PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Sônia Treml

A personagem negra e a identidade cultural e literária em contos brasileiros e angolanos

MESTRADO EM LITERATURA
E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

SÔNIA TREML

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profª Drª Maria Rosa Duarte de Oliveira

São Paulo

2010

Banca Examinadora

.....

.....

.....

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Literatura e Crítica Literária e à secretária Ana Albertina, pela contribuição e carinho.

À professora Maria Rosa, por tudo.

Ao companheiro Antonio Argemiro, pela paciência e confiança.
À Cida e ao Geo, pelo estímulo à realização do Mestrado e por sua ajuda, sempre pronta.
À Rita de Cássia Arantes, pelo contato com o moçambicano Luis Alfredo Chambal. Ao angolano Simão João Samba, pelos livros que, gentilmente, trouxe-me de seu país.
Aos colegas do curso e aos amigos que, direta e indiretamente, colaboraram e me apoiaram.

Aos escritores brasileiros
Oswaldo de Camargo e Cuti

TREML, Sônia. **A personagem negra e a identidade cultural e literária em contos brasileiros e angolanos**

Este trabalho apresenta um estudo comparado entre contos contemporâneos das literaturas brasileira e angolana, tendo por objeto de reflexão a presença da personagem negra e a construção de identidade cultural e literária. O *corpus* constituiu-se por 2 contos brasileiros: "Civilização", de Oswaldo de Camargo (**O carro do êxito**, 1972) e "O dito pelo dito Benedito" (**Negros em contos**, 1996), do escritor Cuti; e 2 contos angolanos: "Os pretos não sabem comer lagosta" (**Fronteiras perdidas**, 1998), de José Eduardo Agualusa e "O coronel do Prédio do Cão" (**Kasakas & cardeais**, 2002), do escritor Jacques Arlindo dos Santos. As formas literárias inscritas nesses contos, especialmente a questão da personagem negra como sujeito do discurso à luz dos estudos baktinianos, constituíram-se em fatores construtivos da identidade da personagem, além da representação da memória coletiva na estrutura narrativa por meio do confronto entre os discursos do narrador e os das personagens. Considerada a diversidade cultural dos dois países, Brasil e Angola, foi possível constatar uma distinção quanto à construção da identidade das personagens negras em relação aos espaços narrativos, em sua ressignificação cultural. Verificou-se que a busca identitária configurou-se distinta porque a personagem negra dos contos brasileiros pertence a um espaço de empréstimo, que não é o africano, ao passo que nos contos angolanos a personagem negra está inserida no espaço africano, de pertencimento. Entretanto, a análise dos contos revelou um ponto em comum entre as duas literaturas, nomeadamente, sua marginalidade literária. Quanto à fundamentação teórica, o tema da identidade cultural e literária foi alvo de alguns estudos determinantes para a pesquisa como os de Zilá Bernd (1987/1988), Domício Proença Filho (2004), Eduardo de Assis Duarte (2009), Inocência Mata (2006), Maria Luiza Scher Pereira (2007) e Renato Ortiz. No campo específico dos estudos culturais e da memória coletiva, Stuart Hall (2003/2006), Homi K. Bhabha (2007), Maurice Halbwachs (1950) e Paul Ricoeur (2007) foram presenças imprescindíveis. Apesar de confirmada a inegável qualidade e valor literário dos contos estudados, sua marginalidade literária coloca em relevo a necessidade de estudos críticos que tenham por foco a denominada literatura negra, no caso brasileiro, e a literatura angolana, especialmente no que se refere à sua identidade literária, comumente esquecida.

PALAVRAS-CHAVE: literatura afro-brasileira; conto contemporâneo; personagem negra; identidade; discurso; memória coletiva.

TREML, Sônia. **The black character and the cultural and literary identity in Brazilian and Angolan tales.**

This dissertation presents a comparative study of tales of contemporary angolan and brazilian literatures, having as object of reflection the presence of black character and the construction of cultural identity and literary. The *corpus* consisted of two brazilian tales: "Civilization" by Oswaldo de Camargo (**O carro do exito**, 1972) and "Benedict said by saying" (**Negros em contos**, 1996), writer Cuti; and two angolan tales: "Blacks do not know how to eat lobster" (**Fronteiras perdidas**, 1998), by José Eduardo Agualusa, and "The Colonel's Building of the Dog" (**Kasakas & cardeais**, 2002), writer Jacques Arlindo dos Santos. The literary forms of these short stories, especially the issue of black character as a subject of speech by the light of studies of Bakhtin, were factors in the construction of identity of the character, beyond representation of collective memory in the narrative structure through confrontation between the discourses the narrator and the characters. Considered the cultural diversity of the two countries, Brazil and Angola, it was possible to observe a distinction regarding the construction of identity of black people in relation to the narrative spaces, in its cultural redefinition. It was found that the search of identity took different traits because the black character of the brazilian tales belong to an area of loan, which is not african, while the black character of the angolan tales is inserted in the african space, of belonging. However, analysis of the tales revealed a common thread between the two literatures, namely, its literary marginality. About the theoretical foundation, the theme of cultural and literary identity were the subject of some determinants researches for this study, specially of the Zila Bernd (1987/1988), Domicio Proença Filho (2004), Eduardo de Assis Duarte (2009), Inocencia Mata (2006), Maria Luiza Pereira Scher (2007) and Renato Ortiz. In the specific field of cultural studies and collective memory, Stuart Hall (2003/2006), Homi K. Bhabha (2007), Maurice Halbwachs (1950) and Paul Ricoeur (2007) were vital presences. Although confirmed the undeniable quality and value of literary short stories studied, their literary marginality emphasizes the need for critical studies that have focused on the so-called black literature, in the brazilian case, and the angolan literature, especially as regards their literary identity commonly overlooked.

KEYWORDS: african-brazilian literature; contemporary tale; black character; identity; discourse; collective memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 01

CAPÍTULO 1
A PERSONAGEM NEGRA: UM *SUJEITO* EM DISCURSO, O DISCURSO DE UM SUJEITO..... 06

CAPÍTULO 2
MEMÓRIA COLETIVA E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE..... 37

CAPÍTULO 3
A RESSIGNIFICAÇÃO CULTURAL NOS ESPAÇOS NARRATIVOS..... 62

CONCLUSÃO..... 101

REFERÊNCIAS..... 104

ANEXOS

1- BIO-BIBLIOGRAFIA

2- CONTOS

INTRODUÇÃO

O complexo e polissêmico tema *identidade* apresenta-se, atualmente, como importante expediente a ser utilizado na discussão sobre as sociedades modernas, em que se constata o fenômeno da globalização; processo que ocorre, de forma mais acelerada, a partir dos anos setenta do século XX, trazendo, entre outras consequências, o encurtamento de espaços geopolíticos e o rompimento de fronteiras culturais, anteriormente demarcadas.

Apesar da consciência de uma "crise de identidade", o que daria lugar a um sujeito ou indivíduo fragmentado e descentrado, tanto do ponto de vista pessoal quanto em relação ao lugar que ocupa, social e culturalmente, o objetivo desta pesquisa, no entanto, não é investigar a causa dessa crise identitária ou comparar correntes que abordem o assunto, contrapondo velhas com novas identidades, mas deter-se na reflexão sobre identidade cultural.

O enfoque dado às transformações de ordem identitária nas sociedades atuais leva àquilo que se apresenta como algo mais preciso para este estudo, isto é, as diferenças culturais, permitindo compreender a busca da construção de uma identidade na literatura de países denominados periféricos, outrora colonizados. Tais literaturas possibilitam rever a história de maneira que esta contemple a dos grupos minoritários de sociedades periféricas em seu intuito de questionar e recusar uma condição marginalizada, preenchendo a lacuna produzida pela omissão e pela exclusão, tanto no âmbito cultural quanto literário.

Levando-se em consideração a diversidade cultural de dois países, Brasil e Angola, a proposta é o estudo de quatro contos da literatura brasileira e angolana, publicados a partir dos anos setenta do século XX, servindo para a reflexão sobre a busca da construção de identidade. Os contos apresentam a inserção de personagens negras, o que corresponderá a literaturas reportadas às minorias "pós-coloniais", substantivo plural proposto por Ella Shohat e que Inocência Mata caracteriza como os marginalizados dos processos de globalização econômica, geradora de periferias culturais. Nos contos, minorias "pós-coloniais" referem-se ao negro, personagem ficcional e integrante de grupo minoritário ou "voz das margens", como denominou Stuart Hall.

Embora os contos apresentem formas literárias aparentemente tradicionais ou pouco inovadoras, a um primeiro olhar, estas se constituem suas estratégias narrativas e podem ser fatores construtivos da identidade da personagem negra em duas direções específicas: a primeira diz respeito à necessidade de retirar a personagem negra da categoria de *objeto* e

inseri-la na de *sujeito* ou *eu* enunciador do discurso narrativo; a segunda é o acionamento do mecanismo da memória coletiva, vinculada diretamente à construção de uma identidade cultural. A memória coletiva deve ser entendida como um mecanismo que recupera a tradição, os mitos e as crenças de um mundo negro-africano, estabelecendo, portanto, uma relação com o passado reconstruído no presente do relato ficcional.

Em relação ao emprego distinto da língua proveniente de Portugal, deve-se atentar para o fato de que a imposição do uso de uma língua, desde a colonização de Angola até o presente, trata-se de assunto delicado e ao mesmo tempo desafiador para os escritores angolanos porque requer a necessidade de, na escrita, utilizar uma língua que é a do outro. A tarefa do escritor consiste, portanto, em apresentar, literariamente, aquilo que identifica o angolano, o que pode ser demarcado, no texto literário, por meio da tentativa de representação da oralidade vinculada à memória coletiva e que traduz a busca por uma identidade linguística e nacional, esta última circunscrita ao próprio sistema literário do país.

Quanto ao Brasil, é possível verificar, literariamente, a apropriação/desconstrução/ reconstrução da língua oficial portuguesa como necessidade da "recuperação dos elementos da memória coletiva [...], vetor da consolidação de uma identidade mais abrangente" (BERND, 1987, p.41). Memória coletiva, que "se aproxima do mito e se manifesta ritualmente" (ORTIZ, 1994, p.135), e memória nacional, "da ordem da ideologia, vinculada à História" (1994, p.135). Isto quer dizer que a busca da identidade mais ampla para o negro "deverá passar por esta dupla 'rememorização: de um lado, cultivar as tradições africanas (memória coletiva) e, de outro, propor uma re-leitura da História" (1987, p.42).

Pode-se remeter essa ideia de identidade mais ampla aos contos brasileiros porque foram escritos por afro-descendentes, inscritos em uma literatura nomeada negra, que poderíamos identificar como uma tendência literária em nosso país, ainda que, de acordo com os estudiosos dessa mesma literatura, restrita à condição de subliteratura. No entanto, o que se percebe nos contos é que, de acordo com o escritor Cuti, em sua introdução ao **Cadernos Negros: os melhores contos**, "a tradição cede lugar para a perspectiva contemporânea" (1998, p.17). O que se pode compreender é que existe uma preocupação com o momento presente, com o cotidiano, correspondente a fatos, a situações, envolvendo personagens negras ou afro-descendentes, pois o passado destas está associado ao escravismo, ao período de colonização em nosso país, diferentemente do passado pré-colonial angolano. Desta forma, tradição, nos contos brasileiros, corresponderia ao cultivo de uma tradição africana que não se deseja perder de vista, muito menos esquecer, mesmo que, nas narrativas, configure-se uma perspectiva contemporânea. Sendo assim, a literatura negra pode ser considerada algo

importante na construção de uma identidade não necessariamente nacional, mas étnica e cultural. Portanto, o emprego do mecanismo da memória coletiva, nos contos brasileiros e angolanos, sugere que esta é utilizada, no discurso narrativo, também como uma estratégia para a representação da busca por uma identidade cultural.

Foram selecionados para o presente estudo os contos brasileiros "Civilização", do escritor Oswaldo de Camargo, incluso na obra **O carro do êxito** (1972), e "O dito pelo dito Benedito", do escritor Cuti, incluso na obra **Negros em contos** (1996); e os contos angolanos "Os pretos não sabem comer lagosta", do escritor José Eduardo Agualusa, presente na obra **Fronteiras perdidas - contos para viajar** (1998) e "O coronel do prédio do cão", de Jacques Arlindo dos Santos, publicado na obra **Kasakas & cardeais** (2002)[1].

Considerando-se que, ao longo da pesquisa para a seleção dos contos brasileiros, houve dificuldade para encontrar contos com inserção de personagem negra em obras de escritores mais conhecidos do cenário literário, utilizar como critério a presença de personagem negra nos contos poderia ser justificada, conduzindo à reflexão sobre essa notória escassez de registro literário sobre a personagem negra. Entretanto, verifica-se, mais recentemente, tendências literárias ou grupos de escritores afro-descendentes que não apenas inserem a personagem negra como abordam, em suas obras, questões pertinentes ao negro, ou seja, existe uma produção literária brasileira atual, que aponta e percorre um caminho distinto daquele encontrado em grande parte de obras produzidas anteriormente.

