelo sistema de regras e valores estabelecido pelo colonizador. A administração britânica oferece certos privilégios para aqueles que conseguem um lugar dentro dela, são essas vantagens que os umuofianos esperam alcançar, patrocinando o curso de direito de Obi na Inglaterra, (chegando lá, ele muda para uma habilitação em Letras).

Os tempos mudaram, as disputas são outras, os valores e mesmo a religião é outra. O cristianismo agora predomina, mesmo que mesclado com crenças e tradições das religiões autóctones. A contradição, no entanto, é exposta pela ironia contida na própria fala daquele que proclama o deus cristão. Se os tempos pré-coloniais eram tempos de “escuridão”, segundo o personagem, por causa das características cruéis de alguns rituais tradicionais, o período em que os personagens vivem também não é desprovido de crueldade, já que a corrupção e a busca desenfreada por vantagens pessoais cegam os envolvidos e diminuem a compaixão entre os homens.

Depois de conseguir uma vaga de emprego, Obi precisa ainda estar à altura das expectativas sociais para alguém que ocupa um cargo na administração britânica. Para tal, ele compra um carro, ocupa um apartamento funcional num bairro nobre e tem um empregado doméstico. Essa nova vida tem um custo que seu salário não consegue cobrir por completo. Além disso, ele paga a mensalidade escolar de um dos irmãos e passa a enviar uma mesada para ajudar os pais em casa.

Obi se apaixona por uma moça, Clara, com quem não pode se casar porque os pais não aceitam que ele se case com uma *osu* – pessoa cujo antepassado foi oferecido para servir um deus, e que, por isso, torna-se um excluído na sociedade igbo tradicional. Obi não se casa com uma mulher branca como temia o presidente da *UPU*, mas se apaixona por uma pária, cuja alma, ironicamente, não foi salva pelas novas crenças cristãs.

Muitos passos incautos, reverses e erros recorrentes formatam a jornada de Obi, que culmina em seu julgamento por recebimento de propina, num tribunal da cidade de Lagos, cena que constituirá o *incipit* do romance.

A configuração da narrativa de *No Longer at Ease* acontece de forma similar às imagens proverbiais dos igbos: primeiro somos introduzidos a uma cena, que se dará apenas no fim da narrativa primeira, o julgamento de Obi. Trata-se de uma prolepse interna, termo utilizado por Genette para a análise da ordem temporal dos eventos em uma narrativa, isto é, suas anacronias - “diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa” (GENETTE, 1995, p. 34). Essas podem ser classificadas segundo seu alcance e sua amplitude. O alcance define-se como a distância temporal em que determinada anacronia acontece, tendo como referência o tempo que é tido como presente dentro da narrativa. Esse afastamento temporal pode se dar tanto no passado quanto no futuro. Já a amplitude é o tempo decorrido na história relatada durante a anacronia. Com base nesses dois conceitos, pode-se dizer que a cena de abertura de *No longer at ease* pode ser classificada como uma prolepse, ou seja, uma visão do futuro da narrativa. Seu alcance é de um ano depois do presente da narrativa, que começa com o retorno de Obi da Inglaterra, e sua amplitude é de apenas alguns minutos, pois trata dos momentos iniciais do último dia de julgamento.

Deparamo-nos com um romance construído por idas e vindas no tempo: em dados momentos, a memória de Obi leva-nos ao passado, por meio de analepses; em outros, o narrador, num jogo com a temporalidade da narrativa, desloca-se no tempo para fazer avançar ou retroceder a narrativa. O discurso narrativo é marcado pela ironia, como se vê logo na primeira página: “qualquer pessoa que, de alguma forma, pudesse deixar o trabalho estava lá para ouvir o julgamento. Alguns funcionários públicos pagaram até dez xelins e seis centavos para obter um atestado médico para aquele dia.” (ACHEBE, 1960, p. 1, tradução minha).¹⁹

¹⁹ “anyone who could possibly leave his job was there to hear the judgement. Some Civil Servants paid as much as ten shillings and six pence to obtain a doctor’s certificate of illness for the day.” (ACHEBE, 1960, p. 1)

Em *No Longer at Ease*, vemos uma aparição bastante sintomática da necessidade de explicação sentida pelo narrador, que, nesse caso, trata de questões que vão para além da narrativa; por isso, interfere no texto, entre parênteses, para se distanciar por completo dos personagens, numa alusão altamente irônica aos fatos e comportamentos que costumavam ser ignorados com a justificativa de serem necessários para se evitar problemas políticos internos:

Ou talvez devêssemos dizer, para sermos rigorosamente fidedignos, que três deles estavam devidamente impressionados porque o quarto dormiu durante toda a entrevista, fato que, em si, poderia parecer sem importância se não fosse esse cavalheiro o único representante de uma das três regiões da Nigéria. (**Levando em conta a preservação da unidade nigeriana, tal região permanecerá inominada.**) (ACHEBE, 1960, P. 35, tradução e grifo meus)²⁰

Esse aparte do narrador revela a tensão das disputas internas de um país dividido em regiões que abrigam diferentes etnias, que não vivem necessariamente em paz umas com as outras. Existe uma disputa interna para a conquista de postos dentro do governo. Obi faz parte dessa corrida, já que foi patrocinado pelos habitantes de sua cidade para estudar e alcançar um cargo importante que pudesse beneficiar seus conterrâneos. A intromissão do narrador não é apenas irônica, já que ela também dá a pista para entender todo o contexto social e histórico em que o protagonista se encontra.

Neste romance, fica claro que será Obi Okonkwo o foco principal, caracterizando assim a focalização interna. Outros personagens também serão o foco de seus episódios narrativos, principalmente no primeiro capítulo, como Mr Green, na cena inicial, quando expõe sua opinião sobre Obi, no clube de tênis (ACHEBE, 1960, p. 2). No entanto, tais mudanças de foco serão raras e a maior parte dos acontecimentos serão observados

²⁰ “*Or perhaps we should say in strict accuracy that three of them were duly impressed because the fourth was asleep throughout the interview; which on the surface might appear to be quite unimportant had not this gentleman been the sole representative of one of the three regions of Nigeria. (In the interests of Nigerian unity the region shall remain nameless.)*” (ACHEBE, 1960, P. 35)

e narrados pelo ponto de vista de Obi, que detém o foco dominante. Muitas vezes, no decorrer da trama narrativa, a voz do narrador se mistura às falas dos personagens, sem transição entre as duas instâncias narrativas.

Outra modalidade de entrelaçamento entre a voz do narrador e a dos personagens se dá quando aquele chama a atenção para a língua do personagem, que fala igbo: “‘Olha para ele’ disse Odogwu. ‘Ele é a reencarnação de Ogbuefi Okonkwo. Ele é Okonkwo, kpom-kwen, exato, perfeito.’” (ACHEBE, 1960, p. 49, tradução minha)²¹

Antes do trecho citado acima, o leitor é avisado que o personagem está falando em igbo, mas tem seu discurso transcrito em inglês, para benefício do leitor não falante de igbo. No entanto, o narrador introduz uma expressão em igbo no meio de uma fala que já é supostamente nessa língua, com uma tradução explicativa na sequência: “*kpom-kwen, exact, perfect*”. O leitor pode se confundir nesta passagem e questionar o fato de os personagens estarem realmente falando em igbo, ou em inglês. Essa situação revela a convivência das várias línguas faladas na Nigéria. Esse exemplo revela o contexto linguístico do país, que transborda para a narrativa literária.

O narrador assim modifica a expressão do personagem, misturando a língua dele à sua própria. Essa é uma característica importante das narrativas de Achebe, nas quais a questão da língua está sempre presente, seja explícita ou implicitamente, tomando a forma de artifícios narrativos. Podemos dizer então que o exemplo dado acima é a materialização, em forma de recurso narrativo, de uma questão contextual nigeriana e das obras de Achebe, que é a inter-relação entre os idiomas falados no país.

Todas as dificuldades financeiras que Obi encontrou em seu caminho levam-no a esquecer seus princípios e a aceitar propina pela primeira vez. A sequência de mazelas mal administradas o levaram ao delito, mas sua vida pessoal, que lhe fugiu ao seu controle, foi o motor para seu destino. A confusão entre as esferas pública e privada é a principal característica

²¹ “‘Remark him,’ said Odogwu. ‘He is Ogbuefi Okonkwo come back. He is Okonkwo kpom-kwem , exact, perfect.’” (ACHEBE, 1960, p. 49)

de *No Longer at Ease*, e surge como um símbolo do funcionamento da corrupção. Assim como a vida privada de Obi o levou ao delito na vida pública, a corrupção é justamente a intersecção desonesta entre as esferas pública e privada.

No último parágrafo do romance, com um toque de ironia, o narrador sintetiza a opinião de todos que assistiram a história de Obi:

Todo mundo se perguntava por que. O juiz erudito, como vimos, não conseguia entender como um jovem educado teria feito isso, e assim por diante. O funcionário do consulado britânico, até os homens de Umuofia, não sabiam o porquê. E devemos presumir que, apesar de sua certeza, Mr Green também não sabia. (ACHEBE, 1960, p. 154, tradução minha)²²

Retornamos então à primeira cena do romance, o julgamento de Obi. Essa última declaração do narrador conclui e condensa toda a ironia do romance, ou seja, ninguém entendia. Como é possível que algo assim aconteça? É uma pergunta das mais irônicas e irritantes depois de tudo que foi narrado no decorrer do romance, que expõe como a própria realidade do país colonizado gera uma lógica de funcionamento baseada na corrupção e na busca incessante por soluções fáceis para os problemas éticos, deixados ali como herança colonial.

A configuração narrativa constrói uma resposta, ao mesmo tempo em que não a apresenta diretamente enquanto tal: “ninguém sabe”, “ninguém entende”, mas o que faz o romance? O romance discute e levanta a problemática. Começamos a leitura de *No Longer at Ease* sem saber por que Obi está sendo condenado. No início, encontramos-nos na posição em que os personagens questionadores se encontram no final do romance: eles não entendem o que levou Obi a cometer seu crime. Deveriam entender,

²² “Everybody wondered why. The learned judge, as we have seen, could not comprehend how an educated young man and so on and so forth. The British Council man, even the men of Umuofia, did not know. And we must presume that, in spite of his certitude, Mr Green did not know either.” (ACHEBE, 1960, p. 154)

posto que estão situados na mesma realidade que Obi. No entanto, eles não possuem a vantagem que o leitor possui sobre a história, pois a narrativa dá a ver o todo. Enquanto Mr Green tem apenas sua visão tendenciosa dos fatos e os homens de Umuofia convivem com pequenos atos de corrupção no dia a dia, sem pensar na real proporção do problema, apenas o leitor, por intermédio da organização elaborada pelo narrador, pode ver a totalidade dos fatos que levaram Obi até seu destino. Todo o contexto em que o personagem está inserido, a sequência de eventos infelizes em sua vida e a necessidade de atender às pressões e expectativas da sociedade à sua volta levam-no a ceder à tentação de aceitar o suborno.

Assim, constitui-se a estrutura narrativa deste romance, que representa os “primeiros traços” do personagem-tipo. Obi Okonkwo, um idealista, que pretende fazer sua parte para ajudar a mudar o país em vias de descolonização, é sugado pela mecânica do sistema que o cerca. Aqueles ao seu redor parecem não se dar conta de como tal sistema está organizado. O narrador estabelece uma espécie de cumplicidade com o leitor e revela a ele os motivos do declínio de Obi. Obi cometeu erros primários, como atesta um dos homens de Umuofia:

“Foi falta de experiência,” disse outro homem. “Ele não deveria ter aceitado o dinheiro em mãos. O que os outros fazem é mandar entregar a um empregado doméstico. Obi tentou fazer o que todos fazem sem antes descobrir como se faz. (ACHEBE, 1960, p. 5)²³

Se não fosse por seus erros, talvez Obi alcançasse segurança em seu novo estilo de vida. Obi não traz em si as características de um ministro corrupto, como Nanga de *A Man of the People*, mas os caminhos traiçoeiros que encontra à sua frente levam-no a uma punição por delitos cometidos. As narrativas dos romances são estruturadas de acordo com as temáticas tratadas: em *No Longer at Ease*, a primeira fase de formação

²³ “‘It is all lack of experience,’ said another man. ‘He should not have accepted the money himself. What others do is tell you to go and hand it to their houseboy. Obi tried to do what everyone does without finding out how it was done.’” (NLE, p. 5)

de uma elite burocrática, em que Obi não obteve sucesso em sua função administrativa, nem conseguiu enriquecer, e, preparando o terreno para a narrativa de *A Man of the People*.

A MAN OF THE PEOPLE

A Man of the People (1966) é o quarto livro de Chinua Achebe. Publicado poucos dias antes do primeiro golpe de estado militar na Nigéria (janeiro de 1966). Seu enredo evolui culminando também num golpe militar. Trata-se de uma coincidência interessante, mas não difícil de entender, pois o romance é o resultado do trabalho de um escritor empenhado em observar a realidade que o cerca. O próprio discurso do narrador revela essa intensa ligação da narrativa com a realidade nigeriana, mesmo que o romance não afirme se passar na Nigéria: “Os eventos das quatro semanas seguintes tornaram-se tão amplamente conhecidos no mundo todo que não teria muito sentido que eu os relatasse em detalhes aqui.” (ACHEBE, 1966, p. 141, tradução minha)²⁴

Odili, o protagonista/narrador, inicia o relato a partir do primeiro encontro que teve com M. A. Nanga, depois que o político demagogo se tornou Ministro da Cultura:

Ninguém pode negar que o Chefe Honorável M. A. Nanga, M.P., era o político mais acessível do país. Se perguntasse na cidade ou em seu vilarejo natal, Anata, diriam que ele era um homem do povo. Tenho que admitir isso desde o começo ou a história que vou contar não fará sentido. (ACHEBE, 1966, p. 1, tradução minha)²⁵

²⁴ “*The events of the next four weeks or so have become so widely known in the world at large that there would be little point in my relating them in any detail here.*” (ACHEBE, 1966, p. 141)

²⁵ “*No one can deny that Chief the Honourable M. A. Nanga, M.P., was the most approachable politician in the country. Whether you asked in the city or in his home village, Anata, they would tell you he was a man of the people. I have to admit this from the onset or else the story I’m going to tell will make no sense.*” (ACHEBE, 1966, p. 1)

Esse primeiro parágrafo de *A Man of the People* é revelador de vários aspectos que virão a ser confirmados ao longo do romance. Já entendemos que o narrador contará sua história em primeira pessoa, e que ele conhece pessoalmente o homem que figura em seu relato. Também entendemos que essa é uma narrativa *ulterior* (Genette, 1971)²⁶, ou seja, a história será contada depois de sua conclusão; os eventos narrados já aconteceram. No caso em tela, Odili narra o que se passou na sua disputa pelo cargo de Nanga depois de todos os acontecimentos. Algumas marcações dentro de seu discurso situam a narrativa, e deixam claro que se trata de um relato fruto de uma reflexão sobre fatos já ocorridos: “Agora eu sei bem.” (ACHEBE, 1966, p. 38, tradução minha)²⁷

No primeiro parágrafo do romance, já podemos também vislumbrar uma característica importante para a composição da personalidade desse narrador/personagem: Odili é um narrador inseguro, que precisa justificar a história que conta e suas opiniões. Ele sente a necessidade de explicar o carisma do personagem alvo de sua narrativa, possibilitando ao leitor compreender o que está por vir e as mudanças de atitude sofridas por Odili ao longo da história – afinal de contas, ele próprio é vítima desse carisma nos primeiros capítulos do romance. Também já somos apresentados ao que motiva o título da obra: Nanga “era um homem do povo” – assim como o narrador Odili.

A linguagem que Odili utiliza para se referir aos habitantes da cidade, que fazem festa para a chegada do ministro, é sempre depreciativa. Tal linguagem acaba por caracterizar um recurso irônico que se vira contra ele próprio, pois Odili também age de forma tola ao ser elogiado por Nanga. No decorrer da narrativa, acompanhamos as diversas mudanças de sentimentos e opiniões de Odili, o que o torna um narrador não muito confiável. Ele começa o romance falando do quanto desprezava Nanga, mas, logo nas primeiras páginas, confessa também ter se deixado enlevar pelo carisma daquele homem do povo.

²⁶ Quanto ao momento da narração, a narrativa pode ser *ulterior*, *anterior*, *simultânea*, *intercalada*. (GENETTE, 1971, p. 216)

²⁷ “*Now I know better.*” (ACHEBE, 1966, p. 38)

Eu sabia que deveria estar com raiva de mim mesmo, mas não estava. Eu me peguei imaginando se – talvez – eu não estaria aplicando à política padrões rigorosos, que não são adequadas a ela. (ACHEBE, 1966, p. 9)²⁸

“Ouçam! Ouçam!” eu disse. Gosto de pensar que minha intenção era sarcástica. **Era preciso sentir o carisma do homem para acreditar.** Se eu fosse supersticioso eu diria que ele tinha feito um feitiço muito potente do tipo chamado “cara doce”. (ACHEBE, 1966, p. 10)²⁹

De algum modo, **eu me vi admirando aquele homem pela sua falta de modéstia.** O que é modéstia senão apenas orgulho invertido? (ACHEBE, 1966, p. 11)³⁰

Então, quando eu disse ao ministro que eu havia me candidatado para uma bolsa de estudos para fazer pós-graduação e obter o Certificado de Educação em Londres, não havia passado pela minha cabeça solicitar sua ajuda. **Acho importante ressaltar esse detalhe.** (ACHEBE, 1966, p. 17, traduções e grifos meus)³¹

Nos trechos acima, vemos Odili tentando justificar, para o leitor, seu comportamento diante de Nanga. A personalidade desse narrador vai se constituindo aos poucos. Seus sentimentos com relação à história que narra e ao objeto de sua narrativa, o ministro Nanga, oscilam ao longo

²⁸ “*I knew I ought to be angry with myself but I wasn't. I found myself wondering whether – perhaps – I had been applying to politics stringent standards that didn't belong to it.*” (ACHEBE, 1966, p. 9)

²⁹ “*“Hear! hear!” I said. I like to think that I meant it to be sarcastic. The man's charism had to be felt to be believed. If I were superstitious I would say he had made a really potent charm of the variety called ‘sweet face’.*” (ACHEBE, 1966, p. 10)

³⁰ “*Somehow I found myself admiring the man for his lack of modesty. For what is modesty but inverted pride?*” (ACHEBE, 1966, p. 11)

³¹ “*So when I told the minister that I had applied for a scholarship to do a post-graduate Certificate of Education in London it not even cross my mind to enlist his help. I think it is important to stress this point.*” (ACHEBE, 1966, p. 17)

do romance e ele se mostra preocupado com a imagem que constrói de si mesmo. Algumas vezes, ele é tolerante, como na sua chegada à residência de Nanga: “naquela primeira noite não havia espaço em minha mente para críticas” (ACHEBE, 1966, p. 36)³². Em outras ocasiões, é invejoso: “Eu precisava confessar que se eu fosse feito ministro naquele momento, eu ficaria muito ansioso para continuar sendo um para sempre” (ACHEBE, 1966, p. 37)³³. Outras vezes se mostra indulgente:

Nós ignoramos as necessidades básicas do homem se dissermos, como alguns críticos o fazem, que, porque um homem como Nanga de um dia para outro saiu da pobreza e da insignificância para sua presente opulência, ele poderia ser convencido, sem dificuldades, a abrir mão de tudo e voltar a seu estado original. (ACHEBE, 1966, p. 37, traduções minhas)³⁴

Portanto, à medida que a narrativa avança, o leitor vai descobrindo que o real objeto da narrativa é o próprio Odili e que o ministro Nanga, aos poucos, fica em segundo plano, servindo de pretexto para que Odili conheça a si próprio e mostre ao leitor quão complexa é a realidade na qual ele está inserido. Do mesmo modo, podemos estabelecer uma relação similar entre dois outros aspectos que compõem outro plano da narrativa: a disputa desigual pelo cargo de Nanga é também um pretexto, ou até mesmo um exemplo, para ilustrar a dinâmica política daquele momento histórico pós-independência. Nos dois aspectos, a narrativa de Odili é reveladora, pois ela o mostra como personagem principal e imperfeito, e demonstra o funcionamento do jogo político.

³² “on that first night there was no room in my mind for criticism.” (ACHEBE, 1966, p. 36)

³³ “I had to confess that if I were at that moment made a minister I would be most anxious to remain one for ever.” (ACHEBE, 1966, p. 37)

³⁴ “We ignore man’s basic nature if we say, as some critics do, that because a man like Nanga had risen overnight from poverty and insignificance to his present opulence he could be persuaded without much trouble to give it up again and return to his original state.” (ACHEBE, 1966, p. 37)

Talvez a narrativa de *A Man of the People* possa transmitir uma primeira impressão de que existe uma disputa entre o bem e o mal, de que Odili representa a honestidade e Nanga, a vilania. No entanto, o que descobrimos é que essa narrativa não é maniqueísta, pois ambos os personagens são complexos e as escolhas que fazem estão inseridas em um determinado contexto também complexo, que não é determinista. Assim como Obi, em *No Longer at Ease*, apesar de suas boas intenções, deixa-se levar pela solução que o sistema lhe apresentava e se transforma num corrompido, o destino de Odili está todo o tempo no limite entre um caminho honesto e outro alternativo. Nanga representa um dos caminhos possíveis para Odili, já que era um professor de literatura, assim como Odili.

Precisamos sempre ter em mente que Odili, enquanto narrador, apresenta sua versão dos fatos; assim, a imagem de Nanga será pintada tendenciosamente, mas o próprio Odili, como vimos, vai justificar as ações daquele. Da mesma forma, a representação que Odili faz de si mesmo o trai em determinados pontos, e o leitor passa a ter uma visão global de sua personalidade complexa, que, como a de qualquer outro ser humano, não é composta apenas por boas intenções e bons sentimentos.

A Man of the People retoma abertamente o enredo de *No Longer at Ease* em:

Na verdade, um motivo pelo qual eu aceitei este trabalho de professor numa escola privada do interior, em vez de um emprego mais moderno como funcionário público na cidade, com carro, residência funcional, etc., foi para ter uma certa autonomia. (ACHEBE, 1966, p. 17, tradução minha)³⁵

No fragmento acima, Odili faz uma comparação entre sua situação e a de pessoas como Obi, em *No Longer at Ease*. Ambos, Obi e Odili, tiveram a mesma formação superior, em Literatura, mas fizeram escolhas

³⁵ “In fact one reason why I took this teaching job in a bush, private school instead of a smart civil service job in the city with car, free housing, etc., was to give myself a certain amount of autonomy.” (ACHEBE, 1966, p. 17)

diferentes para suas vidas profissionais. Podemos aqui traçar um paralelismo com dois personagens de *A geração da utopia*, de Pepetela. Como vimos anteriormente, Aníbal/Sábio e Vítor/Mundial são dois “resultados” de uma mesma realidade: ambos estudantes universitários que acreditavam na independência e na revolução, mas um se trancou para o mundo e o outro se aproveitou da nova conjuntura política. Os dois personagens de Achebe, Obi e Odili, são ainda próximos no que concerne a seus destinos: um se deixa levar pela corrupção fácil e o outro ainda tenta retornar a seus princípios para combater a corrupção, mas é vencido pelas táticas desonestas do sistema.

Tanto Obi quanto Odili foram criados por pais comprometidos de certa forma com a administração britânica e os demais aspectos da colonização. Obi tinha um pai catequista e Odili, por sua vez, um pai intérprete administrativo. Os dois sofrem consequências dessa criação em vilas pequenas não totalmente alinhadas com a modernidade civilizatória da colonização.

Odili passa alguns dias na mansão de Nanga em Bori. Depois que seu anfitrião o trai, passando a noite com sua namorada, ele muda completamente sua atitude com relação a Nanga e promete vingança. Sua vingança, como sabemos, não vai ser levada a cabo, pois a força manipuladora da corrupção está além do alcance de um mero concorrente, como Odili. No entanto, a narrativa vingará, no sentido de crescer e sobreviver. A citação abaixo representa a mudança de atitude de Odili e é a origem da narrativa, ou seja, é o *turning point*, o momento de mudança, sem o qual a narrativa de Odili não existiria: “‘Você ganhou hoje,’ continuei, ‘mas preste atenção, eu vou rir por último. Eu nunca esqueço.’” (ACHEBE, 1966, p. 73, tradução minha)³⁶

As ameaças de Odili são a justificativa para a existência do relato, que será, na verdade, a única real vingança que Odili efetuará contra Nanga, já que quem tira o ministro do poder é o golpe militar, e a possibilidade

³⁶ “‘You have won today,’ I continued, “but watch it, I will have the last laugh. I never forget.” (ACHEBE, 1966, p. 73)

de uma relação de Odili com Edna, candidata a segunda mulher de Nanga, também só surge depois do golpe. O contar da história de *A Man of the People* é a vingança de Odili. Sem o desejo de vingança, a narrativa não existiria. Tanto é que seu desejo de desforra é, assumidamente, o que o leva a se filiar ao partido insurgente, já que, para ele, essa escolha “acrescentaria uma segunda corda ao [seu] arco, quando fosse lidar com Nanga” (ACHEBE, 1966, p. 79, tradução minha).³⁷ Sua filiação ao novo partido (*Common People's Convention*) acrescenta outra camada a sua vingança. Odili reconhece a importância (negativa) de Nanga para sua vida, e (positiva) para a narrativa: “Eu devo sempre ser grato a ele pelo *insight* que tive dos assuntos de nosso país durante minha breve estada em sua casa.” (ACHEBE, 1966, p. 39, tradução minha)³⁸

Esse *insight*, a visão interna da vida dos ministros, é o motor para a narrativa de *A Man of the People*. Daí a importância de o romance ser narrado em primeira pessoa, com focalização interna, ou seja, um narrador-personagem como Odili pode opinar sobre os acontecimentos políticos, desempenhando a função ideológica do narrador, e expressar seus sentimentos, mesmo que confusos, com relação aos acontecimentos, desempenhando também a função testemunhal.

Essas duas funções que, em *No Longer at Ease*, são transferidas do narrador para os personagens, permitem ao texto fluir com uma certa naturalidade, de acordo com as idas e vindas de Odili/narrador, que expressa suas dúvidas, anseios e hesitações, com relação ao outro personagem principal, Nanga, e tudo aquilo que ele representa.

Apenas um narrador de primeira pessoa e com focalização interna poderia, ao mesmo tempo, nos oferecer uma visão íntima e causar desconforto pelo reconhecimento de sua volubilidade. Sua constante tentativa de

³⁷ “it would add a second string to my bow when I came to deal with Nanga”. (ACHEBE, 1966, p. 79)

³⁸ “I must always remain grateful to him for the insight I got into the affairs of our country during my brief stay in his house.” (ACHEBE, 1966, p. 39)

rever os fatos e suas reações levam a narrativa para um nível de autoanálise psicológica que fica clara no exemplo abaixo, quando Odili questiona o próprio interesse político. Tal questionamento aparece agora na narrativa, mas o leitor já se pergunta isso há mais tempo:

Tendo chegado tão longe na minha autoanálise, eu precisava fazer uma pergunta a mim mesmo. Qual a importância da minha atividade política em si mesma? Era difícil dizer, as coisas pareciam muito misturadas; minha vingança, minha nova ambição política e a garota. E **talvez** também pudesse ser que meus motivos se emaranhassem e reforçassem uns aos outros. (ACHEBE, 1966, p. 109 – 110, tradução e grifo meus)³⁹

Odili se vê confuso em muitos momentos: “Acho difícil, retrospectivamente, entender minha inação naquele momento” (ACHEBE, 1966, p. 71, tradução minha)⁴⁰. Tal afirmação se constitui como uma síntese da configuração global da narrativa de *A Man of the People*, pois nela encontram-se, num nível micro, vários elementos que constituem a narrativa num âmbito macro. Esses elementos são: os pronomes de primeira pessoa, que caracterizam o tipo de narrador; a locução adverbial “retrospectivamente” que marca a narrativa como sendo do tipo ulterior; Odili tenta entender sua reação, o que indica o alto teor reflexivo de sua narrativa; o fato de ter tido uma reação que não entende ou que não condiz com seu comportamento normal é uma constante neste romance recheado de sentimentos contraditórios; e, por último, a afirmativa acima é uma forma de comunicação direta com o leitor na tentativa de se explicar ou justificar, que, como vimos, também é característica marcante do romance em questão.

³⁹ “*Having got that far in my self-analysis I had to ask myself one question. How important was my political activity in its own right? It was difficult to say; things seemed so mixed up; my revenge, my new political ambition and the girl. And perhaps it was just as well that my motives should entangle and reinforce one another.*” (ACHEBE, 1966, p. 109 – 110)

⁴⁰ “*I find it difficult in retrospect to understand my inaction at that moment.*” (ACHEBE, 1966, p. 71)

Odili, enquanto narrador, desempenha todas as funções narrativas, inclusive a testemunhal, quando analisa seus sentimentos, e a ideológica, quando explica e contextualiza a ação narrada no momento histórico.

Percebemos a evolução, por assim dizer, de um tipo de narrador e de narrativa para a outra, ou seja, percebemos a passagem progressiva do estilo narrativo de um romance para o outro. Primeiramente, em *No Longer at Ease*, como vimos, encontramos um narrador onisciente e externo, que tem como foco principal um personagem, Obi, e tem acesso a seus pensamentos e sentimentos. A narrativa do primeiro romance explica como Obi chegou onde chegou, enquanto a narrativa de *A Man of the People* expõe como Odili escapou de um destino que se apresentava a ele. Temos, no segundo romance, um narrador interno, que testemunha os fatos, usa um terceiro como pretexto para falar de si mesmo, assim expondo a complexidade da psique humana e do jogo político em países recém-descolonizados. Apenas um narrador como Odili, inseguro e preocupado, poderia nos transmitir a mesma sensação de desconforto causado nos personagens pela instabilidade daquele momento histórico.

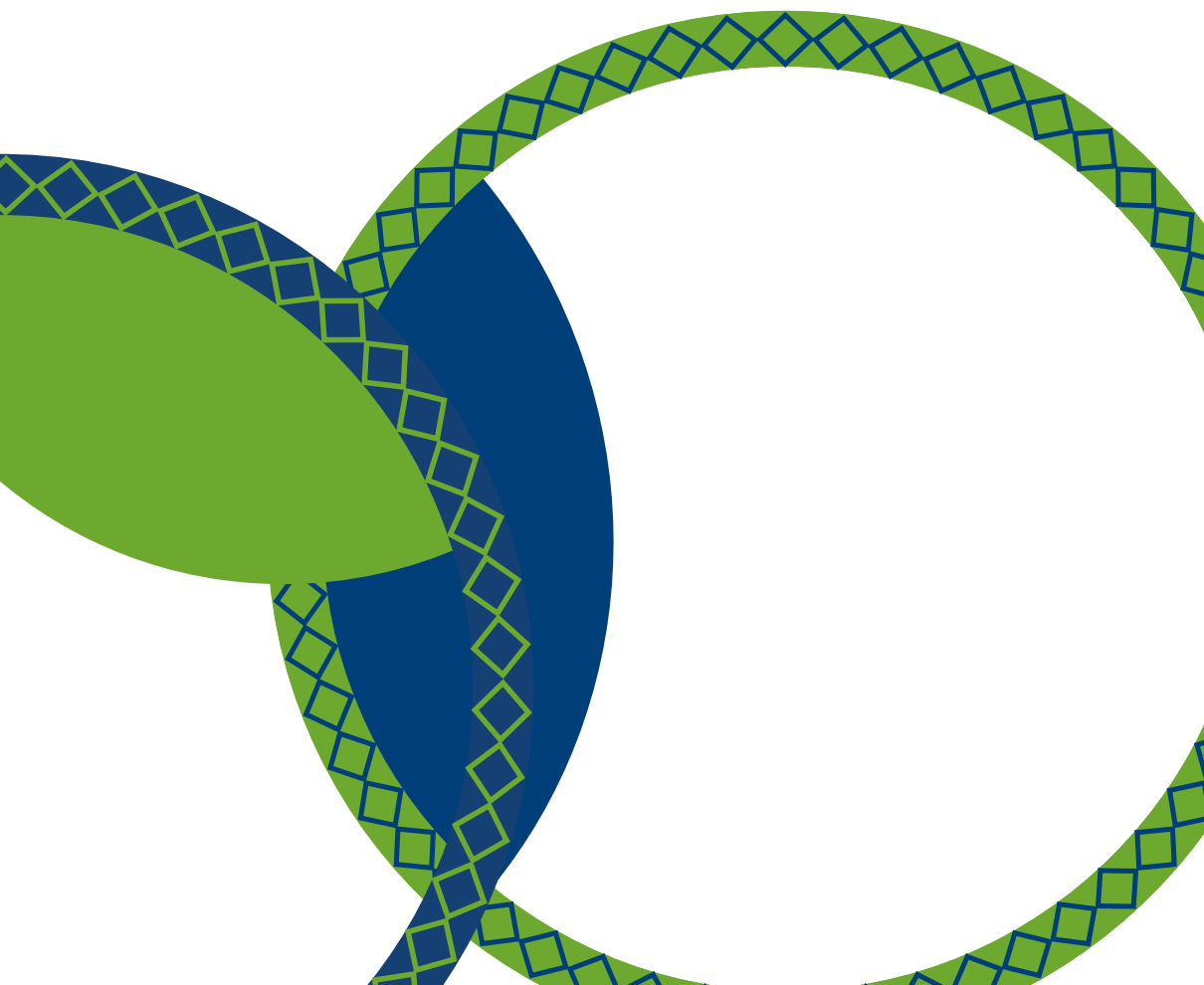
Apesar da honestidade e competência que tenta demonstrar a seus eleitores e dos esforços de seu partido, a popularidade e o jogo sujo de Nanga, que manda seus capangas espancarem Odili, impedem que este atinja seu objetivo político. Odili torna-se um homem estéril, em consequência do espancamento: “Meu crânio rachado tomou um pouco de tempo para consertar – para não dizer nada do braço quebrado e das inúmeras contusões graves, uma das quais me transformou em uma espécie de beco sem saída genealógico.” (ACHEBE, 1966, p. 141, tradução minha)⁴¹

Uma característica interessante da narrativa de Odili é que somos levados a acreditar que o Homem do Povo do título é Nanga, seu inimigo, mas descobrimos, ao longo do romance, que ele próprio é o protagonista

⁴¹ “*My cracked cranium took a little time to mend – to say nothing of the broken arm and countless severe bruises one of which all but turned me into a kind of genealogical cul-de-sac.*” (ACHEBE, 1966, p. 141)

de seu relato, que ele, sim, é um homem do povo, pois seu comportamento não é tão diferente daquele de Nanga, em sua essência. Odili confessa que ele próprio poderia se acostumar a viver como Nanga, com os privilégios do dinheiro fácil.

Tanto Obi, em *No Longer at Ease*, quanto Odili, e *A Man of the People*, representam destinos trágicos de personagens que vivem a bifurcação da encruzilhada identitária, cultural e política, no contexto pós-colonial. A “nova ordem” tem características específicas, relacionadas às imposições da era colonial. Os dois personagens estão, assim, divididos e pegos nessa dinâmica perversa.





PEPETELA E A LITERATURA REVOLUCIONÁRIA ANGOLANA



A literatura e essa preocupação social apareceram ligadas em mim desde o princípio, portanto, agora, é um pouco tarde para mudar..., há é que aperfeiçoar isso. (PEPETELA, 1991⁴²)

O escritor angolano Pepetela é um dos mais proeminentes e produtivos da África de língua portuguesa. Ao longo de sua carreira, já publicou 21 romances, duas peças, duas coletâneas de crônicas e uma coletânea de contos⁴³.

⁴² Pepetela, em entrevista a Michel Laban, apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 31.

⁴³ Segue aqui a lista de obras de Pepetela, até a presente data (abril 2021). ROMANCES: *As Aventuras de Ngunga* (1973); *Muana Puó* (1978); *Mayombe* (1980); *O Cão e os Caluandas* (1985); *Yaka* (1985); *Lueji* (1989); *Geração da utopia* (1992); *O Desejo de Kianda* (1995); *Parábola do Cágado Velho* (1997); *A Gloriosa Família* (1997); *A Montanha da Água Lilás* (2000); *Jaime Bunda, agente secreto* (2001); *Jaime Bunda e a morte do americano* (2003); *Predadores* (2005); *O Terrorista de Berkeley, Califórnia* (2007); *O quase fim do mundo* (2008); *O Planalto e a Estepe* (2009); *A sul. O sombrero* (2011); *O Tímido e as mulheres* (2013); *Se o passado não tivesse asas* (2016); *Sua Excelência de corpo presente* (2018) PEÇAS: *A corda* (1978); *A revolta da casa dos ídolos* (1980). COLETÂNEAS DE CRÔNICAS: *Crônicas com fundo de guerra* (2011); *Crônicas maldispostas* (2015). COLETÂNEA CONTOS: *Contos de morte* (2008).

Pepetela, pseudônimo de Artur Maurício Pestana dos Santos, nascido em 29 de outubro de 1941, em Benguela, é filho de família colonial portuguesa, mas seus pais já haviam nascido em Angola. Apesar de ter crescido num ambiente da classe média, frequentou uma escola primária para crianças provenientes de várias classes sociais. Concluiu o ensino primário em Benguela, o ensino médio em Lubango e, em Lisboa, iniciou o curso superior de Engenharia, que abandonou para cursar Letras. No entanto, Pepetela não concluiu sua formação em Lisboa, pois decidiu se tornar militante do MPLA - Movimento Popular de Libertação de Angola, fugindo assim de Portugal. Entre os anos de 1963 e 1975, Pepetela viveu entre a França, Angola e Argélia.

Em Argel, conheceu Henrique Abranches, e juntos trabalharam na difusão das mensagens do MPLA no exterior. Foi em Argel que Pepetela se licenciou em Sociologia e escreveu seu primeiro romance, *Muana Puó*, que foi publicado algum tempo depois, em 1978, depois do segundo romance: *As aventuras de Ngunga* (1973).

A partir de 1969, participa da luta armada contra os portugueses, experiência que serve de inspiração para uma narrativa de guerra intitulada *Mayombe* (1980), uma de suas obras mais aclamadas.

Depois da independência da Angola, em 1975, Pepetela se tornou o Vice Ministro da Educação no governo do presidente Agostinho Neto por sete anos. Durante esse período, Pepetela contou com o apoio de Agostinho Neto para publicar seus romances, inclusive *Mayombe*, já que a temática não agradava a todos no governo. Nos anos 1970, Pepetela também foi membro da diretoria da União dos Escritores angolanos, juntamente com o escritor José Luandino Vieira.

Outros romances imprescindíveis para compreender o conjunto da obra de Pepetela são *Yaka* (1985) e *A gloriosa família* (1997). O primeiro narra a saga da família portuguesa Semedo, em Benguela, durante cem anos, vistos a partir da perspectiva da estátua Yaka. *A gloriosa família*, por sua vez, trata dos sete anos, 1642 a 1648, em que Angola esteve sob o domínio holandês, a partir do ponto de vista do personagem Baltazar Van Dum.

Assim, notamos que a obra de Pepetela, como a de Chinua Achebe, faz parte de um projeto literário que participa do processo de formação de seus países, ressaltando diferentes períodos históricos desses.

A GERAÇÃO DA UTOPIA

A geração da utopia é dividido em quatro grandes partes: “A casa”, situada em 1961; “A chana”, em 1972; “O polvo”, especificamente em abril de 1982; e “O templo”, a partir de julho de 1991. O romance narra assim, segundo as palavras do próprio autor, “uma estória sobre uma geração que fez a independência de Angola e não soube fazer mais” (PEPETELA apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 42). Todas as partes são finalizados por um epílogo, que, de certa forma, resume os percursos dos personagens após o período temporal abarcado em cada capítulo. Os epílogos são bastante importantes, pois há uma diferença temporal grande entre um capítulo e outro.

Pepetela descreve 30 anos da geração que viveu o período de pré-independência de Angola e que viu o projeto idealizado de um país soberano afundar em enredamentos corruptos neocoloniais, tomando parte nesse processo ou afastando-se dele passivamente. A primeira frase do romance, além do estranhamento causado pela conjunção que a inicia, anuncia o funcionamento da história narrada: “Portanto, só os ciclos eram eternos” (PEPETELA, 1992, p. 9). Apenas os ciclos continuam a se repetir. Todo o resto acaba, como as utopias.

No primeiro capítulo, “A casa”, observamos o cotidiano de um grupo de amigos angolanos que frequentam a Casa do Estudante do Império, em Lisboa. Os afazeres cotidianos dos estudantes e de seus amigos são permeados por angústias, dúvidas e preocupações causadas pelo estado de guerra no país natal. Sentem-se vigiados pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado, a PIDE, e sofrem pela distância da família, enquanto tentam decidir e firmar suas posições políticas.

Os personagens principais neste capítulo do livro são: Sara, a estudante de último ano de Medicina; Malongo, seu namorado despolitizado e jogador reserva do Benfica; Vítor, estudante mais jovem; e Aníbal, o intelectual, convocado para servir o exército português. Este último decide desertar e, com a ajuda de Sara, foge para a França. Os outros, em momento oportuno, também fogem para vários países da Europa, ajudados por um grupo maior de exilados políticos.

No capítulo subsequente, situado em 1972, em Angola e intitulado, “A chana”, acompanhamos a narrativa mais solitária, na qual Vítor, cujo codinome de guerra é Mundial, atravessa a mata e a planície durante os conflitos da guerra. Vítor tornou-se um dos comandantes de guerrilha dentro do MPLA, mas, naquele momento, sofrendo com fome, sono e dor, perdido na natureza, questiona suas convicções políticas, a validade da guerra, sua verdadeira posição, e pensa em se entregar às forças portuguesas. Ao final, acaba sendo resgatado por um grupo de combatentes do MPLA, que veem nele um herói tenaz. Mundial defendia, nessa época, ideais revolucionários e incitava os companheiros com discursos regionalistas, visando à repartição da gestão do partido entre membros originários de outras regiões, que não a região dominante do Norte de Angola.

Em “O polvo”, passado em 1982, reencontramos Aníbal, o intelectual que havia abandonado o exército português em 1961 e se juntado às forças libertárias. Agora, neste capítulo mais intimista, observamos o isolamento voluntário do personagem que ficou conhecido como Sábio, nos tempos de luta, e que decidiu morar numa casa abandonada, numa baía perto de Benguela, com pouco contato humano e pescando o próprio alimento. Recebia uma espécie de pensão alimentícia do governo pelo tempo em que lutou, contudo não queria nenhum outro tipo de regalia por parte do Estado. Vivia envolto em suas reflexões sobre a situação do país e sobre como tudo mudou. Conseguia, por meio de um pensamento autocrítico, perceber que a tão almejada soberania não aconteceu como planejada e que algumas pessoas se beneficiavam de um regime que trazia miséria e sofrimento ao povo. Uma dessas pessoas era seu amigo dos tempos de Lisboa

e de combate, Vítor, codinome Mundial, que se tornou um ministro rico e que ignorava a relação com o povo.

O último capítulo, “O templo”, se passa em 1991 e tem como foco principal o ex-jogador de futebol Malongo, ex-marido de Sara, atual empresário, que fez fortuna intermediando os interesses de empresas europeias em negócios com o governo de Angola. Ele e o ministro Vítor reencontram Elias, colega revolucionário dos tempos de Lisboa, cujo mais novo projeto é se tornar bispo e fundar a Igreja da Esperança e da Alegria do Dominus. Os dois oportunistas enxergam aí uma fonte de dinheiro fácil e financiam o projeto do suposto bispo. O último capítulo do romance termina num dos cultos da nova igreja, depois de expor o contraste entre a vida de luxo e tranquilidade de Malongo e as dos outros luandenses à sua volta. A ação do romance termina em fevereiro de 1992.

Em *A geração da utopia*, temos acesso à história por meio de um narrador em terceira pessoa, que pratica uma focalização interna do tipo variável, ou seja, ele diz aquilo que os personagens sabem e pensam, mas o foco muda de acordo com os personagens em cena. Com o artifício do discurso indireto livre, utilizado em abundância, o pensamento ou a fala dos personagens imiscui-se no discurso do narrador:

O Campo Grande e a Avenida da República desdobram-se aos seus pés. **É bonita essa cidade, não há dúvida.** Fazia a concessão, quando quase tudo em Lisboa lhe desagradava. Logo temperou. **Também não conheço outras grandes cidades para comparar.** (PEPETELA, 1992, p. 10-11, grifo meu)

Em *A geração da utopia*, o discurso indireto livre é usado com grande frequência. so mesclado ao do narrador. A mistura de vozes entre narrador e personagens se dá indiscriminadamente, ou seja, o narrador se aproxima da fala dos personagens, não importando quais sejam eles, nem que opiniões emitam. Por vezes essa aproximação configura-se em recurso irônico, que revela a distância entre a opinião do narrador e a do personagem, servindo para diferenciar ideologicamente as convicções e as visões de mundo do narrador e dos personagens. Em outras situações, serve como

recurso para conhecermos a constituição psicológica de cada personagem. Mesmo quando temos mais de um personagem em cena, o discurso do narrador se mistura aos deles, nem sempre marcando a transição entre as falas de um e de outro.

Outro traço marcante da narrativa de *A geração da utopia* é a construção fragmentada, não linear da intriga, que recorre aos vestígios memoriais para reconstruir o percurso dos personagens. O narrador de *A geração da utopia* não chega a realizar longas prolepses (GENETTE, 1995), mas fornece ao leitor algumas pistas de desenvolvimentos futuros da narrativa, que ajudam o leitor a se localizar dentro do texto:

Vítor Ramos, que um dia adoptaria o nome de Mundial. (PEPETELA, 1992, p. 12)

Aníbal, que mais tarde seria conhecido por Sábio, era aspirante miliciano. (PEPETELA, 1992, p. 16)

Outra modalidade de representação discursiva que lemos nesse romance é aquela da “voz do povo”, representada por uma longa fala do velho Samalaga, que Mundial conheceu em um vilarejo:

A luta veio e agradecemos muito. Já passou muitos dias e não sei quando que a guerra chegou no Muié. (...) Aí vem coluna de carros com soldados, disseram lá onde ameaçaram nosso chefe, vamos lá mesmo limpar hoje. Foram. Quando vieram nós não podíamos perguntar como é. (...) Vinham só comer da comida do povo. Muitos rapazes aceitaram lutar, alguns foram castigados àtoamente, não pode. Eu, no meu coração, pensei: esse Chapuile é da minha tribo, posso falar com ele. Perguntei como é que vocês estão trabalhar que a luta não avança? E a castigar pessoas a uso, não estamos ficar contentes. Chapuile disse recebia ordens do mais velho, esse kamundongo... (...) mas afinal foi essa guerra vocês trouxeram, só para o povo morrer? Vale mais acabar com ela.” O povo assim falava. Como é que ele, intérprete das aspirações populares, ia obrigar as massas a suportar uma guerra que já não queriam. (PEPETELA, 1992, p. 184-185)

O trecho parcialmente citado acima ocupa uma página e meia e é um dos raros em todo o romance que aparece destacado por aspas. Tal característica chama a atenção porque outras vozes aparecem no texto, porém nunca circundadas por aspas. Fica nítida a vontade do narrador em destacar a diferença no discurso e a tentativa de forjar ali uma fala supostamente não agenciada pela voz narrativa, que organiza opiniões. Poderia ser uma tentativa de reproduzir uma fala como se fosse uma cena, deixando o narrador totalmente externo a ela. Há, nesse capítulo do romance, uma vontade de multiplicar as vozes do romance, configurando assim um mascaramento da “função de regência” do narrador.

A linguagem utilizada traz alguns aspectos interessantes, que marcam bem a diferença com relação à língua do narrador ou aquela dos personagens: a ausência do pronome “que”, como em “disse recebia”; a ausência da preposição “a” antes do infinitivo, como em “estão trabalhar”; ou ainda a utilização de uma estrutura sintática completamente outra, que modifica a função das palavras: “Mas afinal foi esta guerra vocês trouxeram”, onde “afinal” substitui “para que”.

Alguns dos personagens de *A geração da utopia* constituem-se como analistas de suas circunstâncias:

– Isso de utopia é verdade. Costumo pensar que a nossa geração se devia chamar a geração da utopia. Tu, eu, o Laurindo, o **Vítor antes**, para falar dos que conheceste. Mas tantos outros, vindos antes ou depois, todos nós a um momento dado éramos puros e queríamos fazer uma coisa diferente. Pensávamos que íamos construir uma sociedade justa, sem diferenças, sem privilégios, sem perseguições, uma comunidade de interesses e pensamentos, o Paraíso dos cristãos, em suma. A um momento dado, mesmo que muito breve nalguns casos, fomos puros, desinteressados, só pensando no povo e lutando por ele. E depois...tudo se alterou, tudo apodreceu, muito antes de se chegar ao poder. Quando as pessoas se aperceberam que mais cedo ou mais tarde era inevitável chegarem ao poder cada um começou a preparar as bases de lançamento para esse poder, a defender posições particulares, egoístas. A utopia

morreu. E hoje cheira mal, como qualquer corpo em putrefação. Dela só resta um discurso vazio. (PEPETELA, 1992, p. 240, grifo meu)

A fala de Sábio acima, além de constatar que um de seus companheiros não pertence mais ao grupo de revolucionários, explica o título do romance: a geração dos puros que queriam fazer algo diferente – como Obi, em *No Longer at Ease* – que acreditava ser capaz de mudar seu país, de torná-lo mais justo, trabalhando a partir de seus conhecimentos adquiridos na universidade. O grande problema, como Sábio constata, é que, após a independência, grande parte das pessoas percebeu as oportunidades do momento e correu para conseguir um pedaço do “bolo nacional”, como dirá o ministro Nanga em *A Man of the People*.