Seria possível encontrar no campo das demais ciências humanas como a História, a Sociologia ou a Antropologia, sob a ótica da ciência, farto material sobre o negro, ou seja, o suficiente para conhecer ou saber mais a respeito de sua história, cultura, tradições já se encontra à disposição. No entanto, o que se poderia manifestar diverso ou capaz de despertar a curiosidade é, ao contrário, exatamente o olhar *parcial* e *pessoal* do artista, do escritor que, de maneira sensível, confiável e mesmo crível, oferece a possibilidade da criação de um novo olhar em direção a assunto tão candente, nos dias atuais. Esse olhar parcial e pessoal do escritor serviria para conhecer *o que* os autores escreveram sobre o negro e *como* foi construído e realizado esse trabalho literário, seu valor e qualidade, ciente de que os contos selecionados apresentam a *personagem* negra, do ponto de vista de uma criação literária.

Optou-se pela escolha de contos brasileiros e angolanos, pois os dois países nos quais se produziram os referidos contos, apesar de terem em comum a língua portuguesa, apresentam uma diversidade cultural que pode ser conhecida por meio da aproximação e do

[1] Os quatro contos do *corpus* encontram-se em anexo, após as referências. Encontra-se, igualmente, em anexo e antecedendo os contos, uma breve biografia-bibliografia dos escritores brasileiros e angolanos.

estudo comparado das duas literaturas. Além disso, os contos selecionados apresentam personagens negras e, portanto, atendem ao objetivo de demonstrar a busca da construção de identidade pelas personagens, considerando-se, inclusive, a distinção desta busca identitária.

No estudo dos contos brasileiros e angolanos escolhidos é perceptível a busca por uma identidade cultural distinta, mesmo considerando-se que, nestas literaturas, o negro é apresentado como personagem ficcional e parte de um grupo minoritário e, ainda, marginalizado. Verifica-se que a busca identitária assume diferentes feições porque a personagem negra dos contos brasileiros pertence a um espaço de empréstimo, que não é o africano, ao passo que nos contos angolanos a personagem negra está inserida no espaço africano, de pertencimento, portanto.

A análise dos contos brasileiros e angolanos contará, no que diz respeito ao estudo das formas literárias empregadas, assim como de possíveis estratégias de composição dos textos, essencialmente, com a contribuição teórica de Mikhail Bakhtin para uma melhor compreensão da relação personagem/narrador/autor, além de formas discursivas, como o *skaz*, o plurilinguismo, e, ainda, o grotesco, perceptíveis nas narrativas.

Em relação ao tema da identidade cultural e literária, os estudos contaram com os nomes de Zilá Bernd (1987/1988), Domício Proença Filho (2004) e Eduardo de Assis Duarte (2009) para uma conceituação e caracterização da literatura negra; Inocência Mata (2006) e Maria Luiza Scher Pereira (2007) para uma reflexão a respeito do projeto de literatura e dependência cultural; e, por fim, sobre identidade e os agentes que a constroem, recorre-se a Renato Ortiz. No que se refere à análise dos contos na perspectiva comparatista, conta-se com as contribuições de Eneida Maria de Souza (2002), Gilda Neves da Silva Bittencourt (2005), René Wellek (1994) e Leyla Perrone-Moisés (1998), concernente à critica sobre os estudos culturais para a análise literária e, ainda, a importância dos estudos culturais para o comparatismo.

No campo dos estudos culturais, nomes como os de Stuart Hall (2003/2006) e Homi K. Bhabha (2007) atendem à compreensão dos sujeitos ou “vozes das margens” que se encontram em fronteiras culturais esgarçadas, colocando em evidência a diversidade, assim como a oscilação entre tradição e tradução. Quanto ao estudo dirigido ao mecanismo da memória coletiva, necessária à busca por identidade, incluem-se os nomes de Maurice Halbwachs (1950) e o de Paul Ricoeur (2007).

A metodologia de análise dos contos brasileiros e angolanos será feita por meio da comparação entre as estratégias construtivas da identidade da personagem negra, a partir de dois aspectos: o da personagem negra apresentada como *sujeito* do discurso narrativo e a

representação da memória coletiva na estrutura das narrativas, por meio do confronto entre os discursos do narrador e os das personagens.

No primeiro capítulo, “A personagem negra: um *sujeito* em discurso, o discurso de um sujeito”, recorre-se a algumas narrativas da literatura brasileira dos séculos XIX e XX e o modo como apresentavam a personagem negra ora como *objeto*, ora como *sujeito* do discurso narrativo. Em seguida, parte-se para a análise das personagens negras dos contos brasileiros e angolanos em estudo, demonstrando como o aspecto de serem sujeitos do discurso possibilita a construção de sua identidade negra.

No segundo capítulo, “Memória coletiva e construção da identidade”, pretende-se demonstrar o uso da memória coletiva, reconstruída no presente narrativo, como um elemento significativo na construção dos contos brasileiros e angolanos, na medida em que atenderia à busca por identidade.

No terceiro capítulo, “A ressignificação cultural nos espaços narrativos”, reflete-se sobre os distintos espaços em que estão inseridas as personagens negras dos contos brasileiros e angolanos. A demarcação, nas narrativas, de um espaço de pertencimento e de um espaço de empréstimo, indica uma procura diferenciada pela identidade cultural. Nos contos brasileiros esse espaço de empréstimo revela a dificuldade de adaptação das personagens ao espaço cultural do outro, notadamente dominante. Nos contos angolanos, embora este espaço seja o de pertencimento, as fronteiras culturais apresentam-se esgarçadas, não existindo, portanto, a demarcação de um espaço cultural hegemônico e, sim, o diálogo intercultural tensionado, confirmado na impossibilidade de distinção entre a cultura da tradição e a cultura contemporânea. No mesmo capítulo, reflete-se sobre a busca pela identidade literária, destacando-se a marginalidade das literaturas em estudo como o principal aspecto que as aproxima.

Espera-se, dessa forma, que o estudo comparativo dos contos brasileiros e angolanos selecionados possa contribuir para colocar em destaque literaturas e escritores não tão evidentes em um circunscrito cenário literário. A escolha dessas literaturas e destes textos, tomados como objeto de estudo de um tema como o da busca por identidade cultural e literária, servirá para avaliá-los criticamente como qualidade literária e, consecutivamente, conferir-lhes maior visibilidade.

CAPÍTULO 1

A PERSONAGEM NEGRA:
UM *SUJEITO* EM DISCURSO, O DISCURSO DE UM SUJEITO

a palavra negro
um trovão calado na voz da nação
o corisco umbilical
que nos liga ao coração
(Cuti)

Ao iniciar o estudo dos contos brasileiros e angolanos que apresentam personagens negras, torna-se imprescindível a observação de um aspecto: o de personagem no plano de ***sujeito*** do discurso narrativo. Desse modo, faz-se necessário, inicialmente, recorrer a narrativas que, ao incluir ou se referir ao negro como personagem ficcional, fizeram-no tomando a personagem como ***objeto*** do discurso narrativo. Serão utilizados, com este propósito, exemplos de algumas narrativas de escritores da literatura brasileira, do passado e do presente, sabendo que outros exemplos poderiam, igualmente, ser encontrados em outras literaturas. O objetivo, nesse primeiro momento, é indicar a conversão de *objeto* para *sujeito* no discurso narrativo e, em seguida, mostrar como o aspecto de personagem, no plano de sujeito do discurso, é fundamental para que se possa traçar um percurso, no presente estudo, conduzindo a uma análise dos contos brasileiros e angolanos centrada na temática da identidade cultural.

David Brookshaw, embora questionado por sua obra **Raça e cor na literatura brasileira** (1983), talvez tenha incomodado mais alguns estudiosos brasileiros pelo fato de ser um professor e crítico inglês, portanto um estrangeiro que, nesta obra, afirma que a maioria dos escritores brasileiros, raríssimas exceções, foram racistas ao se referirem ao negro, mesmo que personagem ficcional. Seu julgamento estende-se à polêmica questão de que o nosso país abrigaria uma “democracia racial” porque isto seria um mito brasileiro. Zilá Bernd aponta equívocos nessa obra como, por exemplo, o fato de Brookshaw dividir os escritores brasileiros pela cor da pele (“brancos” e “negros”), desconsiderando os escritores mestiços, além de ter se limitado

> a uma análise simplista que o impede de ver de modo dialético as diferentes etapas do discurso sobre o negro e do discurso do negro na literatura brasileira, julgando autores - brancos e negros - a partir de uma ótica atual, que não permite avaliar suas contribuições dentro da época em que se produziram suas obras. Daí provém a emissão de conceitos que, muitas vezes, radicalizam o problema. (1987, p.19)

O essencial é que Brookshaw, além de ter realizado nessa obra um importante e "precioso resgate de material bibliográfico de autores negros, extremamente difícil de ser obtido dadas as características peculiares de editoração" (1987, p.19), como ressalva Bernd, apresentou-nos inúmeras obras da literatura brasileira em que personagens negras, além de estereotipadas, são inclusas nas narrativas como *objeto* do discurso, "à luz de um olhar distante, cheio de uma curiosidade ausente" (LUCAS, 1987, p.33-34). Consideradas as críticas dirigidas ao estudioso inglês, não se pode deixar de notar que as personagens negras, em diversas narrativas, são tratadas como objeto de estudo científico, colocadas sob a lente de um microscópio para serem observadas e analisadas, friamente. Objeto estranho, exótico, erótico, desequilibrado, pervertido ou merecedor de compaixão.

É evidente, nestas obras, que do ponto de vista do narrador este, narrando em primeira ou terceira pessoa, fala *sobre* o negro, isto é, o enunciador é o *ele*, não o *eu* do discurso. A personagem não consegue, portanto, ser representada pelo narrador, nem expressar-se, efetivamente, como personagem, de forma que o leitor perceba as marcas distintas e pertinentes do/ao negro. Ao leitor, resta um discurso narrativo de visão estereotipada, velada ou explícita, de personagens negras, apresentadas nas narrativas como a cozinheira, empregada ou babá, quase da família, a mulata sensual e exótica ou, simplesmente, a personagem secundária, "pano de fundo" narrativo.

Desta forma, serão enumeradas algumas narrativas ficcionais brasileiras que, de acordo com Domício Proença Filho, em seu artigo "A trajetória do negro na literatura brasileira" (2004), apresentam personagens negras como *objeto* do discurso narrativo, a começar pelas obras escritas no século XIX em que o negro aparece, mais consistentemente, como personagem. Pode-se iniciar pelas obras que destacam a condição do negro, "escravo nobre, que vence por força de seu branqueamento, embora a custo de muito sacrifício e humilhação" (PROENÇA FILHO, 2004, p.02), referindo-se aos romances **A escrava Isaura** (1872), de Bernardo Guimarães e **O mulato** (1881), de Aluísio Azevedo. Em ambos, a narrativa não deixa escapar o discurso em que se constata a visão estereotipada das personagens.

No primeiro romance, a personagem Isaura que, embora escrava, tem a pele muito clara, apresenta uma nobreza de caráter que se associa à submissão, como se percebe nesses trechos de diálogo com outra personagem, sinhá Malvina:

> És formosa e tens uma cor linda, que ninguém dirá que gira em tuas veias uma só gota de sangue africano.
> – Mas senhora, apesar de tudo isso, que sou eu mais do que uma simples escrava? Essa educação, que me deram, e essa beleza, que tanto me gabam, de que me

> servem?... São trastes de luxo colocados na senzala do africano. A senzala nem por isso deixa de ser o que é: uma senzala.
> – Queixas-te de tua sorte, Isaura?
> – Eu não, senhora: apesar de todos esses dotes e vantagens, que me atribuem, sei conhecer o meu lugar. (GUIMARÃES, 1976, p.13)

Deve-se recordar que Isaura apaixona-se por Álvaro, um rapaz de posses e branco, uma evidente estratégia de branqueamento, no plano ficcional, para agradar ao público leitor da época. Isaura luta contra a tirania de seu senhor, mas casa-se com um rapaz branco.

No outro romance, Raimundo é um belo mulato de olhos azuis, fazendo pensar que a cor da pele, assim como a cor dos olhos da personagem, atendem ao branqueamento, na época, visto que o escritor Aluísio Azevedo conhecia as teorias científicas do final do século XIX, como o determinismo e, por isso, quanto mais clara a cor da pele, mais chances a personagem teria de adaptação às dificuldades de integração na sociedade. Outra obra deste escritor, indicativa de personagem negra na condição de submissão e de perfil estereotipado é **O cortiço** (1900), em que encontramos Bertoleza, assim caracterizada pelo narrador:

> Bertoleza é que continuava na cepa torta, sempre a mesma crioula suja, sempre atrapalhada de serviço, sem domingo nem dia santo: essa, em nada, em nada absolutamente, participava das novas regalias do amigo: pelo contrário, à medida que ele galgava posição social, a desgraçada fazia-se mais e mais escrava e rasteira. (AZEVEDO, 1988, p.142)

Além dessa imagem da personagem, outro elemento confirma, mais uma vez, a visão determinista do escritor, flagrada no discurso narrativo: esse amigo de Bertoleza que “galgava posição social” é João Romão, personagem masculina, de pele clara, com mais chances na escalada social que uma personagem feminina e negra.