A voz do autor/narrador ao fim do romance retoma a mesma palavra que inicia o romance, “portanto” para encerrar a obra: “Como é óbvio, não pode existir epílogo nem ponto final para uma estória que começa por portanto” (PEPETELA, 1992, p. 376). Como ele próprio afirma, “apenas os ciclos eram eternos” (PEPETELA, 1992, p. 9). E, assim, o narrador demonstra sua tese. O texto narrativo de *A geração da utopia* é um ciclo, que começa onde termina: no “portanto”. Como em uma peça do teatro do absurdo, ou como a própria lógica da descolonização, Angola, assim como outros países africanos, repete um ciclo, cujo funcionamento está expresso na estrutura narrativa e na “estória” desse romance. A “estória” contada por Pepetela não acaba aqui e tem sua continuação em *Predadores*.

PREDADORES

A geração da utopia e *Predadores* são dois grandes exemplos da literatura de cunho revolucionário de Pepetela. Sua verve narrativa entrelaça os destinos dos personagens com o destino da nação de modo a dar a ver a complexa relação entre interesses particulares e a consciência de coletividade.

É em 1992 que se inicia a narrativa de *Predadores*, no mesmo ano em que a de *A geração da utopia* se interrompeu. Tal observação reforça a reflexão de que *Predadores* dá prosseguimento à história da “ascensão de uma personagem-tipo” (PEPETELA apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 44) que Pepetela começou a narrar em *A geração da utopia*. Assim personagens como Malongo, Vítor e Elias, que formam a elite burguesa no primeiro romance, são expostos com mais veemência na figura simbólica de Caposso no segundo romance.

A estrutura de *Predadores* não é linear, ou seja, a narrativa começa em 1992, mas a história ali narrada vai de 1974 a 2004. Publicado em 2005, esse romance, assim como *A geração da utopia*, percorre 30 anos da história de Angola, de 1974 a 2004. É inevitável não estabelecer uma ligação sequencial entre os dois romances, uma vez que, além da questão das datas, nas últimas páginas de *A geração da utopia*, Aníbal descreve os amigos ricos da seguinte forma: “o Malongo e o Vítor são os neo-burgueses, os que enriqueceram ou que pensam em enriquecer à sombra do Estado e têm comportamento de novos-ricos, com tudo de trágico e ridículo que essa palavra comporta.” (PEPETELA, 1992, p. 365)

Em *Predadores*, Pepetela faz justamente uma análise dessa nova classe surgida em Angola, focando a narrativa principalmente em Vladimiro Caposso que, apesar de se envolver com o partido revolucionário quando jovem, segue um rumo diferente, oportunista, procura uma vida de enriquecimento ilícito. O romance aborda, segundo o próprio Pepetela,

a ascensão de uma personagem-tipo, alguém que representa um grupo social que começa a aparecer a partir da independência. São os últimos 30 anos da vida de Vladimiro Caposso. (...) Este livro surge por eu achar que era tempo de tratar o aparecimento e ascensão de uma nova burguesia. (PEPETELA apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 44).

Predadores continua, assim, no ponto em que a narrativa de *A geração da utopia* é interrompida e aprofunda o perfil da nova elite burguesa, incubida da administração do país depois da independência. Se *A geração*

da utopia fornece uma descrição de personagens que lutaram pelo ideal utópico de independência e conta ainda o que houve com eles depois, *Predadores* continua a partir dali, mas focando principalmente nos personagens corruptos. Eles são representados principalmente por Caposso, porém outros personagens secundários também assumem o papel de *Predadores*, como os filhos de Caposso.

Como já dito antes, o narrador faz saltos no tempo conforme a necessidade de contar, não seguindo uma ordem cronológica rígida, linear. O primeiro capítulo passa-se em 1992, quando Caposso chega ao apartamento de sua amante para flagrar a traição de sua amante. A cena é uma narração em focalização externa, do tipo câmera. Ele atira no casal sem que os amantes se deem conta de sua presença. Vladimiro tira proveito de uma manifestação que estava ocorrendo na rua para acobertar o assassinato, pois o barulho vindo de fora abafaria os tiros:

Na rua acontecia uma passeata política, com muitos carros cheios de gente agitando bandeiras rubro-negras, cartazes, jovens de camisolas vermelhas e punhos erguidos, gritando slogans e canções políticas. Faltava uma semana para as eleições. (PEPETELA, 2005, p. 15)

Trata-se das primeiras eleições democráticas no país, que ocorreriam durante uma breve suspensão dos conflitos armados. Vladimiro serve-se do momento político para encobrir o crime passional, ao deixar um bilhete atribuindo o assassinato à UNITA, União Nacional para a Independência Total de Angola.

A partir desse primeiro episódio, o assassinato dos amantes Maria Madalena e Toninho, os leitores são apresentados a Vladimiro Caposso: um homem impiedoso, facilmente capaz de castigar quem atravessa seu caminho, bem como de não medir esforços para conseguir o desejado. O bilhete deixado por Caposso para incriminar a UNITA dizia: “Ninguém trai a UNITA sem deixar a vida” (PEPETELA, 2005, p. 15). Tal ato revela o caráter oportunista do personagem, que se aproveita da

conjuntura nacional para acertar contas, do memo modo que se aproveita das condições de seu país para crescer financeiramente.

É interessante observar o espaço de tempo que o romance percorre, de 1974 a 2004, um intervalo bastante significativo para a história de Angola. Em 1974, termina a Guerra de Independência e, em 1975, ano da independência, tem início a Guerra Civil angolana, entre o MPLA e a UNITA, que só terminará em 2002, após o assassinato do líder da UNITA, Jonas Savimbi. Antes de estabelecer-se como partido político, a UNITA era uma força militar pela libertação do país do jugo colonialista e lutara ao lado do MPLA, Movimento Popular de Libertação de Angola. Após a independência, o MPLA assume o poder, alçando Agostinho Neto à presidência. A UNITA inicia, então, uma guerra civil contra esse governo, que dura quase 30 anos, de 1975 a 2002. O trecho de *Predadores* abrange todo o período da disputa pelo controle do novo governo, época na qual se desenrola a história do personagem, com o qual, de certa forma, se confunde.

Confundem-se também a voz do narrador e a do personagem, em momentos em que o narrador usa a primeira pessoa do plural: “O homem de impecável fato azul que **passaremos** a chamar de Vladimiro Caposso” (PEPETELA, 2005, p. 16, grifo meu). Essa escolha não será predominante no romance, mas em capítulos dedicados exclusivamente a Caposso, às vezes toma a forma de cumplicidade, como em:

Agora, com calma, **vamos recapitular** as coisas para não ficarem erros para trás. A primeira lembrança foi de logo fazer encolher o estômago ao mais corajoso, viera de luvas desde a casa até ao carro, numa cidade em que ninguém usava luvas excepto a Guarda Presidencial em parada. (PEPETELA, 2005, p. 17, grifo meu)

O narrador age, aqui, como se estivesse na cena com Caposso, ajudando-o a relembrar onde poderia ter errado na execução de seu crime. Caposso se expressa de forma grosseira, como o narrador deixa claro em certo ponto: “— Nunca lhe disseram que tem cara de rato? — perguntou **grosseiramente** Caposso, **sem mesmo cumprimentar**” (PEPETELA,

2005, p. 33, grifo nosso). E o narrador se deixa contaminar por essa grosseria, de forma que sua fala é caracterizada por vocábulos e expressões que o personagem usaria: “Nem souberam porquê morreram, foi pena, **a cabra** devia sofrer com o medo da morte, para perceber o que lhe acontecia, e perceber também os riscos incorridos ao gozar com ele” (PEPETELA, 2005, p. 16, grifo meu).

Encontramos em *Predadores*, uma espécie de evolução do narrador de *A geração da utopia*, no sentido de que algumas práticas do narrador que, no romance de 1992, eram mais contidas, tornam-se exacerbadas no romance de 2005. Apesar de manter, na maior parte do texto, a focalização externa, esse narrador é muito mais invasivo do que o anterior, sabe tudo e conta tudo, tem o controle total do texto. Por vezes, aparece assumidamente como narrador, dando opiniões entre colchetes e, em outras vezes, faz com que a fala dos personagens se imiscua na sua própria. O narrador de *A geração da utopia* mostra-se timidamente no início do romance, explicando por que começou a narração com a palavra “Portanto”; já o narrador de *Predadores* aparece todo o tempo, ressaltando o controle que tem sobre o texto.

O narrador de *Predadores* não é o primeiro experimento de narrador diferenciado de Pepetela. Para citar alguns exemplos entre os muitos romances do autor: em *O cão e os caluandas* (1985), temos uma narrativa não linear entrecortada pelas vozes de vários narradores diferentes; *Mayombe* (1980) também é narrado por mais de um narrador; *Yaka* (1985) apresenta o diálogo narrativo entre Alexandre e sua interlocutora, a estátua Yaka; *A gloriosa família* (1997) traz o inusitado narrador que, além de escravo, ou seja, um subalterno à princípio sem voz, ainda é mudo e analfabeto. No entanto, é no romance policial *Jaime Bunda, agente secreto* (2001) que Pepetela começa a utilizar uma suposta voz do autor, entre colchetes e em itálicos, para fazer comentários sobre a tessitura e organização da obra. Essa voz se distingue claramente dos narradores logo no índice do romance, dividido em “Prólogo – Voz do autor” e quatro partes intituladas: “Livro do primeiro narrador”, “Livro do segundo narrador”, “Livro

do terceiro narrador” e “Livro do quarto narrador”. A voz autoral também se distingue pela sua função de “demitir” e “readmitir” os narradores:

[Este narrador amante de caça até tem uma voz que reconheço se ter redimido. Mas, por questões de economia, tenho de abdicar dele e escolher outro, mais próximo dos cânones clássicos do gênero. Com todos os mais sentidos agradecimentos. Também com os agradecimentos dos leitores? Talvez me perguntem porquê tenho de inventar outro narrador. E sou obrigado a saber? Se tudo fosse racional, estas coisas não tinham piada nenhuma.] (PEPETELA, 2001, p. 245)

Essa voz autoral em *Jaime Bunda* ainda não é tão intrusiva quanto em *Predadores*, aparecendo apenas no prólogo, no epílogo e entre as quatro partes do romance. Também não é tão agressiva quanto a de *Predadores*, como veremos. A primeira intromissão da “voz autoral” em *Predadores* ocorre na passagem abaixo:

Vladimiro Caposso pela primeira vez sorriu, a audácia triunfava semPEPETELA, 2005, ele sabia jogar com a psicologia do momento, por isso chegara ao ponto de vida onde estava.

*[Qualquer leitor habituado a ler mais que um livro por década pensou neste momento, pronto, lá vamos ter um flashback para nos explicar de onde vem este Vladimiro Caposso e como chegou até o que é hoje. Desenganem-se, haverá explicações, que remédio, mas não agora, ainda tenho fôlego para mais umas páginas sem voltas atrás na estória, a tentar a História. E desde já previno, **este não é um livro policial**, embora trate de uns tantos filhos de puta. Mais previno que haverá muitas misturas de tempos, não nos ficaremos por este ano de 1992, em que houve as primeiras eleições, iremos atrás e iremos à frente, mas só quando me apetecer e não quando os leitores supuserem, pois democracias dessas de dar a palavra ao leitor já fizeram muita gente ir parar ao inferno e muito livro para o cesto do lixo.]* (PEPETELA, 2005, p. 21, grifo meu)

A passagem acima vem destacada dentro do texto pela presença de colchetes e pelo uso de itálicos. Em *A geração da utopia* vimos o uso de aspas para destacar discursos que estavam supostamente livres da voz do narrador. Em *Predadores*, vemos o uso dos colchetes para destacar a fala que é puramente do narrador, como se ele se colocasse não apenas fora da história narrada, mas também fora do contexto ficcional/narrativo, revelando assim o ato da escrita e desmascarando a “farsa” literária. Segundo Pepetela, essa “voz autoral” surge no texto para estabelecer um limite entre o narrador e o “autor”, essa intromissão aparece para “desdramatizar”⁴⁴ o texto literário. Ele faz isso ao dizer “*Qualquer leitor habituado a ler mais que um livro por década*”. Nessa frase, o leitor deixa de ser apenas narratário e se torna “leitor”, com um livro na mão, e o narrador o desafia quanto aos hábitos de leitura. Esse narrador explica o funcionamento de seu relato: “*haverá muitas misturas de tempos, (...) iremos atrás e iremos à frente*”. Não há para ele a necessidade de fingir não se tratar de uma narrativa romanesca, pois assume estar contando uma história ficcional num livro, e que a narrativa terá analepses e prolepses de acordo com sua vontade: “*mas só quando me apetecer e não quando os leitores supuserem*”.

Tece ainda um sutil paralelo entre a democracia recém-alcançada no seu país e sua ditadura de narrador, mencionando as eleições para presidente de 1992, em Angola, e, logo em seguida, a falência da tendência literária que dá poder ao leitor. Esse paralelo remete à assertiva: “*mais umas páginas sem voltas atrás na estória, a tentar a História*”. A estória contada em *Predadores* está intimamente ligada à História de Angola; aquela vai sempre tentar o narrador a falar desta, pois uma não existe sem a outra. A própria forma aqui escolhida pelo narrador é do tipo que lhe dá todo o poder como em uma ditadura, em oposição à democracia recente no país. No entanto, as duas formas de “governo” são ilusórias: nem a democracia angolana daquela época estava totalmente estabelecida, nem a ditadura do narrador é completa, pois ao leitor caberá fazer a ligação entre os diversos episódios do romance e entre esses e a história de Angola. A estória tenta a

⁴⁴ Entrevista concedida por Pepetela à autora deste livro, em 2012 (não publicada).

História, ou seja, a estória provoca o surgimento de aspectos históricos, no texto. Isso acontece em diversos episódios, por exemplo, logo no começo do romance, após o assassinato cometido por Caposso:

Nesses tempos conturbados de mudanças políticas, fim do regime de partido único e suspensão da guerra civil, seguidos de uma campanha eleitoral problemática, tinha resolvido voltar a olear a pistola que possuía há muito e fez algumas sessões de treino ao alvo no terreno que possuía fora de Luanda. Podia precisar da arma e da sua pontaria apurada para se defender e à família, ninguém podia prever um futuro tranquilo. Portanto, arma tinha. Bastava coragem para resolver o assunto e dispor as coisas de modo a não ser incomodado pela polícia. Se atirasse as culpas para a Unita, o partido que afrontara o governo na guerra civil e cuja violência era reconhecida até pelos próprios aderentes mais imparciais, ninguém ia investigar nada. (PEPETELA, 2005, p. 18)

O contexto político daquele momento é tão intenso que permeia a vida dos personagens de forma singular e explica o fato de Caposso ter uma arma pronta para uso e ainda dá a ele um outro culpado para o crime.

As intromissões do narrador entre colchetes acontecem dezessete vezes em todo o romance. São comentários direcionados ao leitor, sobre o funcionamento da narrativa, nos quais assume a identidade de “escritor” e age de maneira provocativa com relação ao leitor. Alguns exemplos:

[(...) remetemo-nos para um tempo muito posterior, mesmo de outro século ou milénio, mas a vida tem destes saltos, habituemo-nos a eles (...)]
(PEPETELA, 2005, p. 175)

[(...) estas estórias gostam sempre de dar muitas voltas, mas não estou prometendo nada.]
(PEPETELA, 2005, p. 244)

[Avançando no tempo, com as devidas desculpas aos leitores mas para economia literária, (...)]
(PEPETELA, 2005, p. 348)

[Este capítulo, que deveria se passar apenas em novembro de 1995, não obedece à lógica dos outros e vai percorrendo o tempo até o ano 2000. Tudo por uma questão de economia. E ainda dizem que os escritores são uns seres esbanjadores! Esta nota justifica-se: será pena se o leitor preguiçoso se perder nos eflúvios do tempo.] (PEPETELA, 2005, p. 383)

[Para o leitor preguiçoso, desatento ou desmemoriado, lembro que (...)] (PEPETELA, 2005, p. 432)

As intromissões entre colchetes são poucas proporcionalmente ao tamanho total do romance de 545 páginas, mas não são as únicas intervenções diretas do narrador. Executando abertamente sua “função de regência” (Genette, 1995), o narrador faz a transição entre os capítulos:

O dito Nacib, rapaz alto e magro, nos seus 15 anos sofrivelmente alimentados, dobrou a esquina de cabeça baixa e desapareceu da vista de Vladimiro Caposso. Mas não da **nossa quase divina omnipotência**, por isso o vamos seguir no próximo capítulo. (PEPETELA, 2005, p. 41, grifo meu)

Assim o narrador finaliza o primeiro capítulo, sobre Caposso, e introduz o próximo, sobre Nacib. Este capítulo termina comentando que a paixão de Nacib por Mireille, filha de Caposso, já era percebida pela mãe de Nacib, Nga Celestina das Dores. O narrador utiliza o gancho para iniciar o capítulo seguinte, dedicado a apresentar Mireille e o resto da família de Caposso: “*Aproveitando de forma* reconhecidamente oportunista e despudorada a deixa consentida por Nga Celestina das Dores, adianto dizer Mireille também mostrava tristeza por ficar tempos sem ver Nacib” (PEPETELA, 2005, p. 69).

A mesma técnica é utilizada para introduzir o capítulo que contém a primeira volta no tempo. Os três primeiros capítulos se passam em setembro de 1992, o quarto volta a novembro de 1974. O terceiro termina com uma deixa para o quarto:

mas era coisa do passado. E que passado! Como na altura em que era amigo de Sebastião, os seus primeiros tempos de Luanda. (PEPETELA, 2005, p. 93)

Caposso fez a vontade a Sebastião Lopes, antigo kamba que tinha conhecido nas terras do Cuanza-Sul, e acompanhou-o no passeio. (PEPETELA, 2005, p. 95, grifo do texto)

Temos, então, uma sequência de 3 capítulos que se passam na década de 1970 e tratam do passado de Caposso, de sua chegada a Luanda, da amizade com Sebastião, de como tomou o nome Vladimiro e se filiou ao MPLA.

A focalização neste romance é majoritariamente externa, mas, muitas vezes, ela se torna interna. O trecho abaixo, por exemplo, no qual Caposso pensa sobre sua relação de dependência com o banqueiro Nunes, se fosse reescrito (segundo a técnica de Barthes (1971) do *rewriting*) em primeira pessoa, revelaria a focalização interna:

Ficou [Fiquei] sentado, a suar, embora fosse fim do cacimbo e o ar-condicionado estivesse como sempre ligado. Precisamos sempre destes ratos da merda. Nós? Porquê usara o nós? Nós quem? Disparate! Nós sim, ou pensava ser o único para quem o Nunes trabalhava? (PEPETELA, 2005, p. 35, grifo meu)

Acima temos a primeira ocorrência da pergunta “Nós quem?” que é de extrema importância para esta narrativa, na qual a história do país e a forma romanesca trabalham em uníssono, do mesmo modo, para relatar as histórias dos personagens. A outra ocorrência aparece no capítulo 4: “os tugas vão embora, nós passamos a mandar no país, mas **nós quem?**” (PEPETELA, 2005, p. 110, grifo meu).

A pergunta acima é feita pelo jovem Caposso a seu amigo revolucionário Sebastião, que prontamente responde: “nós mesmos angolanos, não vai mais haver governador-geral, mas um presidente da república”. No entanto, a resposta não convence o interlocutor, como não convence também o leitor, por ser vaga. De que angolanos estamos falando? São os

revolucionários, como Sebastião? Os empresários sem formação, como Caposso? Os estudantes universitários, como Nacib? Ou, na verdade, as empresas internacionais, como o texto parece sugerir mais a frente?

Existe um paralelo entre a pergunta “Nós quem?”, que diz respeito ao presente e ao futuro de Angola, e a construção da narrativa de *Predadores*. Dentro da própria estrutura da narrativa, existe uma confusão de vozes que leva o leitor a questionar quem está narrando. O narrador utiliza a primeira pessoa do plural, mas quem é o “nós” que conjuga esses verbos? Seria o narrador e o narratário juntos? No entanto, a escolha às vezes se transforma na primeira pessoa do singular. Assim, temos: “Como **vemos**, naquele seu jeito de mulher pequenina” (PEPETELA, 2005, p. 67, grifo nosso). E, logo em seguida: “**adianto** dizer Mireille também mostrava tristeza” (PEPETELA, 2005, p. 89, grifo meu).

A ambiguidade com relação à pessoa verbal narrando a história acompanha a confusão quanto ao futuro da nação. Da mesma forma que não é certo quem é o “nós” que governará a nação, também a narrativa é narrada por vozes que se confundem. Além da oscilação entre primeira pessoa do plural e do singular, ainda há uso recorrente do discurso indireto livre, mesclando a fala de narrador e personagens: “Reparou sobretudo no olhar furtivo dele, de lado, como querendo roubar qualquer coisa. **Não, não se tratava de ladrão de coisas**, percebeu imediatamente” (PEPETELA, 2005, p. 70, grifo meu). Nesse breve trecho percebemos a presença da técnica do discurso indireto livre quando o narrador passa, sem marcações, de uma descrição daquilo que Mireille “reparou” em Nacib, para uma transcrição de um pensamento dela: “Não, não se tratava de ladrão de coisas”. Esse tipo de discurso acontece com frequência dentro de *Predadores* e é outro elemento que causa a sobreposição de vozes.

O último fator ligado à questão do “nós quem?” é a focalização de um determinado personagem em cada capítulo – Caposso (no primeiro capítulo), Nacib (no segundo), Mireille (no terceiro), e assim por diante. Essa característica é importante não apenas porque cada personagem receberá atenção em capítulos separados, mas também porque a linguagem utilizada pelo narrador se altera de acordo com o personagem que está em

foco. Como já vimos antes, os capítulos dedicados a Caposso são relatados por um narrador grosseiro que se expressa como Caposso. Por outro lado, quando Nacib, uma alma mais sensível, está em foco, a linguagem e o tom da narrativa se tornam mais leves e poéticos:

Ela mirou-o por qualquer razão e então os olhos dela bateram nos dele e eram só veludo negro, como aquele pano que tinham posto na sala da Nzinga Fonseca, quando morreu a avó dela, e ele nunca tinha visto coisa mais macia do que aquele veludo, nome que veio conhecer depois e associou desde aí aos olhos dela, nome que servia também para a voz dela, para o cetim negro da pele dela, para tudo que dela vinha, veludo e lilás. (PEPETELA, 2005, p. 49)

O narrador admite o uso do discurso indireto livre, porém ele o faz de modo a imbricar os discursos do narrador e do personagem, fazendo-nos questionar quem está realmente falando. A declaração do narrador perturba mais do que esclarece:

os regimes que se reclamavam do tal comunismo tinham finalmente mostrado uma face suja. [Se esperavam ler **de mim** que “tinham finalmente mostrado as mãos sujas”, desenganem-se, não caio nessa inverossimilhança, **Caposso nunca leu** Sartre, até pode pensar que é alguma marca de água mineral.] (PEPETELA, 2005, p. 490, grifo nosso)

Acima, Caposso, já idoso, está ouvindo o discurso do amigo de juventude e começa a pensar na falência dos regimes comunistas, tão defendidos pelo amigo de outrora. O trecho que termina por “face suja” está em discurso indireto livre, pois a voz do narrador traduz os pensamentos do personagem. Entre colchetes, o narrador confessa o uso da técnica, já que assume a autoria da frase – “ler de mim”, ao mesmo tempo em que admite se tratar de pensamentos do personagem – “Caposso nunca leu Sartre”. No entanto, estamos diante de um exemplo flagrante da mistura de vozes que existe neste romance: Caposso não leu Sartre, mas o narrador

leu; e, se o discurso é do narrador (“de mim”), por que ele não poderia usar a referência conhecida por ele? Porque assim se constitui o texto de Pepetela em *Predadores*: um ser não sendo, constante do começo ao fim, que desestabiliza o leitor. Esta constituição ambígua assumida pela forma do romance condiz com o assunto confuso e desestabilizador ora narrado e que é reforçado pela ironia e humor ácido do comentário – questão que discutiremos mais adiante.

Muitas diferenças existem entre as narrativas dos quatro romances aqui analisados. Uma delas diz respeito à quantidade de personagens que compõem os quadros pintados. As narrativas de Achebe são mais sucintas e focadas em um único personagem, no caso de *Obi*, ou dois, *Odili* e *Nanga*. Pepetela nos apresenta vários personagens diferentes em cada um dos dois romances, que representam as duas fases de formação que tratamos aqui. Em *A geração da utopia*, temos *Vítor*, *Malongo*, *Elias* – predadores em formação; em *Predadores*, temos *Caposso*, seus filhos, *Nacib*, os lobistas internacionais – predadores consolidados.

Na transição de *No Longer at Ease* para *A Man of the People*, a situação histórica no momento anterior à independência da Nigéria constituía um determinado contexto que colocava o personagem em posição delicada, narrada por um narrador mais externo e objetivo. Por sua vez, *Odili*, em seu contexto histórico pós-independência, confrontado pelo personagem-tipo já consolidado, narra sua própria versão dos fatos num depoimento menos objetivo e com incertezas que condizem com a instabilidade que o rodeia.

Enquanto *A geração da utopia* é narrado de maneira mais linear no que concerne à progressão temporal e à ausência de interferências do narrador ou da “voz autoral”, *Predadores* apresenta uma ordem cronológica aparentemente caótica e um narrador inquieto e intrometido. As características de *Predadores* condizem também com a complexidade do momento histórico ali narrado. Esse romance se organiza como se fosse preciso “desorganizar” para encontrar a ordem, pois, a partir do caos narrativo, alcançamos uma compreensão mais ampla das dificuldades impostas pela

realidade pós-colonial e pós-guerra civil. Há uma indissociabilidade entre a escrita e o sentido que se retraduz pela fragmentação narrativa.

A narrativa de *Predadores* existe num tipo de paralelo com *A Man of the People*, em termos de mudança para acomodar um determinado tema. De um lado, temos o esforço de Odili para narrar e tentar ser coerente, sem conseguir sê-lo por completo, para narrar a história de sua disputa com Nanga. Ele utiliza uma narração autorreflexiva, tentando compreender o que viveu, o que pensou, e o que se passou em seu país. A lógica da manipulação perversa daquele que detém o poder em suas mãos está revelada na narrativa de Odili. Essa nova narrativa coloca em cena um narrador possessivo e controlador, acompanhada de uma “voz autoral” intrusiva, que se apoderam do texto, como observa Jorge Valentim:

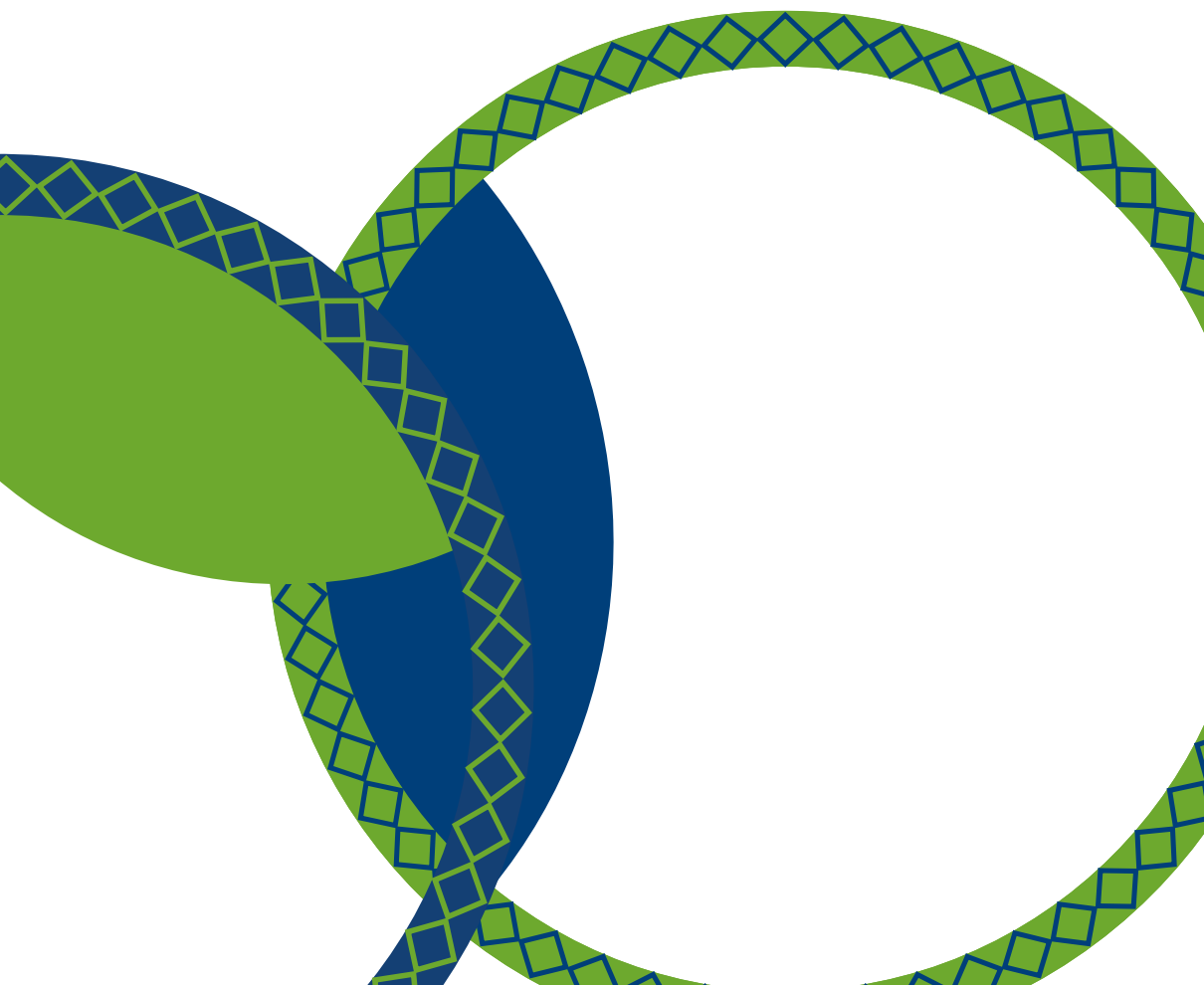
Vale a pena arriscar o papel deste narrador, como uma espécie de narrador-predador, que enreda gradativamente o leitor no tecido criado, costurando as idas e vindas temporais, como que servindo saborosamente o leitor e, ao mesmo tempo, devorando-o com recursos narrativos. (VALENTIM, 2009, p. 354)

Tanto em *A Man of the People* quanto em *Predadores*, nota-se com bastante nitidez a presença de um “autor implícito”, segundo o conceito de Wayne Booth⁴⁵. Odili como narrador e a “voz autoral” intrusa de *Predadores* são representações de uma instância autoral que controla o texto e que se quer percebida de alguma forma. A importante diferença entre os dois é que, em *A Man of the People*, encontramos um narrador dramatizado, personagem de seu próprio romance, que se quer também autor dele, enquanto, em *Predadores*, as estruturas narrativas são “quebradas” para que a voz de um suposto autor entre em cena e questione toda a construção literária. Poderíamos arriscar a dizer que em *Predadores* temos a evolução da voz de

⁴⁵ “The implied author (the author’s “second self”). Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails.” (BOOTH, 1961, p. 151)

um “autor implícito”, que possui raízes no narrador dramatizado de *A Man of the People*. A forma como esses narradores se constituem é “exigência” do tema complexo e escorregadio que estão tratando: a corrupção arrivista dos predadores das pós-colônias – os narradores se adaptam a seus temas.

Os quatro romances juntos oferecem uma linha de desenvolvimento da formação desses personagens predadores, sendo que os romances de Pepetela ampliam, de certa forma, as perspectivas dos romances de Chinua Achebe. Isso se dá porque os romances de Achebe, mais concisos, tratam de períodos mais curtos e de um ou dois personagens, enquanto Pepetela expande os períodos históricos, a quantidade de personagens representativos de cada fase e ousa mais ao extrapolar os limites das convenções do romance.





ACHEBE E PEPETELA E O ROMANCE NO CONTINENTE AFRICANO



A situação melhorou muito. (...) o jovem leitor pode ler algo de literatura africana. Nós nunca tivemos isso. No nosso tempo, literatura era só mais uma maravilha que havia chegado junto com todas as outras coisas incríveis da civilização, como carros e aviões, vindos de muito longe.⁴⁶ (ACHEBE, 1977, p. 40)

Em 1911, Joseph Ephraim Casely-Hayford, de Gana, publicou *Ethiopia Unbound: Studies in Race Emancipation*, uma obra híbrida, composta por ficção e ensaios políticos, comumente considerada como o primeiro romance africano escrito em língua inglesa. Bem recebido pela crítica ocidental, tornou-se um divisor de águas, uma vez que as literaturas africanas escritas em línguas europeias começaram a ganhar forte expressão, sobretudo na África Ocidental. Obras poéticas e dramáticas foram publicadas e, alguns anos depois, diversos autores da região publicaram seus primeiros romances. Uma pequena lista desses precursores inclui necessa-

⁴⁶ “*Things have greatly improved. (...) the young reader can read something from African literature. We never had that. In our time, literature was just another marvel that came with all the other wondrous things of civilisation, like motorcars and aeroplanes, from far away*”. (ACHEBE, 1977, p. 40)

riamente: Baltasar Lopes da Silva, de Cabo-Verde, que publica *Chiquinho*, em 1947; o nigeriano Cyprian Ekwensi, autor de *People of the City* (1954); Camara Laye, da República da Guiné, autor de *L'Enfant noir* (1953); os camaroneses Mongo Beti e Ferdinand Oyono, que publicam *Le pauvre Christ de Bomba* (1956) e *Une vie de boy* (1956); Chinua Achebe, com *Things Fall Apart* (1958); e o senegalês Cheik-Hamidou Kane, que publica *L'aventure ambiguë* (1961).

Os autores acima citados inauguraram a era dos romances africanos. A partir de suas obras, a crítica, tanto africana quanto internacional, começa a olhar as produções daquele continente com mais atenção.

David Carroll destaca a importância dos romancistas da África Ocidental que se posicionaram contra o colonialismo literário. Segundo ele, essa foi uma importante contribuição no sentido da independência política e cultural: “Os escritores africanos empregaram a literatura em uma de suas funções tradicionais para explorar e abrir áreas de experiência novas ou negligenciadas, limpando o terreno de julgamentos e preconceitos” (Carroll, 1970, p. 31, tradução minha)⁴⁷.

No ensaio “*Thoughts on the African Novel*”, Achebe (1977) constata, ironicamente, a existência de um preconceito com relação aos romances africanos, que precisava ser superado:

Eu não poderia concluir sem uma palavra de reconhecimento para aquela pequena escola de críticos que afirma, com ares de propriedade, que o romance africano não existe. Motivo: o romance foi inventado na Inglaterra. Pelo mesmo motivo, eu não saberia dirigir um carro, porque não sou descendente de Henry Ford. (Carroll, 1970, p. 31, tradução minha)⁴⁸

⁴⁷ “African writers have employed literature in one of its traditional roles to explore and open up new or neglected areas of experience by clearing the ground of prejudice and preconception.” (Carroll, 1970, p. 31)

⁴⁸ “I dare not close without a word of recognition for that small and proprietary school of critics who assure us that the African novel does not exist. Reason: the novel was invented in England. For the same kind of reason I shouldn't know how to drive a car because I am not descendant of Henry Ford.” (ACHEBE, 1977, p. 54)

Apesar das críticas negativas, provenientes de críticos da “pequena escola” acima, a contribuição que *Things Fall Apart* trouxe às literaturas africanas foi reconhecida e hoje Achebe é considerado um pioneiro do romance africano. A esse respeito, Jonathan A. Peters (1993) afirma: “No despertar do sucesso imediato de Chinua Achebe como autor ficcional, um grande número de africanos de todo o continente começou a escrever ficção” (PETERS, 1993. p. 20, tradução minha).⁴⁹

De fato, Achebe serviu de modelo para o despertar de uma grande produção literária que se seguiu. Seu país natal tornou-se um dos mais prolíficos produtores de autores e obras. Isso se deveu não só ao tamanho da população nigeriana, mas também à quantidade de institutos de formação de nível superior situados nos centros metropolitanos e universitários como Ibadan. A Nigéria dispunha, nos anos 1960, de muitas editoras tanto particulares quanto universitárias. Tudo isso fomentou a atmosfera de criação literária que fez do país o maior expoente de sua região (PETERS, 1993, p. 13).

Peters classifica a produção literária nigeriana em tendências que ele chama de ondas (*waves*). A primeira delas vai desde as publicações de Amos Tutuola até 1964, constituindo a fase inicial, justamente a dos três primeiros romances de Achebe, quando a literatura nigeriana começa a ser produzida e a dar cara à identidade nacional, ressaltando elementos da cultura local e da tradição oral. A segunda onda, que vai de 1965 a 1976, começa a expressar a desilusão com a nação independente e a denunciar a corrupção no governo. Um marco dessa segunda fase é o romance *The Interpreters* (1965), de Wole Soyinka, que, junto com *A Man of the People* (1966), estabeleceu o tom pessimista que permeou a maioria das obras dessa fase, que o crítico chama de “romances de guerra”. Peters classifica uma terceira fase, que termina por volta de 1988, na qual novos escritores surgiram e os temas coloniais deixaram de ser o foco principal (PETERS, 1993, p. 13).

⁴⁹ “In the wake of Chinua Achebe’s immediate success as a writer of fiction, a large number of Africans from all over the continent began to write fiction.” (PETERS, 1993. p. 20)

O processo de formação da literatura brasileira, também produto da colonização europeia, nos oferece parâmetros para analisar o surgimento das literaturas africanas. Antonio Candido (1997) estuda o nosso processo formativo a partir da dialética do local e do cosmopolita. De acordo com tal perspectiva, ao tentar imitar os modelos literários europeus, os escritores brasileiros criaram um produto novo, porque não puderam ignorar a realidade social e da matéria local, que a eles se impunha.⁵⁰

Essa constituição dupla do “romance periférico” pode ser empregada para melhor se compreender o início do gênero romanesco no continente africano. Assim como os escritores brasileiros, os romancistas africanos introduziram sua perspectiva das questões locais no gênero literário proveniente da Europa, para criar um produto novo, capaz de revelar a matéria específica africana, de sorte que o romance africano também conseguiu se estabelecer enquanto elemento essencial de afirmação identitária tanto para o escritor africano, quanto para seu público leitor. A matéria local incorporada pelo romance africano propõe referentes identitários que terminam por se constituir numa espécie de matriz nacional, que toma forma de diversas maneiras diferentes. Uma delas é a composição de uma linguagem híbrida; outra, a utilização de espaços territoriais como personagens dos romances ou partes muito importantes deles, como a chana e o litoral, em *A geração da utopia*; o monte Kilimanjaro, em *A Man of the People*; ou ainda o contraste entre campo e cidade que aparece nos dois romances de Achebe e em *Predadores*, de Pepetela.

As literaturas africanas, que começaram a se desenvolver no fim do século XIX e início do século XX, atingem uma produção considerável por volta da década de 1950 e ganham força com os nascentes movimentos de independência. Dessa forma, assumem suas nacionalidades e tornam-

⁵⁰ Candido afirma que é possível distinguir em nossa literatura “um duplo movimento de formação. De um lado, a visão da nova realidade que se oferecia e devia ser transformada em ‘temas’, diferentes dos que nutriam a literatura da metrópole. Do outro lado, a necessidade de usar, de maneira por vezes diferentes, as ‘formas’, adaptando os gêneros às necessidades de expressão dos sentimentos e da realidade local.” (Candido, 1997, p. 12)

-se elementos identitários, ajudando a construir as consciências nacionais. A literatura é uma dimensão importante para contextualizar a identidade social, pois ela tanto é influenciada por valores e ideias já compartilhadas como também cria e articula ideais, significações e valores vivenciados pelos indivíduos.

Essa missão literária não é tarefa fácil, uma vez que a história da colonização, ainda não havia permitido que os países africanos existissem enquanto nações autônomas. À literatura cabia a construção de uma identidade ainda em vias de desenvolvimento:

Interessa compreender as dificuldades de criação de uma literatura comprometida com as terras e os povos de países por inventar. As literaturas africanas de língua portuguesa anteciparam as nações e os Estados e, por isso, quando não escreviam e relatavam, tornavam-se verdadeiramente proféticas e messiânicas. (PIRES LARANJEIRA, 1992, p. 24)

Dessa forma, o fazer literário ganha grande importância na formação identitária das nações que lutavam por independência. Na produção literária, a identidade passa a ser explicitada como resultado de uma criação discursiva na qual o autor assume a identidade como processo cultural. As identidades passam a ser percebidas pelo leitor como produzidas no mundo cultural e social, tendo em vista que o discurso se apresenta como atos de linguagem, posicionando o leitor no ato da leitura como sujeito social e cultural. As literaturas forneceram material de identificação para os povos. Num momento em que a união era a ordem do dia, as obras literárias forneciam referências para incentivar a busca por ideais comuns, forjando os princípios para “comunidades imaginadas”:

Assim, com um espírito antropológico, proponho a seguinte definição de nação: uma comunidade política imaginada como inerentemente limitada e soberana.

É imaginada, porque mesmo os membros da menor das nações jamais conhecerão a maioria dos seus

compatriotas, não os verão e nem sequer ouvirão falar deles, mas nas mentes de cada um vive a imagem de sua comunhão. (ANDERSON, 1993, p. 23)

Benedict Anderson explica que as nações modernas são comunidades que se imaginam limitadas, pois existem dentro dos limites de fronteiras que, por mais permeáveis que sejam, são finitas e, além delas, existem outras nações. Os membros daquela comunidade veem a si mesmos como parte de um grupo limitado de pessoas, abrigadas dentro de limites definidos. Também se imaginam soberanas, porque esperam ser uma unidade livre e se imaginam como comunidades, “porque, independentemente da desigualdade e da exploração, que de fato possam prevalecer em cada caso, a nação se concebe sempre como um companheirismo profundo, horizontal.” (Anderson, 1993, p. 25). Assim é composta a noção de nacionalismo para Anderson – o ponto de união entre as comunidades é a “imaginação” de elementos que as unem para formar um grupo imaginadamente coeso, o qual compartilha características em comum.

A literatura acaba por acrescentar componentes culturais que nutrem a noção de comunidade, de unidade. Em Angola, por exemplo, ela tencionou, em algum momento, unir o povo em torno do ideal comum de soberania nacional. No entanto, antes disso, a literatura angolana apresentou diferentes facetas e cumpriu seu papel de constituinte identitário.

Em uma primeira classificação, Pires Laranjeira identifica quatro tendências literárias em Angola durante o período de formação, entre 1850 e 1950 (1992: p. 14), quais sejam: a literatura colonialista, produzida por escritores que apoiavam o regime colonial português e cujos temas ressaltavam as glórias de Portugal e os benefícios do colonialismo; a literatura de “ghetto” (*sic*), que apresentava um “discurso críptico” e explorava a metáfora do isolamento das grandes cidades coloniais; a literatura da diáspora, produzida e publicada fora do país, principalmente na Europa – a revista *Présence Africaine* abrigou muitas dessas publicações – e, por fim, destaca a literatura de combate ou “de guerrilha”, representada por escritores como Pepetela e Costa Andrade, entre outros. A temática remetia às lutas pela independência, exibindo o orgulho nacional crescente.

Talvez o termo “de guerrilha” não seja o mais adequado para classificar obras como as de Pepetela, pois a expressão carrega uma marca bélica que poderia remeter a um esforço para incitar a luta armada, o qual não condiz com o trabalho do escritor. No entanto, o tema da guerra pela independência e suas consequências é bastante recorrente, mesmo em obras publicadas muito tempo depois da independência, como *Predadores*. É importante lembrar, todavia, que não se trata de uma literatura panfletária. Como vimos anteriormente, *A Man of the People* foi classificado dentro da fase dos romances de guerra nigerianos, por ter sido publicado na época dos sucessivos golpes militares que ocorreram na Nigéria. Dentro de uma atmosfera militar, o quarto romance de Achebe carrega o mesmo tom crítico e denunciatório dos romances de Pepetela. É mais um aspecto em comum entre as obras aqui cotejadas.

Revedo as classificações das literaturas africanas de língua portuguesa, Pires Laranjeira elabora uma outra classificação, estabelecendo seis grandes fases. A primeira e a segunda são ainda situadas no século XIX e espelham-se nos movimentos estéticos romântico e realista, então correntes em Portugal. A terceira vai do início do século XX até a década de 1940, quando as literaturas africanas de língua portuguesa começam a ganhar maior consciência com relação a sua africanidade. O crítico descreve a quarta fase como fortemente influenciada pelo neo-realismo português e pelo romance social brasileiro. A quinta fase se inicia nos anos 1960 e é a que mais nos interessa, por ser aquela que inclui Pepetela. A literatura produzida nesse momento é de resistência, pois acompanha e retrata o início da tomada de consciência anticolonialista e da luta armada. A sexta fase tem início nos anos pós-independência, marcada pela exaltação dos heróis de guerra e pelo ataque aos inimigos internos e externos (PIRES LARANJEIRA, 2001, p. 43 - 45).

Pepetela já nutria, desde suas primeiras publicações, um sentimento crítico que permeia o discurso de seus narradores. Esse senso crítico é consequência de sua experiência de vida, que lhe deu a possibilidade de observar a história de seu país a partir de perspectivas diferentes, seja de fora do país, como estudante em Lisboa ou exilado em Argel; seja tomando

parte nas forças pela libertação de Angola; seja, enfim, fazendo parte do governo pós-independência do MPLA. O ponto de vista, portanto, que encontramos dentro de seus romances procura evitar o maniqueísmo e a tendenciosidade. Verificamos ali um questionamento constante das situações históricas de seu país e do continente, um questionamento da revolução e do governo independente, bem como um autoquestionamento da literatura e da posição do intelectual africano a partir de uma visão de mundo que possui timbre próprio.

As literaturas nascidas no continente africano começam a se destacar por suas especificidades, cada uma em seu país de origem, a partir dos anos 1950 e 1960. Cada nacionalidade literária se constitui dentro de territórios específicos e ganha força e identidade antes mesmo de seus países se tornarem independentes. Acerca dessa questão, Pires Laranjeira salienta:

A independência literária precede a independência política, no caso dos cinco países africanos independentes em 1975, o que não é propriamente uma peculiaridade, antes a regra geral. Parecem não restar dúvidas de que a *Claridade* e a *Mensagem* constituíram, respectivamente para Cabo Verde e Angola, os seus gritos de Ipiranga literários. (1992, p. 38-39)

Para tratar do exemplo angolano, vale dizer que a revista *Mensagem* representou um passo importante no estabelecimento de padrões estéticos para a literatura angolana, apesar de ter tido apenas dois números publicados, em 1950 e 1953. Tem início como uma publicação cultural do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola, mas rapidamente ganha força política. É fundamentada sobre três bases estéticas: “a negritude de raiz pan-africana, o modernismo brasileiro e o neo-realismo português” (Pires Laranjeira, 1992, p. 45). Esses escritores formavam a “Geração da *Mensagem*”. Com o lema “Vamos descobrir Angola!”, conclamavam os jovens angolanos a criar e alimentar uma literatura angolana autêntica e autônoma:

Que tinham em mente? Estudar a terra que lhes fora berço, a terra que eles tanto amavam e tão mal conheciam. Eram ex-alunos do liceu que recitavam de cor todos os rios, todas as serras, todas as estações e apeadeiros das linhas férreas de Portugal, mas que mal sabiam os afluentes do Cuanza que corria ao seu lado, as suas serras de picos altaneiros, os seus povos de hábitos e línguas tão diversas, que liam e faziam redacções sobre a beleza da neve ou o encanto da Primavera que nunca tinham presenciado (...), que sabiam com precisão todas as datas de todas as façanhas dos monarcas europeus, mas nada sobre a rainha Nzinga ou o rei Ngola. (ERVEDOSA, 1979, p. 101)

Percebemos nos escritores angolanos a mesma vontade de estabelecer referenciais próprios que observamos na geração de Achebe, para a Nigéria. Assim começam a surgir literaturas que poderiam expressar as aspirações de seus povos.

Uma influência importante para que os poetas e prosadores africanos de língua portuguesa encontrassem uma forma de expressão mais direta e notadamente agressiva foi o movimento da Negritude. Esta corrente literária buscava ressaltar os valores culturais do negro em oposição à dominação cultural francesa na África, baseando-se na oposição entre raças e na crença de que cada uma se caracterizava por certos traços, ou seja, cada uma apresentava uma “essência” diferente. Seus maiores expoentes foram Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor.

Jean-Paul Sartre, no prefácio de uma obra muito importante para o movimento da Negritude – *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* (1948), uma coletânea organizada por Leopold Sédar Senghor – incita os escritores africanos a combater a dominação colonizadora por meio das línguas europeias, modificando-as para que elas sirvam às necessidades específicas da cultura negra. Ele constata:

Diante da esperteza do colonizador, [os escritores da Negritude] respondem com uma esperteza inversa e parecida: já que o opressor está presente até na língua que eles falam, eles falarão essa língua para destruí-la. O poeta europeu de hoje tenta desumanizar as

palavras para devolvê-las à natureza; o arauto negro vai desfrancesá-las; vai quebrá-las, vai romper suas associações costumeiras, vai juntá-las pela violência. (SARTRE, 2001. p. XX, tradução minha)⁵¹

Os escritores da Negritude, referência na História da literatura francesa, retiram o nome da expressão pejorativa *nègre* (negro), e a transformam em postura intelectual e estética. Mais adiante, observaremos a influência da Negritude para a literatura angolana, mas antes faremos algumas considerações sobre o movimento e as críticas que recebeu.