Por falar em personagem feminina, são várias as obras que apresentam a mestiça ou a negra, com uma visão exótica no discurso narrativo. Também aqui, o quesito cor da pele indica-nos um maior grau de erotismo ou sensualidade em personagens mestiças, como se pode verificar em Rita Baiana, do citado **O cortiço**, de Aluísio Azevedo. Dentre as narrativas do século XIX, não se identifica nenhuma personagem negra ou mestiça destacada por sua intelectualidade, beleza interior ou compromisso com a causa étnica ou de gênero, por exemplo.

Pode-se seguir com a enumeração de algumas narrativas e escritores do século XX que, igualmente, incorreram em algo semelhante ao encontrado no século anterior, quanto à visão estereotipada e distante com relação às personagens negras. Inicia-se com o (sempre polêmico) escritor Monteiro Lobato que, mesmo em sua produção literária dirigida ao público infantil, não escapou à criação de personagens denunciadoras de um “preconceito claro”,

confirmado através da fala de sua mais importante e destacada personagem, a boneca Emília, assim dirigindo-se à negra e serviçal Nastácia, na obra **Peter Pan**:

> – Cale a boca! (...) Você só entende de cebolas e alhos e vinagres e toicinhos. Está claro que não poderia nunca ter visto fada porque elas não aparecem para gente preta. Eu, se fosse Peter Pan, enganava Wendy dizendo que uma fada morre sempre que vê uma negra beiçuda...
> – Mais respeito com os velhos, Emília! - advertiu Dona Benta. - Não quero que trate Nastácia desse modo. Todos aqui sabem que ela é preta só por fora. (1993, p.13)

Marisa Lajolo, pesquisadora da literatura infantil, questiona e vê com reservas os valores transmitidos pela obra infantil de Lobato, pois percebe que a personagem Nastácia, em algumas obras, ora é tratada com carinho pelos membros da família com quem vive, ora sofre discriminações, como o exemplo acima comprova. É preocupante pensar que crianças lerão trechos como este, sem um contraponto narrativo para, pode-se dizer, "pedagógica e didaticamente", esclarecer ao público leitor infantil que se trata de um diálogo recheado de preconceito, tanto no discurso da boneca Emília, quanto na própria reprimenda de Dona Benta.

Outro destaque pode ser dado à configuração de personagens mestiças nos romances de Jorge Amado. Aliás, como afirma Brookshaw, em entrevista a Vítor Vieira, "quanto mais escura é a mulata na literatura brasileira, mais ela é lasciva, mais é imoral. Quanto mais clara, mais adota a moralidade dos brancos" (1983, p.05). Quanto à visão exótica da personagem negra ou mestiça, recorda o romance **Tenda dos milagres** em que uma jovem, morena e de olhos azuis, encontra-se na rua com o herói, Pedro Arcanjo, que lhe conta que a negra Rosa de Oxalá era sua avó. A moça se encanta e diz que acrescentaria Oxalá ao seu nome de família. A mesma é descendente de fidalgos franceses e portugueses e se chama Rosa Alcântara Lavine. Não sabe a origem de Oxalá, porém acrescenta o nome porque o acha exótico. Outra personagem feminina de Amado que representa um apelo ao exótico e à sensualidade é Gabriela, "a infantilizada e instintiva" (PROENÇA FILHO, 2004, p.04) personagem do romance **Gabriela, cravo e canela** (1958), o estereótipo do imaginário ou ideal masculino ou, ao menos, "jorgeamadiano" da mulher brasileira, entrevisto no discurso narrativo.

Em contos, encontramos o negro "injustiçado e ressentido", que não foge ao estereótipo, verificável no conto "Um negro vai à forra", de Eduardo Coutinho, em trecho assim destacado por Proença Filho:

> – Um jogado fora, biscateiro do cais. Se arranjara com Wilma. Branca, ela.
> Dizia que se amarrava no seu tição: demais. Mas vinha acontecendo o que não estava traçado na ideia do negro Bira. Gamado de verdade estava ele. A gamação só fazendo aumentar cada dia. Um cachorro sarnento, se sentia agora. Um negro fedorento, imprestável. (1984, p.126)

Observe-se que a fala do narrador busca reproduzir o que sente o negro Bira, desprezando-se e apresentando preconceito de si mesmo, evidenciando a visão “de fora” no discurso do narrador e, novamente, a condição da personagem como mero objeto do discurso de outrem.

Outras narrativas poderiam ser indicadas, contudo, o propósito é observar, a partir dos exemplos selecionados, que escritores brasileiros do passado e do presente procuraram, mesmo que de forma mínima, conduzir ao literário o discurso, a voz da personagem negra, mas acabaram incorrendo em soluções estereotipadas que podem ser percebidas na construção composicional.

No entanto, é preciso esclarecer que a intenção, ao se servir dos exemplos selecionados, não é sugerir que os escritores destas narrativas, conhecidos e reconhecidos no cenário literário brasileiro, apresentam uma produção inteiramente evidenciadora de racismo ou apenas reprodutora de estereótipos. Primeiro porque, como ressalvara Bernd sobre a obra de Brookshaw, é necessário considerar a contribuição desses escritores no momento histórico em que produziram suas obras, até porque nem todas incluíram a personagem negra. Segundo, deve-se atentar para o fato de que muitas das narrativas escritas no século XIX e nas primeiras décadas do século XX evidenciaram forte influência das correntes científicas da época, como o positivismo, o determinismo e o evolucionismo.

A força desse pensamento científico, sem sombra de dúvida, estendeu-se à produção artística e a literatura não fugiu à regra. Os naturalistas, em particular, levaram muito a sério o cientificismo em voga, a ponto de teorias que pregavam sobre meio, raça e condição social, servirem ao literário. É provável que para nós, hoje, constatar que as correntes científicas do passado foram essenciais para que os escritores produzissem suas obras, seja mais compreensível do que confirmar tais correntes atendendo ao propósito, nas sociedades de países desenvolvidos, da crença na superioridade de uma raça.

Na verdade, o que se quer destacar, através da seleção destas narrativas, é que seus escritores dirigiram à personagem negra um olhar distanciado ou descomprometido, mesmo que suas obras tenham procurado “retratar aspectos marcantes da realidade sociocultural do nosso país” (PROENÇA FILHO, 2004, p.04) ou, contrária e mais duramente, como nas palavras do escritor Cuti, referindo-se à imagem do negro na maior parte da literatura brasileira, “está feita segundo os cânones racistas do século XIX, que negavam a nós as características essencialmente humanas” (1981, apud SILVA, 2006, p.112). Entretanto, o objetivo é refletir sobre essa produção literária ao longo de um processo que possibilitou a mudança de um discurso narrativo, antes marcado por uma visão estereotipada e

preconceituosa ou mesmo racista da personagem negra para a sua inclusão como *sujeito* de seu discurso, de suas ações, de sua autêntica história, nas narrativas de ficção.

Há, no entanto, produções literárias do século XIX e das primeiras décadas do século XX que vêm reforçar a tese de que nem todos os escritores brasileiros criaram narrativas em que a personagem negra é objeto do discurso. Pode-se retomar Lobato e seu conto "Negrinha", datado de 1920, em que o narrador descreve o drama da menina órfã de sete anos, "fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados" (1988, p.03). A ironia é dirigida à "patroa" de Negrinha, assim apresentada nos trechos abaixo:

> *Excelente senhora*, a patroa. Gorda, rica, dona do mundo, amimada dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu. (...) Uma *virtuosa senhora* em suma – *"dama de grandes virtudes apostólicas, esteio da religião e da moral"*, dizia o reverendo. (1988, p.03, grifos nossos)

> *Ótima*, a dona Inácia.
> Mas não admitia choro de criança. Ai! Punha-lhe os nervos em carne viva. Viúva sem filhos, não a calejara o choro da carne de sua carne, e por isso não suportava o choro da carne alheia. Assim, mal vagia, longe, na cozinha, a triste criança, gritava logo nervosa:
> – Quem é a peste que está chorando aí? (1988, p.03, grifo nosso)

> *A excelente* dona Inácia era mestra na arte de judiar de crianças. Vinha da escravidão, fora senhora de escravos – e daquelas ferozes, amigas de ouvir cantar o bolo e estalar o bacalhau. (1988, p.04, grifos nossos)

A descrição de uma mulher virtuosa, quase uma santa, não corresponde às suas ações contra Negrinha, consistindo em maus tratos, crueldade e tirania indescritíveis que, aos poucos, são reveladas pelo narrador. Quanto à personagem Negrinha, o trecho a seguir conferiria sua condição de sujeito no discurso narrativo:

> Negrinha, coisa humana, percebeu nesse dia da boneca que tinha uma alma. Divina eclosão! Surpresa maravilhosa do mundo que trazia em si e que desabrochava, afinal, como fulgurante flor de luz. Sentiu-se elevada à altura de ente humano. Cessara de ser coisa – e doravante ser-lhe-ia impossível viver a vida de coisa. Se não era coisa! Se sentia! Se vibrava!
> Assim foi – e essa consciência a matou. (1988, p.08)

Machado de Assis, lamentavelmente, foi alvo de duras críticas, acusado de indiferente em relação ao negro, à escravidão e à própria abolição, em sua produção literária. No entanto, na leitura de romances como **Memórias póstumas de Brás Cubas**, **Esaú e Jacó** e **Memorial de Aires**, ou de contos como "Pai contra mãe", "O caso da vara", "Mariana" e "Virginius", é possível notar a presença de personagens negras e a preocupação do escritor em marcar seu posicionamento sobre o escravo, sobre a abolição e, por conseguinte, sobre o negro. Pode-se se servir de um de seus contos, "Pai contra mãe" (1906) para evidenciar, no discurso narrativo, a crítica em relação à escravidão, assim como sua antevisão sobre as consequências negativas da abolição no Brasil.

O narrador inicia “Pai contra mãe” descrevendo aparelhos de tortura usados nos tempos de escravidão. A descrição é feita em um tom de caráter informativo, referencial, como se o leitor ignorasse a forma e o material de que eram feitos tais objetos. No entanto, a “ironia ardida” do narrador, ao relacionar esses aparelhos ao seu ofício, nada tem de meramente informativa. A vespa da ironia vai lançando ferroadas por meio da voz do narrador:

> A escravidão levou consigo ofícios e aparelhos, como terá sucedido a outras instituições sociais. Não cito alguns aparelhos senão por se ligarem a certo ofício. Um deles era o ferro ao pescoço, outro o ferro ao pé; havia também a máscara de folha-de-flandres. A máscara fazia perder o vício da embriaguez aos escravos, por lhes tapar a boca. Tinha só três buracos, dois para ver, um para respirar, e era fechada atrás da cabeça por um cadeado. Com o vício de beber, perdiam a tentação de furtar, porque geralmente era dos vinténs do senhor que eles tiravam com que matar a sede, e aí ficavam dois pecados extintos, e a sobriedade e a honestidade certas. Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o cruel. (...)
> O ferro ao pescoço era aplicado aos escravos fujões. Imaginai uma coleira grossa, com a haste grossa também à direita ou à esquerda, até ao alto da cabeça e fechada atrás com chave. Pesava, naturalmente, mas era menos castigo que sinal. Escravo que fugia assim, onde quer que andasse, mostrava um reincidente, e com pouco era pegado. (1977, p.49)

Nota-se a crítica veemente contra aquela sociedade escravocrata, que justificava o ofício daqueles instrumentos de tortura, utilizados em escravos. Quanto à personagem feminina, a escrava Arminda, percebe-se, no discurso narrativo, a ausência de estereótipos:

> A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário. Pediu então que a soltasse pelo amor de Deus.
> – Estou grávida, meu senhor! exclamou. Se Vossa Senhoria tem algum filho, peço-lhe por amor dele que me solte; eu serei sua escrava, vou servi-lo pelo tempo que quiser. Me solte, meu senhor moço!
> – Siga! repetiu Cândido Neves.
> – Me solte!
> – Não quero demoras; siga!
> Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoites – coisa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoites. (1977, p.57-58)

É possível notar, ainda, que a personagem feminina articula um discurso sensibilizador e de convencimento, apelando, primeiramente, para seu estado de gravidez e, por fim, para a descrição dos maus tratos que recebia de seu dono, pois sabia que fugir das garras de seu algoz, naquele momento, era impossível, embora Arminda houvesse usado de toda sua força física com esse intento. Aliás, o narrador usa o substantivo *luta* para indicar que Arminda resistiu bravamente, até ser devolvida pelo capitão do mato ao seu dono:

> Houve aqui *luta*, porque a escrava, gemendo, arrastava a si e ao filho. (...)

> Foi arrastando a escrava pela Rua dos Ourives, em direção à da Alfândega, onde residia o senhor. Na esquina desta a *luta* cresceu; a escrava pôs os pés à parede, recuou com grande esforço, inutilmente. (1977, p.58, grifos nossos)

A fuga de Arminda, o fato de permanecer escondida por um longo período, sem ter sido descoberta pelos ávidos capitães do mato e, por fim, sua resistência a entregar-se, demonstram que à personagem foi garantida autonomia em suas ações, enfim, esta personagem pode ser caracterizada como um sujeito, no discurso narrativo.