Apesar de sua importância, o movimento da Negritude nunca foi unanimidade na África. Chinua Achebe, como outros escritores africanos anglófonos, escrevem a partir do ponto de vista da *African Personality* [Personalidade africana], um movimento de independência cultural que, conceitualmente, se opõe à Negritude francófona, criticando o caráter normativo do movimento. Apontam que os poetas da negritude pintam uma natureza unilateral do homem africano, como se ele só tivesse qualidades e fosse totalmente ligado à natureza e a um passado perfeito, que o homem branco destruiu.

O escritor pode expressar em seu texto um sentimento de coerência ao explicitar valores e sentidos compartilhados socialmente, mas que são vividos como diferença em relação ao colonizador, ou seja, no seu aspecto de negatividade. Segundo Derrida (apud WOODWARD, 2000, p.50), essa negatividade é fruto de um desequilíbrio de poder entre eles, pois um se coloca como sendo a norma e o outro como desviante. Para Derrida, as identidades negativadas ficam, desta forma, definidas a partir do que os indivíduos não são. O movimento da Negritude, assim, se estabeleceria como uma identidade negativada, buscando afirmação e legitimação em valores que diferenciasssem os africanos dos colonizadores,

⁵¹ “À la ruse du colon, ils répondent par une ruse inverse et semblable : puisque l’oppressé est présent jusque dans la langue qu’ils parlent, ils parleront cette langue pour la détruire. Le poète européen d’aujourd’hui tente de déshumaniser les mots pour les rendre à la nature ; le héraut noir, lui, va les défranciser ; il les concassera, rompra leurs associations coutumières, les accouplera par la violence.” (SARTRE, 2001. p. XX)

estabelecendo uma oposição binária, que acaba por reforçar a construção identitária que o colonizador impôs ao continente africano.

Os escritores que colocam em questão estes elementos articuladores possibilitam o questionamento das identidades hegemônicas impostas pelo colonizador. Os poetas da Negritude questionam essa identidade, mas forjam outra complementarmente oposta àquela imposta pelo colonizador, ao passo que os escritores de língua inglesa questionam esse binarismo e propõem outras formas de construção identitária.

Wole Soyinka escreveu o ensaio “*And After the Narcissist?*” (1966), no qual critica o narcisismo que identifica no poema *Chaka*, de Senghor. Na verdade, no referido ensaio, Soyinka faz uma crítica mais branda, mas ele já havia sido mais agressivo em suas críticas contra os poetas da Negritude, em sua famosa declaração: “Um tigre não proclama sua tigridade, ele ataca” (apud REIS, 1999, p. 117-118). O escritor sul-africano Ezekiel Mphahlele também aponta, por seu turno, o que reprova no movimento francófono:

Quem seria estúpido ao ponto de negar a negritude como um fato histórico de protesto e asserção positiva da cultura africana? Tudo isso é válido. O que não aceito é o modo como grande parte da poesia inspirada pela negritude romantiza a África como um símbolo de inocência, pureza e primitivismo não artístico. Sinto-me ofendido quando algumas pessoas dão a entender que a África não é também um continente violento. Eu sou uma pessoa violenta e tenho orgulho disso, porque muitas vezes este é um estado mental saudável. (MPHAHLELE (apud Melone, 1973, p. 17, tradução minha)⁵²

⁵² “*Who is so stupid as to deny the historical fact of negritude as both a protest and a positive assertion of African culture? All this is valid. What I do not accept is the way in which too much of the poetry inspired by it romanticises Africa, as a symbol of innocence, purity and artless primitiveness. I feel insulted when some people imply that Africa is not also a violent continent. I am a violent person and proud of it because it is often a healthy state of mind.*” (apud Melone, 1973, p. 17)

Como afirma Mphahlele, o movimento *African Personality* não tem a intenção de depreciar os poetas da Negritude, nem de desmerecer a contribuição do movimento às culturas e às literaturas africanas. Os escritores da *African Personality* pretendiam conceber outra forma de descrever a África, que se distanciasse da idealização e exaltação de uma pretensa inocência e primitivismo, exaltada pela Negritude.

Os dois movimentos lutam pela independência cultural africana, cada um contribuindo a seu modo para construir identidades condizentes com as realidades de cada país ou região. De acordo com Achebe: “Todos já ouviram falar de *African Personality*, de democracia africana, do socialismo africano, de negritude, e assim por diante. Essas são ferramentas que desenhamos, em momentos diferentes, para nos ajudar a nos reerguer” (ACHEBE, 1977, p. 44, tradução minha).⁵³

Intelectuais francófonos também se opuseram aos conceitos de negritude, como Frantz Fanon, em *Les damnés de la terre* (1961):

Na África, a literatura colonizada dos vinte últimos anos [1940-1960] não é uma literatura nacional, mas uma literatura de negros. O conceito de negritude, por exemplo, era a antítese afetiva ou até mesmo lógica deste insulto que o homem branco fazia à humanidade. (FANON, 1991, p. 258, tradução minha)⁵⁴

Fanon utiliza uma perspectiva histórica para pavimentar sua crítica à Negritude, ressaltando o fato de que um movimento cultural global, enquanto expressão de uma raça, logo encontraria entraves para brandir uma bandeira de luta única, uma vez que as questões nacionais se impõem como prioritárias. É o que se pode depreender do exemplo que Fanon destaca:

⁵³ “You have all heard of African Personality, of African democracy, of the African way to socialism, of negritude, and so on. They are all props we have fashioned at different times to help us get on our feet again.” (ACHEBE, 1977, p. 44)

⁵⁴ “En Afrique, la littérature colonisée des vingt dernières années [ele publica em 1961] n’est pas une littérature nationale mais une littérature de nègres. Le concept de négritude par exemple était l’antithèse affective sinon logique de cette insulte que l’homme blanc faisait à l’humanité.” (FANON, 1991, P. 258)

Os movimentos pela liberdade em que Negros e Brancos americanos tentam fazer recuar a discriminação racial entretecem, em seus princípios, pouca relação com a luta heróica do povo angolano contra o ódio colonialismo português. (...) A negritude encontra assim seu primeiro limite (...) porque os homens que se propunham a encarná-la dão-se conta de que todas as culturas são primeiramente nacionais. (FANON, 1991, p.262, tradução minha)⁵⁵

Para Fanon, a interdependência econômica dos países africanos, que é consequência da localização geográfica de cada nação e do passado histórico em comum, deve se transformar em motor cultural. Para melhor explicar o ponto de vista de Fanon, precisamos entender seu exemplo: os negros americanos, segundo ele, assemelham-se aos negros africanos exatamente pela característica que os difere dos brancos, ou seja, a cor da pele.

Passado o primeiro momento de afirmação e de confrontação óbvia, cada grupo, em seu respectivo país, vai perceber as especificidades de suas situações. A negritude tem o mérito de fomentar uma autoconsciência e orgulho, ambos geradores de obras artísticas exemplares, mas, em um dado momento, o fosso que separa a realidade de um americano e aquela de um angolano, ou de um nigeriano, se torna visível. É nesse momento que a literatura, como outras manifestações culturais, deve assumir formas mais específicas, para nelas podermos ler outras lutas, desta feita, com características forjadas pela realidade histórica, política e geográfica de cada nova nação.

Fanon recomendava que as literaturas africanas tomassem rumos mais críticos com relação às conjunturas nacionais de cada país. Nos casos dos romancistas aqui analisados, cada um à sua maneira cumpre essa ta-

⁵⁵ “*Les cars de la liberté où Noirs et Blancs américains tentent de faire reculer la discrimination raciale n’entretiennent dans leur principe et leurs objectifs que peu de rapports avec la lutte héroïque du peuple angolais contre l’odieux colonialisme portugais. (...) La négritude trouvait donc as première limite (...) parce que les hommes qui se proposait de l’incarner se rendaient compte que toute culture est d’abord nationale.*” (FANON, 1991, p.262)

refa com obras esteticamente bem-sucedidas, com notório valor político e crítico. O escritor queniano, Ngugi wa Thiong’o, afirmou, nos anos 1980, que as literaturas africanas se tornaram “mais e mais críticas, cínicas, desiludidas, amargas e denunciatórias”⁵⁶. Este é claramente o caso de Achebe, que mostra, em sua obra, uma exacerbação, passando de um tom de crítica discreto em *Things Fall Apart*, para uma denúncia aberta e irônica em *A Man of the People*. Já a obra de Pepetela revela a natureza injusta do momento político vivido em Angola.

A principal influência do movimento da negritude para as literaturas africanas escritas em língua portuguesa não foi tanto o tema-conceito de uma “essência” negra, mas sim o tom combativo e agressivo que os poetas de língua portuguesa integram às suas performances poéticas, em busca de uma voz contra o colonialismo. O discurso literário angolano começa então a dar voz às vontades de liberdade do povo dominado. No famoso poema de Agostinho Neto, “A renúncia impossível”, percebemos essa tendência combativa:

[...] Não contem comigo
para vos servir as refeições
nem para cavar os diamantes
que vossas mulheres irão ostentar em salões
nem para cuidar das vossas plantações
de algodão e café
não contem com amas
para amamentar os vossos filhos sífilíticos
não contem com operários
de segunda categoria
para fazer o trabalho de que vos orgulhais
nem com soldados inconscientes
para gritar com o estômago vazio
vivas ao vosso trabalho de civilização [...] (1949)⁵⁷

⁵⁶ “more and more critical, cynical, disillusioned, bitter and denunciatory in tone.” (NGUGI, 1980, p. 21)

⁵⁷ In: FERREIRA, Manuel. No Reino de Caliban II. Lisboa: Seara nova: 1975.

Essa tendência aparece na poesia e na prosa. A literatura angolana começa então a assumir sua nacionalidade, reivindicando sua autonomia identitária de manifestação cultural de um país e não mais de uma colônia, ou seja, começa a exigir o fim do colonialismo. Depois de beber nas fontes europeias, americanas, africanas, num processo de acumulação crítica, as literaturas africanas de língua portuguesa procuraram sua independência literária, assumindo as influências, mas guardando suas especificidades.

Wole Soyinka delimitou⁵⁸ dois movimentos diferentes em direção à descolonização. Segundo ele, haveria uma primeira fase, chamada de libertação *de*, quando a necessidade era de afirmação das identidades nacionais e de uma certa africanidade; o segundo momento seria o de “reconstrução interna”, quando as atenções se voltam aos problemas que cada país enfrenta depois da independência e não há mais a necessidade de afirmação ou legitimação do discurso (REIS, 1999, p. 109).

Movimentos como o Pan-Africanismo, a *Négritude* ou a *African Personality* condizem com os sentimentos da primeira fase de afirmação identitária no continente. São inspiradores de atitudes libertárias como aquela expressa no poema de Agostinho Neto, citado acima, que apontavam para uma literatura mais “combativa”, que se opusesse à Europa e influenciasse os movimentos de independência. Também se encaixa nesta primeira fase o trato das línguas originalmente europeias, para que elas passassem a servir aos propósitos literários africanos, como fez Achebe em *Things Fall Apart*, e nos romances que o seguiram. No entanto, os temas abordados, tanto nos dois romances de Achebe como nos dois de Pepetela, são mais condizentes com a segunda fase, já que ali encontramos elementos de crítica aos problemas que os dois países enfrentam depois da colonização. Na verdade, aprofundando a análise, o que percebemos é que os romances aqui estudados representariam justamente uma transição

⁵⁸ SOYINKA, Wole. “Language as Boundary”. In: *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*. Ibadan: New horn press, 1988. (apud LOURENÇO, 1999).

entre essas duas fases: um movimento a partir do sentimento de afirmação da fase “libertação de” para a fase de “reconstrução interna”.

Devemos sempre nos lembrar de que a construção de identidades nacionais em países como Angola e Nigéria esbarra em obstáculos bastante significativos. A forma como as fronteiras dos países africanos foram estabelecidas não levou em conta as diferentes etnias que habitavam aquelas regiões; como consequência, há territórios nacionais que contêm centenas de grupos étnicos diferentes, muitos deles adversários, falando línguas diferentes e com tradições diferentes e, muitas vezes, as fronteiras colonizadoras também separaram povos que outrora conviviam pacificamente, dificultando ainda mais as unidades nacionais.

Os projetos literários de escritores das gerações de Pepetela e de Achebe tencionavam trazer identificações num nível nacional. No caso dos angolanos, os escritores da geração anterior, a geração de 48, animados pelo *slogan* “Vamos conhecer Angola”, buscam a conscientização daquilo que une os angolanos contra a potência colonizadora, transformando a luta pela independência em um fator de união, mesmo que não totalmente eficaz, como veremos na análise de *A geração da utopia*. Pepetela é herdeiro direto desse movimento.

Achebe, por sua vez, busca tornar os temas nigerianos motivo de orgulho ou, se não, objeto da atenção de seus conterrâneos. No entanto, os escritores nigerianos não tiveram a luta pela independência como fator motivador, já que a Inglaterra concedeu a independência em 1960, justamente para evitar a emergência dos movimentos nacionalistas. O resultado desse tipo de conquista de soberania nacional foi uma corrida regionalista para assumir o governo, que culminou em disputas internas, que fraturaram ainda mais o país:

A mais fácil observação com relação ao fracasso da Nigéria, que é feita pela maioria dos analistas, é de que as lealdades étnicas e diferenças religiosas precedem e superam qualquer noção de lealdade nacional (...). Uma profusão de evidências apoia essa linha de raciocínio. Ao contrário de vários países

africanos que se uniram, apesar do facciosismo mortal, para alcançar independência, a Nigéria tem sido repetidamente assolada por forças étnicas e regionais que ameaçam desintegrar o estado nigeriano. (SULLIVAN, 2001, p. 73, tradução minha)⁵⁹

De fato, a tensão entre as regiões da Nigéria é grande e será o elemento desencadeador da guerra de Biafra. Tal tensão é apontada pelo narrador de *No Longer at Ease*, que comenta, entre parênteses “Levando em conta a preservação da unidade nigeriana, tal região permanecerá inominada.” Surge então a pergunta: “a Nigéria pode ter uma literatura nacional se a nação permanece no limbo, num permanente estado de transição? E como essa literatura nacional ajuda a modelar a identidade nacional?” (SULLIVAN, 2001, p. 74, tradução minha).⁶⁰

Os dois romances de Chinua Achebe e os dois de Pepetela que tratamos nos ensaios deste livro, de certa forma, respondem à necessidade contida nas perguntas acima – os de Achebe, para a Nigéria, e os de Pepetela, para Angola. A interrelação entre escritor, literatura, identidade nacional e política é a matéria incandescente que forja o romance africano. Os romances em análise, tanto os de Pepetela quanto os de Achebe, discutem essa matéria; vale ressaltar que tal discussão se expressa discursivamente na língua do colonizador, domada e moldada segundo as necessidades de cada escritor, em seu contexto de origem. Este último fato acrescenta uma camada à questão das literaturas africanas: como o escritor africano lida com a presença da língua do colonizador, que se tornou sua própria? A língua tida como língua oficial dos países descolo-

⁵⁹ “*The most facile observation concerning Nigeria’s failure, one that is made by most analysts, is that ethnic loyalties and religious differences precede and supersede any notions of national loyalty (...). A wealth of evidence supports this line of logic. Unlike many African nations that drew together, despite internecine factionalism, in order to achieve independence, Nigeria has been repeatedly beset with ethnic and regional forces that threaten the disintegration of the Nigerian state.*” (SULLIVAN, 2001, p. 73)

⁶⁰ “*can Nigeria have a national literature if the nation itself remains in limbo, in a permanent state of transition? And what role could that national literature play in shaping national identity?*” (SULLIVAN, 2001, p. 74)

nizados e a relação de aproximação ou rejeição que os habitantes desses países mantêm com tais línguas também é elemento constituinte de uma determinada identificação nacional.

O esforço de construção de identidades nacionais exige negociações no âmbito cultural, ou seja, a literatura enquanto arauto dessas identidades precisa se contorcer para fazer caber em si as tensões na realidade pós-colonial. Para melhor compreender como se dão essas negociações, trato do conceito de transculturação e de sua aplicabilidade no contexto africano.

TRANSCULTURAÇÃO AFRICANA

Com o conceito de Transculturação, o comparatista uruguaio Ángel Rama descreveu o momento conflituoso em que as novas e modernistas tendências artísticas chegavam ao continente latino-americano e trazendo um novo fazer literário, urbano e vanguardista, ao regionalismo, tendência que predominava em quase toda a América Latina no início do século XX. O regionalismo foi confrontado com um dilema: petrificar-se, ficando restrito a poucas manifestações literárias e, dessa forma ser esquecido; ou adaptar-se às novas modas e, assim, ser aos poucos substituídos por outras formas de expressão. Como observa Angel Rama,

Um grupo de escritores viu, com lucidez, que se o regionalismo fosse congelado em sua disputa com o vanguardismo e o realismo-crítico, entraria em agonia de morte. Esta interromperia um rico fluxo de formas literárias (o que seria a perda menor, considerando-se sua condição perenemente transformável), mas também acarretaria a extinção de um conteúdo cultural mais amplo, que só por intermédio da literatura alcançara sobrevivência, cancelando-se sua ação eficaz, integradora, sobre o meio nacional, que aparentemente não podia ser cumprida por outros canais, pelo menos em seu nível artístico. (RAMA, 2001b, p. 211)

O termo *transculturación* foi utilizado pela primeira vez pelo antropólogo Fernando Ortiz, em seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Ortiz buscava um conceito capaz de melhor descrever os fenômenos culturais em Cuba do que o termo *aculturación*, que estava em voga na época. Ainda que Ortiz compreendesse a aculturação como “o processo de trânsito de uma cultura a outra e suas repercussões sociais de todo gênero” (apud CUNHA, 2007. p.114), ele acreditava que essa ideia não conseguia abarcar todas as fases do processo. Para ele, era importante entender que não se tratava apenas de uma questão de transitar de uma cultura a outra. Dessa forma, a transculturação envolve tanto a desaculturação, quanto a aculturação e a neoculturação, que são processos intimamente ligados e que ocorrem simultaneamente (apud RAMA, 2001b, p. 216). Não se deixa, pois, uma cultura para trás para se assumir uma nova, como supõe o processo de aculturação; os povos que passam pelo processo de transculturação convivem constantemente com o antigo e com o novo numa incessante transformação, em que o velho, o arcaico, nunca é de todo exterminado.

Ángel Rama transpõe o conceito de transculturação da Antropologia para os Estudos Literários e narrativos das literaturas latino-americanas. A literatura, como qualquer outra manifestação cultural, está permeada por fatores sociais, econômicos e políticos, e, ao receber o impacto de uma cultura externa, tem a possibilidade, ou a necessidade, de se transformar, para sobreviver de alguma forma. Assim acontece com o regionalismo latino-americano no início do século XX. Ele precisa assumir forma nova para não ser extinto pelos movimentos vanguardistas. Rama ressalta que existem duas formas de transculturação que acontecem ao mesmo tempo: “entre as metrópoles externas e as cidades latino-americanas e entre estas e suas regiões internas” (RAMA, 2001b, p. 217).

Ambos os processos fomentam mudanças culturais e impulsionam os autores transculturadores a encontrar uma forma de responder a essas novas tendências sem deixar de expressar o conteúdo local. Rama analisa os escritores latino-americanos que encontraram uma forma de negociação na qual a cultura regional e aquela tida como moderna pudessem conviver

sem que o elemento regional ficasse em segundo plano, tais como José Maria Arguedas, Juan Rulfo, João Guimarães Rosa e Gabriel Garcia Marques. No caso brasileiro, vemos a obra de Guimarães Rosa, na qual o português do Brasil é transformado por línguas indígenas e pela fala popular do sertanejo. Rosa utiliza-se das formas estéticas de vanguarda, como o monólogo interior, por exemplo, cria sua linguagem literária própria e faz da cultura regional do sertão mineiro, suas lendas, mitos e dificuldades, o tema central de sua obra.

Na área linguística brasileira, a obra monumental de João Guimarães Rosa representa a aprimorada elaboração das contribuições dialetais, elevadas a unidades de uma estruturação que é minuciosamente regida por princípios de composição artística. (RAMA, 2001b, p. 219)

Para ilustrar seus argumentos, Rama cita como exemplo a narrativa de *Grande Sertão: Veredas*. Guimarães Rosa deixa de lado o modelo do *stream of consciousness*, “que salpicou imitativamente muita narrativa modernizada”, e retrabalha o monólogo discursivo, modelo ligado às literaturas clássicas e à narrativa oral (RAMA, 2001b, p. 221). Esse é um exemplo de como os autores transculturadores reformulam os gêneros literários para que a “força modernizadora” não extermine por completo as culturas regionais.

Nenhum dos tipos⁶¹ de conflitos culturais registrados por Rama é um fenômeno novo. Segundo ele, alguns deles datam da época da colonização e referem-se ao “trauma da conquista”, outros datam da época colo-

⁶¹ Ángel Rama cita três classificações gerais dos conflitos culturais presentes na América Latina. Guardando as especificidades de cada país, são eles: 1) “a compartimentação entre as culturas indígenas autóctones e as de dominação provenientes do conquistador”; 2) “o conflito proposto entre as regiões interiores, esquecidas” e os centros modernizados; 3) e o conflito entre “regiões que aparentemente pertencem às mesmas configurações culturais de suas capitais nacionais, embora conservando em estado embrionário e nas camadas baixas da sociedade formas culturais que não se traduziram em criações artísticas fidedignas.” (RAMA, 2001b, p. 219)

nial. Ao longo do século XX, tais conflitos foram reavivados e ganharam novas formas. Mesmo que o continente africano tenha sofrido a colonização europeia em períodos diferentes e sem a predominância ibérica que houve na América Latina, os conflitos culturais que se colocam na África podem ser comparados àqueles encontrados do outro lado do Atlântico.

O conceito de transculturação permite-nos melhor entender a formação cultural das literaturas africanas aqui investigadas. Em um artigo sobre a dicotomia universal/local e o papel da crítica nessa discussão, Inocência Mata (2005) recorre a críticos e escritores latino-americanos para tratar as questões africanas. Ela justifica a abordagem da forma que segue:

Se neste contexto recorro amiúde ao exemplo latino-americano é porque a natureza emergente das literaturas latino-americanas aproxima-as das literaturas africanas, por serem literaturas que se constroem a partir de beligerâncias e contendias entre vozes várias e pressões múltiplas. (MATA, 2005, p. 15)

Também aqui nos utilizaremos desses traços em comum observados entre as literaturas dos dois continentes para melhor analisar a formação literária angolana e nigeriana.

No continente africano, a matéria local, ou seja, a expressão cultural de povos autóctones, encontrou na literatura um modo de sobrevivência frente à força colonizadora. Os modelos textuais precisavam ser transformados, moldados e adaptados para dar a ver a realidade local e expressar suas especificidades. Esta última, por sua vez, também sofre alterações frente às conjunturas da colonização e às exigências da forma escrita.

Escritores africanos tornam-se transculturadores, obviamente não à mesma maneira dos transculturadores latino-americanos, que forjaram uma nova forma de expressão tendo por base o regionalismo e as tradições rurais, naquele momento ameaçado pelas vanguardas literárias. O desafio africano é outro, posto que, em pleno século XX, o continente ainda lidava com a presença do colonizador. Não havia em África movimentos literários, como na América Latina; eram ainda literaturas que começavam

a adquirir forma própria. Para tanto, os autores africanos, como Achebe e Pepetela, fizeram um retorno às bases de suas culturas locais, ao popular, à oralidade, ao mito, acrescentando assim elementos regionais às literaturas escritas nas línguas do colonizador. As literaturas africanas escritas em línguas europeias (português, inglês, francês, espanhol) são também, como as literaturas latino-americanas, uma zona de contato entre o local e o universal.

Muitos críticos comentaram o conceito, seus pontos positivos e negativos. Para alguns, o conceito de transculturação apresenta falhas graves, sendo a mais evidente uma espécie de otimismo com relação às formas literárias originadas dos processos de transculturação. Para Neil Larsen, por exemplo, não existem evidências suficientes para concluir que a obra de Juan Rulfo representa, em forma de narrativa, a cultura popular. Larsen afirma que “o princípio de transculturação serve precisamente para dissimular, com um tipo de mascaramento populista, uma representação reacionária e patológica da cultura rural” (apud BASTOS, 2003, p. 131). Segundo Larsen, a obra de Juan Rulfo traz à tona muito mais uma questão temporal do que uma questão espacial, que seria meramente regional. Para ele, o escritor trata do tempo e não do espaço (apud BASTOS, 2003, p.131).

Essa é uma crítica pertinente, pois, à primeira vista, a ideia de transculturação parece realmente esconder o conflito por trás das obras literárias bem-sucedidas. No entanto, é necessário reconhecer a importância do trabalho de Rama quando ele percebe e descreve o esforço de certos escritores para não deixar as expressões populares desaparecerem por completo do olhar cosmopolita. Pode ser, sim, um esforço “patológico”, para usar as palavras de Larsen, mas a patologia não está na resposta e sim na ação que desencadeou essa reação – a própria lógica colonizadora é patológica, porém inexorável. Uma vez que o encontro entre culturas ocorre, em decorrência da colonização, o relacionamento entre as línguas e culturas envolvidas nesse encontro se dará sempre de maneira que uma se sobrepõe a outra. Dessa forma, para sobreviver, é preciso transculturar, isto é, a cultura local encontra na possibilidade de transculturação uma maneira de

não morrer. A partir de uma nova forma, a cultura local pode sobreviver à presença da cultura externa. A transformação das línguas europeias, para que elas acolham as formas de expressão africanas é um exemplo deste processo, que analisaremos no próximo tópico.

Para Alberto Moreiras, os textos de José Maria Arguedas inauguraram a transculturação em seu extremo, representando a fissura entre língua e significado. Dessa forma, segundo ele, com seu suicídio, Arguedas teria também colocado um fim na transculturação narrativa, levando-a a sua consumação última (MOREIRAS, 2006, p. 227).

Nossa hipótese é de que, mesmo que a transculturação narrativa descrita por Ángel Rama trate de um momento específico das literaturas latino-americanas, a descrição feita por esse crítico é crucial para compreender fenômenos culturais em outros países, fora da região latino-americana, que também sofreram com a expansão colonizadora.

Com relação à literatura brasileira e latino-americana em geral, Hermenegildo Bastos constata:

a contradição só se mantém graças à força da oralidade, que, lutando para não desaparecer, irrompe numa ou noutra página (sempre como o lado mais frágil), oferecendo assim a contraparte que a literatura perde na viagem da colonização (BASTOS, 2001, p. 3).

É precisamente essa contradição, esse conflito representado pela oralidade que nos interessa no estudo das literaturas africanas enquanto produtos transculturados.

Mary-Louise Pratt, em *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, descreve a transculturação como o resultado do encontro de duas culturas em uma dada “zona de contato”:

espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação – como o colonialismo, o escravagismo, ou seus sucedâneos ora praticados em todo o mundo. (PRATT, 1999, p. 27).

A partir da utilização que a pesquisadora canadense faz do conceito de transculturação, esta passa a fazer parte do vocabulário dos estudiosos pós-coloniais, que se concentram sobretudo nas produções literárias das ex-colônias britânicas (ASHCROFT, 2007). Para ela, transculturação é o resultado do encontro entre culturas, na “zona de contato”, sendo que o termo “contato” é utilizado segundo

seu uso em linguística, onde a expressão “linguagem de contato” se refere a linguagens improvisadas que se desenvolvem entre locutores de diversas línguas nativas que precisam se comunicar entre si de modo consistente (...) Ao utilizar o termo “contato”, procuro enfatizar as dimensões interativas e improvisadas dos encontros coloniais, tão facilmente ignoradas ou suprimidas pelos relatos difundidos de conquista e dominação. Uma “perspectiva de contato” põe em relevo a questão de como os sujeitos são constituídos nas e pelas suas relações uns com os outros. (PRATT, 1999, p. 31-32)

De fato, o contato entre diferentes povos em um mesmo espaço geográfico envolve, em geral, uma relação de poder e de subjugação de uma das partes envolvidas. No entanto, da mesma forma que línguas diferentes se relacionam de modo a dar origem a uma língua crioula, permitindo assim que mesmo o lado desfavorecido dessa relação tenha uma voz de expressão, as culturas envolvidas também se sobrepõem, criando novas formas de expressão. Assim, o conceito de transculturação é importante para nós na medida em que revela a existência do contato entre culturas, decorrente da colonização e sempre presente nas expressões literárias das colônias e ex-colônias latino-americanas ou africanas. Dá a ver também a necessidade que a literatura tem de se adaptar. Obviamente não é possível considerar o conceito de transculturação exatamente como é utilizado por Àngel Rama para falar da literatura latino-americana. A transculturação aqui é apresentada como um processo literário, que usa as formas literárias europeias assim como os idiomas (inglês e portu-

guês) para expressar o local e o popular de maneira eficaz. Tanto Achebe quanto Pepetela voltaram às raízes de suas culturas para compor suas línguas literárias.

Diana Taylor, ao analisar as relações entre memória e identidade na peça *Yo, también hablo de la rosa* (1965), do dramaturgo mexicano Emilio Carballido, retraça os significados e elucida as diferenças entre os conceitos “mestiçagem”, “hibridismo” e “transculturização”. Segundo ela, nem mestiçagem nem hibridismo são termos novos, ambos remontam a situações biológicas de cruzamento entre raças ou espécies, tanto animais quanto vegetais. O primeiro está ligado ao cruzamento entre seres ou entre culturas; e o segundo deriva de “híbrido”, termo que se refere ao ser vivo que surgiu de um cruzamento, e pode representar uma anomalia genética. O termo mestiçagem descreve apropriadamente a situação de conflito humano e cultural que teve lugar no México, durante a colonização espanhola, e a segmentação da sociedade que se formou no país. O encontro entre espanhóis e índios resultou numa mescla biológica e cultural que caracteriza fortemente a sociedade do país latino-americano. O hibridismo, por sua vez, com origem em países anglófonos, englobaria encontros culturais mais diversos, e por isso, seria capaz de descrever situações menos específicas que a que se deu no México (TAYLOR⁶²).

Enquanto a mestiçagem conta uma história de dominação, estupro e reafirmação, o hibridismo conota um processo de categorização social. Ao invés do impacto frontal histórico da mestiçagem (com todos os seus efeitos colaterais violentos e transformadores) vivido no corpo do conquistado, e por meio dele, o hibridismo em geral evidencia um projeto científico, mais consciente. (...) Assim, embora haja sobreposição entre mestiçagem e hibridismo, o primeiro era um termo usado pelos mestiços para descrever sua experiência de um biculturalismo incômodo e, às vezes, violento. O hibridismo era um termo pejorativo, imposto por

⁶² TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG. [no prelo]

aqueles que buscavam cauterizar as repercussões biológicas do colonialismo por meio da categorização discriminatória. (TAYLOR)

A transculturação, para Taylor, tem “um papel potencialmente libertador, pois permite à cultura “menor” (no sentido de marginalizada em termos de posição) ter um impacto sobre a cultura dominante” (TAYLOR).

Ainda sobre o cotejamento dos conceitos de hibridismo e transculturação, vale comentar a opinião de Inocência Mata, que atenta para o cuidado que o crítico deve ter ao tratar de textos híbridos pós-coloniais, de modo a não festejar essa hibridez, esquecendo o peso da colonização.

Parece que é o que está a acontecer com os estudos das literaturas periféricas, como são as literaturas dos países africanos: a manipulação de categorias caras às novas perspectivas teóricas, mas para reforçar os lugares de hegemonia já cativos. Tal é o caso de categorias como “crioulidade”, “pós-colonial”, “hibridismo”, “hibridez”, “mestiçagem”, “identidades sem fronteiras” (quando não desidentidades). (MATA, 2005, p. 16)





4

AS MUITAS LÍNGUAS QUE POVOAM OS ROMANCES⁶³



A senhorita me ensinou sua língua, e o que ganhei com isso foi que aprendi a praguejar. Que a peste vermelha acabe com vocês, por me terem ensinado sua linguagem. (Calibã a Próspero)⁶⁴

O romance africano é um produto transculturado, uma combinação do gênero literário europeu e da perspectiva africana na abordagem das questões e formas de contar locais. Pires Laranjeira afirma que “[a] escrita dessas literaturas denuncia as hesitações entre uma norma de raiz escolar europeia e um bilinguismo textual inusitado e causador de efeitos de estranheza no público acaciano” (1992, p. 13). A composição heterogênea das literaturas africanas evidencia a presença de um certo bilinguismo, às vezes até multilinguismo. Cada manifestação literária toma diversas formas, de acordo com o país, cultura e contexto histórico dos quais provém a obra literária em questão.

⁶³ Uma versão reduzida deste capítulo foi publicada em inglês em PEREIRA, Fernanda A. *Language Contact in Novels by Chinua Achebe and Pepetela*. In: Sabine Gorovitz; Isabella Mozzillo. (Org.). *Language contact: mobility, borders and urbanization*. 1ed. Cambridge: Cambridge Scholars, 2015, p. 74-.

⁶⁴ A tempestade. Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 28. Texto original: “You taught me language; and my profit on’t Is, I know how to curse; the red plague rid you, For learning me your language!”. SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. Ato I, cena II. In: SHAKESPEARE, William. *The Complete Work*. New York: Gramercy Books, 1975. p. 5.

Obviamente, a noção de monolinguismo é algo bastante questionável, em se tratando das línguas de um país, que definem aquela cultura e a organização de suas instituições. A definição e delimitação das línguas que representam cada estado-nação europeu, que levaram inclusive seus nomes, não são tão unificadas como se pode imaginar, tampouco são as únicas línguas faladas nos territórios de cada país. Como exemplo disso, temos o catalão e o basco, na Espanha, mas poderíamos citar exemplos em todos os países europeus. Na França, hoje existem campanhas de recuperação de línguas que foram sufocadas, no passado, por meio de políticas violentas de repressão em nome de uma suposta unidade nacional, como o bretão. Mesmo se tratarmos as línguas europeias em si, francês, inglês, espanhol, português, italiano, alemão, entre outras, a variação dialetal entre regiões diferentes atesta muito mais uma existência plural do que uma unidade.

No entanto, durante as expansões coloniais, e ainda em momentos de estabelecimento da dominação europeia nas colônias, essas línguas, vistas como brasões, escudos simbólicos, eram impostas como representação do poder e da unidade esmagadora do colonizador. Mesmo que não haja monolinguismo em país algum do globo, pela natureza mutável das línguas como entes vivos e pela mobilidade humana, essas línguas-armas, que se diziam monistas, serviram ao propósito de subjugação no contexto colonial.

Os escritores africanos, especialmente das gerações formadoras, como Achebe, Pepetela, e tantos outros, de partes diferentes do continente, cada um à sua maneira, propositadamente, quebraram e torceram essas convenções linguísticas coloniais, tanto como uma provocação estética como uma reivindicação política de identidade.

Os romances de Achebe, por exemplo, escritos em inglês por um escritor da etnia igbo, a partir dos anos 1950, são impregnados de bilinguismo inglês-igbo que toma várias formas diferentes. Uma delas é a transposição literal de expressões igbos para o inglês. Kalu Ogbaa, em *Gods, Oracles and Divinations*, retraduz para o igbo algumas frases dos personagens de *Things Fall Apart*, como no exemplo abaixo:

'It is true indeed my dear friend. I cannot yet find a mouth with which to tell the story.'⁶⁵ (ACHEBE, 1958. p. 46)

[O bu eziokwu nezie, ezi enyin. E nwebegbi m onu m ji ako akuko ahu] (OGBAA, 1992, p. 223)

Ogbaa retraduz alguns trechos de *Things Fall Apart* para demonstrar seu argumento de que Achebe passa as expressões do igbo diretamente para o inglês, sem procurar expressões equivalentes na língua inglesa. Daí a certeza do leitor de estar na presença de outra cultura que não se expressa originalmente naquela língua ali escrita. O inglês visível possui camadas igbo. Em outros momentos, Achebe transcreve expressões em igbo, e, em seguida, fornece a tradução ao leitor, como nos exemplos abaixo retirado de *No Longer at Ease*:

Obi Okonkwo nwa jelu oyibo – Obi who had been to the land of the whites. (ACHEBE, 1960, p. 29)⁶⁶

'Otasili osukwu Onyenkuzi Fada
E misisi ya oli awo-o.'
Which translated into English is as follows:
'Palm-fruit eater, Roman Catholic teacher,
His missus a devourer of toads.'
(ACHEBE, 1960, p. 45 – 46)⁶⁷

Palavras em igbo, distribuídas ao longo do texto, causam certa estranheza, informando ao leitor que ali há um texto em inglês, mas que não se trata de literatura inglesa. Os romances de Achebe são repletos de metáforas

⁶⁵ Realmente, é verdade, meu caro amigo. Eu, porém, não consigo encontrar uma boca para contar essa história. (ACHEBE, 1958. p. 46, tradução minha). [Considerando a importância que o uso de idiomas tem neste ensaio, optei por apresentar os textos originais no corpo do texto, para melhor visualização. Nas notas, apresento suas traduções.]

⁶⁶ *Obi Okonkwo nwa jelu oyibo* – Obi aquele esteve na terra dos brancos. (ACHEBE, 1960, p. 29, tradução minha)

⁶⁷ '*Otasili osukwu Onyenkuzi Fada / E misisi ya oli awo-o.*' / Que traduzido para o inglês seria: / 'Comedora de fruto de palmeira, professora Católica Romana / sua senhora é uma devoradora de sapos. (ACHEBE, 1960, p. 45 – 46, tradução minha)

e comparações, porque essas figuras de linguagem representam a estrutura da linguagem dos personagens igbo, como no seguinte exemplo, de *Things Fall Apart*: “‘A child’s fingers are not scalded by a piece of hot yam which its mother puts into his palm.’”⁶⁸ (ACHEBE, 1958. p. 65).

Imagens metafóricas e provérbios compõem a essência da linguagem dos personagens igbo de Achebe em *Things Fall Apart* e em *Arrow of God*. Em *No Longer at Ease* e *A Man of the People*, ainda encontramos tais construções:

He wrote the kind of English they admired if not understood: the kind that filled the mouth, like the proverbial dry meat.⁶⁹ (ACHEBE, 1960, p. 29)

‘They have bitten the finger with which their mother fed them,’ said Mr Nanga.⁷⁰ (ACHEBE, 1966, p. 5)

No entanto, essas construções rareiam nesses dois romances, que representam a nova ordem, segundo a organização dos romances de Achebe. Isso se deve ao fato de esses livros representarem fases da história da Nigéria nas quais a presença do colonizador já está consolidada tanto nas estruturas administrativas do país quanto na língua e cultura da população. Os provérbios ou as metáforas surgem quando os personagens, propositalmente, querem se aproximar dos valores e do discurso tradicionais, como no exemplo acima, na fala de Nanga, que em seus discursos populistas busca se aproximar de seus eleitores. A questão da língua ainda está presente, mas agora ela vem elaborada no próprio discurso ou no pensamento dos personagens:

⁶⁸ ‘Os dedos de uma criança não podem ser escaldados por um pedaço de inhame quente que sua mãe coloca em sua mão’ (ACHEBE, 1958. p. 65, tradução minha)

⁶⁹ Ele escrevia o tipo de inglês que eles admiravam mesmo que não entendessem: do tipo que enchia a boca, como a carne seca do provérbio. (ACHEBE, 1960, p. 29, tradução minha)

⁷⁰ ‘Eles morderam o dedo com o qual sua mãe os alimentava,’ disse Sr Nanga. (ACHEBE, 1966, p. 5, tradução minha)

Four years in England had filled Obi with a longing to be back in Umuofia. This feeling was sometimes so strong that he found himself feeling ashamed of studying English for his degree. He spoke Ibo whenever he had the least opportunity of doing so. Nothing gave him greater pleasure than to find another Ibo-speaking student in a London bus. But when he had to speak in English with a Nigerian student from another tribe he lowered his voice. It was humiliating to have to speak to one's countryman in a foreign language, especially in the presence of the proud owners of that language. They would naturally assume that one had no language of one's own. He wished they were here to-day to see. Let them come to Umuofia now and listen to the talk of men who made a great art of conversation. (ACHEBE, 1960, p. 45)⁷¹

O desconforto de Obi é causado pela própria história de seu país. As fronteiras que definiram o território da Nigéria foram estabelecidas de maneira arbitrária, como em todo o continente, reunindo tribos e etnias diferentes, com línguas e costumes diferentes. Essa realidade faz com que o país tenha diversas línguas nacionais, que não são, necessariamente, faladas por toda a população. Apesar de o inglês ser a língua oficial, as pessoas se identificam primeiramente com a língua e identidade de sua comunidade; a identidade nacional é associada com o todo que forma o país, inclusive a língua inglesa fica em segundo plano.

Obi sente o orgulho de ser igbo ao observar os homens de Umuofia praticando a arte da oratória em igbo, no entanto o texto é todo transcrito em língua inglesa no romance. Assim a representação literária encena

⁷¹ Quatro anos na Inglaterra encheram Obi de vontade de voltar à Umuofia. Esse sentimento às vezes era tão forte que ele se via envergonhado de estar estudando inglês na universidade. Ele falava igbo sempre que havia a menor oportunidade. Nada lhe dava mais prazer do que encontrar outro estudante falante de igbo num ônibus em Londres. Mas quando ele tinha que falar em inglês com um estudante nigeriano de outra tribo ele abaixava a voz. Era humilhante ter que falar com um compatriota em uma língua estrangeira, principalmente na presença dos orgulhosos donos daquela língua. Provavelmente achariam que não temos língua própria. Ele queria que eles estivessem aqui hoje para ver. Deixo-os vir à Umuofia agora para ouvir a fala de homens que faziam da conversação uma grande arte. (ACHEBE, 1960, p. 45, tradução minha)

em sua forma linguística o conflito interno enfrentado pelo personagem. Enquanto Obi envergonha-se de ter que falar inglês com outro nigeriano, o texto transcreve, em inglês, falas de personagens que, na verdade, estão se comunicando em igbo. O texto do romance constitui-se originalmente como uma tradução e elabora, por intermédio do pensamento de Obi, a questão da colonização em seu aspecto linguístico, no que concerne a utilização da língua do colonizador.

O bilinguismo de Obi, assim como o dos outros personagens, aparece no romance, como elemento identificador da coabitação das línguas:

The speech which had started off one hundred per cent in Ibo was now fifty-fifty. But his audience still seemed highly impressed. They liked good Ibo, but they also admired English.⁷² (ACHEBE, 1960, p. 74)

Essa convivência das línguas carrega um caráter identitário, que leva os falantes a se reconhecerem e se unirem: “But then she had spoken in Ibo, for the first time, as if to say, ‘We belong together: we speak the same language.’”⁷³ (ACHEBE, 1960, p. 22). Nesse excerto, o narrador, utiliza o discurso indireto livre para vasculhar os pensamentos de Obi quando ele analisa o comportamento daquela que será sua namorada. É a primeira vez que Clara fala com Obi não em inglês, mas em igbo, estabelecendo uma ligação entre eles, um reconhecimento daquilo que os une antes da nacionalidade nigeriana: a etnia igbo, representada pela língua. Essa identificação primeira acontece também individualmente:

He could say any English word, no matter how dirty, but some Ibo words simply would not proceed from his mouth. It was no doubt his early training

⁷² O discurso que tinha sido começado cem por cento em igbo agora era meio a meio. Mas seu público ainda parecia extremamente impressionado. Eles gostavam de bom igbo mas também admirava inglês. (ACHEBE, 1960, p. 74, tradução minha)

⁷³ Mas naquele momento ela falou em igbo, pela primeira vez, como se quisesse dizer ‘Nós devemos ficar juntos: falamos a mesma língua’. (ACHEBE, 1960, p. 22, tradução minha)

that operated this censorship, English words filtering through because they were learnt later in life.⁷⁴ (ACHEBE, 1960, p. 41)

Desse modo, a questão das línguas faladas pelos personagens ganha contornos de discussão elaborada dentro do discurso do narrador. Para compreender a personalidade de Obi é preciso explicar sua relação com as línguas que fala, pois essa relação deriva da própria história de seu país. O igbo é a língua da família e da comunidade, mas o inglês é a língua da escola e da vida profissional. Na sua língua materna, ele não consegue se expressar de forma grosseira, como se as palavras assumissem um sentido real e maior do que o sentido que assumem na língua inglesa.

Como vimos no tópico anterior, a colônia é uma “zona de contato” entre (pelo menos) duas culturas, onde existe uma relação de poder. Para sobreviver, a cultura subjugada precisa transculturar-se. O contato entre falantes de línguas diferentes e a necessidade de estabelecer comunicação faz surgir novas variantes dos idiomas envolvidos. Nos dois romances de Achebe, observamos o *pidgin English*, e o *broken English*, falado pelos personagens:

‘Na good luck,’ said the man. ‘Dog bring good luck for new car. But duck be different. If you kill duck you go get accident or kill man.’⁷⁵ (ACHEBE, 1960, p. 14)

‘You see wetin I de talk. How many minister fit hanswer sir to any Tom, Dick and Harry wey senior them for age? I hask you how many?’⁷⁶ (ACHEBE, 1966, p. 11)

⁷⁴ Ele poderia dizer qualquer palavra em inglês, não importando a quão chula fosse, mas algumas palavras em igbo simplesmente não saiam da sua boca. Era sem dúvida sua criação que operava esta cesura, palavras em inglês conseguiam passar pelo filtro porque forma aprendidas mais tarde na sua vida. (ACHEBE, 1960, p. 41, tradução minha)

⁷⁵ ‘É boa sorte,’ disse o homem. ‘Cachorro traz boa sorte para carro novo. Mas pato é diferente. Se você mata pato você vai ter acidente ou matar um homem.’ (ACHEBE, 1960, p. 14, tradução minha)

⁷⁶ ‘Tá vendo o que eu falo. Quantos ministros repondem senhor a qualquer um respeitando os mais velhos? Eu te pergunto, quantos? (ACHEBE, 1966, p. 11, tradução minha)

Além do *pidgin English*, propriamente dito, ainda encontramos, nos romances de Achebe, palavras em inglês com variação ortográfica, representando a pronúncia alterada:

‘Azik,’ he called, meaning Isaac.⁷⁷ (ACHEBE, 1960, p. 46)

Os personagens de Achebe que tiveram educação formal escolhem a língua que falarão de acordo com a situação em que se encontram. As escolhas variam entre a língua materna, o inglês padrão e o *pidgin*:

Whether Christopher spoke good or ‘broken’ English depended on what he was saying, where he was saying it, to whom and how he wanted to say it. Of course, that was to some extent true of most educated people, especially on Saturday nights. But Christopher was rather outstanding in thus coming to terms with a double heritage. (ACHEBE, 1960, p. 100)⁷⁸

A versatilidade dos sujeitos escolarizados não se limita apenas à escolha entre igbo e inglês, ou entre diferentes registros da língua inglesa. No exemplo abaixo, Odili observa que Nanga modifica sua fonética para se aproximar da fala da amiga americana: “Sua fonética já havia subido dois níveis para se aproximar da dela. Seria patético se você não soubesse que ele estava se divertindo com isso.” (ACHEBE, 1966, p. 49, tradução minha)⁷⁹

⁷⁷ ‘Azik,’ ele chamou, querendo dizer Isaac. (ACHEBE, 1960, p. 46, tradução minha)

⁷⁸ Se Christopher usaria inglês padrão ou “quebrado” dependia do que ele estava dizendo, onde ele estava dizendo, para quem e como ele queria dizê-lo. Claro que, até certo ponto, essa situação era a mesma para a maioria das pessoas escolarizadas, principalmente nos sábados à noite. Mas era marcante a habilidade que Christopher tinha para lidar com sua dupla herança. (ACHEBE, 1960, p. 100, tradução minha)

⁷⁹ His phonetics had already moved up two rungs to get closer to hers. It would have been pathetic if you didn’t know that he was having fun. (ACHEBE, 1966, p. 49)

A situação linguística de Chinua Achebe é bem diferente daquela de Pepetela. Enquanto Achebe escreve do ponto de vista de quem realmente viveu a questão do bilinguismo e teve o inglês como segunda língua, Pepetela é mais uma testemunha dessa questão. De família portuguesa, o português é a língua materna de Pepetela. Sua relação com o quimbundo ou o umbundo não é a mesma que Achebe tem com o igbo. O texto de Achebe é como uma “tradução” da cultura igbo; por isso, a língua inglesa ali falada, tanto pelo narrador quanto pelos personagens é modificada de forma a representar a situação linguística e cultural daquelas pessoas.

No entanto, mesmo não escrevendo a partir do mesmo ponto de vista de Achebe, os romances de Pepetela também apresentam diversas interferências, principalmente do quimbundo. Em *Predadores*, encontramos facilmente vocábulos em quimbundo, sem traduções, explicações ou glossário no fim do livro, como as palavras abaixo:

komba (PEPETELA, 2005, p. 25) – luto
mujimbo (PEPETELA, 2005, p. 43) – notícia
zongola (PEPETELA, 2005, p. 53) – bisbilhoteira
kamba (PEPETELA, 2005, p. 532) – camarada, amigo
kimbos (PEPETELA, 2005, p. 532) – aldeias, povoados
kinhunga (PEPETELA, 2005, p. 544) – pênis⁸⁰

Encontramos também vocábulos típicos do português angolano em *A geração da utopia*, como “desconsegue” (PEPETELA, 1992, p. 188) ou “matabicho” (PEPETELA, 1992, p. 347). Nos romances, há também traços de oralidade na sintaxe das orações, como em: “e então mudava de terra procurar novas permissividades” (PEPETELA, 2005, p. 105). Aqui temos a ausência da preposição “para” indicativa de relação causal entre “mudava” e “procurar”.