Por fim, deve-se incluir às exemplificações o nome do escritor Lima Barreto e uma parte de sua obra, em que avultam personagens negras e/ou mestiças, ganhando ambiência na narrativa e deixando muito visível que se está diante de um *sujeito*, de um *eu*, ganhando voz, expressando aquilo que sente e vivencia em seu tempo, em seu espaço e em ações e histórias que lhe dizem respeito. Isto é verificado em **Clara dos Anjos**, "romance inacabado, vindo à luz postumamente, mas cuja primeira redação remonta 1904/05" (BOSI, 1988, p.363), ou no conto de mesmo nome, incluído na obra **Histórias e sonhos** (1920). Em ambos, a personagem é uma moça, "filha de um carreteiro de subúrbio, iludida, traída e sofrida por causa de sua cor. Um texto denunciador do preconceito, portanto, em que a fala final da personagem, impotente diante da injustiça, impacta pelo tom desesperançado: '– Nós não somos nada nesta vida'" (PROENÇA FILHO, 2004, p.07).

Acrescente-se que, em **Clara dos Anjos**, mesmo não havendo por parte da personagem uma reação contra a injustiça que sofreu, seu drama encontra eco na realidade social brasileira, no início do século XX, e o próprio Lima Barreto também sentiu na pele o desprezo, o preconceito e a discriminação, que levou para as páginas de suas narrativas, valendo-se de seu talento como escritor. Daí o tom autobiográfico, carregado de sua própria vivência e problemas pessoais, revelado em **Recordações do escrivão Isaías Caminha** (1909), em **O cemitério dos vivos** (memórias) e **Diário Íntimo**, publicados, juntos, em 1953, em um mesmo volume. Igualmente, em contos reveladores como "O moleque", "Um especialista", "O caçador doméstico", "O pecado", "O meu carnaval", encontrados em antologias de contos do escritor que, por meio de uma dolorida ironia ou incontido sarcasmo, denunciam uma sociedade preconceituosa e discriminadora.

Deste modo, a obra de Lima Barreto parece ser precursora de uma literatura que traçará um caminho semelhante, em que a personagem negra ou a temática do negro ganha espaço no cenário literário brasileiro. Nesta literatura, fica evidenciado tanto o propósito de escritores de uma geração mais contemporânea de afirmação étnica e de construção de sua identidade cultural/literária, como a intenção de deixarem marcada, em suas obras, a

necessária mudança de *objeto* para *sujeito* no discurso, demarcando o território da personagem negra. Esta literatura, designada negra, nas palavras do escritor Oswaldo de Camargo, "começa a existir a partir do momento em que o negro olha para si mesmo e passa a contar como negro suas experiências particulares, suas memórias, sua vida, suas diferenças, sua identidade, mesmo que esta escrita tenha como base um português camoneano" (CAMARGO apud SILVA, 2006, p.115).

Ainda que os escritores mais contemporâneos, ao realizarem a assunção da personagem negra em seu trabalho literário, reutilizem ou se apropriem de algo já efetuado na literatura brasileira do passado, apresentam uma distinção quanto a isto, no plano literário. Estes escritores são negros, as personagens de suas obras são negras e o tema diz respeito ao negro. Nesse sentido, a conversão de um discurso de *objeto* para *sujeito*, em relação à personagem negra, torna-se essencial para que esta possa apresentar sua identidade negra. Por último, como a temática deste estudo é a da identidade cultural, faz-se necessário que os contos selecionados, inserindo personagens negras, manifeste um discurso narrativo capaz de dar relevância à qualidade estética do literário, afastando-se de estereótipos ou da visão *sobre* o negro.

Inicialmente, devem ser apresentados os contos, ambos da literatura brasileira, nomeadamente o conto "Civilização", do escritor paulista Oswaldo de Camargo e o conto "O dito pelo dito Benedito", do escritor paulista Cuti (Luiz Silva). "Civilização" foi publicado em 1972, incluído entre os 14 contos da obra **O carro do êxito**, enquanto "O dito pelo dito Benedito" foi publicado em 1996, incluído entre os 27 contos da obra **Negros em contos.**

Os contos brasileiros trazem uma marca discursiva que atende à emergência de um sujeito, apresentando-se como personagem e narrador (foco em primeira pessoa), tendo por diferencial o fato de ser negro, o que requer do leitor a condição de acompanhar tal narrador-personagem. Um alguém com uma voz e uma história que diz respeito, inequivocamente, a uma personagem negra. Quanto à temática, nota-se, em ambos os contos, referência à problematização sobre a supremacia de uma cultura e, ainda, o que isso representaria, considerando a busca por identidade cultural e literária. Quanto à presença de narradores-personagens, ou seja, de ponto de vista interno, talvez seja apropriado partir de algumas considerações que dizem respeito ao discurso, em que a personagem negra é sujeito e não objeto e, portanto, garantiria voz.

Bakhtin, ao formular o conceito de plurilinguismo, não no sentido de conjunto de línguas diferentes, mas de conjunto de linguagens distintas, atenta para o fato de que uma forma de introdução e organização do plurilinguismo no romance seria a do discurso das

personagens. Para ele, as palavras das personagens possuem autonomia semântico-verbal, daí se constituírem como discurso dentro de discurso, ou ainda, como palavras de outrem no campo discursivo de outros sujeitos: o autor criador e o narrador. Do mesmo modo, elas também podem

> refratar as intenções do autor e, consequentemente, podem ser, em certa medida, a segunda linguagem do autor. Além disso, as palavras de um personagem quase sempre exercem influência (às vezes poderosa) sobre as do autor, espalhando nelas palavras alheias (discurso alheio dissimulado do herói) e introduzindo-lhe a estratificação e o plurilinguismo. (1998, p.119-120)

Essa refração das intenções do autor, ainda segundo Bakhtin, pode ser maior ou menor, podendo existir, da mesma forma, a fusão quase total das vozes discursivas. Conduzindo tais conceitos aos contos brasileiros, não só é permitido destacar as personagens negras como sujeito do discurso narrativo como seria cabível afirmar que o discurso direto do autor está contido no discurso das personagens, ou mesmo que o discurso emergente é autoral, a ponto de ser impossível desconsiderar, inclusive, o autobiográfico.

De agora em diante, será mostrado, na construção dos contos, esse narrador e personagem, sujeito de seu discurso. No conto de Oswaldo de Camargo, "Civilização", logo nas primeiras linhas, conhece-se o narrador pela indicação da cor de sua pele, motivo do primeiro momento de tensão na narrativa:

> Subi na "Neurotic's House", porque Fred foi com a minha cara. Foi, pousou a mão no meu ombro, falou logo:
> – Gostei de você, preto, gostei mesmo...
> O mundo bravo comigo, o desencanto reinava na minha vida. Exemplo: o maestro Borino, que me alugara o quarto, me enxotou e largou nos meus ouvidos umas palavras, com jeito sofrido, mas largou:
> – Assim não dá, Paulino, a gente quer ajudar, mas vocês...
> Aí está, vocês, pretos, pessoal de cor... Se traiu o maestro, claro, se traiu. Vocês... ou seria: vocês, músicos, artistas? Não! O maestro Borino não me aguentou, claro, na sua sala deslumbrante. Alguém lembrou a ele o destoo, o desequilíbrio no ambiente... é claro. (C, p.63)[2]

Fred chama Paulinho de "preto", inscrevendo a personagem negra neste conto, mas é recordando o momento em que deixa a casa do maestro Borino que Paulinho, narrador-personagem, revela o que pensa sobre o preconceito por parte do maestro e a tensão, aí verificada, é estendida ao leitor, já ciente de que esse exemplo para explicar o desencanto que reinava na vida de Paulinho, possivelmente, terá um destaque na narrativa.

É preciso atentar para o fato de que, neste conto, embora sejam encontradas formas composicionais bastante utilizadas na literatura brasileira moderna, ou seja, narrador-

[2] A partir daqui, serão indicadas as siglas e os números das páginas dos quatro contos estudados. A correspondência entre conto e sigla será a seguinte : "Civilização" (C); "O dito pelo dito Benedito" (ODPDB); "Os pretos não sabem comer lagosta" (OPNSCL) e "O coronel do Prédio do Cão " (OCDPDC).

-personagem e monólogo interior direto, isto não significa mera apropriação, mas implica recriação. O que se compreende é que tanto o foco em primeira pessoa quanto o monólogo, na narrativa, seriam utilizados com o objetivo de melhor problematizar algo que tem uma relação com o conteúdo do conto, ou seja, a consciência da personagem de uma supremacia cultural e a consequência disso em sua própria vida, em sua existência. De um lado, a personagem se vê obrigada a adequar-se à cultura do outro, inclusive como meio de sobrevivência, ao identificar-se como um moço negro, educado, músico que aprendeu a tocar piano e que o toca para o outro, servindo-se da cultura do outro, da qual teve de apropriar-se. De outro lado, a consciência de uma fronteira cultural, barreira instransponível, o faz sentir-se um estranho, em um espaço no qual não consegue se reconhecer e ao qual acredita não pertencer.

Todo esse dilema, que lhe causa sofrimento, dificultaria a busca por identidade da personagem, de modo que seu discurso necessita do ponto de vista interno e do monólogo, pois do contrário o que está "por dentro" poderia não vir à tona, em seu discurso, ou não poderia ser externado com mais eficiência. O monólogo interior, igualmente, é a forma encontrada a fim de problematizar algo que teria uma relação com a identidade negra da personagem. Por fim, o monólogo ainda seria essencial no intuito de atingir o leitor, sensibilizando-o, bem como facilitando a compreensão do desencanto que reinava na vida da personagem, flagrado em seu discurso.

Na tentativa de uma conceituação, o monólogo interior ou o "pensamento direto livre"[3], segundo Machado, consiste em

> um tipo de discurso em que a transmissão da palavra interior se realiza fora do discurso pronunciado do personagem ou do narrador. Embora o resultado final seja a representação da imagem de uma certa "fala", o monólogo interior é uma técnica estritamente literária de representação da voz, que não existe na comunicação oral. (...) Ela apenas evoca uma entoação oral, mas não é fala, e sim escritura. (1995, p.119-120)

Ainda buscando compreender melhor o emprego do monólogo no conto "Civilização", os conceitos apresentados por Bakhtin sobre a relação entre o autor e a personagem poderiam nos auxiliar. Para Bakhtin, autor é o

> agente da unidade tensamente ativa do todo acabado, do todo da personagem e do todo da obra, e este é transgrediente a cada elemento particular desta. Na medida em que nos compenetramos da personagem, esse todo que a conclui não pode ser dado de dentro dela em termos de princípio e ela não pode viver dele nem por ele guiar-se em seus vivenciamentos e ações, esse todo lhe chega de cima para baixo – como um dom – de outra consciência ativa: da consciência criadora do autor. (...)
> O autor não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse

[3] Termo usado por Seymour Chatman, citado por Machado, quando esta se refere à descoberta do *monólogo interior* pela prosa romanesca.

> *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em, relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, isto é, do todo da obra. (2003, p.10-11)

Essa conceituação serve para indicar a primeira posição que o autor deve ocupar em relação à personagem. Se o excedente de visão do autor é, por princípio, inacessível à personagem, ficaria possibilitada

> uma tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar *integralmente* a personagem, difusa de dentro de si mesma e dispersa no mundo preestabelecido do conhecimento e no acontecimento aberto do ato ético, abarcar a ela e sua vida e completá-la até fazer dela um *todo* com os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma. (...)
> Essa relação afasta a personagem de um acontecimento da existência único e singular que abrange a ela e ao autor-pessoa, no qual ela estaria, como pessoa, ao lado do autor – como companheira de acontecimento da vida – ou contra – como inimiga –, ou, por último, estaria nele, autor, enquanto ela mesma, personagem. (2003, p.12)

Ao contrário, "se o autor perde esse ponto de distância em relação à personagem, são possíveis três típicos casos gerais de sua relação com a personagem e no interior de cada tipo é possível uma infinidade de variações" (2003, p.15). Compreende-se que, destes três casos gerais, apontados por Bakhtin, o que melhor interessaria, em uma aproximação com o conto "Civilização", seria o segundo caso:

> o autor se apossa da personagem, introduz-lhe no interior elementos concludentes, a relação do autor com a personagem se torna parcialmente uma relação da personagem consigo mesma. A personagem começa a definir a si mesma, o reflexo do autor se deposita na alma ou nos lábios da personagem (...) a personagem é autobiográfica; tendo assimilado o reflexo concludente do autor, sua resposta formadora total, a personagem faz dela um momento de autovivenciamento e a supera; essa personagem é inacabada, ultrapassa no seu interior cada segredo interior que não pode ser externado. (...) Personagem desse tipo é infinita para o autor, isto é, tudo está sempre a renascer, reclamando novas e mais novas formas de acabamento que ela mesma destrói com sua autoconsciência. (2003, p.17-18)

No conto, nota-se que não apenas o ponto de vista interno auxilia o autor em seu intento de depositar na alma da personagem seu reflexo e, deste modo, torná-la autobiográfica, mas também que o emprego do monólogo interior direto parece fundamental porque permite ao autor exteriorizar o seu pensamento mais íntimo ou "cada segredo interior que não pode ser externado", por intermédio da personagem, como se constata em um dos trechos do conto, a seguir:

> Evoluí modos de comportar-me. Agigantei-me no meu domínio. Casto e duro comigo, meus olhos cor de aço roíam, ao baterem nelas, as crostas das sujeiras do mundo. Eu, o rapaz de aço. Eu, o negro que se desejou paradigma e foi chamado de fresco e outras amenidades que os párias mentais armam contra o sujeito que se contém e não avança o sinal...
> Mas, hoje, estou sentindo o bafo da loucura na minha cara, hoje minha carapuça é de desânimo, nojo. Sou um sujeito gretado e me defendo entre muitas safadezas.