Veja ou outra, a fala dos personagens deixa transparecer as diferenças no modo de se expressar entre os de Luanda e os de outras províncias. Caposso, em *Predadores*, consegue fazer a ponte entre os dois “mundos”:

⁸⁰ FONTE: Dicionário de Dialectos Angolanos - http://aaapffeuil.no.sapo.pt/Docs/docs_DicAngolano.htm

- Camarada, como faço para me inscrever nas Fapla?
- Ainda, camarada. Outros já vieram perguntar. Ainda.
- Ainda quê, camarada? – perguntou Sebastião, kaluanda do asfalto.
- Está a dizer que ainda não – respondeu Caposso, entendendo a fala camponesa, resquícios da infância. (PEPETELA, 2005, p. 100)

Assim como acontece nos romances de Achebe, a questão da convivência das línguas nacionais angolanas com a língua do colonizador, e a relação desigual entre elas, também aparece elaborada no discurso de personagens de *A geração da utopia*:

Quando os guerrilheiros estavam decididos, maltrataram-nos, humilharam-nos, vocês são macacos, nós é que somos homens, portadores de uma cultura superior, falamos português ou francês, sabemos ler. (PEPETELA, 1992, p. 171)

– São superiores, são os donos da guerra, pensam sabem mais que nós porque lêem português. Eu leio Mbunda, português nem sei falar. Para aprender língua de branco, então inglês é melhor. E ninguém me vai obrigar a falar português. Quem quiser falar comigo, aprenda então a minha língua.

– Deixa disso, Mukindo – disse Culatra. – Se eu pudesse, aprendia mesmo português. Sem português, você não pode passar a chefe de Secção, nunca é nada. (PEPETELA, 1992, p. 203)

A situação de guerra pela independência traz à tona a discussão sobre a dominação cultural e revela o orgulho identitário daqueles que lutam pela soberania de seu país. É interessante notar o contraste revelado nos excertos acima: na época das guerrilhas, a língua portuguesa, mesmo sendo a língua do colonizador, foi utilizada como instrumento unificador dos angolanos, que falam línguas diferentes, para que se unissem contra o dominador, mas nem todos que lutavam falavam português, apenas os que ocupavam cargos de comando dentro das tropas, nem todos os soldados falavam português. Dessa forma, os diálogos entre os soldados, como aci-

ma, aparecem traduzidos, demonstrando mais uma vez como a questão da relação de poder entre as línguas faladas naquele território se materializa na forma literária, que apesar de escrita em português, está “falando” em mbunda, como o narrador demarca:

– Yove ya, Quem és? – perguntam em Mbunda. (...)
– Onde ias? – perguntam-lhe de novo em Mbunda.
(PEPETELA, 1992, p. 197)

Apesar de o português ser sua língua materna, e de seus romances serem todos escritos nesta língua, Pepetela é um incentivador do “bilinguismo regional”, ou seja, da convivência da variação angolana da língua portuguesa com as respectivas línguas de cada região do país, bem como é também um incentivador da produção cultural nessas línguas (PEPETELA apud CHAVES; MACÊDO, 2009, p. 35).

A França é presença constante nesta primeira parte do romance. Temos a personagem francesa, Denise, e o país aparece também como terra prometida: “A França era o Eden, o generoso lugar de asilo para todos os perseguidos, o reino da tolerância e do mel.” (PEPETELA, 1992, p. 93). Esse país está presente também na interferência linguística, como nos exemplos abaixo:

Nunca desejou qualquer vingança, apenas esquecer. E hoje **para ele era igual**. (PEPETELA, 1992, p. 101, grifo meu)

– O nosso amigo que esteve lá em casa **deixou-me cair** – disse Marta. (PEPETELA, 1992, p. 128, grifo meu)

Os exemplos acima constam no primeiro capítulo do romance, “A casa”, que é justamente o capítulo no qual a França aparece como uma espécie de terra prometida para os personagens que pretendem fugir do cerco da PIDE, em Lisboa. A França aparece como terra da liberdade e a língua francesa está embutida na língua portuguesa do narrador (primeiro exemplo) e dos personagens (segundo exemplo). No primeiro excerto, vemos a

expressão “*pour lui c’était égal*” traduzida literalmente para o português. No segundo, o mesmo acontece com a expressão “*m’a laissé tomber*”.

Tal ocorrência reforça a percepção da natureza compósita dos textos africanos, de Pepetela neste caso, e a importância da história não só para o conteúdo do romance, mas também para sua forma. A França foi muito importante para a história de Angola, porque muitos guerrilheiros fugiram para lá antes de se juntarem às forças rebeldes. A articulação do movimento aconteceu em parte em terras francesas. O próprio autor, como vários outros intelectuais de sua geração, esteve lá exilado. Essa importância ganha contornos linguísticos e se faz presente no texto.

Na África anglófona, em 1962, aconteceu o primeiro Congresso de Escritores Africanos, na Universidade de Makerere, em Kampala, Uganda. O evento reuniu um grande número de autores, entre eles Chinua Achebe, Wole Soyinka, Ezekiel Mphahlele, Lewis Nkosi e Ngugi wa Thiong’o (que se chamava James Ngugi, na época). Foi um evento importante para a literatura africana, pois os escritores presentes discutiram e tentaram responder a questões fundamentais, tais como: Qual é a definição de literatura africana? Ela deve ser escrita em línguas autóctones? Os debates, na conferência, foram muito apaixonados. Chinua Achebe estava, logicamente, do lado daqueles que não acreditavam na obrigação de escrever em uma das línguas tradicionais para fazer literatura africana “autêntica”. De fato, para ele “uma língua falada por africanos, em solo africano, uma língua na qual os africanos escrevem, justifica a si mesma”. (ACHEBE, 1977, p. 50, tradução minha)⁸¹

Sobre a definição de literatura africana, Chinua Achebe propôs a seus colegas adiarem essa discussão para quando mais obras literárias africanas tivessem sido publicadas. O que ele propunha era que a literatura africana deveria se definir sozinha no curso de seu desenvolvimento (ACHEBE, 1977, p. 49).

No entanto, o congresso de Makerere trazia em sua organização uma carga enorme de colonialismo. Segundo Ngugi, no ensaio contestador *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature*

⁸¹ “*a language spoken by Africans on African soil, a language in which Africans write, justifies itself*” (ACHEBE, 1977, p. 50)

(1986), “o título, ‘Congresso de Escritores Africanos de Expressão Inglesa’, exclui aqueles que escreviam em línguas africanas.” (NGUGI, 1986, p. 6, tradução minha)⁸² Para ele, o fato de fazer um evento daquele tamanho e importância em um país africano, Uganda, ressaltando a obrigatoriedade do uso da língua inglesa, enaltecia a presença cultural europeia. Ngugi justifica sua posição argumentando que alguns escritores que escreviam em línguas africanas simplesmente não puderam se inscrever.

Achebe e Ngugi têm posições radicalmente diferentes a respeito da utilização das línguas europeias para escrever as literaturas africanas, o que motivou outros escritores e críticos a confrontarem suas opiniões:

Enquanto Achebe vê a língua e a cultura como essencialmente móveis, sem caráter fixo, Ngugi as vê como contentoras e transmissoras de valores essenciais e imutáveis; enquanto Achebe considera que a história da colonização europeia representa um fator irreversível da cultura e da organização política contemporâneas, que não vai contra a auto-determinação nacional, Ngugi vê a atual hegemonia cultural da Europa sobre a África tanto como causa quanto como efeito do neo-colonialismo. Enquanto Achebe reivindica o realismo em seu argumento de que o inglês é um meio necessário para a comunicação nacional e internacional, Ngugi reivindica um realismo contrastante em seu raciocínio que toma o inglês como a língua da minoria dominante, e as línguas étnicas como a língua primordial da maioria da população africana. (WILLIAMS; CHRISMAN apud BAMIRO, 2006, p. 316, tradução minha)⁸³

⁸² “the title, ‘A Conference of African Writers of English Expression’, automatically excluded those who wrote in African languages.” (NGUGI, 1986, p. 6).

⁸³ “Whereas Achebe sees language and culture as being primarily mobile, without fixed character, Ngugi sees them as containing and conveying essential and unchangeable ideological values; whereas Achebe considers that the history of European colonisation represents an irreversible factor in contemporary culture and political organisation, not contradictory to national self-determination, Ngugi sees the ongoing cultural hegemony of Europe in Africa as both a cause and reflection of neo-colonialism. Whereas Achebe claims realism in his argument for English as a necessary medium of national and inter-national communication, Ngugi claims a contrasting realism in his argument for English as the language of the ruling class minority, and ethnic languages as the primary language of the majority of African population.” (WILLIAMS; CHRISMAN apud BAMIRO, 2006, p. 316)

Ngugi lamenta a colonização da literatura africana, quando essa é escrita nas línguas europeias. Coloca no mesmo patamar a colonização econômica e a cultural; propõe um rompimento mais radical com a colônia. E quer que a África produza cultura e pensamento intelectual em línguas tradicionais africanas. Para ele, a burguesia europeia roubou os talentos africanos. Como Frantz Fanon (1991) declara, os intelectuais africanos aprenderam a pensar como a elite europeia. Para Ngugi, é uma enorme tristeza ver que os escritores africanos, aqueles que deveriam procurar formas de libertar o continente deste controle linguístico, definem a si mesmos como pertencentes a tradições europeias, como “literatura africana de língua inglesa”. Esse tipo de classificação, tendo por base a língua europeia, prenderia ainda mais a África, segundo ele, num círculo contínuo de exploração e subordinação.

Durante os períodos de lutas pela liberação das nações africanas, na verdade, as línguas europeias ganharam uma importância no sentido de união nacional. Para chamar o povo à luta e despertar os sentimentos de unidade, os organizadores dos movimentos acharam conveniente falar a seus povos usando uma língua que fosse comum a todos. Daí o português em Angola, por exemplo, ter se tornado o símbolo da unidade angolana contra Portugal – um povo unido, falando a mesma língua em vez de várias línguas autóctones diferentes. De acordo com Ngugi (1986):

A língua inglesa, assim como a francesa e a portuguesa, era tida como a língua natural da mediação política e literária entre os povos africanos da mesma nação e entre nações africanas e de outros continentes. Em alguns casos, as línguas europeias eram vistas como tendo a capacidade de unir povos africanos contra tendências divisórias inerentes à multiplicidade das línguas africanas dentro do mesmo estado geográfico. (NGUGI, 1986, p. 6-7, tradução minha).⁸⁴

⁸⁴ “English like French and Portuguese was assumed to be the natural language of literary and even political mediation between African people in the same nation and between nations in Africa and other continents. In some instances, these European languages were seen as having a capacity to unite African peoples against divisive tendencies inherent in the multiplicity of African languages within the same geographic state.” (NGUGI, 1986, p. 6-7)

Apesar de admitir que a utilização das línguas europeias realmente pode vir a cumprir essa função de união, Ngugi argumenta que esse tipo de raciocínio pode levar a uma falácia cultural que culminaria no extermínio das línguas africanas. Para ele, “língua e literatura estavam nos levando cada vez mais longe de nós mesmos, do nosso mundo para outros mundos.” (NGUGI, 1986, p. 12, tradução minha)⁸⁵ Por isso, ele condena a postura de grandes escritores como Chinua Achebe, que buscam modificar a língua europeia para “fazer caber” as especificidades das línguas e culturas africanas:

Por que, vale perguntar, um escritor africano, ou qualquer outro escritor, deve ficar tão obcecado em tomar emprestado de sua língua materna para enriquecer outras línguas? Por que ele precisa tomar esta como sua missão particular? Nunca nos perguntamos: como podemos enriquecer nossa própria língua? (NGUGI, 1986, p. 8, tradução minha)⁸⁶

Ngugi ressalta ainda que, depois do Congresso de Makerere, em 1962, a África “presenteou o mundo” com a rica e diversa literatura de escritores geniais, que escrevem em línguas europeias. A África se fez ler, mas em inglês, francês e português. Tal situação lhe provoca um imenso sentimento de derrota: “É o triunfo final de um sistema de dominação quando o dominado começa a cantar as virtudes do dominador.”⁸⁷ Ao afirmar isso, condena a atitude da maioria dos escritores africanos mais conhecidos da época, Achebe entre eles, e inclui aí os autores da Negritude, como Senghor, Aimé Césaire, que, apesar de cantarem a África, faziam questão de fazê-lo em francês.

⁸⁵ “*language and literature were taking us further and further away from ourselves to other selves, from our world to other worlds.*” (NGUGI, 1986, p. 12)

⁸⁶ “*Why, we may ask, should an African writer, or any writer, become so obsessed by taking from his mother-tongue to enrich other tongues? Why should he see it as his particular mission? We never asked ourselves: how can we enrich our language?*” (NGUGI, 1986, p. 8)

⁸⁷ “*It is the final triumph of a system of domination when the dominated start singing its virtues.*” (NGUGI, 1986, p. 20)

Achebe, de fato, reconhece que o colonialismo não trouxe apenas mazelas para o continente africano. Em *Morning Yet on Creation Day* (1977), ele escreve:

as dádivas do Deus Cristão não eram consideradas desimportantes - educação, trabalho pago e muitas outras vantagens que ninguém em sã consciência poderia subestimar. Porque, em algumas circunstâncias, [a nova religião] defendia firmemente o comportamento humanitário. (ACHEBE, 1977, p 65, tradução minha)⁸⁸

O que parece, à primeira vista, um discurso totalmente colonial em favor da religião cristã, levada para a África nos barcos colonizadores, precisa ser contextualizado. Ao dizer isso, Achebe se refere a determinados comportamentos cruéis praticados em nome dos costumes tribais e que passaram a ser condenados pela religião cristã, como aquele de deixar bebês gêmeos morrerem na floresta, por serem considerados malignos. Isso, todavia, não quer dizer que a igreja não tenha cometido seus próprios atos cruéis.

Em artigo de 1989, “Política e políticos da língua na literatura africana”, Achebe responde a Ngugi:

Deixando de lado os gestos teatrais, a diferença entre mim e Ngugi na questão do uso de uma língua nativa ou europeia por escritores africanos é que, enquanto Ngugi acredita que se trata de escolher entre *uma* e *outra*, eu sempre considerei *as duas*. (ACHEBE, 2012, p. 101)

Achebe reafirma assim sua escolha por utilizar a língua inglesa, retrabalhada pela presença do igbo. Quanto às questões ideológicas por

⁸⁸ “the bounties of the Christian God were not to be taken lightly – education, paid jobs and many other advantages that nobody in his right senses could underrate. For in some ways and in certain circumstances [the new religion] stood firmly on the side of humane behaviour.” (ACHEBE, 1977, p 65)

traz da escolha linguística, não é o caso de escolher entre a literatura e a opinião de Achebe ou Ngugi, já que este último, como

leitor sintomático de Achebe, não pode, *logicamente*, afirmar que ocupa um lugar diferente daquele que ele interpreta como o lugar de Achebe. Ngugi pode afirmar isenção ideológica, mas certamente não tem o benefício de isenção existencial da condição que descreve. (KORANG, 2004, p. 187, tradução minha)⁸⁹

As questões que envolvem a escolha da língua de escrita para um autor de país periférico colonizado, como os africanos, não é algo simples. A discussão é complexa e o fato de decidir escrever em uma língua autóctone não liberta imediatamente o romancista da lógica colonial, pois o romance, assim como a língua inglesa, tem origem no continente europeu. Se o escritor não pode adaptar a língua inglesa, importada da Europa, para que ela sirva às suas necessidades narrativas, pelo mesmo raciocínio, ele também não poderia adaptar a forma romanesca para seu contexto africano, posto que esta também foi trazida da Europa. Ao dispensar o uso das línguas europeias, Ngugi exclui a possibilidade de modificar a língua inglesa e a forma romanesca para criar produto transculturado capaz de afirmar uma identidade africana.

Ngugi acreditava que, quando um escritor africano, começa a escrever em uma das línguas europeias, a guerra contra o colonialismo está perdida. No entanto, a partir do momento em que um autor africano percebe e analisa a situação colonial, e o que houve antes e depois dela, não importa e língua em que tal análise é escrita. O que se produz em língua europeia ainda é digno do rótulo “literatura africana”. Afinal de contas cada produção literária ou cultural precisa ser avaliada dentro de seu contexto

⁸⁹ “*Ngugi, the symptomatic reader of Achebe, cannot logically claim to occupy a pure space outside the one which he reads the latter as operating in. Ngugi may claim ideological exemption but he certainly does not have the benefit of existential exemption from the condition he describes.*” (KORANG, 2004, p. 187)

histórico, que nunca pode ser apagado – a herança linguística do colonialismo é uma realidade africana.

O uso das línguas europeias possibilitou a formação de um sentimento de união em países africanos que lutavam pela independência. Afinal, é mais fácil convencer um povo de que ele faz parte de um grupo maior, que precisa se unir contra um dominador, se houver uma língua comum. Depois das independências, o uso do inglês, do francês, ou mesmo do português, pelos escritores africanos torna-se uma maneira de se fazer ouvir fora do continente.

Na busca pela legitimação literária de suas linguagens particulares, os escritores africanos fazem uso da herança deixada pelo colonialismo, como afirma Eliana Lourenço de Lima Reis, em seu livro sobre a obra de Wole Soyinka: “A conveniência do uso do inglês numa época de globalização torna-se, então, uma espécie de indenização dos danos causados pelo colonialismo” (1999, p. 103), porque utilizar uma das línguas europeias que se expandiram para o mundo durante a colonização é “garantia de pertencer imediatamente ao universo literário e permite a apropriação de todo um capital técnico, de conhecimentos e habilidades próprios à história literária.” (CASANOVA, 2002, p. 320).

No entanto, esse uso das línguas europeias não se dá de maneira pacífica para o escritor africano, como já afirmou Achebe: “Para um africano, escrever em inglês não é possível sem sérias contrariedades” (ACHEBE, 1973, p. 12, tradução minha)⁹⁰. Achebe “constrói” sua língua inglesa a partir de sua tradição igbo, dando origem a uma expressão própria em um inglês seu “modificado”. Para muitos desses escritores, adotar a língua do colonizador é uma estratégia de sobrevivência literária, mas a vinculação conscientemente política desses escritores com seus países de origem faz com que a utilização das línguas europeias não se faça de forma completamente pacífica. Há um desconforto que se faz visível nas obras literárias,

⁹⁰ “*For an African, writing in English is not without its serious setbacks.*” (ACHEBE, 1973, p. 12)

até mesmo no discurso dos personagens: como vimos anteriormente, Obi sente vergonha de ter que utilizar a língua inglesa para se comunicar com outros nigerianos.

Casanova afirma que as línguas europeias são para esses escritores “uma espécie de ‘presente envenenado’ ou roubo instituído” (2002, p. 318). Os escritores então ficam na posição de herdeiros não legítimos de uma tradição linguística, como afirma o escritor argelino Jean Amrouche: “Quando você está na situação do colonizado, é instado a usar essa língua que lhe atribuíram, mas da qual é apenas usufrutuário e não proprietário legítimo, apenas um usuário” (apud CASANOVA, 2002, p. 318).

De fato, é difícil para um escritor da geração de Achebe escrever na língua que há pouco era símbolo de dominação, subalternização e violência. No entanto, o processo de construção literária, a organização dessas “soluções”, segundo Casanova, é a demonstração de que, mesmo convivendo com o trágico de suas escolhas, o escritor africano, ou de outras regiões também colonizadas, consegue responder às demandas de representação advindas de seus países e transforma a adoção da língua numa vitória contra o colonizador: “Conquistar a língua inglesa talvez seja rematar o processo de nossa liberação” (Salman Rushdie apud CASANOVA, 2002, p. 319).

Ao cabo de sua argumentação, Ngugi ressalta que a literatura produzida por volta dos anos 1960, na África, é a literatura da pequena burguesia escolarizada, justamente por ser escrita em inglês, francês, português ou espanhol. Ele faz um paralelo entre o desenvolvimento literário e a ascensão dessa nova burguesia africana. “Mas a pequena burguesia na África era uma grande classe, com muitas vertentes diferentes.” (NGUGI, 1986, p. 20, tradução minha)⁹¹ Uma dessas linhas da pequena burguesia africana, segundo ele, é a burguesia patriótica, que via o futuro da África como vigoroso e independente, exercendo uma forma

⁹¹ “*But the petty-bourgeoisie in Africa was a large class with different strands in it.*” (NGUGI, 1986, p. 20)

de capitalismo, ou de socialismo, diferente das formas de governo em vigor. Segundo Ngugi, essa “classe burguesa nacionalista” usou a literatura para “explicar a África para o mundo”, mas ele também admite que as literaturas africanas em geral, mesmo escritas em línguas europeias desenvolveram-se ao ponto de formar uma “tradição coesa e um conjunto de referências literárias comuns”. (NGUGI, 1986, p. 20, tradução minha)

O que Ngugi descreve é a formação, ou a intenção de construção, de um sistema literário africano como um sistema continental ou nacional, de acordo com cada país. E, de fato, se tomarmos Nigéria e Angola, que aqui nos interessam, é possível arriscar afirmar que um sistema literário está em formação nesses países, se já não estiver constituído, no sentido da definição de Antonio Candido, ou seja, o sistema como a tripla articulação de elementos essenciais: as obras literárias, os autores e seus leitores (1997, p. 12-13).

Tanto na Nigéria quanto em Angola existe hoje uma tradição de autores e obras que se tornaram referência para as novas gerações de escritores e são objeto de estudo tanto em seus países quanto fora deles. Achebe e Pepetela fazem parte dessas tradições. Essa literatura, a princípio, foi parte do grande levante mundial contra o colonialismo. Ela tencionava chamar os africanos para as lutas de independência e para o orgulho de suas origens. É a literatura que Pires Laranjeira classifica como “de guerrilha”.

É preciso considerar a distância temporal da publicação dos romances analisados neste trabalho: aqueles de Achebe são publicados na década de 1960 e trazem em si um forte tom de denúncia, que estava em consonância com a situação daquele momento, tanto que *A Man of the People* foi considerado um romance premonitório ao anunciar um golpe militar ficcional, semanas antes do golpe militar real. Os romances de Pepetela, aqui analisados, por outro lado, foram publicados em 1992 e 2005 e fazem uma espécie de revisão crítica dos 30 anos anteriores da história de Angola. Apesar disso, as quatro obras carregam marcas dessa literatura crítica e mordaz de que fala Ngugi: “Em vez de ver a África como uma massa uniforme de negritude injustiçada, [a literatura] agora tentava um tipo de

análise de classe e avaliação das sociedades neocoloniais.” (NGUGI, 1986, p. 21, tradução minha)⁹²

A proposta de Ngugi de produzir literaturas em quicuío, igbo, quimbundo, ou em qualquer outra língua africana pré-colonial, é importante para a sobrevivência das línguas africanas. No entanto, como exigir, por exemplo, que Pepetela escreva em quimbundo se essa não é sua língua materna? Claro que sua língua literária é impregnada da influência quimbundo, mas o português é sua língua de infância, situação diferente daquela de Achebe, cuja língua materna é o igbo. Isso faz com que Pepetela deixe de ser um escritor africano?

O que vale ressaltar neste momento é que o projeto de Ngugi, por mais que tivesse que lidar com todas essas dificuldades e desafios, faz parte de uma vontade de dar voz às outras culturas que habitam o continente africano. Para ele, existem duas tradições literárias diferentes: “As mentes brilhantes de um Chinua Achebe, de um Wole Soyinka ou um Kofi Awoonor não se puseram a revisar o romance africano, mas a criar uma nova tradição, a do romance afro-europeu.” (NGUGI, 1986, p. 70, tradução minha)⁹³

Reivindicações, como aquela expressa por Pires Laranjeira, na introdução de *Letras em Riste*, buscam acentuar as especificidades de literaturas nacionais. Para ele, designações como “literaturas luso-africanas”, “literaturas de países africanos de língua oficial portuguesa”, “literaturas lusófonas” ou mesmo “literaturas de expressão portuguesa” possuem uma enorme carga colonial e ressaltam apenas o fato de essas manifestações culturais terem sido originadas do processo de colonização e não revelam as especificidades de cada país (1992, p. 33-37). Nesse aspecto, é preciso levar em conta que os países africanos não possuem unidade linguística, nem cultural. Está aí o interesse na classificação de Pires Laranjeira, ou

⁹² “*Instead of seeing Africa as one undifferentiated mass of historically wronged blackness, it now attempted some sort of class analysis and evaluation of neo-colonial societies.*” (NGUGI, 1986, p. 21)

⁹³ “*The brilliant minds of a Chinua Achebe, a Wole Soyinka or a Kofi Awoonor went not to revise the African novel but to create a new tradition, that of the Afro-European novel.*” (NGUGI, 1986, p. 70)

seja, cada país africano possui uma diversidade de expressões culturais que não podem ser simplificarmente alocadas dentro de uma classificação linguística, como “literaturas africanas de língua portuguesa” ou “literaturas quimbundas”. Para Laranjeira, se utilizarmos o termo “literatura angolana”, conseguiremos então abarcar todas as manifestações literárias que ocorrem naquele território. Assim ele favorece uma classificação geográfica, mas que teria a vantagem de não excluir linguisticamente. Enquanto a opção de Ngugi de classificar as literaturas africanas por línguas (literaturas africanas X literaturas afro-europeias) pode minar os interesses de um país como um todo diversificado.

Para Ngugi, a separação se faz entre a literatura escrita em línguas europeias, “literatura afro-europeia” e “romance afro-europeu”, e aquelas que se expressam nas línguas ditas autóctones, “literatura africana” e “romance africano”. Já Pires Laranjeira segue outra vertente de pensamento que condena classificações do tipo “literaturas africanas de língua portuguesa” ou “literaturas lusófonas”, porque essas classificações reduzem a produção cultural de cada país a uma questão linguística. Para ele, o ideal seria uma nomenclatura própria para cada país, como “literatura angolana”, “literatura moçambicana”, e assim por diante. Dessa forma a produção literária de um determinado estado-nação seria contemplada como um todo, inclusive no que tange à produção em línguas autóctones. Pires Laranjeira argumenta que classificar uma literatura como “literatura africana de expressão portuguesa” reduz as literaturas de cinco países à questão da língua do colonizador. Os escritores também não aprovam tal designação. O angolano Ondjaki, por exemplo, declarou não ser um escritor de “expressão portuguesa”, pois sua língua de trabalho é o português, ainda assim sua “expressão” é angolana. Ele acredita ser mais adequado classificarmos as literaturas produzidas nas ex-colônias portuguesas como “literaturas africanas de língua portuguesa”.⁹⁴

⁹⁴ Declaração feita em Brasília, na 1ª Bienal do Livro e da Leitura, em 17 de abril de 2012, no início de sua intervenção no seminário “Literaturas africanas de expressão portuguesa”. Reportagem em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/noticia/2012-04-17/sou-escritor-de-expressao-angolana-e-nao-portuguesa-diz-ondjaki>. Acesso em: 20 mar. 2021

Todos esses rótulos são designações que têm a função de suprir uma necessidade acadêmica de classificação dessas literaturas. É importante ter em mente que cada país pensa sempre sua literatura primeiramente enquanto expressão nacional e apenas num segundo momento enquanto parte de um grupo maior de literaturas que têm em comum sua língua de escrita. Portanto, essas classificações são formas práticas de se referir a essas literaturas em ambientes de estudos fora desses países, como no Brasil e em Portugal, por exemplo.

Podemos talvez considerar que os termos utilizados por Ngugi, literatura afro-europeia (ou euro-africana – ele deixa a cargo do leitor) e romance afro-europeu, trazem à tona a questão da língua em detrimento da questão nacional. No entanto, ambas as abordagens, tanto aquela expressa por Ngugi como a outra, expressa aqui por Pires Laranjeira, estão cercadas pela problemática do colonialismo. Se Ngugi classifica as literaturas de acordo com a língua de sua expressão, e nesse caso ela será afro-europeia ou não, Pires Laranjeira classifica pelo país de origem do escritor, e nesse caso também estamos lidando com fronteiras estabelecidas artificialmente pelo colonizador, que decidiu os limites territoriais de cada país.

Quando analisamos a opinião de Achebe sobre a questão das línguas das literaturas de cada país, temos a impressão inicial de que sua classificação vai ao encontro daquela desenvolvida por Ngugi, pois ele diz:

Uma literatura nacional é aquela que toma uma nação como sua jurisdição e tem um público real ou em potencial ao longo de seu território. Em outras palavras, a literatura que é escrita na língua nacional. Uma literatura étnica é aquela que está disponível apenas para um grupo étnico dentro da nação. (ACHEBE, 1977. p. 56, tradução minha)⁹⁵

⁹⁵ “A national literature is one that takes the whole nation for its province and has a realised or potential audience throughout its territory. In other words, a literature that is written in the national language. An ethnic literature is one which is available only to one ethnic group within the nation.” (ACHEBE, 1977. p. 56)

No entanto, um olhar cuidadoso revelará que, na verdade, a separação que Achebe faz entre literatura nacional e literatura étnica responde a uma necessidade de classificação interna dentro de um país como a Nigéria, onde a língua oficial, tida muito mais como segunda língua ou língua escolar, convive com as diversas línguas autóctones. Isso quer dizer que, para Achebe, a literatura nigeriana se divide em: nacional, aquela escrita em inglês e que, conseqüentemente, dirige-se a todo o país; e em étnica, escrita em uma das várias outras línguas faladas no país, e que precisaria ser traduzida para que os outros nigerianos a leiam. Ele corrobora, assim, a opinião expressa por Pires Laranjeira de que uma classificação territorial é mais interessante do que uma divisão continental baseada na diferença entre línguas europeias e línguas autóctones africanas.

Toda a discussão sobre a utilização literária das línguas africanas é de extrema importância para a formação cultural e identitária dos países africanos, no período pós-independência. São discussões conduzidas por escritores e teóricos e que acabam por desenhar o perfil de literaturas africanas.





INTELECTUAIS E ELITES NAS PÓS-COLÔNIAS



Por pós-colônias, compreendemos o conceito utilizado por Achille Mbembe que, em seu livro *On the Postcolony* (2001), descreve as políticas de domínio exercidas nos países africanos após as independências. Segundo Mbembe, os rastros do colonialismo continuam presentes nas nações independentes e ainda determinam o comportamento daqueles que estão no poder, mantendo as ex-colônias sob um regime dominador e exploratório. Essa sensação de continuidade da colonização é comentada por muitos intelectuais e artistas africanos. Soyinka, por exemplo, expressa muito bem essa ideia e a tristeza que a acompanha:

Uma das descobertas mais humilhantes que um africano pode fazer é exatamente o fato de que ele pode na verdade interpretar a ganância e o mal genérico do que se chama de mundo europeu nos rostos de seus companheiros mais próximos e íntimos (DUERDEN; PIETERSEN, 1972 apud REIS, 1999, p. 13).

No artigo “A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?” (2007), Inocência Mata questiona o uso generalizado das teorias pós-coloniais para todos os países que sofreram colonização europeia. Seu ensaio ressalta a importância da literatura como elemento constitutivo de identidade coletiva, principalmente em países

cuja libertação colonial aconteceu recentemente e onde a pós-colonialidade é assunto ambíguo e tenso (2007, p. 3). Para a autora, a aplicação de certas categorias aos estudos das literaturas africanas pode levar a um entendimento incompleto das especificidades daquelas sociedades:

Considerar a hibridez e o sincretismo como particularidades da intersecção cultural dos sujeitos do processo de colonização e, portanto, *lugares* quase cativos da condição pós-colonial e até dos “pós-coloniais”, é desconsiderar a dinâmica interna das sociedades africanas, acabando por ser, tal postura, uma espécie de ideologia pré-determinada para proclamar a abertura cultural como algo que só pertence a espaços do centro. (MATA, 2007, p. 8)

Para complementar sua argumentação, Inocência Mata cita o artigo de Ella Shohat, “*Notes on the ‘Post-colonial’*” (1997), que critica o uso indiscriminado de categorias como hibridez e sincretismo, bem como pós-colonial, sem levar em consideração traços de neocolonialismo que caracterizam as realidades de países recém-descolonizados, reafirmando, então, a violência da colonização. Isso quer dizer que falar de hibridez, sem tratar da luta cultural que ela encerra e da cultura híbrida como forma de resistência do povo colonizado, é tratar os resultados da colonização como se fossem benéficos para os povos que foram vítimas dela, ou seja, é limpar o produto híbrido de sua carga violenta e sofrida. Da mesma forma, falar de pós-colonialidade como um período pós-colonização, como se esta não mais existisse, é uma forma de mascarar o neocolonialismo e as consequências perversas e permanentes do colonialismo propriamente dito.

O termo ‘pós-colonial’ carrega em si a implicação de que o colonialismo é agora um assunto do passado, enfraquecendo os traços econômicos, políticos e culturais do colonialismo, que ainda deformam o presente. (...) Como um significante de uma nova época histórica, o termo ‘pós-colonial’, quando comparado ao neo-colonialismo, vem equipado com pouca evocação das relações de poder

contemporâneas: falta nele certo conteúdo político para dar conta do envolvimento militar dos E.U.A., característico dos anos 1980 e 1990, em Granada, Panamá e Kuwait-Iraque, e da ligação simbiótica entre os interesses políticos e econômicos dos E.U.A. e aqueles das elites locais. ⁹⁶ (SHOHAT, 1997, p. 326)

O exemplo que Ella Shohat dá neste trecho, a respeito do envolvimento dos Estados Unidos em diversas situações militares nas últimas décadas do século XX e os demais exemplos que ela fornece, em seu texto, sobre as situações contemporâneas de conflitos internos dentro de países desenvolvidos e subdesenvolvidos, reforçam a continuidade da realidade colonial após as independências.

Outra crítica pertinente às teorias pós-coloniais feita por Ella Shohat é que, em alguns usos, o termo coloca no mesmo grupo países que sofreram a colonização, mas que atualmente não vivem realidades semelhantes: “Usamos o termo ‘pós-colonial’, no entanto, para cobrir toda a cultura afetada pelo processo imperial, desde o momento da colonização até o presente”⁹⁷ (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 2, tradução minha). Esse tipo de agrupamento, segundo Ella Shohat, dificulta o trabalho de análise, já que não podemos comparar, nem econômica nem politicamente, as situações de países como Austrália e Nigéria, por exemplo, apesar de ambos terem sofrido a colonização pelas mãos da mesma potência europeia.

⁹⁶ “The term ‘post-colonial’ carries with it the implication that colonialism is now a matter of the past, undermining colonialism’s economic, political, and cultural deformative-traces in the present. (...) As a signifier of a new historical epoch, the term ‘post-colonial’, when compared with neo-colonialism, comes equipped with little evocation of contemporary power relations; it lacks a political content which can account for the eighties and nineties-style U.S. militaristic involvements in Granada, Panama, and Kuwait-Iraq, and for the symbiotic links between U.S. political and economic interests and those of local elites.” (SHOHAT, 1997, p. 326)

⁹⁷ “We use the term ‘post-colonial’, however, to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day.” (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 2007, p. 2)

Se tomarmos Austrália e Nigéria como exemplos ilustrativos das diferenças coloniais, veremos que até mesmo a formação das elites desses países é diferente. A Austrália é uma *settler colony*, uma colônia de assentamento, cujo principal objetivo era o de ocupar a terra; portanto, famílias inteiras vinham ali se instalar, deslocando a população indígena, que não tomava parte daquela nova sociedade que se formava. Assim, a população aborígene australiana foi significativamente reduzida e excluída, e a elite burguesa do país então é formada por pessoas de origem europeia, mesmo depois da independência.

Por outro lado, a Nigéria, também colonizada pela Inglaterra, apresenta uma realidade diferente, com o colonialismo de exploração. Esse outro tipo de colonialismo, interessado em retirar recursos da terra e em explorar a mão de obra local, não envolvia tantos colonos quanto na colônia de assentamento. A população local, de uma forma obviamente precária, acabava por ter mais lugar dentro da sociedade colonial em sua modalidade de exploração do que na modalidade de assentamento. A consequência dessas diferenças para o período pós-independência é que a economia e a realidade pós-colonial desses países serão diferentes.

Portanto, o uso indiscriminado do termo “pós-colonial” não só falsamente nivela países diferentes, como também possibilita o entendimento enganoso de que as diferentes populações dentro de um mesmo país se relacionam com o centro hegemônico da mesma forma. Australianos brancos e australianos aborígenes seriam assim colocados na mesma posição com relação ao “centro” europeu. O termo então desconsideraria as diferenças internas e a opressão sofrida por certa parcela de uma determinada população. Da mesma forma, a população pobre da Nigéria ou de Angola não tem a mesma relação com os ex-colonizadores que as elites financeiras e intelectuais desses países.

A realidade pós-colonial não é vivida da mesma forma pelas diferentes camadas da população de um mesmo país. A enorme desigualdade social é consequência do colonialismo, por isso a realidade “pós-colonial” não é uniformizada dentro de um país, para todos as classes sociais – se para Caposso ela é vantajosa, para Nacib ela é mais difícil.

A convivência das elites nigerianas e angolanas com as políticas neocoloniais é, dentro dos romances aqui tratados, apontada como uma das causas da má distribuição de renda lá vivida. Nota-se que esses romances, ao projetarem um quadro das relações entre as potências dominantes e as elites dos países recém-libertos, aderem a esse tipo de perspectiva. Observamos tal característica mais claramente nos dois romances de Pepetela, nos quais encontramos personagens que trabalham como intermediadores de empresas internacionais, como Malongo em *A geração da utopia*, e Omar, em *Predadores*. Neste último, a família de Caposso mantém uma relação com a Europa, de viagens, férias, estudos, trabalho, que os personagens pobres, como Nacib, não compartilham.

Sobre a relação entre as novas elites e formação da intelectualidade, vou até Gramsci para entender a formação do intelectual. Ele divide a formação dos intelectuais em duas grandes categorias. Segundo ele, primeiramente, cada novo grupo social municia-se de “uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da sua função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político” (GRAMSCI, 1982, p. 3). Esse é o intelectual orgânico, que deve fornecer as ferramentas de conhecimento, os modos de pensar, as justificativas técnicas, os números favoráveis, ou seja, toda a base técnico-científica que um grupo social recém-surgido precisa para prosperar. Gramsci fala de empresários, que trazem consigo “o técnico da indústria, o cientista da economia política” (1982, p.3). Edward Said acrescenta nesta categoria de intelectuais orgânicos os publicitários e relações públicas, que hoje trabalham para conquistar mercado em nome de uma ou outra empresa (SAID, 1996, p. 4).

A segunda grande categoria de formação intelectual para Gramsci é a do intelectual tradicional, que não surge a partir de novos grupos sociais ou para suprir suas necessidades. Trata-se, na verdade, de “categorias intelectuais preexistentes”, como eclesiásticos, que, na época em que eram intimamente ligados à aristocracia fundiária, eram os detentores do conhecimento religioso e filosófico, logo, da ciência da época (1982, p. 5.). A estrutura econômica mudou e aos poucos surgiram também “os cientistas,

teóricos, filósofos não eclesiásticos, etc.”. Esses intelectuais, por causa de sua continuidade histórica, acreditam ser “autônomos e independentes do grupo social dominante” (1982, p. 6).

As categorias “intelectual orgânico” e “intelectual tradicional” são esclarecedoras, mas não apresentam a solução para o dilema de definição do grande grupo dos intelectuais. Para Gramsci, um modo de pensar sobre o assunto é a partir da ideia de que todo ser humano é um intelectual, mas que nem todos desempenham essa função na sociedade (1982, p. 7). Assim sendo, todos somos capazes de executar atividades mentais ligadas à reflexão, à crítica, à apreciação ou a produção artística, até um determinado ponto, mas nem todos o fazem como profissão.

Para Edward Said, por sua vez, o intelectual:

não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém cuja existência está firmada num senso crítico, um senso de resistência à aceitação de fórmulas fáceis, ou de clichês pré-estabelecidos, ou das suaves e confortadoras confirmações do que os poderosos ou convencionais têm a dizer, e do que eles fazem. Não apenas se abstém passivamente, mas está ativamente disposto a dizê-lo em público. (SAID, 1996, p. 23, tradução minha)⁹⁸

No âmbito deste trabalho, trataremos por intelectual aquele que recebeu educação formal, dentro ou fora da África, e que compõe a *intelligentsia* dos países do continente. P. Thandika Mkandawire utiliza o termo *intelligentsia* para tratar dos intelectuais africanos, ressaltando que se refere à concepção russa do termo (MKANDAWIRE, 2005, p. 16), no sentido de classe envolvida em complexo trabalho crítico mental e na disseminação da cultura de um determinado país. Ele destaca que as classes

⁹⁸ “is neither a pacifier nor a consensus-builder, but someone whose whole being is staked on a critical sense, a sense of being unwilling to accept easy formulas, or ready-made clichés, or the smooth, ever-so-accommodating confirmations of what the powerful or conventional have to say, and what they do. Not just passively unwillingly, but actively willing to say so in public”. (SAID, 1996, p. 23)

intelectuais dos países africanos tiveram importante papel na consolidação dos projetos nacionalistas.

Os intelectuais aqui tratados, aqueles que tomam parte nas narrativas dos romances em questão, seriam intelectuais tradicionais, na concepção de Gramsci, pois são em sua maioria escritores, professores, filósofos e artistas. No entanto, essa definição não serve por completo para definir os intelectuais africanos, pois esses não são herdeiros de uma tradição deixada por uma estrutura econômica anterior, como os eclesiásticos do sistema feudal europeu. Talvez eles possam ser a continuidade histórica dos missionários que chegaram ao continente africano junto com a colonização, ou uma continuação histórica do intelectual tradicional europeu transposta em outra localidade geográfica.

Portanto, o intelectual será tratado como aquele que recebeu educação formal e desempenha seu papel de produtor de conhecimento dentro das sociedades africanas. Estamos falando da classe letrada, que estabelece distância crítica para opinar sobre os tensos acontecimentos dos momentos pré-independência e pós-coloniais.

A figura do intelectual aparece nos quatro romances, seja como personagem principal (Obi, em *No Longer at Ease*, e Aníbal, em *A geração da utopia*), como narrador (em *A Man of the People*), ou ainda como personagens secundários (como Sebastião e Mireille, em *Predadores*). Apesar de aparecerem com certa constância nos enredos, os intelectuais são figuras desprezadas por outros personagens. Nanga, por exemplo, apesar de Ministro da Cultura, demonstra total desconhecimento dos artistas nacionais, e Caposso considera a leitura uma atividade inútil. Com essa opinião de Caposso, vemos que a aversão aos intelectuais se estende até a literatura, atividade “inútil”, que impede um homem de trabalhar e ganhar dinheiro. A obra literária é então questionada como objeto em posição controversa. Valem as perguntas: Qual é a função da literatura na África, ou em qualquer país periférico? Para que serve essa prática em uma ex-colônia? Nessas condições, como é construído um romance africano?

Os narradores de *A Man of the People* e de *Predadores*, em especial, reforçam ainda mais esse questionamento, pois o primeiro, Odili, é

um narrador de primeira pessoa intelectual - professor e escritor - que quer ir à metrópole, Londres, para realizar sua pós-graduação. O narrador de *Predadores*, por sua vez, de terceira pessoa, mas intruso, revela abertamente seu estatuto de narrador, o dono todo-poderoso do texto, desvelando, assim, o próprio fazer literário. Esses dois tipos de narradores, cada um à sua maneira, reforçam o questionamento interno acerca do papel dos intelectuais e da literatura na configuração nacional. Ao fazer isso, questionam sua própria posição dentro do contexto histórico-social de seus países.

A posição dos intelectuais africanos está intimamente ligada à educação e à aquisição da língua europeia em questão. Obi (*No Longer at Ease*) e Odili (*A Man of the People*) são exemplos disso. Ambos são estudantes que conseguiram certo sucesso nas carreiras pelo domínio da língua inglesa, Obi realiza seus estudos superiores na Inglaterra e volta para assumir cargo público na Nigéria; Odili é professor e o narrador do romance.

Em *A Man of the People*, o partido do governo espalha acusações nos jornais e, conseqüentemente, influencia a opinião geral da população contra os funcionários e membros do governo que fizeram estudos superiores. Essas críticas, posteriormente, dificultam ainda mais a candidatura de Odili ao posto de Nanga:

A partir de hoje temos que vigiar e proteger zelosamente nossa liberdade duramente conquistada. Nunca mais devemos confiar o destino da África à classe híbrida de intelectuais esnobes, educados no ocidente, que não hesitarão em vender suas mães por um bocado de sopa. (ACHEBE, 1966, p. 6, tradução minha)⁹⁹

O intelectual é alvo de desconfiança e de campanhas difamatórias por parte do partido de Nanga. Esse tipo de estratégia é comum em tipos de governo que pretendem manter a população anestesiada, para que ela

⁹⁹ “From today we must watch and guard our hard-won freedom jealously. Never again must we entrust the destiny of Africa to the hybrid class of Western-educated and snobbish intellectuals who will not hesitate to sell their mothers for a mess of pottage...” (ACHEBE, 1966, p. 6)

sirva ao seu enriquecimento. Tal prática é muito comum e parece não sair de moda, visto que podemos observar esse tipo de atitude em governos recentes, no Brasil e em outras partes do mundo. fazer com que a população em geral desconfie e rejeite professores, artistas e cientistas é uma forma de minar o senso crítico e, assim, permanecer no poder.

O processo de formação identitária de um país passa obrigatoriamente pelas mãos de intelectuais e artistas, seja para criar um mito de nação, amalhando elementos culturais comuns para fomentar a união de um povo; seja para excluir elementos culturais que não interessam propriamente àqueles que ocupam as camadas dominantes. Num momento pré-independência, os intelectuais e artistas africanos tentam dar forma a uma nacionalidade que busque a libertação. No entanto, mesmo neste momento, a intelectualidade se divide e não apoia necessariamente as mesmas causas. Os intelectuais não estão livres de escolhas malsãs, como nos anos 60 em Angola, quando havia escritores que trabalhavam pela união nacional aderindo a uma tendência independentista e aqueles que defendiam ideais colonialistas.

Para alcançar a sonhada independência, os países africanos contaram com a mobilização de seus escritores, que forjaram literaturas nacionais antes mesmo da existência de uma nação. Assim, foram cruciais, influenciando a formação de seus países por meio de seus projetos literários: “Os escritores africanos, nomeadamente Pepetela, parecem ter entendido essa problemática e investido tanto no contato com as massas quanto em produções que viessem a contribuir para uma mudança e melhoria social.” (CRUZ, 2008, p. 5)

Segundo Pires Laranjeira (1992):

A edificação das literaturas africanas de língua portuguesa acompanha a construção de um novo poder político, primeiro clandestino e, depois, triunfante. Os homens que escrevem são os mesmos que pensam e que politicam. (PIRES LARANJEIRA, 1992, p. 14)

Isso confirma a importância do escritor-intelectual na busca pela independência nesses países. Essa íntima inter-relação entre escritor, literatura, identidade nacional e política é a matéria incandescente que forja o romance africano.

A afirmação de Pires Laranjeira diz respeito à realidade das colônias portuguesas na África. A situação em países como a Nigéria não é exatamente a mesma. A influência de escritores e intelectuais não foi tão direta na Nigéria como foi em Angola. O fato de as ditaduras terem começado em 1966, seis anos após a independência, dificultou a interferência de escritores no governo e restringiu o trabalho deles aos textos, quando podiam publicar. Os governos militares baniram qualquer interferência de não militares. Wole Soyinka, por exemplo, quis impedir a guerra de Biafra e ficou preso por 2 anos e 7 meses. É uma situação bastante diferente daquela observada em Angola depois da independência, quando intelectuais, como Pepetela, ocuparam cargos administrativos.

É importante ressaltar mais uma vez que as circunstâncias históricas das conquistas da independência dos dois países foram diferentes: a Inglaterra não tinha mais condições financeiras de manter as colônias depois da 2ª. Guerra e parece ter alterado sua estratégia de presença nas colônias, não oferecendo grande resistência às independências. Já no caso das colônias portuguesas, os esforços de Portugal foram pela manutenção das colônias, o que fez com que os literatos e intelectuais dessem apoio mais direto à luta pela independência.

Os esforços de Portugal tomaram diversas formas, uma delas a perseguição desses intelectuais e escritores que estavam diretamente envolvidos nas lutas pela independência. Há uma referência a essa situação dentro de *A geração da utopia*:

A tese de fim de curso [de Aníbal] apareceu como uma provocação, uma análise da política colonial no século XIX, em que demonstrava que o Estado português liquidou a burguesia angolana que ganhava consciência de sua diferença e se encaminhava para posições autonomistas inspiradas nos princípios da Revolução Francesa. (PEPETELA, 1992, p. 21)

O personagem Aníbal, ele próprio filósofo, constata em suas pesquisas o que foi feito com a burguesia angolana que assumia posições independentistas. Foram tomadas medidas como aprisionamento e exílio forçado, alijando aqueles que tinham planos para a nova nação.

No entanto, o projeto literário do autor de *A geração da utopia* e sua contribuição para uma melhoria social se deparam, posteriormente, com a necessidade de denunciar, porque a proposta de país livre se transforma em uma cilada distópica:

Se antes havia os colonos e os colonizados, depois havia uma pequena elite que controlava o partido e o país, apropriando-se do trabalho intelectual que defendia uma sociedade socialista e igualitária, e uma grande massa que sofria com a guerra civil, com a falta de mercadorias, com a impossibilidade de produção e com a grande corrupção que assolava o país. (CRUZ, 2008, p. 6)

É neste ponto que o escritor se distingue do político propriamente dito, como observa Salman Rushdie:

Então fica claro que redescrever um mundo é o primeiro passo necessário para mudá-lo. (...) Escritores e políticos são rivais naturais. Ambos os grupos tentam fazer o mundo à sua imagem; lutam pelo mesmo território. E os romances são uma forma de negar a versão oficial da verdade dos políticos. (RUSHDIE, 1991, p. 14, tradução minha)¹⁰⁰

Enquanto o político tenta apresentar a versão da realidade que lhe convém, o escritor pretende criticar o que entendemos como realidade, revelando suas dinâmicas de funcionamento. É o que Pepetela faz em *Predadores*.

¹⁰⁰ “So it is clear that redescribing a world is the necessary first step towards changing it. (...) Writers and politicians are natural rivals. Both groups try to make the world in their own images; they fight for the same territory. And the novels is one way of denying the official, politicians’ version of truth.” (RUSHDIE, 1991, p. 14)

Os escritores denunciam a situação em que o trabalho dos intelectuais, que outrora lutaram pela independência, é transformado em instrumento para a manutenção dos privilégios daqueles que chegaram até o poder. Essa situação aparece nos romances aqui tratados: em *A Man of the People*, a palavra intelectual torna-se insulto para afastar do governo aqueles que fizeram estudos superiores; em *A geração da utopia*, a enunciação dessa crítica se dá de forma bastante engenhosa, porque ali vemos o personagem Elias que, de crítico ferrenho do sistema de exploração colonial e capitalista, torna-se um aproveitador, pastor de um culto religioso inventado por ele próprio, usando toda a lãbia e o conhecimento que seus estudos avançados lhe deram. Elias personifica a mudança de orientação de alguns daqueles que foram parte da geração utópica, mas que passaram a utilizar seu discurso para ludibriar pessoas, prometendo soluções religiosas para o desespero da vida. Se antes ele defendia o povo angolano e o chamava para a luta, depois se torna um daqueles que explora as fraquezas do mesmo povo. Neste contexto, vale citar a crítica feita por Fanon aos intelectuais europeizados:

Encontramos neles, intactas, as condutas e formas de pensamento recolhidas ao longo de sua frequentação da burguesia colonialista. Outrora crianças mimadas do colonialismo, e hoje da autoridade nacional, eles organizam a pilhagem de alguns recursos nacionais. (FANON, 1991, p. 79, tradução minha)¹⁰¹

Para Fanon, o intelectual colonizado é um detalhista que, na sua tentativa de inserção no movimento revolucionário popular, se atém a detalhes e especialidades que não servem ao povo, que, por sua vez, pensa na situação global, mais imediata: “A terra e o pão, o que fazer para ter a

¹⁰¹ “On retrouve chez eux, intactes, les conduites et les formes de pensée ramassées au cours de leur fréquentation de la bourgeoisie colonialiste. Enfants gâtés hier du colonialisme, aujourd’hui de l’autorité nationale, ils organisent le pillage des quelques ressources nationales.” (FANON, 1991, p. 79)

terra e o pão.” (FANON, 1991, p. 80, tradução minha)¹⁰² Fanon fala de pilhagem realizada pelo colonizador, mas, como ele explica anteriormente, o intelectual que viveu no meio da burguesia colonizadora assume os modos do colonizador, bem como sua forma de pensar e agir. Esse intelectual que vai liderar os partidos de libertação e governar a nação livre vai, então, continuar o trabalho de pilhagem do colonizador. Ele se torna o próprio colonizador, o predador.

No entanto, é importante termos sempre em mente que a estrutura que faz surgir a burguesia predatória é o mesmo que faz nascer os intelectuais e escritores. A expansão do sistema educacional na Nigéria e a possibilidade de famílias angolanas enviarem seus filhos para cumprir estudos universitários na Europa tem origem nas mudanças econômicas nas colônias africanas. A mudança que faz crescer uma camada da sociedade que busca enriquecer é a mesma que dá sustento para o surgimento de uma elite intelectual interessada nos ideais de independência. As literaturas africanas são produzidas por essa elite, que vive, dessa forma, a paratopia identitária, um conflito de pertencimento que transparece no texto literário.

Ao analisar a obra de Wole Soyinka, Eliana Lourenço de Lima Reis (1999) ressalta a “ambiguidade do lugar cultural” (REIS, 1999, p. 38) de onde fala o autor, porque, apesar de sua origem iorubá, a educação familiar e escolar de Soyinka é “cristã-europeia”. Como vimos anteriormente, parte dos intelectuais e artistas africanos vivem divididos entre a cultura tradicional, ou reminiscências desta, e a educação formal europeia: “o discurso de Soyinka parte de uma perspectiva dupla: ele fala *de dentro* de sua cultura, mas também *de fora*, como alguém que não pertence totalmente àquele mundo.” (REIS, 1999, p. 39)

Os escritores africanos das gerações de Soyinka, Achebe e Pepetela, que viveram os períodos anteriores e posteriores à descolonização, demonstram em suas obras a “paratopia literária”. Para explicar a paratopia, Dominique Maingueneau afirma: “O escritor é alguém que não tem lugar para estar (nem para ser) e que deve construir o território de sua obra

¹⁰² “*La terre et le pain; que faire pour avoir la terre et le pain?*” (FANON, 1991, p. 80)

justamente através desta falha.” (MAINGUENEAU, 2004, p. 85, tradução minha)¹⁰³ Maingueneau explica que o escritor não é como um ser composto de duas partes, uma ligada à sociedade e outra ligada à nobreza das letras, como “um tipo de centauro”, mas sim alguém cuja enunciação não consegue encontrar um lugar próprio entre o literário e a sociedade, ou seja, o discurso mesmo se faz a partir da falta de lugar definido.

A paratopia define-se como a incapacidade de pertencer a uma única “topia”, seja ela identitária, espacial ou temporal. O exemplo que Maingueneau fornece, de François René de Chateaubriand, é útil para melhor compreender o conceito: ele ocupa uma situação de paratopia identitária, pois é representante da aristocracia em um mundo burguês; e de paratopia temporal, porque a aristocracia, em seu tempo, não tem a mesma importância de outrora, mas ele ainda age como se tivesse.

O personagem principal de Chinua Achebe, em *Things Fall Apart*, Okonkwo, quando volta de seu exílio, torna-se um ser paratópico, pois não reconhece mais sua aldeia. Além disso, os costumes tradicionais que Okonkwo tanto prezava não são mais respeitados por aqueles que ali ficaram e sofreram a influência do colonizador. Ele faz parte de um tempo passado, de uma ordem passada. Sua paratopia é levada ao extremo, e o resultado dela é o seu suicídio, ao final do romance.

Dentre os diversos tipos de paratopia, Maingueneau destaca a paratopia linguística como uma das mais importantes para a criação literária. No primeiro romance de Achebe, a questão linguística não existe no plano da narrativa, pois os personagens ainda não se depararam com a necessidade de falar inglês, visto que o colonizador ainda não está totalmente presente naquela sociedade. Em *Things Fall Apart*, essa questão aparece apenas na forma do romance, pois as falas dos personagens são representadas em inglês, apesar de eles estarem se expressando em igbo. No entanto, nos romances analisados aqui, *No Longer at Ease* e *A Man of the People*,

¹⁰³ “L’écrivain est quelqu’un qui n’a pas lieu d’être (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son oeuvre à travers cette faille même.” (MAINGUENEAU, 2004, p. 85)

leio ainda a questão da paratopia linguística dentro do enredo. O fato de falar inglês e de essa não ser a língua materna de seus conterrâneos é assunto sempre comentado por Obi e Odili, espelhando, assim, a paratopia linguística do próprio Achebe.

De fato, os escritores africanos, bem como os antilhanos, são constantemente confrontados com essas questões, que se materializam dentro do texto: A língua que escrevo é minha? A literatura que produzo representa meu povo? Escritores diferentes chegam a conclusões diferentes: Ngugi sente que precisa escrever em quicuío. Achebe apropriou-se da língua inglesa, que agora pertence tanto a ele quanto a seu povo. Pepetela, por sua vez, incorpora à língua portuguesa elementos das línguas vernáculas de sua região, quebrando a fixidez da língua e levando a ruptura até o discurso de seus narradores.

Maingueneau usa como exemplo uma citação de Édouard Glissant para elucidar a situação paratópica do escritor de países colonizados. Ele cita um trecho de *L'auteur en souffrance* (2000), no qual Glissant diz fazer parte de uma geração de precursores dos verdadeiros escritores, que vão escrever uma literatura que ainda está por vir, escritores livres que representarão um povo livre, que também está por vir (apud MAINGUENEAU, 2004, p. 87). Glissant sonha com a independência, com a superação da condição paratópica de duplo pertencimento. No entanto, para Maingueneau, “ele não será mais escritor se o povo, cuja chegada ele anuncia, tornar-se ‘real’, se o autor deixar de ser paratópico.” (MAINGUENEAU, 2004, p. 87, tradução minha)¹⁰⁴ Para ele, a condição paratópica é a essência da criação literária:

Condição da enunciação, a paratopia do escritor também é o produto; é através dela que a obra pode acontecer, mas também é ela que a obra deve construir em seu próprio desenvolvimento. Enunciação fundamentalmente ameaçada, a literatura não pode dissociar

¹⁰⁴ “*il ne serait plus écrivain si le peuple dont il annonce la venue devenait « réel », si l'auteur cessait d'être paratopique.*” (MAINGUENEAU, 2004, p. 87)

seus conteúdos da legitimação do gesto que os propõe, a obra só pode configurar um mundo se este for rasgado pela referência ao espaço que torna possível sua própria enunciação. (MAINGUENEAU, 2004, p. 94, tradução minha)¹⁰⁵

A obra literária constrói seu próprio lugar de enunciação e dele não pode se dissociar, correndo o risco de deixar de existir. A paratopia é elemento constituinte da obra. Quando tratamos dessa condição específica das obras literárias africanas, percebemos que estamos tratando de vários tipos de paratopia.

Temos a paratopia linguística, aquela que é essencialmente literária, posto que a língua de escrita da obra literária é sempre forma aproximada de representação de uma realidade de fala. A paratopia linguística presente no texto africano é aquela que se ocupa da língua em que o texto é escrito, pois esta não é necessariamente a língua materna do escritor, ou de seus personagens, nos casos aqui em tela.

Os escritores africanos deparam-se com a questão da escolha da língua. Chinua Achebe escreve em língua inglesa, mas sua forma de expressão em língua inglesa cria um paradigma linguístico e pode até ser caracterizado como uma língua outra que aquela normativa ou europeia. Pepetela, por sua vez, enquanto filho de portugueses, nascido em Angola, não encontra o mesmo dilema linguístico que Achebe, pois, para ele a língua de trabalho já estava posta antes que houvesse uma escolha, mas essa língua não é a mesma que se fala em Portugal, como também não é totalmente angolana.

Nas duas situações, os escritores exercitam a arte literária em idiomas que não necessariamente representam a fala dos personagens ali

¹⁰⁵ “*Condition de l’énonciation, la paratopie de l’écrivain en est aussi le produit ; c’est à travers elle que l’oeuvre peut advenir, mais c’est aussi elle que cette oeuvre doit construire dans son développement même. Énonciation foncièrement menacée, la littérature ne peut dissocier ses contenus de la légitimation du geste qui les pose, l’oeuvre ne peut configurer un monde que si ce dernier est déchiré par le renvoi à l’espace qui rend possible sa propre énonciation.*” (MAINGUENEAU, 2004, p. 94)

descritos: nos romances de Achebe, os escolarizados falam inglês, mas há aqueles que falam crioulo e ainda aqueles que só se comunicam em igbo; nos romances de Pepetela, há a diferença entre os que falam português, e os que falam um crioulo de português com umbundo ou com quimbundo, e são discriminados por isso.

Em segundo lugar, observamos nos textos africanos a paratopia identitária por parte de seus autores. Escritores são intelectuais, no que concerne sua formação acadêmica, ou seja, receberam a educação formal nos moldes do ensino superior europeu. Enquanto intelectuais, os escritores africanos encontram-se ao mesmo tempo próximos e afastados de seu povo, o que torna seus textos o palco para que tal paratopia seja encenada.

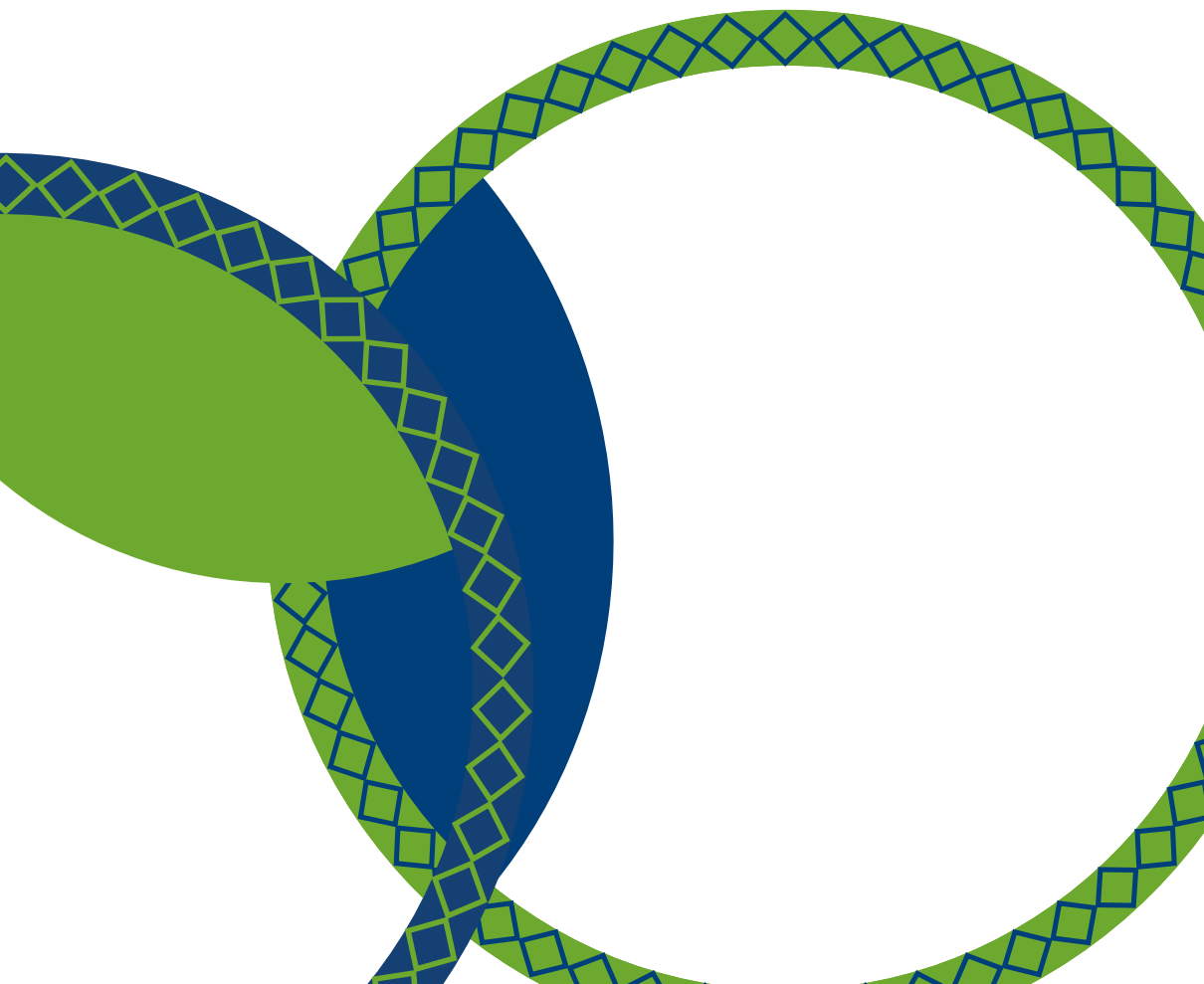
aquele que enuncia no interior de um discurso constituinte não pode se localizar nem no exterior nem no interior da sociedade: ele está destinado a nutrir sua obra do caráter radicalmente problemático de seu próprio pertencimento a esta sociedade. Sua enunciação se constitui através desta impossibilidade de designar um “lugar” verdadeiro para si mesmo. Localidade paradoxal, paratopia, que não é a ausência de todo lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não lugar, uma localização parasitária, que vive a própria impossibilidade de se estabilizar. (MAINGUENAU, 2004, p. 52-53, tradução minha)¹⁰⁶

Para Mainguenu, são três os tipos de “discurso constituinte”: o religioso, o científico e o literário, pois são textos que são constituídos a partir de uma dada realidade, mas também possuem o poder de agir sobre ela. Existe uma reciprocidade na relação entre esses discursos e o mundo que eles narram ou descrevem. Dessa forma, o escritor, enquanto criador de

¹⁰⁶ “celui que énonce à l’intérieur d’un discours constituant ne peut se placer ni à l’extérieur ni à l’intérieur de la société : il est voué à nourrir son oeuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s’assigner une véritable ‘place’. Localité paradoxale, paratopie, qui n’est pas l’absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit l’impossibilité même de se stabiliser.” (MAINGUENAU, 2004, p. 52-53)

um discurso constituinte, encontra-se em situação paratópica, uma vez que fala de uma sociedade a qual ele pertence e não pertence ao mesmo tempo. Seu ponto de vista é distanciado ao escrever, mas nunca se esquece de que também faz parte daquela realidade. A obra literária é então “nutrida” por elementos que reforçam a paratopia do escritor – ele é crítico e objeto de crítica ao mesmo tempo. O escritor, como os intelectuais em geral, faz parte da elite das novas nações africanas, e é justamente este pertencimento que os permite analisar o comportamento dessas elites.

Os quatro romances tratados aqui apresentam a constante presença de referências que questionam a literatura e sua posição. A metalinguagem permeia esses textos e nos remete ao autoquestionamento literário (BASTOS, 1998) presente nas obras; a literatura, então, pensa o mundo, pensando a si mesma, enquanto questiona sua própria capacidade de revelar a lógica desse mundo.





DISCURSO METALITERÁRIO E INTERTEXTUALIDADE



Ao analisar *Memórias do Cárcere* (1956) de Graciliano Ramos, Hermenegildo Bastos ressalta que:

A obra de Graciliano é herdeira da arte que se quer autônoma e, por isso, recusa colocar-se a serviço de alguma coisa. Só a arte autônoma pode ser crítica. A crítica social só é possível porque o artista avalia os meios e as formas de expressão de que dispõe. Como tal, a arte crítica volta-se sobre si mesma, questiona-se, reformula-se. (BASTOS, 1998, p. 35)

Sem querer que sua obra fosse um exemplo de arte que tem um fim em si mesma, mas que também não tivesse como função servir a propósitos externos a ela, Graciliano consegue compor uma obra literária que se autoquestiona, que interroga a si e a sua posição no mundo:

É uma obra que, ao se constituir como crítica da realidade, não se deixa enganar pelo veículo mesmo da crítica e, dessa forma, passa a incluí-lo no objeto a ser criticado. Com isso, o que seria veículo, instrumento, meio, passa integrar o objeto da crítica, perdendo a condição de neutralidade. (BASTOS, 1998, p. 41)

Os romances de Achebe e de Pepetela são obras extremamente críticas das realidades pós-coloniais de seus países. De forma análoga à obra de Graciliano Ramos, seus textos não estão de forma alguma localizados na posição literária da arte pela arte e, apesar, da forte carga política, também não estão a serviço de uma ideologia partidária ou algo do gênero. Os romances constituem-se como parte de um ideal maior de consolidação identitária e política, mas sem perder a visão crítica da realidade ao seu redor. Assim como na obra de Graciliano Ramos, a literatura torna-se parte das narrativas dos romances; ela aparece como elemento constituidor do enredo, cumprindo assim um papel de autocrítica, questionando sua função de representação da vida e da realidade social. A seguir, veremos como se elabora a autorreferencialidade do discurso literário nos quatro romances.

A narrativa de *No Longer at Ease* se inicia com uma epígrafe retirada de um poema de T.S. Eliot, intitulado *The Journey of the Magi*:

Regressamos às nossas plagas, estes Reinos,
Porém aqui não mais à vontade, na antiga ordem divina,
Onde um povo estranho se agarra aos próprios deuses.
Uma outra morte me será bem-vinda.¹⁰⁷
(ELIOT, 1981, p. 134)

Esse poema se inscreve perfeitamente na temática principal dos romances de Chinua Achebe: a mudança nas configurações da realidade vigente. Fala sobre como um mundo inteiro pode mudar e, muitas vezes, perder sua importância quando encontra outro mundo. No poema, um dos três reis magos conta, em primeira pessoa, as dificuldades que encontraram na viagem para conhecer o Menino Jesus e os questionamentos que habitavam suas mentes, no retorno. Os versos que precedem o excerto acima explicam bem o sentimento que atormentava o rei mago: “Nascimento e morte contemplei / Mas os pensara diferentes; tal nascimento

¹⁰⁷ Tradução de Ivan Junqueira (ELIOT, 1981). Texto original: “*We returned to our places, these Kingdoms, / But no longer at ease here, in the old dispensation, / With an alien people clutching their gods. / I should be glad of another death*”. (T. S. Eliot: ‘The Journey of the Magi’, in ACHEBE, 1960, p. 1)

era, para nós, / Amarga e áspera agonia, como a Morte, nossa Morte.”¹⁰⁸
(ELIOT, 1981, p. 134)

De fato, para os três reis magos, vindos do oriente e representando um mundo místico e mágico, o nascimento de Jesus representa incerteza para o futuro do mundo que eles conhecem. É o nascimento de uma religião, de uma nova noção de mundo, de diferentes normas morais. Representa a “morte” de um mundo que, a partir daquele momento, será rotulado como “pagão”. A posição e o papel dos magos agora estão em perigo. O mesmo aconteceu com o mundo tradicional africano quando os colonos lá estabeleceram seu governo, sua língua e sua religião: as religiões tradicionais perderam sua importância, sendo até mesmo ridicularizadas; a organização social que ali existia foi desmantelada; e as expressões culturais foram classificadas como primitivas e sem importância, precisando transculturar para sobreviver.

O rei mago do poema não encontra mais o conforto de outrora, ele não sabe mais qual será o destino de tudo aquilo que é importante para ele. O povo colonizado sofre da mesma incerteza. Essa situação de encontro, ou enfrentamento, entre duas culturas é sempre conflituosa, pois a cultura que chega frequentemente subjuga a outra, impondo suas diretrizes. O mundo se despedaça¹⁰⁹, e seus habitantes precisam encontrar uma direção a seguir: eles resistem, como Okonkwo em *Things Fall Apart*, e acabam sendo vencidos e perecem; ou então tentam se adaptar, como Obi – mas tal adaptação nem sempre é bem-sucedida.

Assim alcançamos a segunda nuance que a epígrafe de T.S. Eliot traz ao romance *No Longer at Ease*. Obi é aquele que retornou de uma jornada, sua jornada em busca de formação escolar, na metrópole. Como o rei mago que voltou de Belém, Obi volta também de um nascimento simbólico – o seu próprio. Ele é “Obi Okonkwo *nwa jelu oyibo* – Obi que esteve

¹⁰⁸ “I have seen birth and death, / But had thought they were different; this Birth was/ Hard and bitter agony for us, like Death, our death”. (ELIOT, 1966, p. 98)

¹⁰⁹ Título de *Things Fall Apart* na tradução brasileira: *O mundo se despedaça*. Trad. Vera Queirós da Costa e Silva. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

na terra dos brancos” (ACHEBE, 1960, p. 29, tradução minha)¹¹⁰, como cantam as mulheres em sua festa de boas-vindas, em Lagos. Ele viajou, estudou, aprendeu e consolidou seu ser “híbrido” – africano com educação europeia. Ele retorna para sua terra, como o rei mago, mas lá não encontra mais o conforto de antes, pois sua própria percepção da realidade não é mais a mesma; mais, ainda, aquilo que esperam dele agora é bem diferente, afinal as expectativas da sociedade e do novo emprego fazem parte de um “novo mundo”, que exerce uma pressão sobre quem ele é. Além disso, seu declínio rumo à corrupção, seu julgamento e condenação, representam sua morte simbólica.

A epígrafe também cumpre outro papel dentro do romance de Chinua Achebe. Assim como a epígrafe de W.B. Yeats, em *Things Fall Apart* (ACHEBE, 1958, p. 1, tradução minha)¹¹¹, a presença de um escritor britânico no paratexto da obra assume um caráter de afiliação à literatura britânica, de reconhecimento de herança, ou até mesmo de afrontamento em busca de afirmação - afrontamento no sentido de o autor, por meio de sua escolha da epígrafe, demonstrar que existem pontos em comum entre sua literatura e aquela realizada na metrópole. Por meio deste gesto, o autor aproxima Obi e o rei mago, naquilo que suas situações têm de universal: o sentimento de não adequação a um mundo em transformação. Dessa forma, ele legitima sua escrita e reclama sua posição de igualdade com relação ao seu homólogo europeu.

Eliot aparece novamente na narrativa de *No Longer at Ease*, no capítulo dois, quando Obi leva sua namorada, Clara, até um bairro mais pobre para que ela se encontre com sua costureira. Ali, observando a miséria à sua volta, Obi se lembra de um poema nostálgico que havia escrito na Inglaterra, quando sentia saudades da terra natal:

¹¹⁰ “*Obi Okonkwo nwa jelu oyibo – Obi who had been to the land of the whites.*” (ACHEBE, 1960, p. 29)

¹¹¹ “*Turning and turning in the widening gyre / The falcon cannot hear the falconer; / Things fall apart; the centre cannot hold; / Mere anarchy is loosed upon the world*” (ACHEBE, 1958, p. 1)

Como é doce deitar-se sob uma árvore
A qualquer tempo e compartilhar o êxtase
De pássaros alegres e borboletas frívolas;
Como é doce deixar nosso corpo terrestre em sua lama,
E ascender em direção à música das esferas,
Descendo suavemente com o vento,
E o tenro brilho do sol poente.
(ACHEBE, 1960, p. 14 – 15, tradução minha)¹¹²

Observando o estado deplorável da rua e a situação miserável das pessoas, seu poema idílico não faz mais sentido. Obi estava diante de um lado de seu país que não havia conhecido antes de ir para a Inglaterra; conhecia sua vila e tinha visto a capital de passagem, mas não tinha chegado aos pontos onde a desigualdade salta aos olhos: “Lembrou-se do poema e depois virou e olhou o cachorro apodrecendo no bueiro e sorriu. ‘Eu experimentei carne pútrida na colher.’” (ACHEBE, 1960, p. 14 – 15, tradução minha)¹¹³

Os elementos que foram descritos anteriormente no cenário em que Obi se encontra – a rua, o bueiro, os carros, os cadáveres dos cachorros, as pessoas na rua – juntam-se afinal para compor uma espécie de imagem poética contrastante, que se opõe ao poema saudosista escrito longe de casa. Obi encerra sua observação citando um verso de T.S Eliot: “*I have tasted putrid flesh in the spoon*” (ACHEBE, 1960, p 15). Aqui o poeta que abre a narrativa de *No Longer at Ease*, na epígrafe, retorna para dar o tom melancólico do reencontro decepcionante que Obi tem com a capital de seu país.

Os versos de Eliot são: “Eu experimentei / O sabor de carne pútrida na colher. Eu senti / A agitação da terra ao cair da noite, inquieta, absurda.” (ELIOT, 1935, p. 64, tradução minha)¹¹⁴

¹¹² “*How sweet it is to lie beneath a tree / At eventime and share the ecstasy / Of jocund birds and flimsy butterflies; / How sweet to leave our earthbound body in its mud, / And rise towards the music of the spheres, / Descending softly with the wind, / And the tender glow of the fading sun.*” (ACHEBE, 1960, p. 14 – 15)

¹¹³ “*He recalled this poem and then turned and looked at the rotting dog in the storm drain and smiled. ‘I have tasted putrid flesh in the spoon,’*” (ACHEBE, 1960, p. 14 – 15)

¹¹⁴ “*I have tasted / The savour of putrid flesh in the spoon. I have felt / The heaving of earth at nightfall, restless, absurd.*” (ELIOT, 1935, p. 64)

O coro da peça *Murder in the Cathedral* (1935, p. 64), de Eliot, canta esses versos momentos antes do assassinato do Arcebispo Thomas Becket na Catedral de Canterbury, em 1170. As vozes do coro expressam os sentimentos contraditórios do mártir, que ao mesmo tempo aceita e teme seu destino. O Arcebispo já viu tudo de ruim que o mundo pode ter; Obi, em seu momento de contemplação, assume a mesma voz do coro para expressar seu desgosto em ver a miséria humana ao seu redor, que nada tem em comum com a imagem que usou em seus versos saudosos.

Tal referência a obra de Eliot, dentro do romance, é usada para compor a personalidade do personagem Obi e sua erudição adquirida. Pouco mais adiante, ele faz uma referência explícita ao autor inglês, quando sua namorada, Clara, expõe sua resistência em sair com os amigos de Obi, dizendo: “Eu não sei por que você quer que eu encontre pessoas que eu não quero encontrar.” (ACHEBE, 1960, p. 17, tradução minha)¹¹⁵. Ao que Obi responde: “Você é uma poeta, Clara’, disse ele. Encontrar pessoas que não se quer encontrar, isso é puro T. S. Eliot.” (ACHEBE, 1960, p. 17, tradução minha)¹¹⁶ Obi não explica a Clara o que ele quer dizer com essa referência, mas ao leitor fica a pista para identificar a autoria do verso que ele citou anteriormente.

Encontramos ao longo da leitura de *No Longer at Ease*, inúmeras referências a autores e obras. Além dos poemas de Obi e das citações de Eliot, lemos ainda uma discussão sobre a natureza do trágico, que Obi mantém com o presidente da comissão que o entrevistava para o cargo no serviço público. Depois de conversar sobre diversos autores diferentes, Obi diz que o romance *The Heart of the Matter* (1948), de Graham Greene, teve um final feliz, porque terminou em suicídio:

¹¹⁵ “I don’t know why you should want me to meet people that I don’t want to meet.” (ACHEBE, 1960, p. 17)

¹¹⁶ “You know, you are a poet, Clara,’ said Obi. ‘To meet people you don’t want to meet, that’s pure T. S. Eliot.’” (ACHEBE, 1960, p. 17)

“Você acha que o suicídio estraga uma tragédia,” disse o presidente da comissão.

“Sim. Tragédia de verdade nunca é resolvida. Ela continua para sempre sem esperanças. Tragédia convencional é fácil demais. O herói morre e sentimos a purgação das emoções. Uma tragédia de verdade acontece numa esquina, num lugar desarrumado, para citar W. H. Auden. (ACHEBE, 1960, p. 36, tradução minha)¹¹⁷

Obi cita o poema “*Musée de Beaux Arts*”¹¹⁸ de W.H. Auden, no qual o autor comenta o quadro do pintor flamengo Pieter Bruegel, “Paisagem com queda de Ícaro”. Ícaro aparece apenas como duas pernas, afogando-se num canto do quadro, enquanto o resto da paisagem não se comove com sua queda. Auden discorre sobre a natureza do sofrimento humano, que acontece num canto qualquer, e passa despercebido no plano geral. Obi concorda com Auden, por acreditar que a verdadeira tragédia humana não é notada por aqueles isentos de vivê-la.

Nota-se também a referência ao final de *Things Fall Apart*, quando Okonkwo, o avô de Obi, se suicida, após perceber que o assassinato de um mensageiro do governo britânico, que cometeu em um acesso de raiva, será o fim de sua vida. Para Obi esse é um “final feliz”, pelo fato de a morte ser a interrupção do sofrimento. Uma verdadeira tragédia, para ele, seria o sofrimento contínuo e insolúvel, o fracasso humano, que ocorre com relação a coisas pequenas. A história de Obi é um exemplo disso: pouco a pouco ele entra numa situação sem saída e acaba desprezado por todos que ama, além de perder seus ideais. Ironicamente, Obi não percebe que sua discussão sobre o trágico é uma discussão sobre sua própria vida e seu passado familiar.

¹¹⁷ “‘You think that suicide ruins a tragedy,’ said the Chairman. / ‘Yes. Real tragedy is never resolved. It goes on hopelessly forever. Conventional tragedy is too easy. The hero dies and we feel a purging of the emotions. A real tragedy takes place in a corner, in an untidy spot, to quote W. H. Auden.’ (ACHEBE, 1960, p. 36)

¹¹⁸ Escrito em 1938, o poema de Auden é publicado pela primeira vez, com esse título em: AUDEN, W. H. “Musée de Beaux Arts”. In: **Another Time**. New York: Random House, 1940. Disponível em: <http://english.emory.edu/classes/paintings&poems/auden.html>. Acesso em: 3 maio 2021.

Outro ponto despercebido por Obi é que as duas situações – a sua e a de seu avô – são paralelas e igualmente trágicas. Okonkwo não tinha saída, porque não havia mais lugar para ele no mundo controlado pela nova ordem colonial; ele era um exemplar de um tipo de homem, com certos valores, que não tinha mais lugar na terra colonizada. Obi, por sua vez, se vê enredado em uma realidade por ele incontrolável e assiste aos seus ideais de ética e honestidade afundarem. Assim como Okonkwo, Obi não pertence ao mundo em que vive, o mundo da corrupção arraigada. Quando Obi sucumbe à proposta de corrupção, ele comete um suicídio simbólico que, diferente de um suicídio de fato, configura um final mais adequado para uma tragédia, segunda sua opinião. Nesse momento, o personagem discute o gênero trágico, enquanto o romance discute a própria literatura de Achebe.

Obi se permite outras reflexões literárias ao longo da narrativa:

Fazendo uma conexão perspicaz, Obi se lembrou de Conrad, que leu na graduação. “Simplesmente exercitando nossa vontade, podemos exercer um poder praticamente ilimitado para o bem.” Assim era o Sr. Kurtz antes de o coração das trevas alcançá-lo. Depois ele escreveu: “Exterminem todos os brutos.” Não era uma analogia perfeita, claro. Kurtz havia sucumbido à escuridão, Green sucumbiu à madrugada incipiente. Mas seus começos e fins são parecidos. “Eu preciso escrever um romance sobre a tragédia dos Greens deste século,” pensou, satisfeito com sua análise. (ACHEBE, 1960, p. 97, tradução minha)¹¹⁹

Obi reflete sobre a inadequação de seu chefe, Sr. Green, aos tempos de pré-independência no país africano. Obi acredita que ele teria se

¹¹⁹ “*With a flash of insight Obi remembered his Conrad which he had read for his degree. ‘By the simple exercise of our will we can exert a power for good practically unbounded.’ That was Mr Kurtz before the heart of darkness got him. Afterwards he had written: ‘Exterminate all the brutes.’ It was not a close analogy, of course. Kurtz had succumbed to the darkness, Green to the incipient dawn. But their beginning and their end were alike. ‘I must write a novel on the tragedy of the Greens of this century,’ he thought, pleased with his analysis.*” (ACHEBE, 1960, p. 97)

adaptado melhor à realidade colonial do início do século. Comparando-o a um dos personagens de Joseph Conrad em *Heart of Darkness* (1902), Obi não se dá conta que da mesma forma que Green poder ser um Kurtz¹²⁰, ele próprio é um Okonkwo trágico de seu tempo.

A intertextualidade aparece nos romances de Achebe como um recurso à memória literária, que se abre para o diálogo com o presente do discurso do narrador e dos personagens. As diversas citações e referências literárias em *No Longer at Ease* formam uma espécie de panorama daquilo que Obi estudou – de seu arquivo literário – e, logo, de quem se tornou. Isso reforça a ideia de o personagem se situar entre dois mundos, tanto espacial quanto culturalmente, na medida em que retoma as referências à cultura erudita europeia, sua educação superior, sem abandonar as referências nigerianas tradicionais. A literatura europeia aparece como “ferramenta” empregada para auxiliar Obi na leitura de sua realidade. No entanto, a presença da literatura aqui pode também ser vista como artifício irônico da construção do romance, tendo em vista o fato de Obi não perceber que fala de seu próprio fim.

Odili, em *A Man of the People*, tem muito em comum com Obi, por também ter se graduado em literatura e língua inglesas e ter aspirações literárias: “Eu pretendia escrever um romance sobre a chegada dos primeiros homens brancos ao meu distrito.” (ACHEBE, 1966, p. 60, tradução minha)¹²¹ Obi era um poeta, enquanto Odili é o escritor narrador do romance, contando a própria história.

O elemento irônico com relação à literatura fica a cargo do papel risível, se assim pudermos classificar, que M. A. Nanga desempenha, pois esse é um ministro da cultura que não conhece nem os escritores locais. Odili vai

¹²⁰ Como se sabe, Sr. Kurtz é um dos personagens mais importantes da novela de Joseph Conrad, um homem que acreditava, assim como Sr. Green, que a colonização levaria luz para as trevas do continente africano, acreditava no poder civilizatório europeu. No entanto, num surto psicótico, fica obcecado com a ideia de exterminar todos os brutos, que, para ele, seriam os africanos.

¹²¹ “*I had ambitions to write a novel about the coming of the first white men to my district.*” (ACHEBE, 1966, p. 60)

com ele a uma exposição de livros, para a qual Nanga faz o discurso de abertura, apresentando o escritor Mr. Jallo, tendo este publicado um aclamado primeiro romance chamado *The Song of the Black Bird*, além de ter sido presidente da Sociedade dos Escritores, mas ele não conhece o homenageado:

Eu esperava que, em um país onde há tão poucos escritores, o Ministro da Cultura conheceria todos pessoalmente. Mas estava claro que Chefe Nanga nunca havia ouvido o nome do homem.

“Ele é o autor de *The Song of the Black Bird* [A canção do pássaro preto],” eu disse. (...)

“Então sua Sociedade também inclui músicos?” Ele perguntou em um momento de interesse fugaz. (ACHEBE, 1966, p. 63, tradução minha)¹²²

O discurso atrapalhado é tomado como brincadeira pelo público. Seu momento ridículo ainda vai mais longe quando ele pronuncia que os escritores de seu país logo estarão entre os grandes nomes da literatura inglesa e inclui dois nomes de pessoas que não eram escritores: “ele profetizou que em pouco tempo nosso grande país produziria grandes escritores como Shakespeare, Dickens, Jane Austen, Bernard Shaw e – levantando os olhos do discurso – Michael West and Dudley Stamp.” (ACHEBE, 1966, p. 67, tradução minha)¹²³

A Man of the People, por ser narrado em primeira pessoa, traz ainda outro grau de reflexão literária, o qual não era possível em *No Longer at Ease*. Vemos o texto de Odili comentando o ato da escrita:

¹²² “I had expected that in a country where writers were so few they would all be known personally to the Minister of Culture. But it was clear Chief Nanga hadn’t even heard the man’s name before. / ‘He is the author of *The Song of the Black Bird*,’ I said. (...) / ‘So your society includes musicians as well?’ he asked in one fleeting return of interest.” (ACHEBE, 1966, p. 63)

¹²³ “he prophesied that before long our great country would produce great writers like Shakespeare, Dickens, Jane Austen, Bernard Shaw and – raising his eyes off the script – Michael West and Dudley Stamp.” (ACHEBE, 1966, p. 67)

Por onde começo a escrever sobre ela? A dificuldade em escrever este tipo de história é que o escritor está armado com todo tipo de informação retrospectiva, que ele não tinha quando os eventos ocorriam. Quando ele apresenta um personagem como Elsie, por exemplo, ele já tem no fundo de sua mente uma imagem completa dela; sua entrada, seu ato e sua saída. E isso tende a impregnar até mesmo as primeiras palavras que ele escreve. Posso apenas esperar que, estando ciente desse perigo, eu tenha conseguido êxito em mantê-lo afastado. Tanto quanto for humanamente possível, vou tentar não me adiantar na minha história. (ACHEBE, 1966, p. 24, tradução minha)¹²⁴

Odili se depara com as dificuldades da escrita e, em vez de ignorá-las, ele as torna parte da narrativa, questionando o ato de narrar anteriormente uma história. Ele tem consciência de que tudo que disser sobre Elsie, a futura segunda esposa de Nanga, estará sob a influência do que ele já sabe sobre ela e sobre o desenrolar da história. Seus sentimentos ao narrar nunca serão imparciais, porque ele viveu o que conta e conhece o final. Assim, tudo o que narra está sob a luz do final já sabido por ele, inclusive suas relações com os outros personagens. Ele vive o esforço constante de contar sem poder se adiantar.

A literatura, ou melhor, a narrativa, questiona sua própria tessitura. Como o discurso pode se manter fiel aos fatos se se constrói sobre a perspectiva de alguém que tem opinião formada sobre tudo que conta? Essa pergunta, no entanto, faz outra volta e nos remete à artificialidade da representação e do discurso, quando nos lembramos de que mesmo o narrador é fictício e só existe dentro da própria história que tem dificuldades de narrar. O narrador só existe por si mesmo; ele deve sua existência ao seu ato de escrita.

¹²⁴ “Where does one begin to write about her? The difficulty in writing this kind of story is that the writer is armed with all kinds of hindsight which he didn't have when the original events were happening. When he introduces a character like Elsie for instance, he already has at the back of his mind a total picture of her; her entrance, her act and her exit. And this tends to colour even the first words he writes. I can only hope that being aware of this danger I have successfully kept it at bay. As far as is humanly possible I shall try not to jump ahead of my story.” (ACHEBE, 1966, p. 24)

Já em *A geração da utopia*, as referências literárias surgem como bandeiras sinalizando o caminho para a tomada de consciência rumo à independência: “Conversas na Casa dos Estudantes do Império, onde se reunia a juventude vinda da África. (...) As primeiras leituras de poemas e contos que apontavam para uma ordem diferente.” (PEPETELA, 1992, p. 11)

A literatura angolana sofreu grande influência dos escritores brasileiros. No romance de Pepetela, há um personagem secundário cuja função é trazer para o enredo discussões acerca de autores, obras e tendências. Em seus solilóquios (os outros personagens não dão muita atenção a ele), ele ressalta a importância de se ler os brasileiros:

Horácio (...) não perdia uma oportunidade para monopolizar as conversas com literatura. Malongo foi ouvindo a dissertação do Horácio acerca da influência dos escritores brasileiros sobre a juventude literária de Angola. (...) Voltou à literatura aconselhando os outros a lerem Drummond de Andrade, na sua opinião o melhor poeta de língua portuguesa de sempre. (...) tudo estava nele, até a situação de Angola podia se inferir na sua poesia. Por isso vos digo, os portugueses passam a vida a querer-nos impingir a sua poesia, temos de estudar na escola, e escondem-nos os brasileiros, nossos irmãos, poetas e prosadores sublimes, relatando os nossos problemas e numa linguagem bem mais próxima da que falamos nas cidades. (PEPETELA, 1992, p. 31)

- Quando ele fala de literatura, esquece tudo. Tem razão que o Viriato significa ruptura definitiva. Na poesia e agora no resto. Até pode haver influência dos brasileiros, não sei. Mas dizer isso em voz alta no Rialva é pior que declamar um panfleto. (PEPETELA, 1992, p. 89)

Quanto a esse movimento de influência literária, Pires Laranjeira explica: “os primeiros escritores africanos aprenderam a língua e a literatura escrita com os portugueses; depois, descobriram os brasileiros, para, por uma espécie de postura romântica, redescobrirem as suas raízes.” (1992, p. 47)

Sem se render submissamente às contribuições brasileiras e portuguesas, a literatura angolana soube incorporar os elementos que cada uma oferecia para a formação da expressão literária angolana. Essa influência

aparece anunciada nas páginas de *A geração da utopia*, onde vemos a literatura cumprindo seu papel revolucionário, antecipando a história. Os poetas angolanos fazem a ruptura com relação à literatura portuguesa e espe- lham-se nos exemplos brasileiros, realizando assim o papel profetizador da literatura, que assume sua independência cultural antes da independência propriamente dita. Os escritores angolanos não apenas escrevem sobre a independência, como também fazem parte da luta de libertação: “O Mário de Andrade e o Viriato da Cruz é que estão à frente, pelo menos no exterior. (...) Para já, Mário e Viriato são conhecidos, dois grandes intelectuais, oferecem muito mais garantias de seriedade.” (PEPETELA, 1992, p. 20)

A França é presença constante no primeiro capítulo de *A geração da utopia*. O país aparece como destino de fuga, sua língua interfere no português de alguns personagens, há uma personagem francesa, Denise, e a literatura francesa também está ali representada:

Tentou recordar um poema de Éluard que circulava clandestinamente, sobre a liberdade, mas só retivera os primeiros versos. (PEPETELA, 1992, p. 133)

Com esses tipos nunca se sabe o que é livro suspeito ou não. Tenho lá a “Autópsia dos Estados Unidos”, por exemplo. “As mãos sujas” de Sartre, (...) Mas saberão eles? (PEPETELA, 1992, p. 19)

Sartre e sua peça *As mãos sujas* (1948) voltam a aparecer em *Predadores*, desta vez no discurso da voz autoral entre colchetes, que permeia o romance:

os regimes que se reclamavam do tal comunismo tinham finalmente mostrado uma face suja. [Se esperavam ler de mim que “tinham finalmente mostrado as mãos sujas”, desenganem-se, não caio nessa inverossimilhança, Caposso nunca leu Sartre, até pode pensar que é alguma marca de água mineral.] (PEPETELA, 2005, p. 490)

A peça *As mãos sujas* trata do assassinato de um membro do partido comunista de um país fictício, por outro membro do mesmo partido.

O crime foi encomendado pelos líderes do partido, porque o suposto traidor estava conversando com os partidos adversários para fazer uma aliança contra a dominação da Alemanha nazista. As “mãos sujas” seriam as mãos do assassino e as mãos do partido que encomenda o crime e, depois da morte do traidor, põe em prática exatamente a mesma política que ele tentava implementar. Tomada como uma crítica ao regime comunista, a peça é muito mais uma crítica àqueles que assumem o poder e mudam de atitudes, e é também uma análise dos motivos que levam as pessoas a cometerem atos extremos, já que o personagem principal apenas leva adiante o ato assassino depois de ver o homem beijando sua mulher.

O enredo da peça condiz com a desilusão da geração utópica que vê seus ideais perderem o sentido. Além disso, os personagens da peça agem com a mesma frieza dos golpistas *Predadores* do romance seguinte, que sujam suas mãos ao assumir o poder de Angola. A presença de Sartre nos dois romances reforça a ligação entre *A geração da utopia* e *Predadores*. Além disso, podemos ainda pensar nos traços em comum entre os romances de Pepetela e Achebe, já que o assassinato cometido em *As mãos sujas* acontece como a vontade de vingança de Odili, em *A Man of the People*: ele só pensa em tomar o lugar de Nanga depois de ter seu orgulho masculino ferido.

De fato, como é sinalizado no texto, Vladimiro Caposso não poderia ter lido a peça de Sartre, já que ele despreza a literatura e qualquer outro tipo de trabalho intelectual:

nunca teve tempo para literaturas. Quanto a esse assunto, Vladimiro era perfeitamente claro: as leituras tiram o apetite e perde-se muito do tempo necessário para ganhar dinheiro. Você lê, eu trabalho, por isso enriqueço, costumava dizer aos intelectuais que o chateavam por qualquer razão, o seu amigo Olímpio d’Alva Ferreira, por exemplo, o qual se dava ares de poeta e ensaísta. (PEPETELA, 2005, p. 38)

A opinião de Caposso, expressa no excerto acima, reforça a composição de seu personagem, que é simetricamente oposto ao perfil de per-

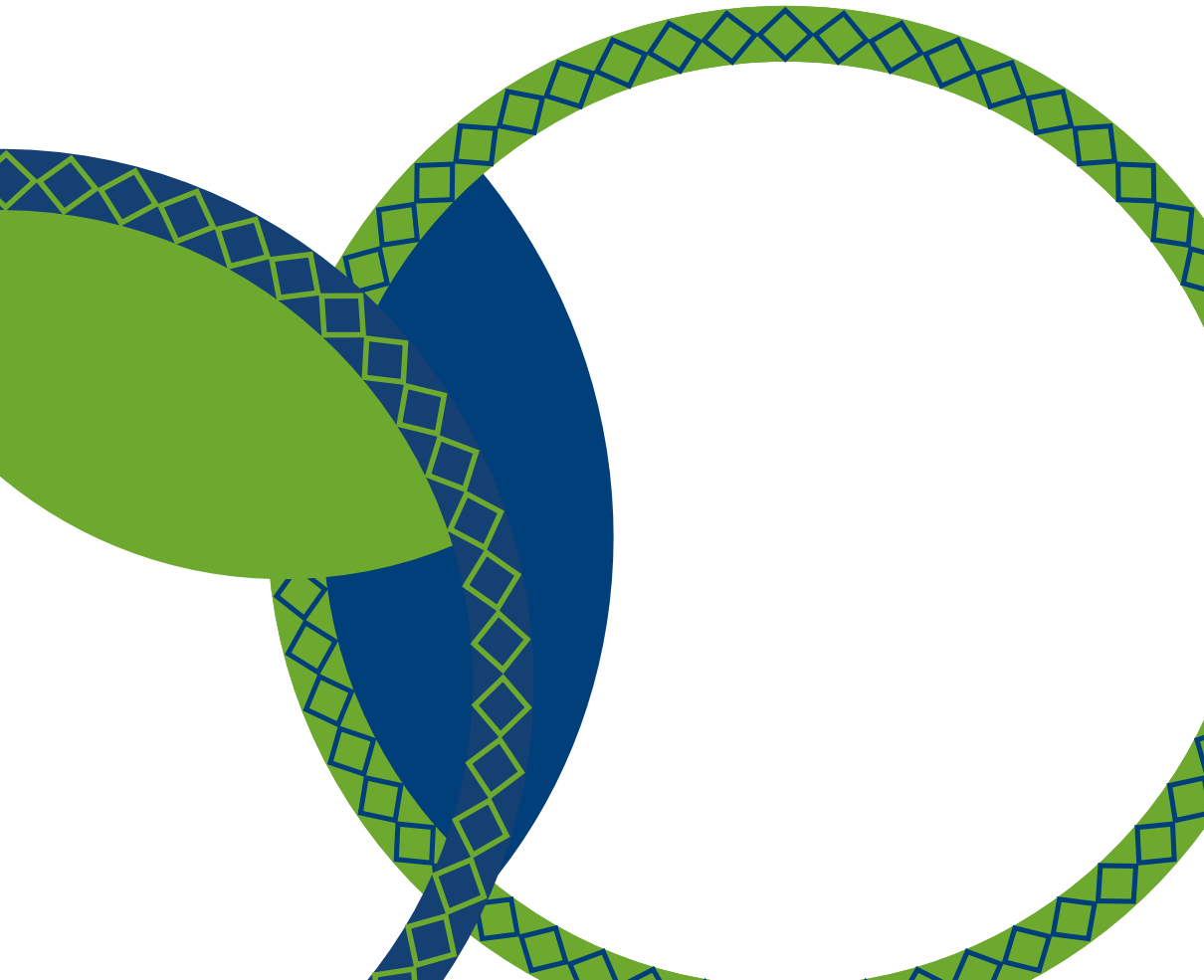
sonagens intelectuais, como Sábio, em *A geração da utopia*. Caposso é um burocrata. Nada que tenha relação com o trabalho intelectual ou literário poderia lhe interessar, justamente por carregarem uma intensa carga de significação política num país em vias de construção identitária. Ele está do outro lado dessa realidade, pois o mais vantajoso para ele é que o país continue partido, para que ele se aproveite da situação.