> Procuro espécimes raros de desastres. Catalogo-os para Fred, o doido, que me acha imprescindível e me paga salário muito alto. (C, p.67)

Ao leitor é possibilitada a percepção, na personagem, de marcas do autor-criador, assim como do autor-pessoa. Esta evidência é indicada em dois momentos, na narrativa, embora para esse reconhecimento o leitor necessite de alguma informação biográfica sobre o escritor Oswaldo de Camargo. O primeiro momento em que o leitor pode notar o autor-pessoa, refletido na personagem, é quando Paulinho se apresenta como pianista, indicando o outro talento artístico do escritor Oswaldo de Camargo. O leitor observa, ainda, que a indicação da vocação literária de Paulinho, indiscutivelmente, refere-se a uma das obras de Oswaldo de Camargo: "Fred leu meu livrinho de versos, 'Um homem tenta ser anjo'" (C, p.67).

Mesmo que se considere o monólogo como uma estratégia eficiente para que o autor se aposse, obliquamente, da personagem, isto não significa a convicção, para o leitor, de uma relação de verossimilhança entre personagem/autor. Se, mesmo em obras autobiográficas o autor pode omitir fatos, pensamentos, experiências e segredos, na coletânea **O carro do êxito**, em que o conto "Civilização" está incluído, o leitor não encontra nenhum tipo de paratexto, por exemplo, uma nota do autor, capaz de confirmar que há nos contos uma faceta autobiográfica. Ao leitor, resta supor seu caráter autobiográfico, estando ciente de que está diante de um texto literário, ou seja, que é conferido ao autor total liberdade de criação e, se este deixa marcas do autoral na própria configuração de sua personagem ou se o conteúdo de sua obra tem relação com sua própria vida, trata-se, obviamente, de escolha, não de condição. O importante é verificar o quanto a estratégia discursiva do monólogo direto, inscrito em "Civilização", implica a representação literária da identidade da personagem negra na chamada "literatura negra brasileira contemporânea".

No conto do escritor Cuti "O dito pelo dito Benedito", narrador e personagem também são identificados pela cor da pele por uma das personagens, incluída entre o *eles* que o estariam "estudando":

> ora, ora, já se viu...? vamos estudá-lo. é de outro planeta. preto que escreve. já não foi provado que são incapazes de operações intelectuais? quando muito, conseguem fazer como o outro que se flagelava com a poesia. asinha de anjo começou a crescer, mas ele desconfiou da virgindade racial da democracia e teve ereções críticas. pronto: asinha foi encolhendo, encolhendo... até sumir. não pôde ir pro céu. esse de agora ainda é agressivo. vou lá ver. (ODPDB, p.130)

Novamente, a primeira tensão fica por conta desse *eles* que estudarão um "preto que escreve", em uma consciente indicação do narrador de que a cor da pele, identificando a

personagem, sujeito desse discurso, é significativa no texto, de modo que o leitor deve considerá-la, ao longo da leitura. Além disso, seria impossível desconsiderar que esse narrador-personagem e escritor negro represente o duplo ficcional do autor-pessoa, um provável traço autobiográfico, como aquele que se observou em “Civilização”. Acontece que, enquanto em “Civilização”, o autor deixa pistas mais evidentes sobre os traços autobiográficos, em “O dito pelo dito Benedito”, o que o leitor encontra como pistas são índices do discurso do narrador-personagem, reveladores do processo de criação (“preto que escreve. já não foi provado que são incapazes de operações intelectuais?).

Nota-se que, assim como no outro conto, no qual a personagem Fred apresenta Paulinho pela cor de sua pele, a identidade negra da personagem é apresentada por intermédio de outras personagens, com a fala inscrita em itálico, demarcando um novo discurso, dentro da narrativa. Trata-se da configuração de uma forma composicional estratégica porque possibilita a contrapalavra do narrador-personagem, ao longo da narrativa, ao mesmo tempo em que o leitor constata estar diante de uma personagem negra. A contrapalavra pode ocorrer de forma direta, entre o *eles* e o personagem-narrador, como no trecho a seguir:

> discordância de princípios não agradaram nem um pouco. não enverguei a espinha como eles tinham solicitado. ofenderam-se. foram embora, levando um pouco de mágoa e muita decepção. juravam vingança... (ODPDB, p.130-131)

ou indiretamente, como o apresentado neste trecho:

> olha, aqui está uma visão defasada. o articulador só pensa em dor. precisa receber uma dose de progresso black. ainda faz macumba. não gosta de música ao piano. não curte o duke ellington. e tem mais, andou chamando o shakespeare de racista. ainda sente rancor. não quer alisar os cabelos nem fazer trancinhas rastafári para poder balançá-los ao vento! (ODPDB, p.131)

Avançando um pouco mais, percebe-se nos contos que, a partir da identificação como negros, os narradores-personagens passam a construir para o leitor uma imagem subjetiva, a imagem que têm de si, que não perde esse “fio da meada” do “ser negro”, do “apresentar-se negro”, deixando evidenciado o discurso que apresenta um sujeito, elemento significativo de composição, tratando-se de uma possível estratégia para a configuração de personagem. De outra forma o leitor, provavelmente, não perceberia tal condicionante na leitura dos contos, nem tomaria consciência desse dado, durante a leitura, no sentido de melhor interpretar e compreender a história que tem diante de si. Indiscutivelmente, não se evidencia um discurso narrativo “de fora” ou “sobre” a personagem negra, ao contrário, a personagem negra não somente está incluída na narrativa, mas inscreve-se como tal, sujeito em discurso, discurso de um sujeito.

Essa estratégia poderia ainda ser identificada nos contos, nos trechos em que os narradores-personagens falam de si, caracterizam-se, constroem-se, enquanto se constrói esse sujeito em discurso:

> Palpando as paredes sebentas do hotel, senti que minha vida mudava. Senti mesmo que minha existência ia apodrecer, se eu não cuidasse dela, se eu não gostasse um pouquinho mais de mim... Minha vida começava a apodrecer. Minha vida ia apodrecer, como uma fruta machucada, rolada pra debaixo da cama, por alguma criança. De costas, na cama, acompanhei o voo da barata, ziiimmm, tão breve. Minha vida também vai ter um voo breve, pensei, seria bom se eu morresse. Sou um sujeito feio, fendido por complexos, sou um preto fodido, isso, fodido... (C, p.63-64)

O tom de lamento e a visão pessimista do narrador-personagem são marcados, textualmente, por meio de expressões que indicam um tempo futuro e nada promissor: “minha existência ia apodrecer”, “minha vida ia apodrecer”, “minha vida vai ter um vôo breve”, além do símbolo *voo*, desejo de evasão, ideia de libertação de uma existência causadora de dor, de sofrimento: “minha vida também vai ter um voo breve, pensei, seria bom se eu morresse”. Observe-se, ainda neste trecho, altamente poético, as aliterações em /v/ e /s/.

Aliás, o conto é notadamente poético, de tal modo que são possíveis duas observações. A primeira retoma a forma literária quanto ao emprego do monólogo interior direto. Não apenas é percebida a intenção do narrador-personagem, através de seu monólogo, de melhor expressar o que está sentindo, na medida em que procura explicar e/ou compreender o desencanto que reinava em sua vida, como parece que ele busca um efeito que, na construção narrativa, está ligado a recursos estilísticos próprios da poesia.

Um deles seria a aliteração, já observada no trecho acima indicado e, ainda, em outros dois. O primeiro trecho se constrói sobre a aliteração em /s/:

> Às vezes uma treva me assaltava e eu ficava mais escuro. Tenho fases dessas: sou um sujeito espontâneo na multidão, dou meus gritos contra o ar e cumprimento as coisas; súbito fico preto, no sentido defeituoso: sou um sem irmão, solitário entre o povo, na rua que gera tumultos, sou um moço desgraçado. (C, p.64)

No outro trecho, o narrador-personagem alude ao escritor Cruz e Sousa, reapropriando-se das aliterações em /f/ e /s/, sem contar a assonância em /a/:

> Sentei-me então noutro banco, desanimado. Peguei o livro de Cruz e Sousa, mirei a dona que passava, linda (*Ó Formas alvas, brancas, Formas claras*) e percebi que eu estava “emparedado”. Percebi que os “*miseráveis, os rotos, são as flores dos esgotos*”. (C, p.69)

Outra marca textual que poderia indicar uma narrativa poética está na construção imagética, muito própria da poesia, como no trecho, a seguir:

> Então eu tocava “As Lembranças do Castelo Antigo” e meus dedos, nos sons graves, arrebanhavam trevas, dragões e fossos. Dona Aída não se movia. Meus dedos ressuscitavam febres de princesas, paredes nuas e frias de masmorras. Mas o amor,

> ao fim, fremia sobre as teclas e ia, triunfante, subindo aos sons agudos, para a peroração gloriosa. (C, p.64)

Mais uma vez é notada a aliteração em /s/, /f/ e /p/, mas, sobretudo, a estratégia de criar uma imagem capaz de descrever, na escrita, o som, a música tocada ao piano, por Paulinho. Nesse sentido, cria-se na enunciação uma dimensão tanto plástica quanto sensorial, de efeito sinestésico que, neste trecho, também conferiria a proximidade com a poesia.

Outro aspecto que merece ser destacado se refere à produção literária do escritor Oswaldo de Camargo. Seu trabalho se inicia com a publicação de duas obras de poesia: **Um homem tenta ser anjo** (1959) e **15 poemas negros** (1961), até a publicação, em 1972, dos contos de **O carro do êxito**. Desta forma, pode ser acertada a observação de que o escritor reapresenta, no conto "Civilização", traços de sua poesia. Traços que poderiam ter uma relação com o conteúdo, sobretudo quanto ao "processo que o poeta pretende iniciar de desvendamento do próprio *eu*, pois sabe que este defrontar-se consigo mesmo não se dará sem sofrimento" (BERND, 1987, p.100). Notadamente, traços de sua poesia são evidenciados na forma, em que se verifica o emprego de recursos sonoros (aliteração e assonância), "repertório simbólico construído sobre a ideia da *libertação do peso da existência terrestre*" (BERND, 1987, p.104), como o termo *voo* e a utilização de verbos no tempo futuro, já indicados, anteriormente.

Por fim, é possível conferir marcas de uma narrativa poética, no conto, pela apresentação da primeira pessoa e pelo monólogo direto, dando condições para ressaltar a presença de um *eu* lírico, deixando vislumbrar não só uma hibridização de gêneros, mas também garantindo ao narrador, por meio dessa composição híbrida, uma melhor apresentação de seu discurso e de si como personagem.

Na caracterização: "sou um sujeito feio, fendido por complexos, sou um preto fodido, isso, fodido" (p.64), além da indicação de um possível "trocadilho poético" na aliteração com as palavras *f*endido/*f*odido, nota-se que a personagem está em busca de uma identidade, "que existe em estado latente, mas que não consegue emergir devido à força dos estereótipos que a recobrem" (BERND, 1987, p.100). Contudo, seu discurso poderia ser interpretado como a sua consciência da inscrição de um discurso que é o do outro, ou seja, mesmo que se compreenda um discurso "sobre" a personagem no interior de seu discurso, quem enuncia é uma personagem negra. Dessa forma, seu discurso impede a perda do "fio da meada" de um *eu-sujeito* negro, ainda que, internamente, aproprie-se de um discurso reprodutor de preconceito.