Assim como em *A geração da utopia*, encontramos referências à literatura brasileira, em *Predadores*. Dessa vez, o foco é Jorge Amado, escritor que muito influenciou a geração de Pepetela. Logo no primeiro parágrafo do segundo capítulo, lemos:

Nacib Germano de Castro (...) tinha nascido na altura em que a televisão angolana transmitia pela primeira vez uma telenovela, *Gabriela*, baseada num livro do não menos eminente escritor brasileiro Jorge Amado. *Gabriela* conquistou o público de Luanda e corria o mujimbo de que reuniões importantíssimas eram interrompidas para os ilustres membros poderem se deleitar com os saborosos episódios. Por causa do carinho dispensado à obra, estava combinado há muito na família: se nascesse menina se chamaria Gabriela. Nasceu rapaz e ficou Nacib, podia ser de outra maneira? (PEPETELA, 2005, p. 43)

Aqui, em forma de homenagem, um dos personagens principais do romance tem o mesmo nome do personagem de Amado. Tal homenagem evidencia a importância que o escritor brasileiro teve para a geração de Pepetela. Segundo o próprio Pepetela, as obras de Jorge Amado influenciaram diretamente sua escrita.

A intertextualidade literária está intensamente presente nos quatro. Isso se deve ao fato de se tratarem de obras literárias que carregam uma carga política de formação identitária de nações recém-independentes. A intertextualidade é elemento revelador da vontade de consolidação de uma tradição literária própria. Paradoxalmente, a criação de laços com outras tradições literárias fornece às literaturas africanas as bases para questionar, se autoquestionar, transgredir e construir.





HUMOR E IRONIA



As narrativas de Chinua Achebe e Pepetela, apesar das diferenças, compartilham traços em comum em suas escritas. Uma característica importante e marcante é a utilização de um tipo de humor bastante ácido e crítico, que assume várias formas diferentes.

Em *No Longer at Ease*, encontramos elementos que revelam o deslocamento de conceitos europeus que são ressignificados no contexto africano. O narrador, discretamente, em momentos vários dentro da narrativa, distribui tais elementos e exige do leitor atenção para decifrar o significado deles dentro da composição das obras. São detalhes que jogam com a realidade da convivência de culturas e que acabam por assumir um tom humorístico.

O Sr Ikedi havia chegado a Umuofia vindo de um distrito municipal, e podia contar a todos como as festas de casamento estavam diminuindo firmemente nas cidades desde a invenção dos convites escritos. (...) ele contou que uma pessoa não poderia ir ao casamento de seu vizinho se não recebesse um daqueles papéis

em que estaria escrito R.S.V.P. – Rice and Stew Very Plenty [Arroz e Ensopado Muito Abundante] – o que era sempre uma afirmação exagerada. (ACHEBE, 1960, p. 9, tradução minha)¹²⁵

O humor, na citação acima, marca o distanciamento em relação a hábitos culturais introduzidos pelo modelo europeu numa sociedade que os arreda sem necessariamente compreendê-los. O narrador relata o que foi dito pelo Sr. Ikedi, sem corrigir nem explicar o erro do personagem e, nesse momento, cria um elo implícito de cumplicidade humorística com o leitor. A sigla R.S.V.P. (do francês “*répondez s’il vous plaît*”) significa “responda por favor”¹²⁶; contudo, no contexto acima, a sigla foi ressignificada, causando a frustração daqueles convidados que esperam encontrar muita comida e são surpreendidos pela quantidade restrita, calculada de acordo com o número de pessoas que responderam ao convite. O humor aqui é resultado não só do choque entre culturas, mas, sobretudo, dos níveis de familiaridade com os códigos culturais e de etiqueta ocidentais.

Outro exemplo semelhante ocorre em: “O aplauso e os gritos de Âncora! Âncora! que se seguiram” (ACHEBE, 1960, p. 103, tradução minha)¹²⁷ O narrador transcreve o que a plateia grita numa boate: “*Anchor! Anchor!*”, representando a não compreensão da expressão francesa “*Encore!*”, utilizada em concertos e espetáculos, no sentido de “bis”. Sem compreender o que a palavra *encore* quer dizer, a plateia acomoda a fonética estranha para aproximá-la de outra palavra conhecida, mas que não faz nenhum sentido naquele contexto.

¹²⁵ “*Mr Ikedi had come to Umuofia from a township, and was able to tell the gathering how wedding feasts had been steadily declining in the towns since the invention of invitation cards. (...) he told them that a man could not go to his neighbour’s wedding unless he was given one of these papers on which they wrote R.S.V.P. – Rice and Stew Very Plenty – which was invariably an over-statement.*” (ACHEBE, 1960, p. 9)

¹²⁶ A expressão é comumente utilizada em inglês, constando nos dicionários da língua e sendo usada até como verbo, por exemplo: “*Don’t forget to RSVP before Thursday.*”.
Fonte: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/rsvp>

¹²⁷ “*The applause and the cries of Anchor! Anchor! that followed*” (ACHEBE, 1960, p. 103)

Há ainda a adaptação de conceitos, como faz o umuofiano que, depois de visitar a capital, volta para contar o que viu aos conterrâneos e explica o que seria um táxi da seguinte forma: “Se você não quiser andar, apenas acene e um carro de passeio para ao seu lado.” (ACHEBE, 1960, p. 12, tradução minha)¹²⁸ Ele utiliza a “*pleasure car*”, expressão formal para designar veículos pequenos.

Em *A geração da utopia*, o narrador adapta palavras estrangeiras para o português, o que cria um efeito humorístico, principalmente por se tratar do discurso do próprio narrador, como em: “taparuer” [*Tupperware*] (PEPETELA, 1992, p. 327) e “chuíngame” [*Chewing gum*] (PEPETELA, 1992, p. 327).

Algumas vezes, dentro da narrativa de Odili, em *A Man of the People*, sua insegurança é substituída por um certo sarcasmo que ajuda a compor o tom crítico que ele utiliza para avaliar as pessoas ao seu redor. No trecho abaixo, Odili comenta a passagem de um carro de som pelas ruas de sua cidade, avisando que toda a população local decidiu apoiar Nanga nas próximas eleições: “E eu pensei: se todas as pessoas haviam tomado aquela decisão, por que eles estavam agora sendo avisados dela?” (ACHEBE, 1966, p. 136, tradução minha)¹²⁹

Predadores, com seu narrador de língua afiada, também possui em sua narrativa toques de sarcasmo, que revelam um humor ácido por parte do narrador: “Há sempre gente que gosta de partilhar segredos apenas por bondade de espalhar conhecimentos importantes para o progresso da humanidade” (PEPETELA, 2005, p. 23).

Esse humor também aparece transformando marcas de momentos históricos em meras banalidades do cotidiano:

¹²⁸ “*If you don't want to walk you only have to wave your hand and a pleasure car stops for you.*” (ACHEBE, 1960, p. 12)

¹²⁹ “*And I thought: if the whole people had taken the decision why were they now being told of it?*” (ACHEBE, 1966, p. 136)

O que tinha facilitado a vida a muita gente, pois antes chamavam a Vladimiro camarada director, não havia outro tratamento possível nos tempos do partido único, todo constituído por camaradas, e de repente, com a mudança de regime, o termo camarada, **tão prático nas relações humanas**, foi abruptamente banido. (PEPETELA, 2005, p. 28, grifo meu)

O narrador brinca com o uso do vocativo “camarada”, que era marca típica do tratamento entre os membros do movimento de base comunista que lutou pela libertação do país. O vocativo, ideologicamente marcado, era marca típica na linguagem das pessoas nos tempos do partido único socialista. A ascensão do MPLA, seu governo e o fim do regime de partido único são eventos de proporções enormes para o país, mas torna-se, na voz do narrador sarcástico, um sinal de uma falsa igualdade entre as pessoas – que, na verdade, só existiu no discurso de uma era utópica. O narrador utiliza o sarcasmo para chamar a atenção para o fato de que os eventos podem perder importância com o passar do tempo ou com a mudança de perspectiva, ou mesmo que a igualdade entre os homens, simbolizada pela utilização do mesmo termo para todos, não se concretizou. Do ideal de igualdade não restou nem o prático vocativo.

As intromissões entre colchetes da “voz autoral” de *Predadores* são portadoras de um humor agressivo e desafiador, repleto de ironias com relação à feita literária e à ingenuidade do leitor:

[Antecipo-me, dizendo, estou de acordo com os sempre amáveis leitores, também é puxar demais a corda para esta coincidência, aliás absolutamente inútil para o decorrer da estória, a qual poderia acabar da mesma maneira sem esta deriva forçada, é fazer os leitores de parvos, como se na vida estas coisas acontecessem, um personagem encontrar outro na imensidão de um continente que além de conhecer um país africano sem qualquer relevância na cena mundial, conhece alguém próximo do primeiro personagem, (...) Pois é, por ser exagerado de mais é que ponho esta coincidência aqui, adoro inverossimilhanças, impossibilidades, arriscar ser chamado de excessivo, incapaz de medir conseqüências e mesmo, o pior de

*tudo num escritor, desleixado. Nem imaginam como me confortam as vossas críticas e maledicências... Por outro lado, escolher um terceiro americano para interferir mais tarde na vida de Caposso, criar-lhe uma voz e um rosto, além de um passado me parece ser demasiado dispendioso, **contrário à conhecida teoria da economia literária, sobretudo neste século de ideologia dominada pelo fundo Monetário Internacional**. Que o diabo decida entre as duas possibilidades.] (PEPETELA, 2005, p. 190-191)*

A “voz autoral” chama a atenção do leitor para a coincidência proposital, incluída dentro do texto, que revela seu poder absoluto sobre os elementos que compõem a narrativa. Ela elabora a autorreferencialidade do discurso literário, que discute sua própria feitura. A fala da “voz autoral” direcionada ao leitor tem o propósito de justificar suas escolhas, mas num tom jocoso e trazendo, para o contexto do fazer literário, elementos que governam a lógica do capitalismo mundial, fazendo um jogo entre economia literária e economia financeira. Assim, ele traz à tona uma discussão literária mascarada como discussão econômica. A realidade econômica global, dominada por instituições financeiras que controlam o destino do capital mundial, serve aqui de metáfora para a realidade do mercado literário dominado por tendências provenientes do centro, que ditam as regras do que deve ser considerado como “boa literatura”.

No caso da citação de *Predadores* acima, o alvo da crítica da “voz autoral” é a “economia literária”. Tal “economia” determina regras de mercado para as criações narrativas e preza pela presença de características pré-determinadas, que a voz autoral do romance já disse que não vai incluir ou obedecer. A discussão sobre o fazer literário, presença constante nas obras aqui tratadas, aparece desta vez num tom irônico.

A universalidade é um exemplo de conceito que pode ser tomado como diretriz literária mais ou menos determinada pelo centro, que aceita ou não as obras literárias provenientes da periferia. Chinua Achebe, por exemplo, critica a maneira como uma parte da crítica ocidental tenta diminuir os romances africanos, dizendo que não são universais, porque suas temáticas giram em torno das idiossincrasias das sociedades africanas:

Como se universalidade fosse uma curva distante na estrada que você deve tomar se for viajar para longe na direção da Europa ou da América, distanciando-se bastante de você mesmo e de sua casa. Eu gostaria de ver a palavra “universal” totalmente banida das discussões sobre literatura africana até que as pessoas parem de usá-la como sinônimo para o limitado e autocentrado paroquialismo da Europa, até que o horizonte das pessoas se estenda para incluir todo o mundo. (ACHEBE: 1977, p 9, tradução minha)¹³⁰

Georg Lukács discorre sobre as características histórico-filosóficas do romance no que concerne à ironia enquanto aspecto formal. Segundo ele, o “romance é a forma da virilidade adulta: seu escritor perdeu a radiante crença juvenil de toda a poesia” (LUKÁCKS, 2000, p. 86). Dessa forma, o romance se constitui como a forma literária da reflexão de uma alma solitária que busca sobreviver num mundo “abandonado por deus” (LUKÁCKS, 2000, p. 89).

A epopeia apresentava um herói dentro de um mundo delimitado pelo poder controlador de deuses cujas funções e intenções são claramente definidas. O mundo da epopeia é totalmente externo a seu herói: apesar de passar por diversas aventuras, o herói da epopeia sempre as vencerá, sem dúvida. O mundo do herói romanesco, ao contrário, não é tão certo e delimitado, as divindades não estão claramente definidas e as aventuras às quais ele se submete são incertas e internas. O herói romanesco não tem certeza da sua vitória, tem certeza apenas da sua solidão:

Súbito descortina-se então o mundo abandonado por deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes

¹³⁰ “As though universality were some distant bend in the road which you may take if you travel out far enough in the direction of Europe or America, if you put adequate distance between you and your home. I would like to see the word universal banned altogether from discussions of African literature until such a time as people cease to use as a synonym for the narrow, self-serving parochialism of Europe, until their horizon extends to include all the world.” (ACHEBE: 1977, p 9)

parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio. (...) A ironia do escritor é a mística negativa dos tempos sem deus: uma *docta ignorantia* em relação ao sentido; uma amostra da manobra benéfica e maléfica dos demônios; (LUKÁCS, 2000, p. 92)

A ironia é a marca da objetividade dentro do mundo desse herói; é o recurso formal que dá a ver o produto da reflexão do escritor. É o elemento inerente ao romance, pois é reveladora de uma determinada visão do mundo. Quando nos deparamos com o texto irônico, percebemos que algo não está sendo dito, que há algo além do que as palavras estão dizendo. Essa percepção causa um certo “desconforto” ao leitor, que tentará compreender a informação ali contida. As narrativas apresentadas utilizam-se de elementos irônicos, que causam esse desconforto, responsável pelo deslindamento do sentido do texto. O exemplo abaixo é retirado de *No Longer at Ease*:

‘O fato de que, durante incontáveis séculos, o africano foi vítima do pior clima do mundo e de todas as doenças imagináveis. Isso nem é culpa dele. Mas ele foi prejudicado mental e fisicamente. Nós lhes trouxemos a educação ocidental. Mas qual é a utilidade disso para eles?’ (ACHEBE, 1960, p. 3, tradução minha)¹³¹

Mr Green, ao tentar elaborar uma teoria que explique a corrupção em países africanos, culpa o clima e as doenças, menciona a presença colonizadora, mas apenas como portadora da educação. Esse personagem carrega, em seu discurso, a ideologia da colonização e o acobertamento dos malefícios causados por ela. Ele age como se não houvesse corrupção nos países europeus, em sua terra natal, e ignora completamente a degradação, subjugação e exploração que é o processo colonizatório.

¹³¹ “‘The fact that over countless centuries the African has been the victim of the worst climate in the world and of every imaginable disease. Hardly his fault. But he has been sapped mentally and physically. We have brought him Western education. But what use is it for him?’” (ACHEBE, 1960, p. 3)

o progresso econômico realizado durante o período colonial custou elevado e injustificável preço para os africanos: o trabalho forçado, o trabalho migratório (...), a cultura obrigatória de certas espécies, a tomada compulsória de terras, a mobilização forçada de populações (com o conseqüente deslocamento da vida familiar), a elevada taxa de mortalidade nas minas e nas plantations, a brutalidade com que os movimentos de resistência e de protesto provocados por essas medidas foram reprimidos etc. (BOAHEN, 2010, p. 934)

A ironia presente no discurso de Mr. Green reside no fato de ele ser um dos agentes dessa exploração. Que ele não admita ou simplesmente não perceba o impacto negativo da colonização não altera a carga irônica de sua cena.

Beda Allemann (1978) analisa o uso da ironia dentro do contexto estritamente literário, investigando a capacidade de a ironia ser utilizada como um verdadeiro princípio literário¹³². Para ele,

trata-se de uma dialética e de uma reflexividade que joga dentro dos limites da própria língua. Em outras palavras: o princípio geral da dialética reflexiva se tematiza no fenômeno da ironia de maneira bastante precisa, a saber, sua formação em um modo de discurso. É por isso que não é mais questão de ironia enquanto “ponto de vista” e forma de pensamento, para retomar mais uma vez a distinção tradicional da retórica antiga, mas exclusivamente da ironia enquanto modo de discurso e, assim, da ironia enquanto fenômeno especificamente literário.¹³³

¹³² “De l’ironie en tant que principe littéraire”. In: Poétique, n°36, novembre 1978, p. 389.

¹³³ “il s’agit d’une dialectique et d’une réflexivité qui jouent dans les limites de la langue elle-même. Autrement dit: le principe général de la dialectique réflexive se thématise dans le phénomène de l’ironie d’une façon tout à fait précise, à savoir sa formation en un mode de discours. C’est pourquoi il ne sera plus question désormais de l’ironie en tant que “point de vue” et mode de pensée, pour reprendre une fois encore la distinction traditionnelle de la rhétorique antique, mais exclusivement de l’ironie en tant que mode de discours et, par là, de l’ironie en tant que phénomène spécifiquement littéraire.” (ALLEMANN apud CALDERON, 2000, p 65)

Essa dialética reflexiva é característica de um modo de discurso que quer dar conta do confronto entre dois mundos, desvelando as imposições, assimilações, que resultam do longo processo de colonização e configuram o período da pós-colônia. A ironia na literatura seria então um fenômeno específico, diferente dos outros tipos de ironia encontrados no discurso falado, por exemplo, pois aquela só pode acontecer dentro dos limites impostos pela língua escrita. Assim a ironia é um princípio literário, um modo de discurso, que pode ser utilizado ou não pelo autor, assim como pode ser ou não percebido pelo leitor.

Wayne Booth diz que nem todos os leitores captam todos os níveis de ironia de uma determinada obra, e que há ainda aqueles que “tentam evitar os irônicos e leem apenas autores diretos” (BOOTH, 1974, p. 1, tradução minha)¹³⁴. De fato, nem toda obra literária é irônica, nem todo autor literário opta pelo princípio da ironia para compor seu romance.

Para Allemann, “é instrutivo estudar como, no começo dos romances e das narrativas com estrutura irônica, o tom de base irônica é evocado desde a primeira página” (ALLEMANN apud CALDERON, 2000, p 65, tradução minha)¹³⁵. Os quatro romances que trato aqui possuem estruturas tipicamente irônicas. Para exemplificar o que diz Allemann, tomemos como exemplo a primeira cena de *No Longer at Ease*, na primeira página: “Alguns funcionários públicos pagaram até dez xelins e seis centavos para obter um atestado médico para esse dia.” (ACHEBE, 1960, p. 1, tradução minha)¹³⁶ Funcionários públicos de Lagos compraram atestados médicos falsos, para justificar a ausência no trabalho e ir ao tribunal assistir à condenação de Obi, ironicamente, por favorecimento ilícito mediante aceitação de propina.

¹³⁴ “*try to avoid ironists and read only authors who speak ‘straight’.*” (BOOTH, 1974, p. 1)

¹³⁵ “*Il est instructif d’étudier comment, au début de romans et de récits à structure ironique, la tonalité de base ironique est évoquée dès la première page.*” (ALLEMANN apud CALDERON, 2000, p 65)

¹³⁶ “*Some Civil Servants paid as much as ten shillings and sixpence to obtain a doctor’s certificate of illness for the day.*” (ACHEBE, 1960, p. 1)

Wayne Booth afirma ainda que alguns autores lançam mão de pistas para sua ironia logo no título das obras:

Ocasionalmente um autor usará um epíteto direto em seu título para descrever uma das qualidades de seu locutor. *Felix Krull*, *Confidence Man*, de Thomas Mann; “*Gullible’s Travels*”, de Ring Lardner; “*Diary of a Worrier*”, de Bruce Bliven; “*The Hollow Men*” de T.S. Eliot – todos esses nos dão informação bastante direta que podemos imediatamente usar para suspeitar das intenções “secretas” por trás das palavras do narrador. (BOOTH, 1974, p. 53, tradução minha)¹³⁷

É o que ocorre com o título de *A Man of the People*. Ao começar a ler o romance, fazemos a conexão direta entre o título e Nanga. Odili inicia seu relato explicando que o ministro M. A. Nanga é um “homem do povo”. Nesse preciso momento, já estamos diante do princípio irônico que rege todo o romance. À medida que a narrativa se desenrola, o leitor aos poucos se dá conta de que o “homem do povo” é na verdade o próprio Odili, que, como o povo de seu país, está mergulhado em uma realidade enganosa e ao mesmo tempo sedutora.

Odili inicialmente se deixa levar pelo carisma e poder daquele que posteriormente será seu adversário, como outros no seu lugar também o fariam. O que trouxe Odili de volta para um caminho mais honesto foi a raiva que sentiu ao ter seu orgulho masculino ferido por Nanga. Se não fosse isso, Odili provavelmente teria se deixado levar pela sedução do estilo de vida que se apresentava diante dele, como ele próprio confessa, e teria se tornado o próximo Nanga. Essa reviravolta dentro da ação do romance é também uma mudança irônica do destino do herói.

¹³⁷ “Occasionally an author will use a direct epithet in his title to describe one of the qualities of his speaker. Thomas Mann’s *Felix Krull*, *Confidence Man*, Ring Lardner’s “*Gullible’s Travels*,” Bruce bliven’s “*Diary of a Worrier*,” T.S. Eliot’s “*The Hollow Men*” – these all give us quite directly information that we can immediately use in suspecting “secret” intentions behind the narrator’s words.” (BOOTH, 1974, p. 53)

Há no texto outros exemplos de episódios irônicos mais diretamente ligados aos acontecimentos narrados por Odili, como a “quase morte” por envenenamento do Ministro Koko: “Eles me mataram.” (ACHEBE, 1966, p. 33, tradução minha)¹³⁸ Odili testemunha o ataque de pânico que o ministro Koko, um dos amigos de Nanga, tem ao tomar um gole de café. Ao não reconhecer o gosto de seu Nescafé habitual, o ministro acha que foi envenenado quando, na verdade, estava tomando café da marca nacional, *OHMS*.

NPD [OHMS] – Nossos Produtos Domésticos (...). Jornais, rádio e televisão instavam a todos os patriotas a apoiar o grande esforço nacional que, diziam, garantia a emancipação econômica, sem a qual nossa liberdade arduamente conquistada era uma miragem.¹³⁹

Os ministros que estimulavam o povo a consumir os produtos nacionais nem ao menos reconhecem o sabor desses produtos, originando cenas tragicômicas como essa, pois os produtos nacionais são bons apenas para os pobres.

A ironia de *A Man of the People* já está presente em seu título, assim como num dos títulos de Pepetela: *A geração da utopia* chama a atenção para personagens que lutara por um ideal utópico e acabaram, em sua maioria, por contribuir para uma realidade mais próxima de uma distopia. O título de *Predadores*, por sua vez, já possui um caráter mais direto ao se referir àqueles que depredam Angola, como a família de Caposso.

Além disso, os dois romances de Pepetela trazem a ironia em sua estrutura narrativa. Os narradores colocam constantemente os personagens

¹³⁸ “*They have killed me*” (ACHEBE, 1966, p. 33)

¹³⁹ “*OHMS – Our Home Made Stuff (...) Newspapers, radio and television urged every patriot to support this great national effort which, they said, held the key to economic emancipation without which our hard won political freedom was a mirage.*” (ACHEBE, 1966, p. 35)

diante de situações irônicas, que desmascaram suas intenções. Isso acontece em *A geração da utopia*, na cena em que Malongo, de dentro de seu carro importado com vidros fumês, observa a pilhagem do carregamento de garrações de vinho de um caminhão tombado na rua: “Esse é o resultado da economia estatal, pensou Malongo, nunca ninguém é responsável de nada e a máfia aproveita” (PEPETELA, 1992, p. 353). O personagem reflete sobre a realidade corrente de seu país, que leva algumas pessoas a agir desonestamente, sem se dar conta que ele próprio é um aproveitador do “caminhão tombado” do estado, pois pilha o que consegue alcançar por meio de amizades no governo nacional.

Outra situação portadora de uma carga significativa de ironia, dentro de *A geração da utopia*, é a mudança de caráter do personagem Elias. No primeiro capítulo, “A casa”, ele é um radical marxista que não tolerava nem festas, por serem alienadoras; já em “O templo”, ele se torna “bispo” de um culto cristão que inventou, assumindo um papel dos mais alienadores possíveis, jogando com a esperança de salvação de seus conterrâneos e realizando cultos com caráter bastante festivo.

O narrador de *Predadores* tem sempre um tom bastante irônico, principalmente quando o foco da ação é Vladimiro Caposso, como no episódio em que Caposso jovem espera poder contar com o apoio do amigo Sebastião para se filiar ao MPLA:

aproveitou a vinda de Sebastião da frente de batalha para tentar uma inscrição no MPLA, o amigo era testemunha ele sempre tinha tido ideias nacionalistas, um verdadeiro militante, embora sem andar por aí a gritar aos quatro ventos. (PEPETELA, 2005, 131)

Caposso nunca tivera interesses políticos e não se preocupava com a luta nacionalista, mas o narrador ironicamente corrobora a opinião que Vladimiro tem de si mesmo. Em outro momento, o discurso do narrador, imbricado com os pensamentos de Caposso, revela a justificativa que Caposso dá para seus negócios de exportação de armas para os países vizinhos: “Bolas, quem é que diz que Angola só importa mercadorias e quando

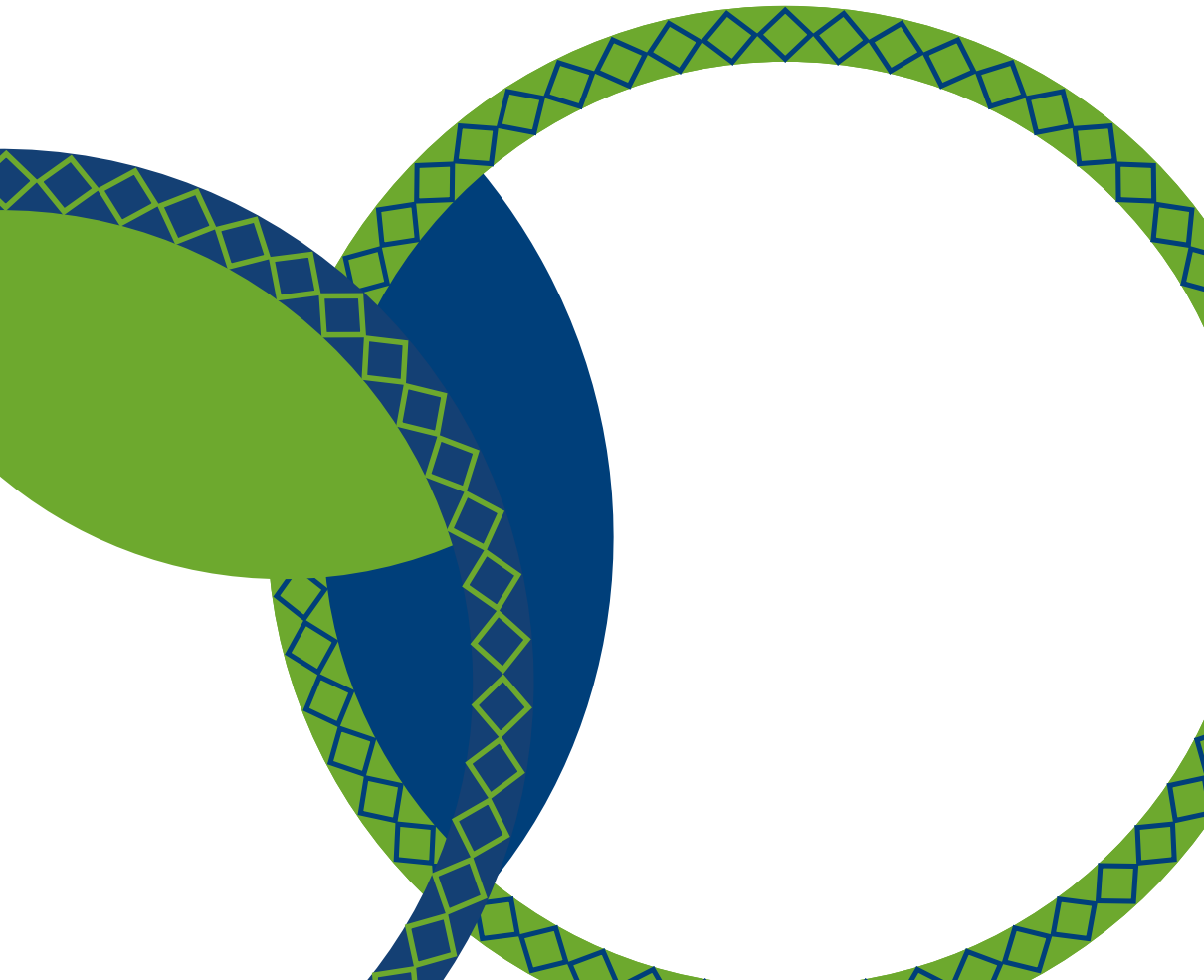
é para exportar apenas tem petróleo? (...) se justificava ele com o orgulho nacional” (PEPETELA, 2005, 365). A ironia dá o tom da narrativa de *Predadores*, porque o cinismo de Caposso não poderia ser tratado de outra forma pelo seu narrador.

Para Beda Allemann:

o princípio da ironia só parece suportável e útil se ele reflete não a atitude pessoal e arbitrária de um autor, mas um estado do mundo, para o conhecimento do qual a ironia literária, assim orientada, pode contribuir de maneira decisiva. (ALLEMANN apud CALDERON, 2000, p 75, tradução minha)¹⁴⁰

A ironia enquanto princípio literário é portadora de uma determinada compreensão de mundo, servindo de suporte para a visão de uma realidade complexa de exploração, que ganha valor estético crítico dentro dos romances. As situações irônicas, nos casos dos romances aqui analisados, compõem um retrato do “estado do mundo” naqueles contextos sócio-históricos. Os romances não são ensaios de sociologia, são obras romanescas fictícias, com personagens e cenários fictícios, que, por meio da manipulação das palavras e imagens literárias, a ironia sendo uma delas, constroem uma crítica das sociedades nigerianas e angolanas.

¹⁴⁰ “*le principe de l’ironie ne paraît supportable et utile que s’il reflète non pas l’attitude personnelle et arbitraire d’un auteur, mais un état du monde, à la connaissance duquel l’ironie littéraire ainsi orientée peut ensuite contribuer de façon décisive.*” (ALLEMANN apud CALDERON, 2000, p 75)





A CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS-TIPO E OS CAMINHOS DO DINHEIRO



O colonizado é um perseguido que sonha permanentemente em se tornar um perseguidor.¹⁴¹ (Frantz Fanon. 1991, p. 84)

– Acredito no género humano. Não são maus por natureza. O sistema é que os estraga.

– Meu velho, cuidado – disse Sebastião.

– Hoje nem o próprio Rousseau aceita essa teoria do bom selvagem. O homem é o lobo do homem, dizia o Hobbes. Estava mais perto da verdade, pelo menos nesta terra de lobos. (PEPETELA, 2005, p. 187)

Um dos traços em comum entre os quatro romances é, no nível do enredo, o retrato que fazem do arrivismo. Vamos aqui examinar a psicologia e o *modus operandi* dos personagens de Achebe e Pepetela que representam essa burguesia: Obi, Nanga, Malongo, Mundial e Caposso. Também nos empenharemos em entender o modo como as narrativas figuram o resultado das ações dos personagens no contexto nacional.

¹⁴¹ “*Le colonisé est un persécuté qui rêve en permanence de devenir persécuteur.*” (FANON. 1991, p. 84)

Em seu ensaio, *Decolonising the Mind – the Politics of Language in African Literature*, Ngugi wa Thiong’o comenta um estudo que gostaria de ter feito sobre os personagens de Chinua Achebe:

Quero tentar fazer uma análise de classe sobre a ficção de Chinua Achebe. (...) Quero, em particular, rastrear o desenvolvimento da classe mensageira, desde sua origem como mensageiros, propriamente ditos, funcionários, soldados, policiais, catequistas e capatazes durante o colonialismo, como é visto em *Things Fall Apart*, até suas posições como os instruídos *been-tos* de *No Longer at Ease*; até sua assunção e exercício do poder em *A man of the People*. (THIONG’O, 1986, p. 63, tradução minha)¹⁴²

Ngugi havia proposto esse estudo a seus alunos do terceiro ano de literatura da Universidade de Nairóbi, mas foi preso pouco tempo depois, em 31 de dezembro de 1977, e não pode levar a cabo seu projeto. A *messenger class* é definida como a classe de africanos que, de uma forma ou de outra, e em períodos diferentes da história do continente, serviram aos interesses do colonizador europeu. Essa classe desenvolve-se para culminar na “*comprador bourgeoisie*”, de Frantz Fanon (1952), ou seja, a elite dominante dos países descolonizados, que assume o lugar do colonizador, imitando seus modos. Na obra de Achebe, pode-se ver a evolução histórica dessa figura: os mensageiros africanos, que levavam as mensagens dos administradores ingleses para as tribos, em *Things Fall Apart*, tornam-se depois os catequistas, presentes em *Arrow of God*; em seguida, com a educação formal europeia, assumem cargos de funcionários no governo britânico, como Obi, em *No Longer at Ease*; e, depois de independência, assumem o poder nos novos países, mas ainda servem aos interesses

¹⁴² “I want to attempt a class analysis of Chinua Achebe’s fiction (...) I want in particular to trace the development of the messenger class from its inception as actual messengers, clerks, soldiers, policemen, catechists and road foremen in colonialism as seen in *Things Fall Apart* and *Arrow of God*, to their position as the educated ‘been-tos’ in *No Longer at Ease*; to their assumption and exercise of power in *A Man of the People*.” (THIONG’O, 1986, p. 63)

do capital internacional, em detrimento das necessidades populares, como Nanga e seus colegas ministros, em *A Man of the People*. Vê-se aí o desenvolvimento de uma classe, que pouco a pouco ganha importância dentro do contexto do país. É uma verdadeira progressão narrativa acompanhando a história.

A obra de Chinua Achebe nunca se caracterizou pelo maniqueísmo, por isso, tais personagens não são necessariamente, ou simplesmente, tidos como vilões inescrupulosos. Existe, na narrativa de Achebe, uma ponderação sobre os contextos causais e históricos da situação do sujeito africano, que se vê enredado na trama colonialista e precisa lutar para manter a integridade. Para tratar exclusivamente de *No Longer at Ease* e *A Man of the People*, podemos observar a conduta e os pensamentos de Obi e Odili.

Obi Okonkwo, o protagonista de *No Longer at Ease*, neto de Okonkwo, o protagonista de *Things Fall Apart*, estudou em Londres com o apoio financeiro dos moradores de Umuofia, sua vila natal:

Em tempos passados, Umuofia teria exigido que você lutasse suas guerras e trouxesse cabeças humanas para casa. Mas aqueles eram dias de escuridão dos quais nós fomos libertados pelo sangue do Cordeiro de Deus. Hoje nós o enviamos para trazer conhecimento. (ACHEBE, 1960, p 9, tradução minha)¹⁴³

Na época de Okonkwo, em *Things Fall Apart*, Umuofia era uma aldeia respeitada pela sua potência no campo de batalha. Okonkwo era conhecido como um grande combatente, que havia levado cinco cabeças humanas a Umuofia. Obi é o primeiro da vila a realizar seus estudos na capital do Império Britânico. As necessidades mudaram, e agora Obi tem a responsabilidade de levar prestígio e desenvolvimento a seus conterrâneos por meio da educação superior. O pastor anglicano assume a posição que fora ocupada pelo grupo de anciões do vilarejo, assinalando que o passado ficou na

¹⁴³ “*In times past Umuofia would have required of you to fight in her wars and bring home human heads. But these were days of darkness from which we have been delivered by the blood of the Lamb of God. Today we send you to bring knowledge.*” (ACHEBE, 1960, p 9)

escuridão, e que o Deus cristão detém o mérito por esse fato. Observamos aí a mudança de valores, do tradicional para o novo: a nova ordem, uma vez estabelecida, incute na mente dos sujeitos colonizados o desprezo pelo passado, sem que eles se deem conta de que certos valores ainda vigoram, como o tribalismo – a noção de dever e obediência ao grupo, acima dos interesses do indivíduo – que faz com que se exija de Obi uma fidelidade incondicional à vila e às suas necessidades.

Dessa forma, desde o momento em que Obi parte de Umuofia, em direção a Londres, já sabe que tem uma dívida a pagar, não apenas financeira, mas uma dívida de prestação de serviços à sua vila natal. No entanto, Obi se tornou um sujeito assimilado, que se vê como indivíduo autônomo, livre para seguir suas próprias ideias e traçar seu destino. Daí surge o conflito de interesse entre ele e sua comunidade: a dívida de prestação de serviço à comunidade é representativa do conflito entre o velho e o novo.

Ainda em Londres, Obi havia formulado uma teoria para explicar a corrupção do serviço público na Nigéria. Para ele, o problema seria resolvido se os velhos funcionários africanos fossem substituídos pelos jovens, com diplomas universitários. É o que afirma a seu amigo economista, Christopher:

‘E quanto ao Diretor Regional que foi preso no ano passado? Ele acabou de sair da universidade.’ ‘Ele é uma exceção,’ disse Obi. ‘Mas observe um desses homens velhos. Ele provavelmente deixou a escola trinta anos atrás. Para ele, propina é algo natural. Ele pagou e espera receber. Nosso povo diz que, se você paga tributo para o homem no topo, outros pagarão tributo a você quando chegar sua vez de ocupar o topo. Bem, é isso que os mais velhos dizem.’ (ACHEBE, 1960, p. 18, tradução minha)¹⁴⁴

¹⁴⁴ “‘What about the Land Officer jailed last year ? He is straight from university.’ ‘He is an exception,’ said Obi. ‘But take one of these old men. He probably left school thirty years ago in Standard Six. He has worked steadily to the top through bribery – an ordeal by bribery. To him the bribe is natural. He gave it and he expects it. Our people says that if you pays homage to the man on top, others will pay homage to you when it is your turn to be on top. Well, that is what the old men say.’” (ACHEBE, 1960, p. 18)

Obi tem tanta confiança em sua teoria e, sobretudo, em seu próprio caráter, que não espera pelo que está prestes a lhe acontecer. É arrogante e um pouco ingênuo por acreditar que os estudos universitários são suficientes para resolver os problemas de um país ou de um continente explorado. Antes de qualquer coisa, há a necessidade de uma mudança de mentalidade, é preciso que o governo deixe de ser “eles” para tornar-se “nós”. Para que isso aconteça, é preciso conquistar a independência, acompanhada de uma verdadeira soberania, não a independência que ocorreu na Nigéria, quando o país foi declarado independente, mas ainda era indiretamente controlado pela Inglaterra, bem como pelo sistema tradicional de fidelidade ao grupo e aos interesses deste, em detrimento do bem comum da nova nação. Os interesses republicanos são frequentemente vistos como ameaça aos núcleos tradicionais.

Obi não pode ainda compreender que a corrupção está em toda parte dentro do sistema instaurado. O processo de colonização sacode a organização dos povos que habitam o território e traz novos valores, que impõem uma nova ordem e exigem a adaptação daqueles que não querem ser excluídos do sistema. O comportamento de Obi também é revelador de outro aspecto relativo à educação formal, que é a visão elitista da cultura. Ele se adéqua aos novos valores trazidos ao continente, como a educação ocidental, mas ainda não consegue dar um salto maior para a compreensão da realidade como um todo complexo. Ele não consegue entender, por exemplo que os saberes de seus mais velhos não devem ser totalmente descartados, do mesmo modo que a formação europeizada não pode ser abraçada como se não tivesse falhas. Mais adiante no romance, quando Obi visita seus parentes em Umuofia, pela primeira vez, depois de voltar de Londres, um dos anciões da vila faz a seguinte reflexão:

‘Hoje a grandeza mudou de modos. Títulos não são mais importantes, muito menos celeiros ou muitas mulheres e crianças. A grandeza é medida agora em

coisas do homem branco. E assim nós também mudamos nossos modos. Somos os primeiros das nove vilas a mandar um filho para a terra do homem branco. (ACHEBE, 1960, p 49, tradução minha)¹⁴⁵

Ele menciona a corrida que existe entre os vilarejos para enviar os estudantes à Inglaterra. É preciso correr para adquirir um pedaço do mundo branco e, assim, adaptar-se aos novos tempos. Mais tarde, Obi vai compreender que não são todos que alcançam o que ele alcançou por mérito, que o sistema de propinas funciona também para aqueles que querem entrar na universidade. A ironia na teoria de Obi reside no fato de que dentre os jovens egressos da universidade, defendidos por Obi, há aqueles que pagaram para ter uma vaga ou para serem escolhidos como beneficiários de bolsa de estudos.

Obi Okonkwo, enquanto representante da *messenger class*, não soube reproduzir por completo o comportamento daqueles à sua volta, porque ele cede ao esquema de propinas, mas, não soube cometer o crime de forma discreta, para não ser pego e não soube o momento de parar. Depois de superada a culpa inicial, ele se deixa seduzir pela facilidade e pelo conforto de ter mais dinheiro, agindo como o rato do provérbio:

‘Obi tentou fazer o que todo mundo faz, sem antes descobrir como era feito’. Ele contou o provérbio do rato que foi nadar com seu amigo, o lagarto, e morreu de frio, porque enquanto as escamas do lagarto o mantinham seco, o corpo peludo do rato continuava molhado. (ACHEBE, 1960, p. 5, tradução minha)¹⁴⁶

¹⁴⁵ “*Today greatness has changed its tune. Titles are no longer great, neither barns or large numbers of wives and children. Greatness is now in the things of the white man. And so we too have changed our tune. We are the first in all the nine villages to send our son to the white man’s land.*” (ACHEBE, 1960, p 49)

¹⁴⁶ “*Obi tried to do what everyone does without finding out how it was done.’ He told the proverb of the house rat who went swimming with his friend the lizard and died from cold, for while the lizard’s scales kept him dry the rat’s hairy body remained wet.*” (ACHEBE, 1960, p. 5)

Se não tivesse sido denunciado e pego em flagrante, Obi poderia ter se tornado membro importante da direção do país no período pós-independência. Quem sabe ele não seria um colega do ministro Nanga, de *A Man of the People*, que soube nadar com os lagartos e alcançou o cargo de ministro da cultura de seu país, depois da independência, garantindo diversos privilégios e confortos financeiros.

A trama de *A Man of the People*, por sua vez, passa-se em um país africano fictício, mas ao longo da narrativa, percebemos muitos traços em comum com a Nigéria e com vários outros países africanos que conquistaram a independência nos anos 1960 e instituíram governos corruptos. Segundo Thomas Melone, “com *A Man of the People*, o país a cuja gestação pudemos assistir em *No Longer at Ease* já se tornou independente e dá seus primeiros passos na experiência de soberania internacional”. (1973, p. 94, tradução minha)¹⁴⁷

Apesar de o país em *A Man of the People* ser um lugar fictício, o romance constitui-se como uma espécie de continuação de *No Longer at Ease*. No nível dos protagonistas, Obi Okonkwo e Odili Samalu têm bastante em comum. Os dois são o que o patrão de Obi, Mr. Green, define como “africanos instruídos”, ambos saídos, há pouco, da universidade. Os dois têm uma vocação para a escrita – a diferença é que Obi não escreveu seu romance: “Eu devo escrever um romance sobre a tragédia dos Greens deste século” (ACHEBE, 1960, p 97, tradução minha)¹⁴⁸, enquanto Odili é o narrador “escritor” de *A Man of the People*.

Tanto Obi quanto Odili estão preocupados com a situação de seus países, mas o primeiro acreditava que poderia lutar para fazer a diferença inserindo-se no sistema público de seu país, sendo coerente com sua teoria de que o governo precisa de pessoal formado para garantir sua integridade – objetivo que ele não consegue cumprir. Odili, por outro lado, faz questão

¹⁴⁷ “Avec *A Man of the People*, le pays dont nous avons pu observer la gestation dans *No Longer at Ease* est déjà devenu indépendant et fait ses premiers pas dans l’expérience de la souveraineté internationale.” (MELONE, 1973, p. 94)

¹⁴⁸ “I must write a novel on the tragedy of the Greens of this century.” (ACHEBE, 1960, p 97)

de não postular uma vaga no serviço público e prefere ensinar inglês em uma escola no vilarejo de Anata: “Na verdade, um motivo pelo qual eu aceitei este trabalho de professor em uma escola privada no mato em vez de um emprego como funcionário civil, com carro, casa, etc., era para que eu tivesse certa autonomia”. (ACHEBE, 1966, p 18, tradução minha)¹⁴⁹

Autonomia é exatamente o que Obi não teve. G.D. Killam, em *The Novels of Chinua Achebe*, afirma que “Odili é o homem que Obi poderia ter se tornado”¹⁵⁰ (1973, p 87, tradução minha). É possível que, se Obi tivesse resistido à pressão de seus conterrâneos umuofianos para se tornar funcionário público, para cumprir a missão que sua vila natal o havia dado, talvez ele tivesse seguido outro caminho. Talvez ele tivesse se tornado um escritor. No entanto, se Obi não tivesse sido denunciado, talvez ele tivesse se tornado como Nanga, um ministro aproveitador, porque Nanga também compartilhou a educação que Obi e Odili obtiveram e foi um dia preocupado com o melhor para o país, pelo menos aparentemente.

O protagonista/narrador de *A Man of the People* inicia seu relato apresentando *Chief the Honourable*, M. A. Nanga, Ministro da Cultura: “Quer se perguntasse na cidade ou em seu vilarejo natal, Anata, as pessoas diriam que ele era um homem do povo. Preciso admitir isso desde o princípio, senão a história que vou contar não fará sentido”. (ACHEBE, 1966, p 1, tradução minha)¹⁵¹ Na cena de abertura do romance, Odili descreve a festa preparada na escola para receber o ilustre ministro. Odili sente a necessidade de esclarecer aquela população quanto à situação de depredação em que o país está mergulhado e de falar sobre aqueles que se aproveitam disso, mas sabe que ninguém o escutaria: “Diga a eles que este homem usou sua posição para enriquecer a si mesmo e eles pergun-

¹⁴⁹ “*In fact one reason why I took this teaching job in a bush, private school instead of a smart civil service job in the city with car, free housing, etc., was to give myself a certain amount of autonomy.*” (ACHEBE, 1966, p 18)

¹⁵⁰ “*Odili is the man Obi might have become.*” (KILLAM, 1973, p 87)

¹⁵¹ “*Whether you asked in the city or in his home village, Anata, they would tell you he was a man of the people. I have to admit this from the onset or else the story I’m going to tell will make no sense.*” (ACHEBE, 1966, p 1)

tariam – como meu pai o fez – se você achava que um homem inteligente cuspiria o pedaço suculento que a boa sorte colocou em sua boca”. (ACHEBE, 1966, p. 3, tradução minha)¹⁵²

É com o mesmo cinismo que o narrador de *No Longer at Ease* comenta sobre a relação entre a população e o governo: “Era uma instituição estrangeira e a função das pessoas era extrair dela o máximo que pudesse sem se meter em encrenca”¹⁵³ (ACHEBE, 1960, p. 30).

Odili, desde o começo, demonstra acreditar que Nanga estava ciente de toda a corrupção que envolvia seu partido, o *Progressive Organization Party* ou P.O.P. No entanto, ele muda completamente de atitude quando Nanga o reconhece como um antigo aluno no meio da multidão na escola e ainda oferece ajuda para conseguir uma bolsa de pós-graduação para que Odili estude em Londres. “Eu sabia que deveria estar com raiva de mim mesmo, mas não estava. Eu me peguei imaginando se, talvez, eu não estava aplicando à política padrões severos que não se aplicavam a ela”. (ACHEBE, 1966, p. 9, tradução minha)¹⁵⁴

Odili aceita o convite do ministro para visitá-lo em sua casa na capital, Bori, onde, Odili reencontra uma antiga amante da faculdade, mas quem a seduz e dorme com ela é Nanga e não ele. A partir deste momento, Odili muda o rumo da história e decide se filiar ao partido de oposição a Nanga, para concorrer a seu cargo. Odili, assim, escreve sua confissão de como só pensou em desbançar Nanga depois de ter seu orgulho masculino ferido.

Em *A Man of the People*, a representação política propriamente dita aparece no texto como forma de denúncia de um processo falsamente democrático que não dá certo, pois aquele que supostamente representa o povo, por ser um seu igual, é corrupto. E aquele que oferece ao povo uma

¹⁵² “Tell them that this man had used his position to enrich himself and they would ask you – as my father did – if you thought that a sensitive man would spit out the juicy morsel that good fortune placed in his mouth.” (ACHEBE, 1966, p. 3)

¹⁵³ “It was an alien institution and people’s business was to get as much from it as they could without getting into trouble.” (ACHEBE, 1960, p. 30)

¹⁵⁴ “I knew I ought to be angry with myself but I wasn’t. I found myself wondering whether – perhaps – I had been applying to politics stringent standards that didn’t belong to it.”

oportunidade de mudança por meio da honestidade, Odili, não tem a confiança desse povo, por ser letrado, educado nos moldes europeus.

Ao longo da narrativa, Odili deixa cada vez mais claro que o ministro Nanga enriqueceu de maneira ilícita. No entanto, admirando a grandiosidade da casa de Nanga, Odili se dá conta de que ele também poderia se acostumar com o luxo de ter muitos cômodos e os mais belos móveis. É um dos momentos em que o protagonista/narrador questiona seu próprio caráter e o julgamento que algumas pessoas, como ele próprio, fazem dos políticos ricos:

Um homem que acaba de se abrigar da chuva e seca seu corpo, vestindo roupa seca, fica mais relutante em sair de novo do que outro que esteve abrigado todo o tempo. O problema com nossa nova nação – como eu percebi deitado naquela cama – era que nenhum de nós tinha estado abrigado tempo suficiente para ser capaz de dizer “Para o inferno com isso”. Todos nós estávamos na chuva juntos até ontem. Em seguida, um punhado de nós – os espertos e sortudos, quase nunca os melhores – brigaram pelo único abrigo que nossos ex-governantes deixaram, tomaram-no e entricheiraram-se lá dentro. (ACHEBE, 1966, p. 37, tradução minha)¹⁵⁵

Ao compartilhar do luxo em que vive Nanga, Odili começa a desculpar o comportamento corrupto do futuro rival político, culpando a colonização, e afirmando que ele age como qualquer outra pessoa agiria. Achebe descreve a mudança de caráter de seus personagens. Obi Okonkwo parte de um ideal honesto, mas é corrompido pela necessidade de se adequar à camada da sociedade em que está inserido. Odili Samalu quase segue o mesmo rumo de seu adversário, o ministro M. A. Nanga, no entan-

¹⁵⁵ “A man who has just come in from the rain and dried his body and put on dry clothes is more reluctant to go out again than another who has been indoors all the time. The trouble with our new nation – as saw it then lying on that bed – was that none of us had been indoors long enough to be able to say “To hell with it”. We had all been in the rain together until yesterday. Then a handful of us – the smart and the lucky and hardly ever the best – had scrambled for the one shelter our former rulers left, and had taken it over and barricaded themselves in.” (ACHEBE, 1966, p. 37)

to uma traição amorosa o faz mudar de direção. O ministro, por sua vez, é a personificação da corrupção e do arrivismo que depredam o país. É a burguesia fracassada, cuja formação Fanon explica:

A burguesia nacional que assume o poder ao fim do regime colonial é uma burguesia subdesenvolvida. (...) Os quadros universitários e comerciantes que constituem a fração mais esclarecida do novo estado caracteriza-se, em efeito, por seu pequeno número, sua concentração na capital. (...) Como a burguesia não tem nem os meios materiais, nem os meios intelectuais suficientes (engenheiros, técnicos), ela limitará suas pretensões à retomada dos escritórios de negócios e das casas de comércio outrora ocupada pelos colonos. (FANON, 1991, p. 190 - 193, tradução minha)¹⁵⁶

É nesse momento que a elite burguesa dos países subdesenvolvidos se transfigura em “empresários da burguesia ocidental”¹⁵⁷ (FANON, 1991, p. 193, tradução minha). Em primeiro lugar, durante os movimentos de liberação nacional, a classe escolarizada, que teve sua formação nas universidades coloniais, vai exigir a nacionalização dos cargos governamentais, vai exigir que o controle de todas as funções públicas e comerciais seja exercido por africanos e não mais por quadros europeus. “A burguesia nacional toma o lugar da população europeia: médicos, advogados, comerciantes, representantes, agentes gerais, negociadores.”¹⁵⁸ (FANON, 1991, p. 193, tradução minha) A partir da independência, essa burguesia vai exigir que todas as negociações de empresas e governos internacionais

¹⁵⁶ “*La bourgeoisie nationale qui prend le pouvoir à la fin du régime colonial est une bourgeoisie sous-développée. (...) Les cadres universitaires et commerçants qui constituent la fraction la plus éclairée du nouvel état se caractérisent en effet par leur petit nombre, leur concentration dans la capitale. (...) Comme la bourgeoisie n’a ni les moyens matériels, ni les moyens intellectuels suffisants (ingénieurs, techniciens), elle limitera ses prétentions à la reprise des cabinets d’affaires et des maisons de commerce autrefois occupés par les colons.* (FANON, 1991, p. 190 – 193)

¹⁵⁷ “agent d’affaires de la bourgeoisie occidentale” (FANON, 1991, p. 193)

¹⁵⁸ “*La bourgeoisie nationale prend la place de l’ancien peuplement européen: médecins, avocats, commerçants, représentants, agents généraux, transitaires.*” (FANON, 1991, p. 193)

passem pelo seu crivo. “A burguesia nacional encontra-se com a missão histórica de servir de intermediário.”¹⁵⁹ (FANON, 1991, p. 193, tradução minha) Torna-se a principal ferramenta do neocolonialismo, a “*messenger class*” atinge seu auge evolutivo.

Como Fanon explica, a classe burguesa dos países recém-descolonizados possui ainda outros defeitos mais graves. Por não possuir nem o capital intelectual nem o financeiro suficiente para se tornar uma burguesia dinâmica e pioneira, como a burguesia europeia uma vez foi, ela se atém ao papel da burguesia predadora, que usufrui de todo e qualquer potencial econômico que a nova nação possa ter, para benefício próprio.

Ela imita a burguesia ocidental no seu lado negativo e decadente, sem ter transposto as primeiras etapas de exploração e de invenção que são, de qualquer forma, uma conquista da burguesia ocidental. (...) Na verdade, ela começa pelo fim. Ela já é senescente sem ter conhecido nem a petulância, nem a intrepidez, nem a voluntariosidade da juventude e da adolescência. (FANON, 1991, p. 194, tradução minha)¹⁶⁰

As burguesias africanas, formadas na época das independências, são como uma ideia fora do lugar (SCHWARZ, 2000), ou seja, um conceito deslocado do momento histórico em que surgiu. Temos uma espécie de transplantação de uma classe tipicamente europeia, levando em conta a origem histórica da classe burguesa, para um contexto africano. Tal realocação de conceito gera diferenças significativas.

Para entender o que são “as ideias fora do lugar” de Roberto Schwarz, trataremos rapidamente de sua análise sobre a representação literária

¹⁵⁹ “*La bourgeoisie nationale se découvre la mission historique de servir d’intermédiaire*” (FANON, 1991, p. 193)

¹⁶⁰ “*Elle suit la bourgeoisie occidentale dans son côté négatif et décadent sans avoir franchi les premières étapes d’exploration et d’invention qui sont en tout état de cause un acquis de cette bourgeoisie occidentale. (...) En fait elle commence par la fin. Elle est déjà sénescence alors qu’elle n’a connu ni la pétulance, ni l’intrepidité, ni le volontarisme de la jeunesse et de l’adolescence.*” (FANON, 1991, p. 194)

da escravidão no Brasil. Ele discorre sobre a transposição de conceitos e ideologias forjadas em terreno europeu para o contexto brasileiro:

É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também; mas lá correspondiam às aparências, encobrindo o essencial: a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas idéias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original. A Declaração dos Direitos do Homem, por exemplo, transcrita em parte na Constituição Brasileira de 1824, não só não escondia nada, como tornava mais abjeto o instituto da escravidão. A mesma coisa para a professada universalidade dos princípios, que transformava em escândalo a prática geral do favor. Que valiam, nestas circunstâncias, as grandes abstrações burguesas que usávamos tanto? (SCHWARZ, 2000. p. 12)

Em sua avaliação, Schwarz conclui que a transposição de certas ideias ao contexto brasileiro, como o respeito aos direitos humanos, dá origem a uma realidade distinta daquela encontrada no contexto de origem dessas ideias. Se, no velho continente, ideologias que defendiam a igualdade de todos correspondem mais diretamente à aparente realidade de trabalho, mesmo que acobertando a exploração, no Brasil, os mesmos mecanismos perdem o sentido, pois a realidade de exploração não deixa de existir e nem são acobertadas, apenas passam a ser julgadas hipocritamente como desprezíveis. A realidade escravagista brasileira não permitia o mesmo funcionamento dos conceitos de igualdade entre os homens, posto que ainda não havia o direito ao trabalho livre em solo brasileiro.

A análise de Schwarz já foi bastante debatida e criticada. A crítica mais conhecida foi a de Maria Sylvia Carvalho Franco, no artigo “As idéias estão em seu lugar” (1976), em que ela afirma que não podemos falar de ideias fora do lugar porque os países como o Brasil, fazem parte do mesmo sistema de produção que as potências econômicas, o capitalismo. Dessa forma, a continuidade da escravidão no Brasil servia aos propósitos do capitalismo, incluindo o país num sistema global, tornando o aparente deslocamento das ideias de igualdade convenientes a esse

sistema. Para ela, as ideias estariam exatamente onde esse sistema quer que elas estejam. No entanto, por mais correta que seja a colocação de Carvalho Franco, ela não anula o fato de que existe uma deturpação entre a aplicabilidade da noção de igualdade numa sociedade como a europeia e em outra como a brasileira da época, mesmo que essa deturpação convenha ao sistema capitalista.

Da mesma forma, a burguesia africana se caracteriza como uma ideia fora do lugar, um conceito claramente deslocado de seu contexto original e assumindo um funcionamento distinto daquele observado no ambiente de origem, mas sem deixar de também servir ao sistema. As ideias viajam e assumem novas formas, mas nem sempre essa nova forma é benéfica ou ao menos carrega os traços benéficos que antes existiam.

De acordo com Sartre:

A elite europeia começa a fabricar nativos de elite; eram selecionados adolescentes, (...) depois de uma breve estada na metrópole, eram mandados para casa, falsificados. Essas mentiras vivas não tinham mais nada a dizer a seus irmãos; eles ecoavam; de Paris, de Londres, de Amsterdam, nós lançávamos as palavras: “Partenon”! Fraternidade,” e em algum lugar na África, na Ásia, lábios abriam-se: “...te-non! ...idade”. (SARTRE apud FANON, 1991, p. 37, tradução minha)¹⁶¹

A burguesia africana tenta imitar a europeia sem se dar conta de que ela própria é uma ideia fora do lugar, ou seja, o contexto histórico revolucionário que deu origem à classe burguesa na Europa não é o mesmo nos países africanos. Essa elite burguesa começa a surgir alguns anos antes das independências; parte dela está envolvida nas lutas pela soberania na-

¹⁶¹ “L’élite européenne entreprit de fabriquer un indigénat d’élite; on sélectionnait des adolescents, (...) après un bref séjour en métropole, on les renvoyait chez eux, truqués. Ces mensonges vivants n’avaient plus rien à dire à leurs frères; ils résonnaient; de Paris, de Londres, d’Amsterdam nous lancions des mots «Parthénon! Fraternité!» et, quelque part en Afrique, en Asie, des lèvres s’ouvraient: «...thénon! ...nité!».” (SARTRE apud FANON, 1991, p. 37 – Prefácio)

cional, mas uma outra parte, aquela descrita por Fanon como senescente e representada nos romances de Achebe e Pepetela, está ávida por consumir aquilo que os novos países têm a oferecer, o mais rápido possível. É nesse sentido que as burguesias daquela época se constituem como ideias fora do lugar – no sentido de que, em seu surgimento, não possuíam a força pioneira das primeiras fases das burguesias europeias. É como se elas tivessem pulado essa fase inicial e passado diretamente ao momento de exploração.

O ministro M. A. Nanga (*A Man of the People*) e o empresário Vladimiro Caposso (*Predadores*) desempenham fielmente seus papéis de membros da burguesia predatória, o primeiro no setor público e o segundo no setor privado.

Os personagens descritos por Pepetela são os elementos atuantes de uma sociedade marcada por características distópicas, tais como a exploração da miséria humana e opressão, que se tornam transparentes aos olhos do leitor. Considerando a definição de distopia como sendo um lugar inóspito e vazio de esperanças, e desatrelando este conceito de uma visão apocalíptica, observamos que a complementaridade de *A geração da utopia* e *Predadores* compõe uma “narrativa da desilusão”, pois observamos como um sonho utópico se transforma em uma realidade distópica. Os dois romances, combinados, oferecem uma genealogia da classe dominante de Angola, retratada como causadora da realidade inóspita de seu país. Se, em *A geração da utopia*, essa relação causal de responsabilidade aparece ainda como crítica a ser elaborada, em *Predadores*, já se nota com clareza o grau de participação de Vladimiro Caposso no estado de dilapidação e degradação do país recém-liberto. A “geração da utopia” transforma-se gradualmente em uma geração de “*Predadores*”.

A geração da utopia, como já discutido, retrata o gérmen da geração que assume o comando do país após a independência. A primeira parte do romance, “A casa” passa-se em Lisboa. Lá os personagens principais cursam seus estudos universitários e discutem o futuro de Angola e, por conseguinte, seus próprios destinos. Os personagens, cuja trajetória acompanhamos nos próximos capítulos do romance, decidem fugir para outros países da Europa, para não serem encurralados pela PIDE, em

Portugal. O estudante Vítor, no capítulo intitulado “A chana”, luta contra a fome, o frio, o medo e as dúvidas quanto aos objetivos da guerra contra os colonizadores. Vítor, agora chamado Mundial, quase se entrega ao posto português, mas desiste. Depois desta fase de sua vida, Mundial, que já ocupava posto importante no comando de guerrilha, assume o cargo de ministro do governo independente.

Aníbal, cujo exílio voluntário assistimos em “O polvo”, renunciou à vida na cidade. Recusa-se a ser beneficiado pelo novo Estado, como seu ex-companheiro de guerrilha, Mundial, e critica todos aqueles que o fazem. No entanto, a posição de Aníbal é também nociva, pois ele é um intelectual que compreende o funcionamento do novo sistema, conhece suas razões e suas consequências, mas optou por se isolar. Ele poderia ser útil, mas se absteve de qualquer envolvimento.

Na última parte, “O templo”, Mundial/Vítor e Malongo, amigos desde a época da Casa do Estudante do Império, agora são bastante ricos, o primeiro como ministro e o último como empresário. Malongo começou seu negócio de intermediador de interesses internacionais na Europa, quando ainda morava na Bélgica. Voltando para seu país, conta com a ajuda de seu amigo para estabelecer contratos com o governo. O foco dos dois personagens mudou bastante desde a época de juventude. Vítor, quando estudante, acreditava na revolução e queria que fosse alcançado o melhor para o país. Malongo, ex-jogador de futebol, não se interessava por política, mas agora tolera o assunto:

Nunca se pode falar de negócios sem se acabar na política, pensou ele. (...) Até eu mesmo, que nunca me quis molhar, acabo por me envolver nestas conversas, se quero fazer negócios. Mas são bem mais interessantes do que aquelas da juventude, em que todos queriam mudar o Mundo e só discutiam coisas abstratas, como liberdade, igualdade, justiça social. (...) Agora é melhor, trata-se sempre de como enganar o outro ou o Estado, para se enriquecer mais depressa. Isso ao menos é claro e é positivo, é a única política que me pode interessar. (PEPETELA, 1992, p. 321 – 322)

Num carro importado, com ar-condicionado, Malongo passa por um caminhão tombado, cujo carregamento de garrações de vinho, esparramado pela estrada, está sendo pilhado. Ele observa uma caminhonete, (“carrinha”, no português de Pepetela) que se aproxima, enche a caçamba com a mercadoria e parte rapidamente. Malongo comenta a cena que assiste: “Esse é o resultado da economia estatal, pensou Malongo, nunca ninguém é responsável de nada e a máfia aproveita.” (PEPETELA, 1992, p. 353). Malongo critica e faz reflexões sobre a política e o fato de que os comerciantes mais espertos se beneficiam da situação, mas, ironicamente, não se dá conta de que ele próprio é um tipo de “mafioso”, aproveitando-se do “vinho derramado” – as riquezas do estado – dentro de seu Volvo, sua “carrinha” confortável. A mudança de personalidade mais radical em *A geração da utopia* é a de Elias. Esse era personagem secundário em “A casa”, mas tem aparição marcante quando fala a Vítor não só sobre a frivolidade de frequentar festas em Lisboa, enquanto Angola sofria com a guerra, mas também sobre as teorias marxistas mais radicais e a importância da luta. Ironicamente, Elias torna-se o cínico bispo de uma nova igreja, que segue uma doutrina criada por ele, dando valor à alegria e às festas para alcançar a graça divina. Vítor e Malongo preveem a possibilidade de lucro e logo entram como sócios na construção do templo.

Os personagens buscam uma forma de tirar vantagens da independência: “No dia seguinte à independência, os nacionais que habitam as regiões prósperas tomam consciência de sua sorte e, por um reflexo visceral e primário, recusam-se a alimentar os outros nacionais.” (FANON, 1991, p. 200, tradução minha)¹⁶²

Quando a burguesia nacional exige a nacionalização do serviço público ao recuperar o controle das mãos dos colonizadores europeus, ela também se dá conta de que ocupa a região mais próspera do país, a capital e seus arredores, pois o colonialismo nunca explora um território como um todo. A exploração colonial geralmente concentra-se em uma

¹⁶² “*Au lendemain de l’indépendance, les nationaux qui habitent les régions prospères prennent conscience de leur chance et par un réflexe viscéral et primaire refusent de nourrir les autres nationaux.*” (FANON, 1991, p. 200)

região específica, rica em matéria prima, e o desenvolvimento das cidades e serviços se dará ao redor dessa região, ou seja, o desenvolvimento de uma colônia é desequilibrado e privilegia as regiões das capitais. No momento da independência, nasce uma espécie de bairrismo ou xenofobia generalizada, que faz com que “os pequenos nacionais: motoristas de taxi, vendedores de bolo, engraxates vão igualmente exigir que os daomeanos voltem para seu país ou, ainda, que os *fulas* e *peuls* voltem para seu mato e sua montanha” (FANON, 1991, p. 200, tradução minha)¹⁶³, conforme observa Fanon.

O colonialismo, que havia perdido sua força durante os movimentos de independência e frente à dita “unidade africana”, recomeça a agir tirando vantagem das disputas internas dentro das novas nações africanas, colocando uns contra os outros e fomentando as guerras civis. O neocolonialismo utiliza então a velha tática de guerra “dividir para conquistar”, como aponta Fanon:

Economicamente impotente, não podendo atualizar relações sociais coerentes, fundadas sobre o princípio de sua dominação enquanto classe, a burguesia escolhe a solução que lhe parece a mais fácil, a do partido único. (...) Como a burguesia não possui os meios econômicos para assegurar sua dominação e distribuir algumas migalhas pelo resto do país, como se faz em outros lugares, ela se preocupa em encher os bolsos o mais rápido possível, mas também o mais prosaicamente, o país afunda ainda mais na estagnação. (FANON, 1991, p. 206-207, tradução minha)¹⁶⁴

¹⁶³ “*les petits nationaux: chauffeurs de taxi, vendeurs de gâteaux, cirieurs de souliers vont également exiger que les Dahoméens rentrent chez eux ou, allant plus loin, que les Foulbés et les Peuhls retournent à leurs brousse au à leurs montagnes.*” (FANON, 1991, p. 200)

¹⁶⁴ “*Economiquement impuissante, ne pouvant mettre à jour des relations sociales cohérentes, fondées sur le principe de sa domination en tant que classe, la bourgeoisie choisit la solution qui lui semble la plus facile, celle du parti unique. (...) Comme la bourgeoisie n’a pas les moyens économiques pour assurer sa domination et distribuer quelques miettes à l’ensemble du pays, comme par ailleurs, elle est préoccupée de se remplir les poches le plus rapidement possible, mais aussi le plus prosaïquement, le pays s’enfonça davantage dans le marasme.*” (FANON, 1991, p. 206-207)

É a partir dessa estagnação que surgem os romances aqui analisados. A dinâmica da narrativa, às vezes mordaz, às vezes discreta, constrói um jogo narrativo que brinca com a percepção dos leitores. O narrador de *Predadores* provoca a dúvida de propósito, e admite que sua intenção é de confundir o leitor. Ele vai e volta no tempo como lhe convém, julga o caráter dos personagens, empresta sua voz a eles e toma as deles para si, a todo instante, desmascara a arte de narrar para jogar o leitor de volta à realidade, qual seja: um livro nas mãos, no qual um narrador onisciente conta uma dada história. Assim como o narrador desmascara a lógica da narrativa, o conteúdo narrado desmascara a realidade da burguesia angolana, predadora, aproveitadora.

Para Fanon, “[o] partido torna-se um meio de sucesso pessoal.” (FANON, 1991, p. 213, tradução minha)¹⁶⁵ Na verdade, trata-se não só do partido como toda a máquina pública. Caposso aproveita-se da situação de partido único desde o início de sua idade adulta quando troca de nome, e seu verdadeiro nome nem é revelado ao longo do romance. Sabemos apenas que, no momento de se filiar ao MPLA, ele afirma se chamar Vladimiro para que os camaradas do partido façam a relação com Vladimir Lenin. Para completar a farsa, transfere seu lugar de nascimento para a região do Catete, onde nasceu o presidente Agostinho Neto.

Caposso e os amigos sabem que a bela vida que vivem está prestes a acabar, com a iminência do fim da guerra civil e da possibilidade de eleições diretas; por isso ele já planeja o exílio da família na Europa, da mesma forma que seu primeiro patrão, o português dono da mercearia, fugiu para Portugal no momento da independência. Os comportamentos se repetem: pilhagem e fuga.

Antes de chegar a época de fugir do país, Caposso acumula sua fortuna. Sobre a questão da propriedade, Henri Lefebvre afirma que:

a burguesia, classe dominante, dispõe de um duplo poder sobre o espaço; primeiro, pela propriedade privada do solo, que se generaliza por todo o espaço,

¹⁶⁵ “*Le parti devient un moyen de réussite individuelle.*” (FANON, 1991, p. 213)

com exceção dos direitos das coletividades e do Estado. Em segundo lugar, pela globalidade, a saber, o conhecimento, a estratégia, a ação do próprio Estado. (LEFEBVRE, 2008, p. 57).

Em *Predadores*, essa dupla propriedade fica bastante clara quando se trata da propriedade rural que Caposso adquire. Ele se torna proprietário de uma enorme fazenda na província de Huíla e, para comemorar a construção da casa principal, convida seus amigos para um final de semana: “Quatro ministros, um juiz do supremo, o governador de Huíla, alguns empresários, famílias” (PEPETELA, 2005, p.400). Depois do passeio de helicóptero para apresentar a propriedade, o ministro da justiça perguntou a Vladimiro por que ele havia escolhido um terreno tão isolado, ao que ele responde:

– Foi ideia do governador. Eu tinha vontade de ter uma fazenda por aqui, ele indicou o sítio. Há poucas e pequenas fazendas na região. Havia muita área livre. Isto um dia vale uma fortuna e como estava tão isolada foi praticamente de graça, apenas paguei os gastos burocráticos, selos fiscais, essa coisa, o senhor ministro conhece melhor que eu.

– Como investimento, não é mau – concordou o ministro, com um sorriso cúmplice e algo cobiçoso.

– Há ainda muito terreno livre. Se estiver interessado, é só falar com o governador e regista um bom bocado. Se um dia não quiser, vende.

(PEPETELA, 2005, p. 402)

Pelo trecho citado, fica bastante claro o que Lefebvre denomina de dupla propriedade. Vladimiro Caposso é dono de uma grande fazenda sem ter pagado por ela e tem o governo da província ao seu dispor. Além da terra, ele possui a influência. Sua arrogância leva-o a represar o rio que corta a fazenda para fazer um lago particular, privando os pequenos produtores locais do acesso à água.

O público e o privado compõem a própria estrutura deste romance, que traz a história coletiva da nação angolana (a esfera pública), para engendrar a narrativa particular de um personagem (a esfera privada). Esse personagem é representante da classe dominante do país independente, que

dita as regras da nova conjunção política. É o privado controlando o público e imbricando ainda mais a dinâmica público / privado. Esses dois elementos essenciais de *Predadores*, a política de Angola e a vida de Caposso, tomam forma nas ruas da Luanda ficcional do romance e são determinados por elas.

Segundo Inocência Mata (2007), muitas vezes as literaturas africanas acabam por se confundir com as Ciências Humanas e Sociais, pois

acabam os referenciais literários, em princípio apenas ficcionais, por enunciarem problemáticas (políticas, ético-morais, socioculturais, ideológicas e económicas) que seriam mais adequadas ao discurso científico *strictu sensu*. Assim, a literatura, baralhando os “canónicos” eixos da dimensão prazerosa e gnoseológica, do prazer estético e da função sociocultural e histórica, vai além da sua “natureza” primária. (MATA, 2007, p. 2)

Isso se deve ao fato de que a literatura, torna-se palco das discussões que a cercam. Inúmeras vezes, ela é o lugar onde as questões da nacionalidade ainda não resolvida podem ser abertamente tratadas, mesmo que ironicamente.

O ponto de partida desse protocolo de transmissão de “conteúdos históricos” é a ideia de que o autor – em pleno domínio e responsabilidade sobre o que diz, ou faz as suas personagens dizerem – psicografa os anseios e demónios de sua época, dando voz àqueles que se colocam, ou são colocados, à margem da “voz oficial”: daí poder pensar-se que o indizível de uma época só encontra lugar na literatura. (MATA, 2007, p. 2)

Assim, a literatura é o lugar em que se diz o que não pode ser dito, no sentido de que as críticas sobre o mundo concreto assumem forma estética e podem assim ser interpretadas em sua completude.

Assim sendo, podemos perceber também os caminhos percorridos pelo dinheiro, nas quatro narrativas aqui apresentadas, o dinheiro aparece como *leitmotiv* que impulsiona e orienta as ações dos personagens. É importante lembrar que:

pode-se concluir sem risco que (...) o período colonial foi antes uma impiedosa exploração econômica do que desenvolvimento para a África, e que o impacto do colonialismo sobre o continente foi, no plano econômico, de longe o mais negativo de todos. (BOAHEN, 2010, p. 935)

Ainda segundo Albert Adu Boahen, o sistema colonial em toda a África não estimulava a industrialização; pelo contrário, ele minava as possibilidades de as colônias produzirem seus próprios bens de consumo e desestimulou as produções artesanais que vigoravam na era pré-colonial. Além disso, havia ainda a “repatriação de economias e depósitos de africanos pelos bancos, e a discriminação praticada contra eles na abertura de créditos contribuíram ainda mais para impedir o desenvolvimento da África.” (BOAHEN, 2010, p. 934). Assim, possibilidades de emprego e de vida digna eram escassas, levando as pessoas a buscar alternativas nem sempre legais ou éticas. O próprio sistema colonialista e sua lógica de funcionamento são os geradores da corrupção.

Todo o destino de Obi, em *No Longer at Ease*, é determinado pela sua relação com o dinheiro. Poderíamos até tomar o dinheiro como um personagem dentro desse romance, dada sua enorme relevância dentro da história. O dinheiro não chega a ser, de fato, um personagem, mas é uma espécie de sombra fantasmagórica que determina as ações do protagonista. Desde os primeiros momentos da história, quando Obi se despede de seus conterrâneos para ir à Inglaterra, fica estabelecida a relação de dependência com dinheiro que não lhe pertence:

Cumprimentavam-no, à medida que o faziam, eles apertavam seus presentes nas mãos dele, para comprar um lápis, ou um livro caro ou um pedaço de pão para a viagem, um xelim aqui, um centavo ali – presentes significativos num vilarejo onde o dinheiro era raro. (ACHEBE, 1960, p. 10, tradução minha)¹⁶⁶

¹⁶⁶ “*They shook hands with him and as they did so they pressed their presents into his palm, to buy a pencil with, or an exercise book or a loaf of bread for the journey, a shilling there a penny there – substantial presents in a village where money was so rare.*” (ACHEBE, 1960, p. 10)

Logo, além da ajuda financeira oficial, amealhada pela instituição paroquial de Umuofia, Obi ainda recebe presentes financeiros pessoais de seus conterrâneos, que desejam o melhor para ele e assinalam, assim, uma possível parceria futura. Cada um de seus conterrâneos, com tal gesto, asseguram-se de não serem esquecidos – querem ser lembrados num futuro próximo promissor de Obi. O dinheiro, mesmo que escasso já deixa marcas nas mãos de Obi. Assim, inicia-se sua jornada, com o dinheiro, ou a jornada do dinheiro em sua vida: essas duas linhas de realidade confundem-se na narrativa.

Essa(s) jornada(s) se configura(m) em diversos níveis e está(m) entranhada na sociedade que circunda Obi. Um exemplo é o episódio em que funcionários compram atestados ilegais para assistir ao julgamento de Obi. Todos sabem e, aparentemente, todos praticam alguma forma de corrupção. Na narrativa de *No Longer at Ease*, o tema cenral, a relação entre indivíduo, dinheiro e sociedade. Essa relação é, majoritariamente, corrompida, mas uns são punidos e outros não:

“Claro que aqueles de vocês que estudaram não terão nenhuma dificuldade,” disse o Vice-presidente a esquerda de Obi. “Senão eu teria sugerido que você fosse procurar os responsáveis antes.”

“Não seria necessário,” disse o Presidente, “já que a maioria deles seria de homens brancos.”

“Você acha que o homem branco não come propina? Venha ao nosso departamento. Hoje eles comem mais do que os negros.” (ACHEBE, 1960, p. 30, tradução minha)¹⁶⁷

Os hábitos corruptos alteram até mesmo os hábitos linguísticos:

¹⁶⁷ “‘Of course those of you who know book will not have any difficulty,’ said the Vice-President on Obi’s left. ‘Otherwise I would have suggested seeing some of the men beforehand.’ / ‘It would not be necessary,’ said the President, ‘since they would be mostly white men.’ / ‘You think white men don’t eat bribe? Come to our department. They eat more than black men nowadays.’” (ACHEBE, 1960, p. 30)

‘De qualquer modo, eu sugiro que aprovemos um empréstimo de dez libras para o Sr. Joshua Udo para ... er... er o uso específico de buscar readmissão.’ A última frase foi dita em inglês por causa de sua natureza ilegal. (ACHEBE, 1960, p. 72, tradução minha)¹⁶⁸

O empréstimo foi concedido ao Sr. Udo pela *Umuofian Progressive Union*, para que ele subornasse o chefe para ser recontratado depois de ter sido demitido por dormir no emprego.

Não é a presença do dinheiro, mas a falta dele que começa a pressionar Obi. As dificuldades financeiras dos pais, sua própria dificuldade e a necessidade de superá-las tornam-se evidentes:

Era claro que seus pais não podiam mais se manter sozinhos. Nunca haviam confiado na escassa pensão de seu pai. (...) “Preciso dar a eles uma mesada do meu salário.” Quanto? Ele poderia dispor de dez libras? Se ao menos não tivesse que pagar vinte libras por mês à Umuofia Progressive Union. E ainda tinha a mensalidade escolar de John. (ACHEBE, 1960, p. 55, tradução minha)¹⁶⁹

A situação piora para Obi quando ele precisa pagar o seguro de seu carro e essa dívida se soma às outras que já tem. Decide pedir dinheiro emprestado para seu banco; faz um empréstimo de cinquenta libras (o que seriam em torno de duas mil libras hoje). Sua namorada, Clara, vem em seu socorro e lhe entrega um envelope com cinquenta libras, que ele deveria

¹⁶⁸ “‘Anyway, I move that we approve a loan of ten pounds to Mr Joshua Udo for the ... er ... er the explicit purpose of seeking re-engagement.’ The last sentence was said in English because of its illegal nature. (ACHEBE, 1960, p. 72)

¹⁶⁹ “‘It was clear that his parents could no longer stand on their own. They had never relied on his father’s meagre pension. (...) ‘I must give them a monthly allowance from my salary.’ How much? Could he afford ten pounds? If only he did not have to pay back twenty pounds a month to the Umuofia Progressive Union. Then there was John’s school fees.” (ACHEBE, 1960, p. 55)

usar para pagar a dívida do banco, mas o envelope é roubado do carro de Obi, e as coisas se complicam ainda mais.

A primeira oferta de suborno que Obi recebe é para facilitar o recebimento de uma bolsa de estudos para uma estudante igbo. O irmão da garota vai falar com ele, mas Obi recusa. No entanto, após a morte de sua mãe, o término do relacionamento com Clara e o aborto, Obi vê-se afundado numa realidade desesperadora, com dívidas e sem amor. Aí recebe outra visita, oferecendo propina para facilitar uma entrevista de bolsa de estudos. Nesse momento, ele não vê mais sentido em recusar.

A realidade pessoal de um cidadão como Obi, que se identificaria com o narrador/ autor, posto que letrado, confunde-se com a realidade do país. Podemos estabelecer um paralelo: o turbilhão de emoções e situações de Obi ganha mais força no contexto político e social de seu país. As desigualdades são reforçadas pelas necessidades de igualdade entre aqueles que vivem no mesmo patamar. Obi tenta manter sua honestidade, tendo por base as teorias que desenvolveu em seus anos de estudo fora do país, mas não consegue.

Os outros personagens explicam o que ele próprio não consegue enxergar. Obi, que observa o carro e as roupas do homem que foi até sua casa oferecer propina para beneficiar a filha, questiona o fato de ele precisar recorrer à situação ilegal já que, visivelmente, tem condições suficientes para pagar os estudos da filha, ao que o homem responde: “Nenhum homem tem dinheiro neste mundo” (ACHEBE, 1960, p. 152, tradução minha).¹⁷⁰ Essa frase simples resume toda a lógica do funcionamento desta sociedade, antes predada pelo colonizador europeu, e agora explorada pelos que ali nasceram. Não há dinheiro suficiente. A lógica é aproveitar todas as possibilidades que aparecem – quanto mais, melhor. Todos fazem o que for preciso para vencer eingar, numa espécie de corrida contra o tempo.

Depois de aceitar a primeira oferta de propina, outras aparecem. O narrador faz um salto, para explicar a fama que Obi obteve: “Outros

¹⁷⁰ “*No man has money in this world.*” (ACHEBE, 1960, p. 152)

vieram. As pessoas diziam que o Sr. tal e tal era um cavalheiro. Ele pegava o dinheiro, mas fazia o serviço, o que era uma ótima propaganda, e outros apareceriam.” (ACHEBE, 1960, p. 153, tradução minha)¹⁷¹ Numa dessas visitas, Obi cai numa emboscada e é preso em flagrante. Daí a cena no tribunal, em que Obi já não tem mais o que fazer, a não ser esperar por sua sentença.

Mesmo que não estejam tão presentes como em *No Longer at Ease*, o dinheiro e a situação econômica das pessoas também são elementos importante da narrativa de *A Man of the People*: “A maioria dos caçadores reservou sua preciosa pólvora para saldar a chegada do ministro – o preço da pólvora, como todas as outras coisas, havia dobrado repetidas vezes nos quatro anos desde que este governo assumiu o controle.” (ACHEBE, 1966, p. 2, tradução minha)¹⁷² Odili revela os caminhos da corrupção dentro da política do país:

Nanga deve ter entrado na política logo depois e rapidamente ganhou um lugar no Parlamento. (Era fácil naqueles dias – antes de sabermos qual era o preço disso.) (ACHEBE, 1966, p. 3, tradução minha)¹⁷³

Ouvíamos os cochichos de negociações escandalosas no alto escalão – algumas vezes envolvendo quantias de dinheiro que eu não acreditava existir no país. (ACHEBE, 1966, p. 40, tradução minha)¹⁷⁴

¹⁷¹ “Others came. People would say that Mr So-and-so was a gentleman. He would take money, but he would do his stuff, which was a big advertisement, and others would follow.” (ACHEBE, 1960, p. 153)

¹⁷² “Most of the hunters reserved their precious powder to greet the Minister’s arrival – the price of gunpowder like everything else having doubled again and again in the four years since this government took control.” (ACHEBE, 1966, p. 2)

¹⁷³ “Nanga must have gone into politics soon afterwards and then won a seat in Parliament. (It was easy in those days – before we knew its cash price.)” (ACHEBE, 1966, p. 3)

¹⁷⁴ “We listened to whispers of scandalous deals in high places – sometimes involving sums of money that I for one didn’t believe existed in the country.” (ACHEBE, 1966, p. 40)

A lógica da corrupção fazia parte da vida corrente e, aos olhos de Odili, todos tomavam parte nela de alguma forma. Os vizinhos do pai de Odili, por exemplo, decidem apoiar sua candidatura, não para combater a corrupção, mas sim para alcançar um pedaço dela:

O vilarejo de Anata [onde Nanga nasceu] já comeu, agora eles devem dar lugar para nós alcançarmos o prato. Nenhum homem em Urua vai dar seu voto para um estranho quando um filho do lugar precisa dele; se a erva que nós procuramos na floresta agora cresce no nosso próprio quintal, não estamos dispendados da viagem? (ACHEBE, 1966, p. 127, tradução minha)¹⁷⁵

Até o amigo Max, um modelo de honestidade para Odili, aceita suborno por parte de um dos ministros para desistir de sua candidatura. Max aceita, mas não desiste, e o dinheiro é usado na campanha. Odili, por sua vez, decide não aceitar a mesma oferta feita por Nanga. Max se justifica com exemplos de corrupção de seus adversários:

Oh, esqueça isso. Você sabia, Odili, a British Amalgamated pagou quatrocentos mil libras para o partido P.O.P. fazer campanha nessas eleições? Sim, também sabemos que os americanos foram ainda mais generosos, apesar de ainda não termos os números exatos. (ACHEBE, 1966, p. 127 – 128, tradução minha)¹⁷⁶

A geração da utopia mostra a formação da classe dominante angolana. Ali os caminhos do dinheiro ainda não aparecem com tanto destaque,

¹⁷⁵ “*The village of Anata has already eaten, now they must make way for us to reach the plate. No man in Urua will give his paper to a stranger when his own son needs it; if the very herb we go to seek in the forest now grows at our very back yard are we not saved the journey?*” (ACHEBE, 1966, p. 127)

¹⁷⁶ “*Oh, forget that. Do you know, Odili, that British Amalgamated has paid out four hundred thousand pounds to P. O. P. to fight this election? Yes, and we also know that the Americans have been even more generous, although we don't have the figures as yet.*” (ACHEBE, 1966, p. 127 – 128)

mas já podemos ver seus primeiros trajetos, ainda antes da independência. Sobre isso, Sara comenta: “Oh, o meu pai também não é nenhum santo, naquela terra ninguém enriquece a fazer acções de caridade...” (PEPETELA, 1992, p. 39)

Ainda no primeiro capítulo do romance, Marta, amiga de Sara, elabora uma teoria generalizadora sobre os políticos: “os políticos começam por políticos e acabam todos em ladrões.” (PEPETELA, 1992, p. 64). A teoria de Marta será corroborada ao final do romance, no comportamento de Mundial, o ministro corrupto, que usa a influência para favorecer o amigo, Malongo.

Em *Predadores*, o dinheiro guia a trajetória de vida de Vladimiro Caposso. A partir do momento em que ele assume a mercearia de seu patrão, que retorna para Portugal, Caposso busca formas de sobreviver no país independente, com sua nova conjuntura política. O comércio era abastecido pelo governo, por isso, os mantimentos eram escassos. Logo, ele precisou procurar novas formas de manter o negócio funcionando. Começa a fazer contatos políticos e, assim, vai crescendo. Trabalha como motorista do governo, mas consegue montar uma frota de carros que funciona clandestinamente como transporte pago. Sempre se beneficiando de contatos e favores, ele consegue montar seu império.

Ao longo da narrativa, à medida que a história de Caposso se desenrola, também somos apresentados a elementos que caracterizam a lógica do sistema capitalista. A presença do banqueiro que gerencia as contas de Caposso é um exemplo que deixa claro quais são os caminhos percorridos pelo dinheiro dentro desse sistema e, conseqüentemente, dentro da narrativa.

O Nunes era empregado de alto escalão de um banco estatal, na época, não havia outros, e ajudava-o a transferir para o exterior, particularmente para umas certas ilhas onde reinava o absoluto sigilo bancário, grandes somas de dinheiro bom, quer dizer, dólares. Maquia suficiente para viver rendimentos até ao fim dos dias. (PEPETELA, 2005, p 30)

A operação financeira realizada por Nunes tem uma função horizontal direta na narrativa, ou seja, ela diz respeito a uma ação que interfere na sequência de ações do romance. É esse dinheiro que vai permitir a Caposso manter sua família fora do país, caso a guerra civil se intensifique. A presença de Nunes, por sua vez, é um índice dentro da narrativa, pois representa uma interpretação vertical, no sentido barthesiano de índice, que ultrapassa o desenrolar das ações do romance. Nunes é o símbolo não só do capital e da lógica bancária de geração de lucros, mas também das formas ilícitas de manipulação financeira predatórias, que beneficiam a alguns e prejudicam o país:

o malandro, enriquecido com as comissões que Vladimiro e muitos outros lhe deram para verem as suas reservas viajarem rápida e silenciosamente rumo ao exterior, o que ainda era considerado atentado criminoso à economia nacional passível de muita cadeia. (PEPETELA, 2005, p. 32)

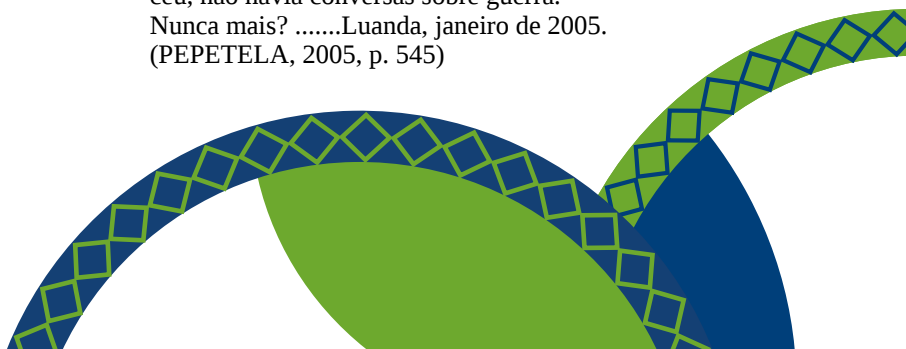
Toda a articulação de um sistema está representada no personagem de Nunes. O dinheiro que Caposso ganhou, fazendo negócios por intermédio de sua empresa e beneficiado por seus amigos no governo, é enviado para o exterior, onde renderá dividendos e não sofrerá a taxação dos impostos. É um sistema corrompido, que possibilita que *Predadores* pilhem duplamente o país.

O capital e interesse estrangeiro nas colônias recém-descolonizadas também estão evidentes em *Predadores*, como as empresas americanas que vão explorar o petróleo angolano: “[Omar] Estava ligado a tipos do petróleo que faziam lobby pelo governo angolano junto das autoridades americanas” (PEPETELA, 2005, p. 275). Omar, empresário americano, mais tarde vai a Angola para investir no mercado da construção civil, e acaba por ser um dos compradores da empresa de Caposso, a CTC – Caposso Trade Company, para evitar a falência:

Karim e o cinzento Omar tinham conseguido ficar com a maior parte da CTC para pagamentos das dívidas e dos investimentos desperdiçados por incapacidade de Caposso (...). E os dois estrangeiros em seguida desfizeram a sociedade da construtora com Vladimiro para a refazerem com um homem da sombra do mais restrito círculo do poder. Logo iriam aparecer contratos importantes nas obras públicas com enormes lucros, dos quais Caposso ficava afastado. Ao fim e ao cabo, lhe restavam os 10% da CTC e a quinta da Huíla. E mais uma ou outra casa ou terreno sem verdadeira importância. (PEPETELA, 2005, p. 321 – 322)

No entanto, ao final do romance, o dinheiro representará uma possibilidade de futuro mais esperançoso. Nacib presenteia o amigo Kasseke com um cheque preenchido com valor suficiente para o amigo viajar até o Rio de Janeiro e realizar operação cirúrgica para recompor o pênis deformado quando criança. A guerra civil tinha terminado havia três anos, e o ato de Nacib acontece em paralelo com a percepção de que dias melhores poderão chegar. Nacib dá outro significado para o dinheiro, presenteando o amigo com a possibilidade de um futuro diferente, possibilidade de poder se aproximar das mulheres, e talvez constituir uma família. O país também olha para o futuro com olhos esperançosos, mesmo que a dúvida persista:

Sorriram, lágrimas nos olhos de Kasseke, o coração de Nacib batendo acelerado. A noite estava limpa e havia muitas estrelas no céu. Ali, naquele alto do Catambor, se podia ver as estrelas apesar do clarão da cidade. De um lado havia o Prenda, do outro a avenida Marien Ngouabi. Ficaram a sentir a noite na cidade fervilhante, carros frenéticos por todos os lados rumando para as casas com as últimas compras. Era noite de Natal, terceira noite de natal em paz. Não havia sons de tiros nem balas tracejantes riscando o céu, não havia conversas sobre guerra. Nunca mais?Luanda, janeiro de 2005. (PEPETELA, 2005, p. 545)





FIGURAÇÕES DA CIDADE



A cidade se constitui como elemento importante dentro das quatro narrativas aqui analisadas. Isso se dá pelo fato de a formação urbana ser a marca material da colonização, da transposição da urbanização acelerada em solo africano:

Não há dúvida que o colonialismo acelerou enormemente o ritmo da urbanização. Surgiram cidades inteiramente novas (...) as populações das cidades já existentes e as das cidades novas aumentaram a largos passos durante a era colonial. (...) a de Lagos atingia 74 mil, em 1914, e chegou a 230 mil, em 1950. (BOAHEN, 2010, p. 935)

Na cidade, as desigualdades sociais e os problemas do desenvolvimento incompleto tornam-se evidentes. A aglomeração desorganizada é consequência do grande movimento migratório:

Esses migrantes não encontravam nos centros urbanos o rico e seguro paraíso que esperavam. Em cidade alguma os africanos eram considerados iguais, nunca sendo completamente integrados. Além disso, para a maioria, era impossível encontrar emprego ou moradia decentes. Acabavam por se amontoar nos subúrbios e favelas em que o desemprego, a delin-

quência juvenil, o alcoolismo, a prostituição, o crime e a corrupção eram a regra. O colonialismo fez não só empobrecer a vida rural como também corromper a vida urbana. (BOAHEN, 2010, p. 939)

As favelas, ou outros tipos de bairros sem condições urbanas adequadas, e suas condições de vida aparecem retratadas, de alguma forma, nos quatro romances, justamente por ser elemento constitutivo e representativo da realidade colonial e pós-colonial tratada neles.

Existe uma relação importante entre os personagens e a cidade nos romances, de forma que o espaço urbano se torna mais que um mero cenário das narrativas. As cidades, com suas especificidades, expõem as mazelas das sociedades, como a desigualdade chocante entre as áreas de luxo e as favelas, que muitas vezes estão situadas lado a lado. O modo como os personagens dos quatro romances vivenciam as ruas de suas cidades representa a forma como eles lidam com as situações de seus países.

Após a argumentação anterior sobre a movimentação do dinheiro, podemos afirmar, como o faz Raymond Williams, que o capitalismo é o responsável pela constituição das cidades como elas são hoje:

o capitalismo, enquanto modo de produção, é o processo básico por trás da maior parte da história do campo e da cidade que conhecemos. Ao longo dos séculos, seus impulsos econômicos abstratos, suas prioridades fundamentais no campo das relações sociais, seus critérios de crescimento, lucro e prejuízo vêm alterando nosso campo e criando os tipos de cidades que conhecemos. Em suas manifestações finais, sob a forma de imperialismo, ele alterou o mundo. (WILLIAMS, 1989, p. 404)

Nos romances de Achebe, vemos claramente o contraste entre a vida na cidade e o cotidiano dos vilarejos. Em *No Longer at Ease*, depois de voltar de Londres, Obi se instala em Lagos, a capital, que ele havia conhecido apenas rapidamente antes de viajar para a Inglaterra. Lá ele conhece seu destino. O vilarejo natal permanece como um lugar de

infância e de conflito quando lá vai para enfrentar os pais e a realidade tradicional, que não o permite casar-se com quem deseja. Existe para Obi um contraste entre os dois lugares e as duas realidades.