No conto de Cuti, o tom usado pelo narrador-personagem, enquanto apresenta-se ao leitor, é de denúncia e de revolta:

> nem bem chego, passa uma viatura. dá marcha-à-ré. descem os guardas. pedem-me documentos, depois de colocarem duas metralhadoras apontando-me o rosto e um cano de revólver entre as costelas. expliquei-me, carteira de trabalho aberta. aguardava um amigo. o mais graduado deles zombou:
> *não está esperando psicóloga, não é? pelezão foi um só, viu, meu chapa! se aparecer outro, eu capo!*
> a língua do sujeito parecia até uma navalha de satisfação ao pronunciar a ameaça. senti medo, depois asco de lembrar daquele mendigo estuprado por uma mulher de classe média. o medo foi maior. acheguei-me um pouco mais meus testículos. o policial saiu rindo com seus parceiros, dentre os quais um afro-brasileiro mais escuro que eu. meus dentes caninos cresceram. eu era o primeiro vampiro negro da história. queria uma vítima que fosse rica e racista para espetar minhas presas no pescoço. depois ela cumpriria a sina de me trazer mais súditos. (ODPDB, p.135)

Encontram-se marcas visíveis de início de oração/parágrafo/diálogo sem o emprego de letra maiúscula e travessão, substituído pelo itálico na fala de personagem (isto pode ser observado em todo o conto, não somente no trecho transcrito), ou do emprego do discurso indireto ("apontando-me o rosto e um cano de revólver entre as costelas. expliquei-me, carteira de trabalho aberta. aguardava um amigo").

Essa construção textual, ainda que não possa ser considerada inovadora, em literatura, delimita o território da personagem na escrita porque todas as marcas encontradas na narrativa são dela, sinal distintivo da personagem, deixadas como pistas, no texto que o leitor lê. Pistas denunciando o emprego da língua em que se procura transpor a oralidade e a fala na escrita, desconstruir uma linguagem consagrada e, em contrapartida, construir a escrita que atenda à diferença. Isto singularizaria o texto, excluindo-o do rol das narrativas estereotipadas.

No trecho do conto, acima destacado, é possível notar um tom de revolta e de denúncia do narrador-personagem devido ao tratamento recebido dos policiais, historicamente conhecidos, em nossa sociedade, por sua postura de violência e de discriminação contra negros. A personagem demonstra consciência da realidade que o cerca quando da constatação de que, entre os policiais, encontrava-se um afro-brasileiro ("mais escuro que eu"), obviamente deixando entrever a alienação do próprio negro e policial.

A personagem, igualmente, é consciente e sensível, como prova o trecho que "inverte", "carnavalizando", de certa forma, uma situação de violência: "depois asco de lembrar daquele mendigo estuprado por uma mulher de classe média" (ODPDB, p.135). Este trecho recupera, ficcionalmente, um fato ocorrido na cidade de São Paulo, em 28 de agosto de 1984[4]. Nota-se que, um pouco antes, na narrativa, há uma referência a esse mesmo

---

[4] Na época do episódio, as manchetes do jornal **Notícias Populares** eram: "Psicóloga pega na marra e violenta o indigente" e "'Pelezão': das filas do Cetren a símbolo sexual". De acordo com o relato do jornal, na fria noite de 28 de agosto de 1984, o mendigo Paulo Gonçalves, negro, 52 anos, aguardava em uma extensa fila, na rua Oto Alencar, Cambuci, em frente ao Cetren (Central de Triagem e Encaminhamento), uma sopa e um espaço para pernoitar, no albergue desse órgão assistencial. Por volta das 22h, uma mulher branca, psicóloga, 28 anos, estacionou seu carro, próximo da Cetren, percorrendo duas vezes toda a extensão da fila de mendigos e, por fim,

episódio, na fala de um dos policiais: "*não está esperando psicóloga, não é? pelezão foi um só, viu, meu chapa! se aparecer outro, eu capo*!" (ODPDB, p.135). No discurso do narrador-personagem, tanto a ameaça do policial quanto a lembrança do acontecimento envolvendo o mendigo, representam a violência. Primeiro, e no caso psicóloga/Pelezão, por se tratar de um mendigo negro sendo assediado, usado e abusado sexualmente por uma mulher branca, o que intensifica ainda mais a violência sofrida.

Ambas as referências ao fato, envolvendo a mulher e o mendigo, atenderiam ao propósito, no discurso do narrador-personagem, de reforçar que a ameaça feita pelo policial ("*se aparecer outro eu capo!*") confirma sua discriminação e preconceito contra a personagem negra. Na afirmação do policial de que "*pelezão foi um só*", percebe-se não existir a mínima condescendência por parte de policiais aos cidadãos negros, abordados em qualquer situação. Tal constatação deixa claro que no episódio verídico envolvendo a psicóloga e o mendigo Paulo Gonçalves, caso o depoimento da mulher incriminasse o mendigo, isto é, se ela se apresentasse como vítima, alegando ter sido estuprada, por exemplo, por certo, a "sorte" do mendigo não estaria com ele. Seria muito provável que os policiais o tivessem espancado ou até mesmo eliminado, já que se tratava de "apenas e mais um mendigo negro".

Aliás, o acontecimento real, referenciado pelo narrador-personagem de "O dito pelo dito Benedito", remete a algo semelhante, encontrado em um conto do escritor angolano Manuel Rui, cujo título é "O aquário". No conto, a personagem feminina, Leonor, assedia Jaime, um rapaz negro, seu empregado, forçando-o, de forma autoritária e violenta, a se relacionar sexualmente com ela, uma noite e na ausência de seu marido. Acontece que, inesperadamente, o marido volta de uma viagem e quase os flagra, mas Jaime não tem a mesma "sorte" de "Pelezão", o mendigo, como se pode constatar no trecho, a seguir:

> E ouviu-se uma chave na porta de entrada. Leonor ficou um segundo perplexa até decidir-se e, a passos largos para a sala, gritar em voz alta:
> – Socorro!
> Estava defronte do marido, às vistas de Diogo e do indivíduo da psico. Agarrou-se a Vitorino.

---

aproximando-se de Paulo. Perguntou-lhe o que fazia ali e, em seguida, passou a assediá-lo, apelidando-o "Pelezão". A mulher conduziu o mendigo até o seu carro e, naquele local e dentro do carro, abusou sexualmente do mendigo. Horas depois, chegou um carro da Garra e os policiais conduziram os dois à Delegacia de Polícia. Na Delegacia, Paulo prestou depoimento ao delegado e, em seguida, a psicóloga, que confirmou o depoimento de Paulo aos policiais. Apontado pelos policiais de plantão como "sortudo", o mendigo Paulo teve sua fiança paga pelos próprios policiais. Quanto à psicóloga, seu carro foi recolhido ao DETRAN e sua fiança paga por intermédio de seu advogado, alguns dias depois, como forma de fugir dos jornalistas que pretendiam entrevistá-la. Depois do ocorrido, a psicóloga desapareceu, mas "Pelezão", como passou a ser conhecido, ficou famoso. Apareceu em rádio e televisão, deu entrevistas, posou nu para a revista *Clube dos Homens*, arranjou um emprego em uma cantina do Bexiga e esteve ao lado de milionários, no Guarujá, tornando-se a pessoa mais comentada do país.

> – Meu Deus! Se tu não chegas agora nem sei o que me sucederia. Vocês não entrem, não entrem, por favor.
> Vitorino passou ao corredor sem saber ainda do que se tratava, mas assim que deu com o negro todo nu vibrou um murro na cara do gigante. O sangue jorrou.
> – Não, aqui não, perdes a cabeça, pode acontecer uma desgraça pior, levem-no para a esquadra.
> Soluçava Leonor. Espumava Vitorino. (1977, p.65)

Em ambos os casos, o ficcional e o real, verifica-se a agressão e a violência contra o negro, o que justificaria o asco do narrador-personagem do conto "O dito pelo dito Benedito".

Por fim, e ainda em referência ao trecho destacado na página 22 deste capítulo, revela-se o anúncio do medo e impotência do narrador-personagem, naquele momento, diante da situação vivenciada, perfeitamente estendida à realidade brasileira, em que inúmeros cidadãos negros são abordados por policiais de forma semelhante. Daí o desejo de vingança, na figura ocidental de um vampiro, mas um "vampiro negro", aqui a identidade recuperada. Outra vez, é verificada a estratégia discursiva, em que o leitor não perde de vista um *eu-sujeito*, indiscutivelmente negro, problematizando algo que condiz com sua identidade negra.

Machado, referindo-se aos estudos dos formalistas russos sobre o *skaz*, afirma que estes estudos

> oferecem não só um quadro dos procedimentos de representação da voz através da escritura, bem como da tensão entre o discurso enobrecido e a palavra liberada da comunicação. Inicialmente vamos entender o *skaz* como um discurso de violação que atua no interior do próprio discurso no sentido de alterar sua entoação geral, quer dizer, o discurso escrito deve se oferecer ao leitor como enunciação de vozes capazes de criar a ilusão oral do relato. (1995, p.162)

Atenta também para o fato de que "é a *fala estilizada* que define o *skaz* e o revela como possibilidade de marcar o *tom pessoal da performance oral* do autor-narrador ou dos personagens" (1995, p.162, grifos da autora). Se incorporada ao conto de Cuti, é a possibilidade do *skaz* justificada pela própria atividade do narrador-personagem e escritor, que imprime, na escrita, essa fala estilizada, em que se percebe o caráter literário do texto construído.

Quanto a esse narrador-personagem, que é também escritor, vale destacar a interferência do autoral, como o encontrado no conto "Civilização", de Oswaldo de Camargo. Embora algo semelhante ao monólogo possa ser cogitado para o conto "O dito pelo dito Benedito", o que se encontra é uma construção em que se está diante de uma personagem exercendo a atividade de escritor. Além disso, no momento em que escreve uma de suas histórias, a própria narrativa mostra ao leitor *como* esse narrador e autor ficcional escreve e *o que* escreve. Talvez, não caberia somente ao autor a ideia de autor-criador, mas também ao

narrador, já que ambos "ocupam diferentes posições no espectro de realização da obra" (MACHADO, 1995, p.94).

Quanto ao ponto de vista no relato, Bakhtin esclarece que

> o autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. *Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, o relato do autor sobre o que narra o narrador, e, além disso, sobre o próprio narrador*. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetal, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela. Nós adivinhamos os acentos do autor que se encontram tanto no objeto da narração como nela própria e na representação do narrador, que se revela no seu processo. (1998, p.118-119, grifos nossos)

Tal constatação admite inscrever o narrador-personagem do conto como autor e, se é permitido ousar no raciocínio, esse é o duplo ficcional do autor-pessoa, denunciando-se por meio da atividade de seu narrador-personagem-escritor. O certo é que, ao declarar-se escritor negro, reforça-se a ideia de personagem negra, sujeito desse discurso, e a impossibilidade de uma visão estereotipada ou "de fora" sobre a personagem.

Por meio dos trechos transcritos dos contos brasileiros "Civilização" e "O dito pelo dito Benedito", é possível verificar o que se propôs refletir até o momento, ou seja, sobre a inclusão de personagem negra, efetivamente como sujeito do discurso narrativo e garantindo a voz e a identidade dessa personagem, literariamente.

A seguir, serão apresentados dois contos angolanos, nomeadamente o conto "Os pretos não sabem comer lagosta", do escritor José Eduardo Agualusa e o conto "O coronel do Prédio do Cão", de Jacques Arlindo dos Santos. "Os pretos não sabem comer lagosta" foi publicado em 1998, incluído entre os 16 contos da obra **Fronteiras perdidas**, ao passo que "O coronel do Prédio do Cão" foi publicado em 2002, incluído entre as três estórias da obra **Kasakas & Cardeais**. Existe a evidência de um sujeito, no discurso narrativo desses contos, indicador de personagem negra, mesmo atentando-se para o fato de que ambos os contos apresentam narrativa com foco em terceira pessoa, diferentemente dos contos brasileiros.

Iniciando pelo conto "Os pretos não sabem comer lagosta", o trecho abaixo transcrito identifica as personagens pela cor da pele:

> Jimmy olhou para ele com desconfiança. O que fazia um branco naquela casa? Aldemiro adivinhou o pensamento do amigo:
> – O José Bento é branco, mas é um branco da terra, é angolano.
> – Sim, sim - confirmou José Bento como se pedisse desculpa pelo facto -, sou angolano. (OPNSCL, p.93-94)

No entanto, essa constatação, no discurso narrativo, servirá para inscrever personagens negras e angolanas que estão no interior da casa de um importante e rico negociante pela sua

posição social. Esse o motivo de apenas o negro norte-americano, Jimmy Waters, que estava em Angola em busca de sua identidade negra, africana e angolana – pois achava que era "tetraneto da Rainha Ginga" – olhar com desconfiança para o único branco naquela casa. A pronta justificativa de Aldemiro para a presença de um branco, ali, confirma sua consciência do objetivo principal da visita de Jimmy, mesmo que Aldemiro não compartilhasse, como os demais compatriotas, da ingênua ideia do americano de que estava, finalmente, "em casa".

Aliás, um aspecto em relação à apresentação de personagens negras pode ser observado na narrativa. O leitor apenas confirma a presença de personagens negras, naquele espaço físico, no momento em que Jimmy Waters olha com desconfiança para José Bento, o único branco ali presente. Na realidade, do início da narrativa: "Florzinha desceu as escadas como se a esperasse o triunfo de uma passarela. A cabeleira espessa, luminosa, caía-lhe em desafio pelas costas. O vestido de seda, negro e ouro, parecia fazer parte do seu corpo esguio" (OPNSCL, p.91), até o momento em que Jimmy declara: "– A escravatura separou as famílias – disse Jimmy Waters gravemente –, nós podemos até ser primos. Talvez tenhamos um avô em comum" (OPNSCL, p.93), o leitor poderia pensar que as únicas personagens negras seriam Jimmy e o empregado de Café.