Em *No Longer at Ease*, a partir do último parágrafo da página 13 até o primeiro parágrafo da página 16, o narrador faz uma análise da cidade que se apresenta diante dos olhos de Obi. Na verdade, o que vamos chamar aqui de pausa analítica já é anunciada na primeira página desse capítulo dois (p. 11). Ali o narrador já começa a introduzir elementos que serão mais bem explorados em seguida, como as *favelas* da cidade, as luzes, as lembranças que Obi guardava de seu país: “Durante muitos anos depois daquela visita, Lagos esteve sempre associada a luzes elétricas e carros na mente de Obi”. (ACHEBE, 1960, p. 12, tradução minha)¹⁷⁷

O capítulo inicia-se com a declaração de que Obi passou quatro anos na Inglaterra, mas que, para ele, foram como dez anos: “os tormentos do inverno e sua vontade de voltar para casa tornaram-se agudos como dor física. Foi na Inglaterra que, pela primeira vez, a Nigéria tornou-se mais do que apenas um nome para ele.” (ACHEBE, 1960, p. 11, tradução minha)¹⁷⁸

O narrador aqui recorre a uma analepse que remonta à infância de Obi em Umuofia. É interessante ressaltar que, nesse momento, como em outros dentro da narrativa, não é Obi que realiza a ação de se lembrar de sua infância; é o narrador, com seu poder de onisciência, que interrompe o curso diegético para levar o leitor ao passado do herói e construir as bases contextuais para a análise que fará adiante. O episódio em questão é sobre os soldados que contavam histórias da guerra e da cidade:

“Lá não tem escuridão,” contou a seus ouvintes admirados, “porque, à noite, a eletricidade brilha como o sol, e as pessoas andam todo o tempo, quer dizer,

¹⁷⁷ “For many years afterwards, Lagos was always associated with electric lights and motor-cars in Obi’s mind.” (ACHEBE, 1960, p. 12)

¹⁷⁸ “the miseries of winter then his longing to return home took on the sharpness of physical pain. It was in England that Nigeria first became more than just a name to him.” (ACHEBE, 1960, p. 11)

aquelas que querem andar. Se você não quiser andar, só precisa acenar e um carro de passeio vai parar para você.” (ACHEBE, 1960, p. 11- 12, tradução minha)¹⁷⁹

Mas as lembranças nostálgicas de Obi, enquanto ainda estava na Inglaterra, somadas às imagens cultivadas em sua mente pelos relatos de infância contrastam com o que vê, de volta ao país e indo morar em Lagos. Algo que o choca, logo nos primeiros dias, são os bairros pobres da capital. Nesse ponto começa a pausa analítica, quando o narrador encarrega o olhar de Obi de observar criticamente a rudeza da vida à sua volta:

Alguns anos depois, recém-chegado da Inglaterra, Obi estava parado ao lado de seu carro, em uma das favelas menos formidáveis de Lagos (...) sua mente voltou até suas lembranças mais antigas impressões da cidade. Ele nunca havia pensado que lugares como este ficavam lado a lado com carros, luzes elétricas e garotas com roupas brilhantes. (ACHEBE, 1960, p. 13, tradução minha)¹⁸⁰

Alguns elementos são aqui introduzidos: “esgoto a céu aberto”; “um cheiro forte de carne apodrecendo”; “os restos mortais de um cachorro”, que vão compor a observação em tons poéticos que Obi faz. O narrador nos explica que Obi uma vez perguntou a um motorista de táxi, porque ele havia se desviado para atropelar um cachorro; o homem explicou que “*Na good luck*” – “é boa sorte”. O cachorro que Obi agora observa dentro do bueiro aberto e que exala o odor de carne podre é outra vítima de motoristas em busca de boa sorte. Obi também observa, do outro lado da rua,

¹⁷⁹ “*‘There is no darkness there,’ he told his admiring listeners, ‘because at night the electric shines like the sun, and people are always walking about, that is, those who want to walk. If you don’t want to walk you only have to wave your hand and a pleasure car stops for you.’*” (ACHEBE, 1960, p. 11- 12)

¹⁸⁰ “*‘Some years later as Obi, newly returned from England, stood beside his car at night in one of the less formidable of Lagos slum areas (...) his mind went over his earlier impressions of the city. He had not thought places like this stood side by side with the cars, electric lights and brightly dressed girls.’*” (ACHEBE, 1960, p. 13)

uma banca de carne sem o produto para vender e um garoto vendendo acarajé – *akara* – numa bacia posta sobre o chão sujo. Logo veio o funcionário de limpeza noturno, varrendo a rua e levantando “nuvens de putrefação”, que enfureceram o garoto. O vendedor de carne, sem carne, e sua cliente, que comprava milho, riram da situação:

O homem foi em sua direção com a vassoura, mas o garoto já havia corrido, sua bacia de acarajé na cabeça. O homem que moía milho explodiu em gargalhadas, a mulher também. O gari noturno sorriu e seguiu seu caminho, dizendo algo bastante rude sobre a mãe do garoto. (ACHEBE, 1960, p. 14, tradução minha)¹⁸¹

Ali estava pintado um retrato de Lagos, bem diferente daquele que Obi cultivara em sua mente saudosa afastada de casa: “Ali estava Lagos, pensou Obi, a verdadeira Lagos que ele nunca imaginara existir até agora.” (ACHEBE, 1960, p. 14, tradução minha).¹⁸² A imagem de Lagos que Obi tinha guardada na mente era fantasiosa e fazia parte de seu universo infantil, onde a cidade ocupava posição gloriosa liderando uma determinada visão de progresso. A realidade urbana que conhece quando adulto revela o contraste entre o espaço tradicional de sua infância e nova ordem espacial decorrente do modelo de desenvolvimento ocidental, mas que não é de todo ocidental e permite a convivência contraditória entre velhos e novos costumes.

O atropelamento proposital dos cachorros pelos motoristas é uma cena micro, tida aqui como um índice, dentro do conceito de Barthes, ou seja, unidade básica dentro da narrativa que funciona como uma metáfora, sugerindo interpretações que extrapolam o curso horizontal da narrativa. É um índice pois aponta para a natureza da realidade observada pelos olhos

¹⁸¹ “The man made for him with his broom but the boy was already in flight, his bowl of *akara* on his head. The man grinding maize burst into laughter, and the woman joined in. The night-soil-man smiled and went his way, having said something very rude about the boy’s mother.” (ACHEBE, 1960, p. 14)

¹⁸² “Here was Lagos, thought Obi, the real Lagos he hadn’t imagined existed until now.” (ACHEBE, 1960, p. 14)

de Obi. O atropelamento é representação micro da transposição de culturas não alcançada por completo, isto é, a cultura ocidental, por assim dizer, chegou em parte e trouxe veículos, que as pessoas aprenderam a conduzir e a se servir deles. No entanto, a transposição de culturas não se deu ao ponto de exterminar superstições como essa, que fazem um motorista achar que a morte do animal lhe trará sorte. É a convivência não superada do novo com o velho, do tecnológico com o supersticioso. Tal cena indica uma falta de preservação, não só da vida animal, mas da vida humana em si, pois se ignoram os malefícios que a carne apodrecendo num bueiro aberto pode trazer para os que ali vivem. O que choca na cena é a violência da modernidade, estampada nas ruas da cidade.

O atropelamento é uma imagem micro, que, se ampliada, toma a forma da favela onde ela ocorre. A existência de favelas é, por sua vez, uma imagem micro da realidade macro que é a modernidade¹⁸³ incompleta, ou seja, se a modernidade chegou para que haja cidades grandes como Lagos, não chegou para todos, daí as aglomerações precárias, onde as pessoas se amontoam para conseguir um pedaço do que a cidade oferece. Convivem a comida e a sujeira, como a bacia de acarajé do garoto e a poeira que o varredor espalha; também a raiva e a alegria, como os nomes feios que o garoto usa para xingar o varredor e o riso do vendedor de carne, sem carne, que observa a cena.

Saindo do lugar onde estava e dirigindo de volta para casa, Obi passa por ruas estreitas, cheias de gente alegre, pois era uma noite de sábado. Ele observa a desordem e quase atropela um ciclista que atravessa na frente do carro. Assim é composta esta pausa analítica: elementos são introduzidos e depois unidos numa imagem única, que contrasta com as lembranças nostálgicas de Obi. A citação de T.S. Eliot, “Eu experimentei

¹⁸³ É importante lembrar sempre que uso aqui os termos “moderno” e “modernidade”, no sentido que é comumente empregado, para tratar de elementos considerados pelo senso comum como representantes de um determinado ideal tecnológico. No entanto, o “moderno” não é, necessariamente, algo bom ou melhor do que o tradicional, ou o que veio antes. O “progresso” deve sempre ser visto com cuidado e ressalvas.

carne pútrida numa colher” (ACHEBE, 1960, p 15),¹⁸⁴ aparece para ornar e concluir os pensamentos de Obi, que, em tom meditativo, representam o reencontro do personagem com a cidade, que já não condiz com as imagens de infância.

A pausa se encerra quando a favela contrasta com o bairro onde mora Obi: Ikoyi, um bairro mais afastado, onde antes só moravam europeus, mas que agora abriga também os funcionários africanos do serviço público. É marcante a diferença entre a favela, com ruas estreitas e pessoas na rua, e a calma das ruas largas e vazias do espaço ordenado de Ikoyi:

Indo do centro de Lagos para Ikoyi num sábado à noite era como sair de um bazar para um funeral. E o vasto cemitério de Lagos, que separava os dois lugares, ajudava a aprofundar esse sentimento. Apesar de todos os seus bangalôs luxuosos e apartamentos, e sua extensa área verde, Ikoyi era como um cemitério. Não havia vida corporativa – pelo menos não para os africanos que moravam lá. (ACHEBE, 1960, p. 15 – 16, tradução minha)¹⁸⁵

Assim como em *No Longer at Ease*, a capital do país tem papel importante na narrativa de *A Man of the People*, e as desigualdades dentro da cidade também são assunto de crítica. A capital do país fictício, Bori, é o cenário do momento de raiva e desejo de vingança de Odili, que impulsiona a narrativa. Seu deslocamento do vilarejo natal para a capital serve de gatilho para o desenrolar dos acontecimentos, quando ele se sente traído por Nanga e jura vingança.

Esse romance é narrado por um personagem que busca compreender o que aconteceu com ele próprio e suas reações durante os acontecimentos.

¹⁸⁴ “I have tasted putrid flesh in the spoon” (ACHEBE, 1960, p 15)

¹⁸⁵ “Going from the Lagos mainland to Ikoyi on a Saturday night was like going from a bazaar to a funeral. And the vast Lagos cemetery which separated the two places helped to deepen this feeling. For all its luxurious bungalows and flats and its extensive greenery, Ikoyi was like a graveyard. It had no corporate life - at any rate for those Africans who lived there.” (ACHEBE, 1960, p. 15 – 16)

Nessa perspectiva, sua breve visita à cidade grande é também um momento de revelação. Odili está sempre oscilando entre sentimentos contraditórios, e o mesmo acontece ao ver a capital de seu país pelos olhos de uma estrangeira. Seus sentimentos ambivalentes com relação aos comentários da outra personagem com relação à cidade refletem seus sentimentos também oscilantes com relação ao próprio país – uma relação de amor e ódio:

E daí, eu disse para mim mesmo. Suas acusações podem ser verdadeiras, mas você não tem o direito de fazê-las.

Deixe para nós e não contamine nossa causa defendendo-a.

“Mas ali está outra Rua Chefe Nanga,” eu disse, apontando para minha esquerda.

“Não. O que vimos perto da fonte era Avenida Chefe Nanga,” ela disse e explodimos em gargalhadas, amigos de novo. “Acho que tem uma Estrada também em algum lugar”, ela disse. “Sei que tem um balão.”

Aí eu imediatamente recuei de novo. Quem diabos ela pensava que era para rir tão hipocritamente. (...)

“Sempre me perguntei”, ela disse, completamente insensível ao meu silêncio ressentido, “por que não nomeiam algumas ruas com alguns dos muitos nomes importantes da história do seu país ou com eventos do passado, como a independência, como fazem na França e em outros países?”

“Porque aqui não é a França, é a África”, eu disse, impertinente e desafiador.

(ACHEBE, 1966, p. 54 – 55, tradução minha)¹⁸⁶

¹⁸⁶ *So what, I said within myself. Your accusation may be true but you've no right to make it. Leave it to us and don't contaminate our cause by espousing it. / 'But that's another Chief Nanga Street,' I said aloud, pointing to my left. / 'No. What we saw near the fountain was Chief Nanga Avenue,' she said and we both burst out laughing, friends again. 'I'm not sure there isn't a Road as well somewhere,' she said. 'I know there is a Circle.' / Then I promptly recoiled again. Who the hell did she think she was to laugh so self-righteously. (...) / 'I have often wondered,' she said completely insensitive to my silent resentment, 'why don't they call some streets after the many important names in your country's history or past events like your independence as they do in France and other countries?' / 'Because this is not France but Africa,' I said with peevish defiance.* (ACHEBE, 1966, p. 54 – 55)

A cidade de Odili é composta por uma fachada bonita, a parte litorânea, e um interior apodrecido, cujas ruas estreitas abrigam pessoas que vivem em condições lamentáveis, como atestava o aviso publicado pelo escrivão da cidade, no jornal:

(i) Ocupantes de todas as casas devem providenciar baldes para excrementos; o tamanho de tais baldes e o material de que devem ser feitos devem ser aprovados pelo Engenheiro da Cidade. (...)

As surpresas e contrastes em nosso grande país eram simplesmente inesgotáveis. Ali estava eu em nossa capital, lendo sobre baldes de excrementos no aconchegante conforto de uma mansão principesca com seus sete banheiros e sete privadas brilhantes e silenciosas!¹⁸⁷

A busca pela sobrevivência se configura no cenário citadino, onde uns possuem bens e outros lutam para sobreviver, gerando uma realidade contraditória, que se faz visível nas diferenças entre bairros. Raymond Williams explica que o tamanho e a concentração de gente nas cidades causam a amplificação dessas diferenças

de vício e protesto, de crime e vitimização, de desespero e independência. Os contrastes entre riqueza e pobreza não eram qualitativamente diferentes dos existentes na ordem rural, mas eram mais intensos, mais gerais e mais claramente problemáticos, devido a sua concentração na cidade que crescia febrilmente. (WILLIAMS, 1989, p. 203)

¹⁸⁷ “(i) Occupiers of all premises shall provide pails for excrement; the size of such pails and the materials of which they are constructed shall be approved by the City Engineer. (...)The surprises and contrasts in our great country were simply inexhaustible. Here was I in our capital city, reading about pails of excrement from the cosy comfort of a princely seven bathroom mansion with its seven gleaming, silent action, water-closets!” (ACHEBE, 1966, p. 40–41)

No capítulo de *A geração da utopia* focado em Malongo, o leitor faz um passeio por Luanda, a bordo do carro equipado com ar-condicionado, pertencente ao ex-jogador de futebol e, agora, empresário bem-sucedido. Ele sai de sua casa no Alvalade, bairro luxuoso, passa pela Baixa, onde fica o escritório de sua empresa: “Se sentia, havia de voltar a ser o centro dos negócios, a Wall Street luandina.” (PEPETELA, 1992, p. 351). Em seu passeio, Malongo observa as crianças e mulheres que vendiam cigarros, pão e cerveja na rua. Lembra-se do colega de Lisboa, Horácio, que costumava dizer que “os engraxadores percorriam toda a literatura angolana, porque eram a imagem mais acabada do colonialismo” (PEPETELA, 1992, p. 351). Os engraxates, em cada esquina, de fato representam a falta de educação escolar das crianças e a falta de condições dignas de vida, que têm suas origens no crescimento desordenado das cidades coloniais. Malongo, no entanto, com sua alienação, discorda dessa observação:

Pois é, mas tantos anos depois da independência, os miúdos continuavam a fugir da escola para engraxar sapatos, se queriam ganhar a vida sem roubar. Imagem do colonialismo? Essa malta achava que ia fazer as coisas de maneira diferente dos outros africanos. (PEPETELA, 1992, p. 351)

Ele é incapaz de perceber que a conquista da independência não significa o fim do colonialismo, posto que este perdura nas suas consequências, que não desaparecem de um dia para o outro, e nas ações daqueles que se transformaram nas elites do país, como ele próprio. Na cena anterior, Malongo discute com um de seus criados, que havia feito ovos mexidos sem sal, demite-o e recusa-se a pagar o salário equivalente aos dias trabalhados, ao que o rapaz responde: “- Esse colono vai pagar, tio. Esses muadiés vêm lá de fora e pensam que mandam em nós, que nos podem roubar e bater. Tempo do colono acabou.” (PEPETELA, 1992, p. 350). Malongo não se dá conta de que os engraxates na rua são o sintoma do funcionamento de um sistema do qual ele é parte integrante, um tipo de colonialismo estendido.

Avançado pelas ruas, ele chega até o lixão, e à constatação do crescimento desordenado:

Avançou pelo Miramar até o Sambizanga. (...) Logo mudou o pensamento, ao ver as pessoas, sobretudo crianças, que se aglomeravam na lixeira, procurando restos de comida, roupas ou coisas que pudessem ser vendidas, disputando-as com os ratos e as aves. Essa lixeira antes era pequena e a zona não estava ocupada. Mas com o crescimento da cidade, agora era quase no centro, mesmo ao lado do bairro diplomático. Quando o vento soprava do Norte, o cheiro pestilento invadia as embaixadas. Uma vergonha. As pessoas se moviam por cima do lixo fumegante, tão sujas como a própria lixeira. E os bairros tinham rodeado a lixeira, para mais perto respirarem os miasmas que dela emanavam. (PEPETELA, 1992, p. 354)

A cidade oferece uma abundância de serviços, seduzindo e atraindo populações que se acumulam em torno da possibilidade de vender ou comprar:

Pois é justamente porque a cidade normalmente concentra em si os verdadeiros processos sócio-econômicos de toda a sociedade que se pode chegar a um ponto em que sua ordem e magnificência, mas também sua fraudulência e sua suntuosidade, parecem quase alimentar-se de si próprias, como no caso de Roma – reproduzir-se na cidade como se não precisassem de nenhum fator externo. Assim, parasitas aglomeram-se em torno de serviços úteis, como ocorre nos submundos legal e social da Londres seiscentista. Em torno dos advogados que legitimam as incorporações de terras, aglomeram-se os vigaristas e os trapaceiros profissionais. Em torno dos comerciantes que enriquecem, aglomeram-se os bufarinheiros, os faróis de leilões e os embusteiros. Em torno da autoridade política, aglomeram-se os alcaguetes, os intermediários, os despachantes e (na corte como em qualquer outro lugar) as prostitutas. (WILLIAMS, 1989, p. 75)

Como Williams bem explica, é de fato na cidade que as relações comerciais tomam forma e geram as relações de dependência que dão base para todas as dinâmicas socioeconômicas de uma sociedade e alteram a paisagem:

Logo a seguir, num descampado que dominava toda a baía, ficava o maior mercado de Luanda, o Roque Santeiro. Nestes últimos anos que veio regularmente à terra, pôde acompanhar o crescimento imparável desse mercado, primeiro combatido, depois resignadamente aceite pelas autoridades. Milhares de vendedores se instalavam no chão para vender legumes, depois também roupa, sapatos, medicamentos, aparelhos domésticos, motos, peças de carros, enfim tudo. O que não pudesse encontrar nas lojas oficiais aparecia no Roque. (PEPETELA, 1992, p. 354)

Em torno do comércio “oficial” da cidade, quase na periferia, nasce um mercado alternativo, e ainda em volta do mercado há mais possibilidades. Malongo para o carro nas proximidades do mercado, e logo alguém bate na janela para perguntar se ele tem algo para vender: “Claro, um carro parado ali, fora do mercado, chamava a atenção. Pensavam imediatamente que trazia cerveja para revender.” (PEPETELA, 1992, p. 355)

Num movimento em espiral, a cidade vai crescendo e estabelecendo uma lógica comercial, em cujo topo Malongo está situado. Nas páginas de *A geração da utopia*, vemos as pessoas buscando coisas para comer e vender no lixão, os engraxates e prostitutas nas esquinas, os comerciantes do mercado, a secretária de Malongo, que não tem o que fazer, o próprio Malongo em seu carro de luxo, indo em direção ao terreno vazio onde será construída a igreja, seu novo investimento comercial. Ele está no topo de um sistema interdependente que aparece revelado nas ruas de Luanda.

Luanda também participa constantemente do enredo de *Predadores*. É cenário, mas também tema de diversas passagens na obra. Nas ruas e praças acontecem os comícios, frequentados por toda população. A capital é o lugar onde as várias facetas da guerra e da política tomam forma. Luanda recebe constantemente aqueles que vêm das áreas rurais e das pequenas pro-

víncias, seja pela vontade de assistir aos desdobramentos políticos das guerras, seja pelo retorno à casa, depois de participar dos combates no campo de batalha, seja, ainda, apenas pelo sonho de viver na grande cidade, como é o caso de Caposso.

Para Tania Macêdo, Luanda representa “um projeto de nação e de literatura” (MACÊDO, 2008, p. 16). A cidade angolana é o espaço para onde convergiam as intenções de luta por liberdade e de produção de uma literatura que representasse essa luta. Todo o país se encontrava ali, de alguma forma, para forjar uma unidade contra o colonizador. A relação entre a cidade e a independência continuou: “até depois da independência, quando um novo projeto (...) para o país começou a se formar e a modificar a forma como a literatura desenhou a geografia de Luanda nas letras nacionais angolanas.” (MACÊDO, 2008, p. 32)

A cidade é o símbolo maior da modernidade, e a literatura sempre ressaltou essa característica da cidade como lugar de descobertas. O grande fluxo de pessoas, informações, acontecimentos e a própria velocidade, que se opõe ao ritmo do campo, propiciam aos seus habitantes as mais variadas experiências, tanto boas quanto ruins. Luanda abre-se para Caposso como um mundo novo de experiências e descobertas. Segundo Doreen Massey, “chegar a um novo lugar quer dizer associar-se, de alguma forma ligar-se à coleção de histórias das quais aquele lugar é feito” (MASSEY, 2008, p.176). Em pouco tempo, Caposso já se considera um *kaluanda* e interage apropriadamente com a dinâmica de Luanda.

A mercearia de Caposso ficava próxima ao Bairro Operário. O narrador descreve o lugar como não sendo “realmente de musseque” (PEPETELA, 2005, p. 109). E define o que não é ser de musseque: brancos e mulatos se abasteciam na loja, ou seja, a loja não era frequentada apenas por negros. A loja, assim, aparece não apenas como um marcador e um elemento de contextualização histórico, mas também como um marcador sociogeográfico. É histórico, pois o narrador explica como se tornou difícil repor o estoque da loja em tempo de socialismo. E torna-se sociogeográfico ao explicitar a organização social da cidade ou, pelo menos, do Bairro Operário, qual seja, os negros se concentram nos musseques, e a população

branca e mulata, mesmo que operária, está em melhores condições econômicas que aqueles.

Luanda não é apenas o lugar onde ocorre a ação do romance, ela é parte ativa dele. Sobre o lugar da cidade no romance, Jean-Yves Tadié esclarece:

A cidade é um cenário, um pano de fundo ou, ao contrário, o personagem principal (...)? A cidade invoca também o percurso, com ou sem objetivo, marcha, curso ou passeio, de indivíduos ou massas. (...) A cidade é o horizonte da ação, mas ela participa da ação e se faz atriz. (TADIÉ, 1990, 127-128, tradução minha)¹⁸⁸

As ruas de Luanda têm papel importante, pois trazem a multidão, a massa, para dentro da história de Caposso, como visto na primeira cena do romance. Essas ruas e bairros participam dos eventos políticos, são palco dos comícios sobre os quais Sebastião fala a Vladimiro. São determinantes na relação que a população estabelece com os acontecimentos pós-independência:

Foram dar uma espreitadela na Vila Alice, bairro onde se passavam todas as coisas relevantes naquele momento. Lá chegados, a confusão na rua surpreendeu e assustou Caposso, ao contrário de Sebastião, entusiasmadíssimo. Essa rua, uma tranquila artéria sem grande vulto num calmo bairro residencial de vivendas de dois pisos, tinha ganho importância nacional de um dia para outro. Até tinha mudado de nome, se passara a chamar a rua da Delegação. [...] Com a vinda dos guerrilheiros que tinham combatido pela independência e a instalação da sua representação ali, tudo tinha mudado, como se o eixo de gravidade da cidade se tivesse espantosamente deslocado numa noite, aquela noite em que os libertadores, depois do

¹⁸⁸ “*La ville est-elle un décor un arrière-plan ou, au contraire, le personnage principal (...)? La ville appelle aussi le parcours, avec ou sans but, démarche, course ou promenade, des individus ou de masses (...) La ville est l’horizon de l’action, mais elle y participe et se fait actrice.*” (TADIÉ, 1990, 127-128.)

comício feito no popular bairro Rangel, para ali foram jantar. (...) mas a prática e não a vontade dos homens puxou o centro do poder para o asfalto, deixou o musseque Rangel para delegação secundária e se postou na Vila Alice como sede. Logo então alguns cépticos teimosamente esquerdistas resmungaram, começam a capitular às delícias do capitalismo, Vila Alice é um bairro pequeno-burguês detestado pelas massas populares, esse MPLA nunca fará a revolução proletária. (PEPETELA, 2005, p. 95 – 96).

A escolha do bairro Rangel para receber os guerrilheiros faz parte de um ideal de levar a vitória da independência para aqueles para quem a luta foi travada, o povo. O asfalto separa as classes sociais, determina o limite entre o bairro burguês e o bairro popular. Vila Alice desperta ressentimento nas “massas populares” que habitam o Rangel, tornando-se a própria materialização da burguesia: as massas populares detestam o bairro, pelo que ele representa. Esse ressentimento é externado pelos esquerdistas, de acordo com o trecho citado, pois a população em geral, rapidamente, deixa-se seduzir pela agitação da rua da Delegação e a praticidade do acesso atrai multidões, ávidas por avistar, mesmo que de longe, os heróis de guerra.

Segundo Henri Lefebvre, “o espaço inteiro torna-se o lugar da reprodução das relações de produção” (LEFEBVRE, 2008, p. 53). Toda a cidade encena as disputas entre os dominadores e os dominados. Se antes os dominadores eram os portugueses, agora são pessoas como Vladimiro Caposso, que, já mais velho, torna-se um grande proprietário de casas, prédios e terras. Existe uma relação de rivalidade entre as classes e uma divisão abstrata entre elas, que se torna concreta na estrutura da cidade, no asfalto que separa os privilegiados dos habitantes do musseque:

Nacib ia fazendo o caminho contrário do movimento usado pela câmara na sequência anterior. Do Alvalade para o Catambor, passando pela Marien Ngouabi, avenida importante e trepidante de vida, de vendedores ambulantes, de negócios e águas pútridas que provocavam buracos eternos no asfalto. Também a

Ngouabi das brincadeiras, das lutas de gangues pertencentes a um lado e a outro da avenida, musseque contra cidade. Não era muito exata esta descrição [sic], pois o musseque não chegava ao asfalto da avenida, havia um quarteirão moderno de permeio, mas que era um quarteirão para tanta frustração acumulada? (PEPETELA, 2005, p. 46-47)

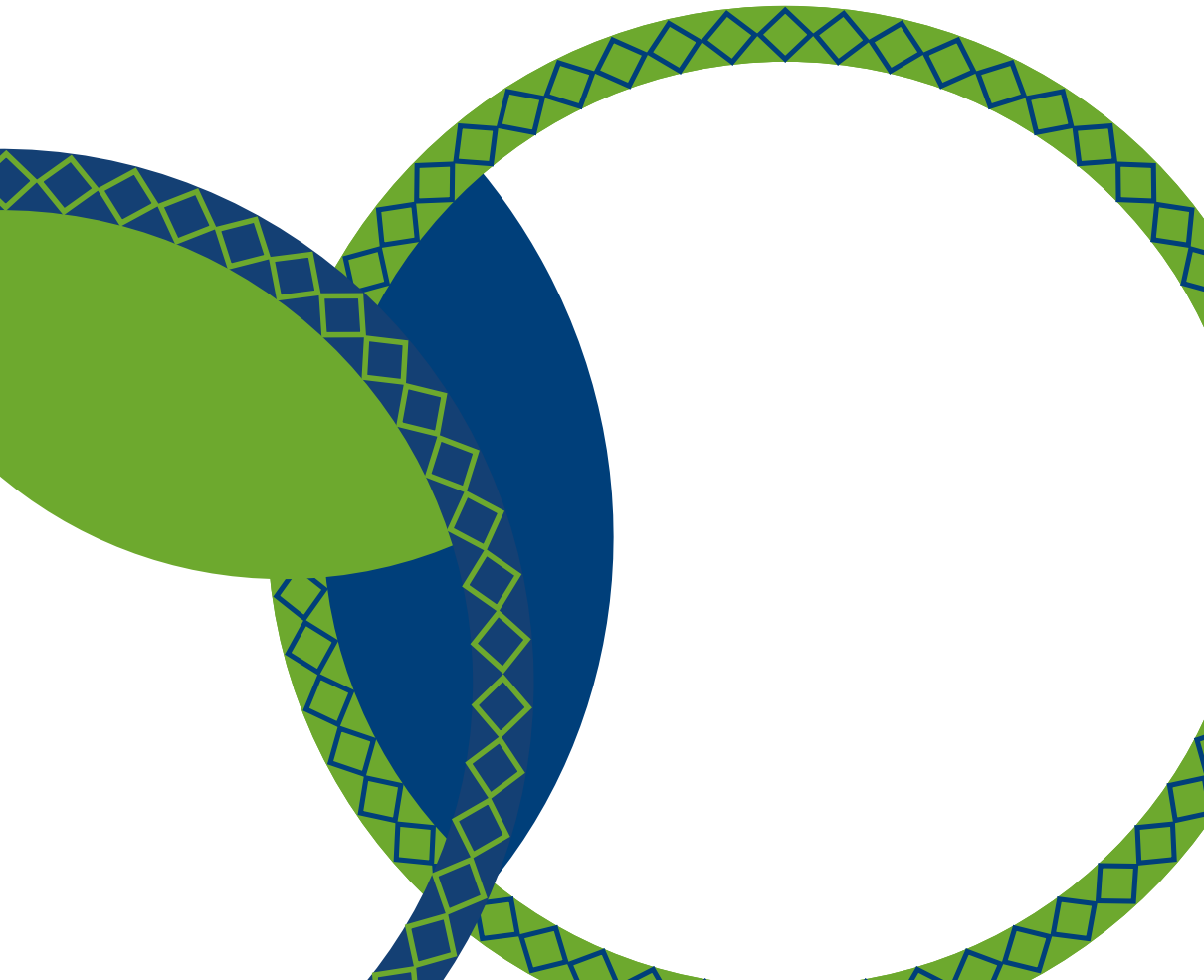
A Luanda de Vladimiro Caposso, apesar de estar descrita por nomes e lugares reais, é uma Luanda fictícia, é uma Luanda de palavras, ela existe no, e para, o romance. Assim como sobre os outros personagens, o narrador tem poder sobre a atuação da cidade dentro da narrativa. Ela surge para interagir com os personagens do romance e para abrigá-los. Segundo Hermenegildo Bastos, “Os personagens da ficção moderna [...] são seres, ao mesmo tempo, públicos e privados ou, em outras palavras, seres da cidade” (BASTOS, 2000, 37). De fato, a cidade é, por excelência, o lugar onde as esferas do público e do privado se misturam. A Luanda de *Predadores* é a casa de Vladimiro Caposso e sua família, que, ao longo dos anos, transformam bens públicos em propriedades privadas; é também o lar de Simão Kapiangala, mutilado de guerra, que, sem ter propriedade privada, fez do público a sua casa.

O público e o privado compõem a própria estrutura desse romance, que traz a história coletiva da nação angolana para engendrar a narrativa particular de um personagem. Esse personagem é representante da classe dominante do país independente, que dita as regras da nova conjunção política. É o privado (objetivos pessoais das elites) controlando o público (desenvolvimento social) e imbricando ainda mais a dinâmica público / privado. Estes dois elementos essenciais de *Predadores*, a política de Angola e a vida de Caposso, tomam forma nas ruas de Luanda e são determinados por elas.

Depois do desvelamento das utopias perdidas, os romances não são de todo pessimistas, como se vê, pois se abrem para um horizonte que ao menos deixa vislumbrar uma possibilidade, um caminho menos espinhoso, para as duas nações.

Chinua Achebe e Pepetela são representantes das gerações de escritores que fizeram com que as produções literárias de seus países ganhassem bases sólidas. Ao lado de grandes escritores como Wole Soyinka e Christopher Okigbo, como José Luandino Vieira e Boaventura Cardoso, abriram espaço para as novas gerações de escritores nigerianos e angolanos. Para citar apenas os nomes de alguns dos novos romancistas que seguiram os passos de seus predecessores e que hoje escrevem em terreno literário consolidado, temos Chimamanda Ngozi Adichie, na Nigéria, e Ondjaki, em Angola.

O exercício de comparação aqui realizado também se abre para novas possibilidades de investigação. De que forma os novos escritores angolanos e nigerianos, como Adichie e Odjaki, se relacionam com o legado construído pelas gerações anteriores? O tema da descolonização pode não ser mais foco explícito dessas literaturas, mas a consciência desse período histórico certamente existe em outros níveis dentro dos textos, possibilitando uma investigação das configurações que tal processo histórico assume. Um modo de fazê-lo é buscando traçar o perfil do personagem-tipo predador atualmente. Onde estão Caposso e Nanga, nas recentes obras das literaturas africanas escritas em português e em inglês? E nas outras literaturas do mundo? E onde eles estão, a nossa volta, no Brasil?





BIBLIOGRAFIA



- ACHEBE, Chinua. (1960) *No Longer at Ease*. London: Heinemann, 1987.
- ACHEBE, Chinua. (1966) *A Man of the People*. London: Heinemann, 1989.
- PEPETELA. (1992) *A Geração a utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- PEPETELA. (2005) *Predadores*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.
- ACHEBE, Chinua. The Role of the Writer in a New Nation; In: KILLAM, G. D. *African Writers on African Writing*. London: Heinemann, 1973
- ACHEBE, Chinua. *Morning Yet on Creation Day*. London: Heinemann, 1977
- ACHEBE, Chinua. *Home and Exile*. New York: Random House, 2001.
- ACHEBE, Chinua. *Things Fall Apart*. 1958; London: Heinemann, 2 ed. 2006.
- ACHEBE, Chinua. *A educação de uma criança sob o Protetorado Britânico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AGUIAR, Flávio Aguiar; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). *Angel Rama: Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- AHMAD, Aijaz. A retórica da alteridade de Jameson e a “alegoria nacional”. In: *Novos Estudos – CEBRAP*, nº. 22, outubro de 1988. p. 157 – 181.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ANDRADE, Costa. A propósito de ‘As aventuras de Ngunga’ – Prefácio à 1ª edição. In: *Literatura Angolana (Opiniões)*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980. p. 93 – 102.

ANDRADE, Costa. Alguns problemas culturais de países recentemente liberados. In: *Literatura Angolana (Opiniões)*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980. p. 105 – 118.

ANDRADE, Costa. Línguas nacionais e identidade nacional. In: *Literatura Angolana (Opiniões)*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980. p. 121 - 134.

APPIAH, K. A. *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. New York: Oxford UP, 1992.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *Post-colonial studies: the key concepts*. 2ª edição. London and New York: Routledge, 2007.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. London and New York: Routledge, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética - A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, Unesp, 1993.

BAMIRO, Edmund. Nativization strategies: Nigerianisms at the intersection of ideology and gender in Achebe's fiction. In: *World Englishes*. Volume 25, Issue 3-4, pages 315–328, August/November 2006.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise Estrutural da Narrativa*, trad. M. Z. Barboza Pinto, Vozes, Petrópolis, 1971, pp. 19-60.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do Cárcere – literatura e testemunho*. Brasília: Editora UnB, 1998.

BASTOS, Hermenegildo. A história literária: de Candido, Rama e Cornejo-Polar ao pós-colonial. In: *Atas do I Encontro Nacional de Professores de Língua e Literatura do Centro-Oeste*. Brasília: TEL/IL, Universidade de Brasília, 2001.

BASTOS, Hermenegildo. Dos criminosos e seus relatos. Negatividade e aporia em Juan Rulfo. In: *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*. Brasília: TEL/IL, Universidade de Brasília, 2003.

BENDER, Gerald J. *Angola under the Portuguese: The Myth and the Reality*. Berkeley and Los Angeles: University of Califórnia Press, 1978.

BETI, Mongo. *Dictionnaire de la négritude*. Paris: Editions L'Harmattan, 2000. p. 11.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOAHEN, Albert Adu. *História geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880 – 1935*. 2. ed. ver. Brasília: UNESCO, 2010.

BOEHMER, Elleke. *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford: Oxford UP, 1995.

BONAVENA, E. Le role des écrivains dans la société angolaise. In: *Africultures*. n.º. 26, março de 2000. p. 26 – 30.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1961.

CABAÇO, José Luís de Oliveira. *Moçambique: identidades, colonialismo e libertação*. Tese de doutorado defendida no Programa de Antropologia Social da FFLCH – USP, orientada por Kabengele Munanga. São Paulo, 2007.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2004. p. 17 – 46.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. 2 volumes. Editora Itatiaia Limitada. Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 1997.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora **Ática**, 2003.p. 140 – 162.

CARROLL, David. Chinua Achebe. New York: Twayne Publishers, 1970.

CASANOVA, Pascale; *A República mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELLS, Manuel. *O Poder da identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

CHATELAIN, Heli. *Grammatica elementar do kimbundo ou lingua de angola*. New Jersey: The Gregg Press Incorporated, 1964. p. X – XXIV; 130 – 149.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil, mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 2009.

CLINGTON, Mario de Souza. *Angola libre?* Paris: Gallimard. p. 149 – 165.

CONTE, Daniel. *Calados por Deus ou de como Angola foi arrasada pela história: os tons do silêncio no processo de construção da identidade*

angolana e sua representação na ficção de Pepetela. Tese de doutorado defendida pelo Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2008. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15895>. Acesso em: 08 set. 2010.

COUSSY, Denise. Mister Johnson: un roman colonial?. In: SÉVRY, Jean. *Regards sur les littératures coloniales*. Paris: L'Harmattan, 1999. p. 161 – 172.

CRUZ, Carlos Eduardo Soares da, *A geração da utopia e o papel do intelectual na formação de Angola*. In: *Garrafa – Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ*, nº 16, 2008. Disponível em: www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa16/eduardosoares.pdf. Acesso em: 08 set. 2010.

CUNHA, Roseli Barros. *Transculturização narrativa: seu percurso na obra crítica de Angel Rama*. São Paulo: FAPESP, 2007.

DRNDARSKA, Dea; MALANDA, Ange-Séverin. *Pepetela et l'écriture du mythe et de l'histoire*. Paris: Harmattan, 2000.

DUTRA, Robson Lacerda. *Predadores e, ainda, a escrita da nação*. In: *O Marrare - Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ*. Número 8, Ano 7, 2007. ISSN 1981-870X. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/robson.htm>. Acesso em: 20 dez. 2010.

EAGLETON, Terry; JAMESON, Fredric; SAID, Edward W. *Nationalism, colonialism and literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

ELIOT, T.S. *Murder in the Cathedral*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1935.

ELIOT, T.S. *Selected Poems*. London: Faber & Faber, 1966.

ELIOT, T.S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ERVEDOSA, Carlos. *Roteiro da Literatura Angolana*. Lisboa: Edições 70, 1979.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Paris: Édition Gallimard, 1991.

FERREIRA, Manuel. *No Reino de Caliban II*. Lisboa: Seara nova: 1975.

GENETTE, Gérard. (1972) *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Ed. Vega, 1995.

GODET, Rita Olivieri (Org.). *Figurations identitaires dans les littératures portugaise, brésilienne et africaines de langue portugaise*. Saint-Denis: Université Paris 8, 2002.

GODET, Rita Olivieri. Jorge Amado e a escrita da margem na figuração identitária. In: GODET, Rita Olivieri; PENJON, Jacqueline (Org.). *Jorge Amado – Leituras e diálogos em torno de uma obra*. Salvador: Casa das Palavras, 2004.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

GUERRA, Henrique. *Angola – Estrutura económica e classes sociais*. Lisboa: edições 70, 1979. p. 109 – 123.

HAMILTON, Russell G. A literatura dos PALOP e a teoria pós-colonial. In: *Sexto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Disponível em: www.geocities.com/ail_br/aliteraturapalopteoriaposcolonial.htm. Acesso em: 14 maio 2006.

HAMILTON, Russell G. Lusophone Literature in Africa: Lusofonia, Africa, and Matters of Languages and Letters. In: *Callaloo*, Vol. 14, No. 2 (Primavera, 1991), pp. 324-335 Published by: The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2931627> Acesso em: 01 abril 2009.

INNES, C.L. LINDFORDS, Bernth. *Critical Perspectives on Chinua Achebe*. London: Heinemann, 1978.

ISNARD, Hildebert. *Géographie de la décolonisation*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971. p. 103 – 110.

JAMESON, Fredric. Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. In: *Social Text*, n.º. 15, fall, 1986.

JORGE, Manuel. *Pour comprendre l'Angola*. Paris; Dakar: Présence Africaine, 1997. p. 32 – 53; 104 – 122.

JOUANNY, Robert. Fanon: une rhétorique du combat. In: *Espaces littéraires d'Afrique et d'Amérique (Tracées francophones 1)*. Paris: L'Harmattan, 1996. p. 183 – 197.

JÚNIOR, Rodrigues. *Para uma cultura africana de expressão portuguesa*. Braga: Editora Pax, 1978. p. 121 – 136.

KORANG, Kwaku Larbi. *Writing Ghana, Imagining Africa – Nation and African Modernity*. Rochester: University of Rochester Press, 2009.

LABAN, Michel. *Angola – Encontro com escritores*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1991, Vol. II.

LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEFEBVRE, Henri. *Espaço e Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEITE, Ana Mafalda. CHABAL, Patrick. *The Postcolonial Literature of Lusophone África*. London: Hurst & Company, 1996.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-Colonialismo, Identidade e mestiçagem Cultural – A literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LUKACS, Georg. *A Teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MACÊDO. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo: Editora Unesp; Luanda: Nzila, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Les discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin, 2004.

MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço*. São Paulo: Bertrand Brasil, 2008.

MATA, Inocência. A nova escrita africana de língua portuguesa. In: *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*. Braga: Cadernos do Povo, 1992. p. 33 - 47.

MATA, Inocência. Even Crusoe needs a Friday: os limites dos sentidos da dicotomia universal/local nas literaturas africanas. In: *Revista Gragoatá*. nº. 19, 2º semestre de 2005. Niterói: UFF, 2005. p. 11 – 26.

MATA, Inocência. Reflexões em torno do conceito de literatura colonial – Haverá uma estética colonial? In: *Pelos trilhos da literatura africana em língua portuguesa*. Braga: Cadernos do Povo, 1992. p. 11 – 18.

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? In: *O Marrare - Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ*. Número 8, Ano 7, 2007. ISSN 1981-870X. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero8/inocencia.htm>. Acesso em: 20 dez. 2010.

MBEMB, Achele. *On the Postcolony*. Los Angeles: University of California Press, 2001.

MEDEIROS, Tomás. Pepetela – O poeta da utopia. In: *Paix, profres et democratie en Angola*. Colloque de Paris: 16-18 Février 1994. Editions du Centre Culturel Angolais. p. 127 – 136.

MELONE, Thomas. *Chinua Achebe et la tragedie de l'Histoire*. Paris: Présence Africaine, 1973.

- MIRANDA, Maria Geralda de. Utopia, poesia e reflexão política: uma leitura do romance *A geração da utopia*, de Pepetela. In: Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários – CaSePEL, vol. 2, nº. 2. Rio de Janeiro: Publicações Dialogartes, 2006. p. 43 – 58.
- MOORE, Gerald. Chinua Achebe: Nostalgia and Realism. In: *Seven African Writers*. London: Oxford University Press, 1962.
- MKANDAWIRE, P. Thandika. *African intellectuals: rethinking politics, language, gender, and development*. London: Zed Books, 2005.
- MOORE-GILBERT, Bart. *Postcolonial Theory*. London/New York: Verso, 1997
- MOREIRAS, Alberto. José María Arguedas y el fin de la transculturación. In: MORAÑA, Mabel (ed.). *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.
- MOSER, Gerald. African Literature in Portuguese: The First Written, the Last Discovered. In: *African Forum 2*, nº 4 (Spring 1967). p. 78 – 96.
- MOTA, Denise. Independência e Justiça. In: *Raça Brasil*, n. 97. São Paulo, abril de 2006. Disponível em: <http://racabrasil.uol.com.br/cultura-gente/97/artigo16440-1.asp> Acesso em: 09 mar. 2011.
- MOURA, Jean-Marc. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- OGBAA, Kalu. *Gods, Oracles and Divinations – Folkways in Chinua Achebe's Novels*. Trenton: Africa World Press, 1992.
- OLIVEIRA, Ubiratan Paiva de. O Polissistema literário identificado por Even-Zohar. In: *Organon – Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Volume 10, número 24, 1996. p. 67 – 74.
- OWOMOYELA, Oyekan. *A History of Twentieth-Century African Literatures*. University of Nebraska Press: 1993.
- PALMER, Eustace. *The Growth of the African Novel*. London: Heinemann, 1979.
- PEPETELA. *Jaime Bunda, Agente Secreto*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- PEPETELA. *Luandando*. Ed. bilíngue em francês e português. Porto: ELF Aquitaine, 1990.

PIRES LARANJEIRA, J.L. *De Letra em Riste – Identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

PIRES LARANJEIRA, J.L. *Literatura Calibanesca*. Porto: Edições Afrontamento, 1985.

PIRES LARANJEIRA, J.L. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

PIRES LARANJEIRA, J.L. *Ensaaios afro-literários*. Coimbra: Imbodeiro, 2001.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. São Paulo: EDUSC, 1999.

RAMA, Ángel. *literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001b. pp. 209 - 238.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

RAMA, Ángel. *Transculturación Narrativa en América Latina*. Mexico: Siglo Veintiuno, 1982.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1999.

RICHARD, René. Conrad et l’Afrique: un malentendu?. In: SÉVRY, Jean. *Regards sur les littératures coloniales*. Paris: L’Harmattan, 1999. p. 173 - 202.

RODRIGUES, Ângela Lamas. Dominação e Resistência na África: A questão linguística. In: Revista Gragoatá. nº. 19, 2º semestre de 2005. Niterói: UFF, 2005. p. 161 - 176.

ROTHWELL, Phillip. Introduction, Never again?. In: Portuguese Literary & Cultural Studies 15/16 – Remembering Angola. Rutgers University, New Brunswick: 2010. pp. xiii - xxiii

RUSHDIE, Salman. Imaginary Homelands. In: Imaginary Homeland – Essays and Criticism, 1981 – 1991. London: Grantia Books in association with Penguin Books, 1991. p. 9 – 21.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward W. *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage Books, 1996.

SANTOS, Maria Emília Madeira. A apropriação da escrita pelos africanos. In: *Actas do Seminário Encontro de Povos e Culturas em Angola*. Luanda: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 3 a 6 de abril de 1995. p. 353 – 359.

SARTRE, Jean-Paul. *Orphée Noir*. In: SENGHOR, Léopold Sédar. 5 ed. 2001. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: Presses Universitaire de France/Quadrige, 1948. p. IX – XLIV.

SCHWARZ, Roberto. *As idéias fora do lugar*. In: *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 11 – 31.

SHOHAT, Ellen. Notes on the 'Post-colonial'. In: MONGIA, Padmini (org.). *Contemporary Postcolonial Theory - A Reader*. London: Arnold, 1997. p. 322 – 334.

SOMMER, Doris. *Resistant Texts and Incompetent Readers*. In: *Poetics Today*, 15:4. USA: 1994. p. 523 – 551.

SOYINKA, Wole. *And After the Narcissist?* *African Forum*, 1.4, 1966. p. 53-64.

SULLIVAN, Joanna. *The Question of a National Literature for Nigeria*. In: *Research in African Literatures*. Vol. 32, No. 3, Nationalism (Autumn, 2001), pp. 71-85. Indiana: Indiana University Press

TADIÉ, Jean-Yves. *Roman de la ville, ville du roman*. In: *Le roman au XX siècle*. Paris: Pocket, 1990.

TARABRIN, E. A. *A África e o neo-colonialismo nos anos 70*. Moscou: Edições Progresso, 1978. p. 42 – 79.

THIONG'O, Ngugi wa. *Decolonising the Mind – the Politics of Language in African Literature*. Portsmouth: Heinemann, 1986.

TRIGO, Salvato. *A alteridade das literaturas africanas em língua portuguesa*. In: *Ensaio de literatura comparada*. Lisboa: Vega, s/a. p. 61 - 75.

TRIGO, Salvato. *A emergência das literaturas africanas de expressão portuguesa e a literatura brasileira*. In: *Ensaio de literatura comparada*. Lisboa: Vega, s/a. p. 35 – 52.

TRIGO, Salvato. Literaturas Africanas de expressão portuguesa – um fenómeno do urbanismo. In: Ensaios de literatura comparada. Lisboa: Vega, s/a. p. 53 - 60.

VALENTIM, Jorge. Pepetela e a predatória arte de narrar. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania. Portanto... Pepetela. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP, 2009. p. 347 – 355.

VIEIRA, José Luandino. Nós, os do Makulusu. Lisboa: Caminho, 2004.

WILLIAMS, Raymond. Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: _____. Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 7- 72.

YOUSAF, Nahem. Chinua Achebe. Writers and their Work. London: Northcote House, 2003.

O MUNDO SE DESPEDAÇA:

Língua, cultura e política em obras de Chinua Achebe e Pepetela

O escritor nigeriano Chinua Achebe e o angolano Pepetela são ambos observadores perspicazes das realidades de seus países e utilizam linguagem afiada, repleta de sutil ironia e rica em encontros linguísticos e culturais. Esta coleção de ensaios trata de temas transversais que emergem do estudo crítico comparativo dos romances *No Longer at Ease* (1960) e *A Man of the People* (1966), de Achebe, e de *A geração da utopia* (1992) e *Predadores* (2005), de Pepetela. Por meio da análise dos contextos linguístico, histórico, geográfico, político e literário que circundam e perpassam a tessitura desses romances, aprendemos como Achebe e Pepetela remodelam o romance, gênero cosmopolita por excelência, para adaptá-lo às conjunturas locais de produção do romance nas suas Áfricas, de modo a expressar literariamente o (des)encontro entre os países europeus e as pós-colônias e o processo de (re)construção das novas nações.



Obra financiada pelo departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução (LET),
do Instituto de Letras, por meio do edital IL/EDU 1º/2021.