Somente na resposta de Café, ao comentário de Jimmy Waters sobre o possível parentesco entre eles, é que o leitor tem a condição de reconhecer Café como uma personagem negra: "– Tretas! Na minha família calçamos sapatos há mais de duzentos anos" (OPNSCL, p.93). A expressão "calçar sapatos", em Angola, refere-se aos africanos negros e livres. Contudo, ainda poderia restar, ao leitor, uma dúvida quanto à identidade negra das demais personagens que estavam na companhia de Café, por isso, somente quando Jimmy Waters repara em José Bento, o único branco, é que, sem mais dúvidas, o leitor verifica que todas as personagens, com exceção desta última, são negras.

Confirme-se, neste outro trecho, a inscrição de personagem negra, mesmo que o narrador destaque em seu discurso, mais uma vez, a condição social das personagens: "Nesse momento, o guarda bateu à porta: estava um preto lá fora, a falar estrangeiro, e a perguntar pelo senhor Café./ – Preto é você! - corrigiu Café -. Esse senhor é americano" (OPNSCL, p.91).

Na reprimenda corretiva da personagem Café, o guarda, negro e empregado de Café, é confrontado com o "negro, mas americano Jimmy", evidentemente pela diferença social entre os dois, embora a confrontação é feita tomando-se a cor da pele como elemento de depreciação e de inferioridade. No entanto, esse discurso de teor preconceituoso e discriminatório parte de uma personagem negra que, visivelmente, reemprega, na presente

relação de poder, o discurso da antiga relação de domínio colonial. Neste conto, a cor da pele, no discurso das personagens, tanto acentua as diferenças sociais quanto parece dificultar, por parte das mesmas, sua identificação étnica ou puramente racial e isto, provavelmente, teria uma relação com o contexto, no qual se observa o choque entre a tradição e a modernidade, em uma Angola pós-colonial.

Quanto ao emprego de estratégia de composição das personagens, é possível constatar que a inserção de personagens negras no conto, mesmo considerando o conteúdo temático que verse sobre a aparente impossibilidade de uma consciência do ser ou confirmar-se negro pelas personagens angolanas, não as exclui da condição inegável de personagens negras. Da mesma forma, na narrativa, o espaço e a voz são garantidos a todas as personagens, ainda que o leitor note a diferença de postura, de ponto de vista destas em relação à sua própria identidade negra.

Interessante também é verificar que as "traduções" que a personagem Aldemiro Pacheco faz dos comentários, assim como da pergunta dirigida por Café ao americano Jimmy, ironicamente, criam o imaginário desejado e buscado por Jimmy, em Angola. Para Jimmy, naquele país ele poderia encontrar suas "raízes", sua ancestralidade, sua origem, sua identidade negra que, a seu ver e aparentemente, perdera-se, desde o deslocamento dos seus descendentes, da África à América do Norte, no período de colonização:

> Café perguntou, em português, se na América todos os negros eram descendentes de reis. Aldemiro traduziu a pergunta:
> – O Carlinhos quer saber se nos Estados Unidos ainda existe muito racismo.
> Jimmy ficou sério. Estava em África, estava em casa, estava entre os seus. Podia desabafar. Sim, nos Estados Unidos os brancos continuavam a oprimir os negros. Tinham lutado muito, muita coisa agora era diferente, mas os negros ainda não eram inteiramente livres. Os brancos faziam com que eles se sentissem numa propriedade alheia. A América, para os negros, era um país emprestado. Ali, em Angola, pelo contrário, ele, Jimmy Waters, sentia-se um homem livre. (OPNSCL, p.92)

Pode-se também considerar essas "traduções às avessas" de Aldemiro uma estratégia narrativa com o objetivo de, ao constatarmos *quem* é Jimmy Waters e *o que* ele procura em Angola, verificar a impossibilidade de encontrar o que deseja, comprovada pela distância (geográfica, étnica, cultural) ou diferença entre ele e as demais personagens. Percebe-se que a única coisa que aproxima Jimmy dos outros é exatamente a mesma cor da pele. Por fim, essas traduções serviriam para estender o ideal identitário da personagem negra Jimmy por um tempo, construindo na personagem uma expectativa utópica a respeito do tão almejado encontro com os seus, com sua família angolana e africana e em um território considerado de pertencimento.

Embora o conto não apresente algo novo em relação às formas literárias, tratando-se de uma narrativa que contém narrador e diálogo (representado, na escrita, através do tradicional travessão), do emprego do padrão culto da língua e um enredo em sequência lógica, as traduções da personagem Aldemiro são bastante significativas e podem ser compreendidas como uma estratégia composicional diferenciada, tratando-se do único elemento inovador, quanto à forma, nesta narrativa contemporânea.

"O coronel do Prédio do Cão" corresponde a uma longa narrativa, reunindo pequenas narrativas entrecruzando-se e que, aos poucos, revelam inúmeros tipos sociais, descritos caricaturalmente e até de modo grotesco, com elementos provocadores do riso, visando a critica social a Luanda. No conto, a cidade-capital é uma caricatura de Angola, país cuja desfiguração é explicada pela opressão sofrida durante o período colonial, somado ao longo período de guerras pós-independência, ambos denunciadores do uso exacerbado de poder.

O riso inevitável, ao longo do conto, é um riso duplo, entre o cômico e o trágico. Às vezes irônico, cortante, amargo e, na medida do possível, simulando um humor sutil, com a intenção de atenuar situações ou cenas mais dolorosas ou dramáticas. Aliás, Bakhtin, referindo-se à história do riso na Idade Média, esclarece que "o riso não é forma exterior, mas uma *forma interior* essencial, a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso" (2008, p.81). E, ainda, na aproximação entre o riso e o sério, Bakhtin concorda que

> o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. (2008, p.105)

Os trechos a seguir foram destacados com o intuito de mostrar o riso, do mais leve ao cômico mais explícito:

> Num gesto despropositado para o momento e movido por estranho instinto, Zeca Fernandes accionou o botão das luzes dos faróis do carro que, ao acenderem-se, focaram na plenitude um traseiro despido, grande e feminino, arredondado e claro, aí da cor do champanhe, acabado de ajeitar-se e depois de ter lançado forte esguichadela
>
> um rabo daqueles não pode sugerir tímidas acções
>
> contra a parede que tinha precisamente um pouco acima do sítio que acabava de molhar, uma inscrição a vermelho vivo mas desbotado de "*é poribido mijar aqui*". (OCDPDC, p.17-18)

ao mais sério e crítico :

> Dirige novamente os olhos para o alto e nota que a exemplo dos restantes contornos do cão do reclame, faltam as luzes de um conjunto de letras que antigamente tinham formado o nome "Fidelíssima", precisamente as últimas seis, o que deixa à

> disposição dos olhos de quem queira ou saiba ler a sonante, revolucionária e mediática palavra “Fidel”. (OCDPDC, p.16)

No primeiro trecho, a comicidade da cena, representando o momento em que a personagem, Dona Maria João, é flagrada por Zeca Fernandes, urinando exatamente em um local em que esta ação era proibida. É impossível não deixar de notar, igualmente, a inscrição acima do lugar em que a personagem urinou. A inscrição parece representar uma rebeldia inconsciente, confirmada pelo erro gráfico na palavra “poribido”, provocativamente deformando a formalidade de uma língua oficial imposta, no passado colonial. No segundo trecho, acima destacado, a supressão das últimas seis letras da palavra “Fidelíssima”, apresenta uma nova palavra, “Fidel”, confrontando dois contextos, o do passado colonial e o do presente pós-colonial. Outra vez, de forma provocativa, pode-se interpretar a imperativa fidelidade ao colonialismo europeu sendo extinta e substituída pela presença revolucionária e socialista, aludida através do nome do cubano Fidel Castro.

Quanto ao foco narrativo em terceira pessoa, é interessante observar a composição narrativa, notadamente estratégica, em que disputam espaço um narrador e uma voz intrusa, sendo que esta interrompe a narração por meio de reflexões e comentários, em sua maioria, bastante irônicos, quase sarcásticos, no entanto, absolutamente críticos e questionadores. Esses “cortes” ou interrupções constantes, que representam o discurso dessa voz intrusa, são marcados, ao longo da narrativa, visualmente através da grafia com letras menores que as usadas para indicar o narrador, além de apresentarem-se em parágrafos destacados:

> Tinha acabado de identificar a senhora do rabo redondo e achampanhado, não havia dúvida que a mijona era a Dona Maria João, o membro mais dedicado da incansável Comissão de Moradores, precisamente quem abominava o lixo e, por via disso, impunha alguma disciplina aos condôminos,
>
> se é que assim se podem tratar os moradores que não são donos das casas que habitam e que são a maioria no Prédio do Cão.
>
> – Mas como é que ela está aqui sozinha... e a fazer o quê a estas horas? - perguntou-se muito admirado o frustrado noctívago. (OCDPDC, p.18)

No discurso da voz intrusa, é possível perceber o desejo de detalhamento, exemplificações, reticências, confirmações; enfim, essa voz deseja problematizar o que é narrado e, ao mesmo tempo, inscrever um discurso que questione a atual situação do país. A voz intrusa parece ser o que há de mais interessante em termos de construção composicional, servindo para que este conto angolano apresente algo realmente inovador. Percebe-se que esta voz intrusa não é a extensão da voz do narrador ou de outra personagem, apresentadas no conto. Ela poderia ser entendida como a própria intrusão do autor, tomado aqui como elemento estético ou, nas palavras de Bakhtin, como

> a única energia ativa e formadora, dada não na consciência psicologicamente agregativa, mas em um produto cultural de significação estável, e sua reação ativa é dada na estrutura - que ela mesma condiciona - da visão ativa da personagem como um todo, na estrutura da sua imagem, no ritmo do seu aparecimento, na estrutura da entonação e na escolha dos elementos semânticos. (2003, p.06)

O autor, de maneira estratégica, aproveita esses espaços para inserir seu discurso mais crítico e questionador, enquanto se revela ao leitor um pouco mais acerca do conteúdo do conto. Talvez ainda caiba, aqui, retornar ao conceito de Bakhtin sobre plurilinguismo, quando afirma que

> o plurilinguismo introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), é *o discurso de outrem na linguagem de outrem*, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra *bivocal* especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. (1998, p.127)

Transportando esse conceito, advindo do gênero romance, para o conto de Jacques Arlindo dos Santos, é pertinente a ideia da existência de duas vozes no discurso narrativo. Quanto à existência de dois locutores, cuja palavra discursiva bivocalizada serviria simultaneamente a ambos, poder-se-ia identificá-los, no conto, como o narrador, acompanhado de perto por aquela voz intrusa (no conto, o discurso desta é representado pelos trechos visualmente marcados pela grafia menor e destacados nos parágrafos). A intenção refrangida do autor parece estar contida no discurso dessa voz intrusa, em maior grau, que no discurso do narrador “oficial” do conto.

Na relação entre o narrador e a voz intrusa, o discurso desta última pode aproximar-se mais do autor, como se observa neste trecho:

> Zeca Fernandes amaldiçoava entretanto a sua sorte. Estado de espírito semelhante, só mesmo quando o deixaram cair, ou seja, quando perdeu o lugar de director de gabinete, um cargo que ocupou durante muito tempo, que lhe proporcionou boas vantagens e até lhe granjeou algum prestígio.
>
> Já não era época do partido único e, por isso, nem mesmo o curso da Universidade do Catambor o safou da queda. (OCDPDC, p.24)

A informação complementar da voz intrusa precisaria separar-se do discurso do narrador para melhor demonstrar que as vozes dos locutores estão dialogicamente correlacionadas, em uma réplica consensual. Essa voz intrusa, entretanto, também pode refletir a voz da personagem, em algo muito próximo do discurso indireto livre, como no trecho destacado:

> Um turbilhão de ideias baralhava-lhe a cabeça na tentativa de saber como iria resolver a maka do carro espatifado,
>
> ainda se tivesse seguro, mas um AAZ já ninguém segura. Ai que saudades do tempo em que era director de gabinete! Quando a Cisa souber, meu Deus! (OCDPDC, p.47)

O discurso direto da personagem insere-se na voz intrusa e não no discurso do narrador, dando a impressão de ocultar, momentaneamente, a voz do autor, ou seja, que se trata realmente da refração da intenção do autor, ao oferecer voz direta à personagem, deixando melhor exemplificado o conceito de Bakhtin a respeito do discurso de outrem na linguagem de outrem (plurilinguismo).

Deste ponto em diante, o objetivo é apresentar um discurso narrativo confirmador de um sujeito ou eu enunciador, inscrevendo a personagem negra. No conto, ocasionalmente, há uma identificação das personagens pela cor da pele porque, na verdade, o que é apresentado pelo narrador são tipos sociais angolanos. No entanto, em alguns trechos, evidencia-se no espaço narrativo, que corresponde ao Prédio do Cão, a presença de personagens mestiças e negras:

> deu, para surpresa sua, com o Tavares já instalado no prédio, e logo-logo se reconheceram. Zeca fotografou o antigo contínuo na loja do deguebo Amilcar, lá no Mussende, no tempo do colono, quando Luanda era para todos eles uma autêntica miragem. Um zé-ninguém como ele próprio também tinha sido. Por seu lado, Tavares lembrou-se claramente do mulato de merda, daqueles do tipo meio encarnado, que no tempo da outra senhora, embora não fizesse trabalho de servente, não passava de um simples kilesa, um lambe-pratos que não tinha sequer direito de comer com o patrão à mesa. (OCDPDC, p.29)
>
> o que foi naquele tempo decisivo para a sua ascensão no meio social onde se inseriu às três pancadas e meio caminho andado para viajar até ao coração de Dona Maria João, uma mulata de grande cabedal a necessitar de amparo e que terá sido
>
> foi de certeza
>
> uma estampa de mulher vinte e cinco anos atrás. (OCDPDC, p.30)
>
> Se viesse do andar de cima seria pela certa a velha Isa das Panelas, senhora fula que se veste de panos e tem veias muito salientes mostradas nas mãos engelhadas. (OCDPDC, p.15)
>
> Dona Maria João acorda da sua lucubração ao notar a presença de Marieta e do Senhor Neves, os vizinhos já referenciados do Zeca Fernandes no terceiro andar. Ela, negra gulosa,
>
> era indisfarçável a característica
>
> os olhos brilhando-lhe como lâmpadas, e o damo, branco de barriga grande que mostrava sem cerimónia o peso dos seus cinquenta e sete anos vividos apressadamente. (OCDPDC, p.40-41)
>
> Eram dezanove horas e o Neves já alertara a Marieta que estava na hora. Lavava as mãos enquanto pensava: “Como é difícil aturar estes pretos!”. (OCDPDC, p.60)

Novamente, pensando em estratégia de composição e tratando-se do espaço angolano, fica evidente que as personagens negras se inscrevem no discurso narrativo sem a necessidade de uma "prévia apresentação" e, assim como o encontrado no conto de Agualusa, o que se procura pôr em destaque no conto de Jacques Arlindo tem, da mesma forma, uma forte relação com a classe social destas personagens. As personagens negras que moram no Prédio do Cão compõem uma classe socialmente menos privilegiada que aquela encontrada na casa de Café, incluído o americano Jimmy, no conto de Agualusa. O trágico incidente, envolvendo a morte do coronel, não somente nos conduz ao desenrolar dos acontecimentos que se seguem depois como, no entrecruzar de narrativas, conhece-se a vida das personagens, seus conflitos, alegrias e tristezas, seus anseios, sonhos e frustrações pessoais, enquanto se traça um perfil da sociedade luandense contemporânea.

No conto, tal perfil social pode ser exemplificado pela presença de uma catorzinha, menina prostituta, neste trecho:

> Dalila não ligou patavina às insinuações do bêbado e mostrou não ter receio nenhum de se apresentar como mocinha atrevida,
>
> confirmando a opinião geral segundo a qual ela punha em verdadeiro alvoroço o prédio, não sossegando senhora dona de marido que fosse, vista só e sempre como uma autêntica peste
>
> apesar de ter colada à sua imagem a condição de deslocada do Huambo. Tinha as características próprias daquelas primas ou sobrinhas que se tornam criadas quando acolhidas nas condições em que ela foi, pelos familiares da capital. Era linda de tontear e apesar da pouca idade
>
> não chegara ainda aos dezoito, por isso era catorzinha de verdade
>
> conseguia facilmente demonstrar que de criada nada tinha, porque tinha a astúcia das meninas da sua idade que têm
>
> como ela tinha
>
> um corpo espectacular e um belo palmo de cara. (OCDPDC, p.32)

Note-se que a narrativa parece assumir o ponto de vista da personagem Zeca Fernandes. Talvez se possa delinear uma nova forma composicional, oferecendo a voz a uma personagem, na apresentação de um discurso que muito indica ser o seu e não o do narrador. No caso da voz intrusa, esta parece "sair de cena" como voz autoral para apresentar-se como a voz da personagem Zeca Fernandes e, por extensão, a do próprio narrador. Ainda sobre o trecho destacado, pode-se observar que seu ponto de vista, mesmo considerada uma intenção simplesmente descritiva, "faz que a prostituição de Dalila, tendo como paga algumas horas de televisão internacional - 'a parabólica' - ou refrigerantes e comida, pareçam um ato normal" (MACÊDO, 2007, p.370) e, nesta observação sobre as catorzinhas, acrescente-se que a

prostituição de menores transforma-se “em elemento do cotidiano que não choca as personagens. A revolta fica por conta dos leitores” (MACÊDO, 2007, p.370).

Outro exemplo de perfil social luandense pode ser constatado entre os moradores que possuem privilégios no espaço do Prédio do Cão: “dizia-se que os três apartamentos nacionalizados pelo Tavares e sua Dona Maria João tinham sido os únicos que não tinham entrado no esquema de redimensionamento do prédio executado pelo Coronel” (OCDPDC, p.30). Além de outras personagens que, para sobreviverem, tornam-se corruptas ou corruptíveis, individualistas, alienadas, com ou sem ideais, etc.

As personagens moradoras do Prédio do Cão representam, metonimicamente, as classes sociais existentes em Angola. Conforme as personagens vão sendo apresentadas, chega-se ao que é representado neste conto, ou seja, a crítica à sociedade luandense e, por extensão, ao país, denunciando vários problemas ali existentes. Na construção textual, isso não é demarcado em uma única narrativa ou em uma única história, mas no entrecruzar de narrativas que vão sendo conhecidas ou desvendadas, revelando ao leitor as personagens que habitam o Prédio do Cão. O leitor verifica uma espécie de alternância de histórias, enquanto se traçaria o perfil da sociedade luandense, procurando compreender a crítica implícita no texto.

Pensando a estrutura do gênero conto, também é possível verificar o que Ricardo Piglia denominou em seu **Formas breves**, ao servir-se de uma anedota de Tchekhov, de “primeira tese: um conto sempre conta duas histórias” (2004, p.89), definindo o caráter duplo do conto. Em “O coronel do Prédio do Cão”, nota-se que a primeira história é aquela cujo enredo pode ser assim sintetizado: o corpo do coronel Kimbango cai do sétimo andar sobre o carro de Zeca Fernandes, nas primeiras horas da madrugada. Zeca Fernandes e Dona Maria João são as testemunhas do bizarro e inexplicável ocorrido. Há toda uma movimentação dos moradores, que vão acordando e descobrindo o que ocorreu. A polícia chega e, quando “estavam os investigadores decididos a providenciar a retirada do corpo para as formalidades da ordem” (OCDPDC, p.45), aparece a esposa do morto e o irmão dela, o brigadeiro Teimosia, exigindo que o corpo fosse levado de volta ao sétimo andar, até o apartamento do coronel Kimbango. Então, há a cena grotesca em que o corpo é içado de volta ao sétimo andar e, depois, novamente trazido para baixo, já em um caixão, pendurado no gancho de uma grua gigantesca, para que seguisse em um carro fúnebre. A causa *mortis* do coronel não é revelada.

Sobre o grotesco, outra vez é acertado recorrer a Bakhtin que, ao se referir à literatura grotesca, praticada pela cultura medieval, entendeu-a

> como uma manifestação de *rebaixamento dos valores da cultura oficial e religiosa*, que processa imagens distorcidas do mundo, em que o homem e suas ações aparecem deformados, em toda a sua monstruosidade, ambivalência e inacabamento. (MACHADO, 1995, p.184, grifos nossos)

Para Bakhtin, o rebaixamento é "o princípio artístico essencial do realismo grotesco: *todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal*" (2008, p.325, grifos nossos).

No conto, é exatamente o corpo do coronel Kimbango o que se oferece, materialmente, para a descrição da cena grotesca:

> pouco depois, quem passou pela Avenida do Brasil por volta das três da tarde, nos reflexos de um sol abrasador pôde assistir a um insólito espectáculo. Um corpo humano descomunal, bem amarrado a uma padiola improvisada, era lentamente içado para a varanda principal do sétimo andar, sob o olhar de um grande número de pessoas que enchiam os vãos de escada, os patamares e as varandas do Prédio do Cão. (OCDPDC, p.54-55)

Observa-se que, ao contrário de imagens grotescas produzidas pela ótica do rebaixamento do que é elevado, ideal ou sublime, algo distinto ocorre em relação à personagem, o coronel Kimbango. A personagem era, enquanto viva, quase a encarnação de um poder, representando "o homem mais temido, e também, por isso mesmo, o mais odiado do Prédio do Cão" (OCDPDC, p.21). O poder do coronel não se extingue com sua morte, mas na constatação do ser grotesco e repulsivo que era, e o corpo descomunal deste seria a prova concreta, física. Verifica-se um rebaixamento que é a antítese daquele constatado por Bakthin, na literatura medieval, na medida em que a figura do coronel não poderia representar o elevado, o espiritual, o ideal, o sublime, em uma reinterpretação no plano material e corporal.

Por isso, seu corpo grotesco no aspecto e grotesco na cena em que é exposto ao público, incluído todo o sensacionalismo correspondente ao momento em que é içado até o sétimo andar e depois trazido de volta (a mesma cena, em sentido contrário), seria o rebaixamento do rebaixamento. Aliás, sobre a cena do corpo do coronel Kimbango que, primeiro cai sobre o carro de Zeca Fernandes, depois é içado até o sétimo andar e, por fim, retorna ao espaço em que caíra, pode-se recorrer, outra vez, a Bakhtin, esclarecendo que

> a orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. *Elas se precipitam todas para baixo.* (...) Tudo o que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o "baixo" terrestre e corporal para aí morrer e renascer. (2008, p.325, grifos nossos)

Note-se que o corpo do coronel Kimbango, entre o céu e a terra, enfaticamente, mantém-se no "baixo", embora se perceba, junto com Bakhtin, que os rebaixamentos, "não têm um caráter relativo ou de moral abstrata, são pelo contrário topográficos, concretos e

perceptíveis” (2008, p.325). Na narrativa, a descrição da cena parece muito mais objetivar a exposição excessiva do corpo do coronel, tornada cômica porque grotesca.

A outra história ou a segunda história é a do prédio e de alguns de seus moradores. Seria como se o incidente, envolvendo a morte misteriosa do coronel Kimbango, servisse somente como um artifício para que o leitor pudesse conhecer mais sobre as personagens. É o que se pode notar neste trecho, em que a intimidade de um casal (Marieta e Neves) é o principal foco:

> Deste desproporcionado casal fazem-se inúmeros comentários, incidindo a maior parte deles na sua vida sexual. As pessoas não entendem e ficam confundidas com a circunstância de
>
> como já se disse
>
> o Neves adormecer religiosamente às vinte e uma horas
>
> seja sábado domingo ou feriado, faça frio, chova ou venha sol, haja ou não futebol
>
> e fazer as principais refeições
>
> geralmente grandes caldeiradas, feijoadas e bacalhoadas, uma ou outra funjada
>
> às treze e às dezanove com os miúdos sempre presentes,
>
> dois só são dela com outros tantos parceiros e uma miúda é dela e dele
>
> ocorrências que levam a malta que se embrenha nas descobertas dos caminhos da vida alheia a perguntar-se, mas afinal como e quando é que eles cucilam? (OCDPDC, p.41-42)

O certo é que ambos os contos angolanos inscrevem, naturalmente, as personagens negras por meio de um discurso que - se não apresenta o reforço do foco narrativo em primeira pessoa, encontrado nos contos brasileiros, em que os próprios narradores-personagens identificam-se como negros - não perde aquele “fio da meada”, já referido anteriormente, da personagem negra. Ficcionalmente, esta se configura como sujeito de um discurso e sua voz tem espaço garantido no discurso de um sujeito. Nos contos angolanos, o ponto de vista do narrador, mesmo que seja externo, evidencia a ausência de um discurso *sobre* a personagem negra que pudesse conduzir a uma visão estereotipada, preconceituosa ou discriminadora.

Parece ter ficado claro que, nos contos brasileiros, não só o ponto de vista interno garante a inscrição de um sujeito em discurso ou do discurso de um sujeito, mas que algumas das formas literárias apresentadas são necessárias para que o narrador-personagem melhor se inscreva como personagem negra, evidenciando que, na construção composicional, fica evidente a estratégia com tal propósito. Nos contos angolanos, a inscrição da personagem negra se faz sem o risco de uma visão estereotipada, “de fora” ou denunciadora de um

discurso em que as personagens negras pudessem ser consideradas objeto, ainda que se considere o ponto de vista externo.

Conduzindo às formas literárias apresentadas nos contos angolanos, é possível notar que estas não serviriam, necessariamente, como uma estratégia de construção, garantindo a inscrição da personagem negra. O que se quer dizer é que não existiria a finalidade de demonstrar ou confirmar, por meio do discurso das personagens ou do narrador, a mudança de um discurso de objeto para sujeito, na apresentação da personagem negra. Essa constatação, no entanto, não impede que os contos angolanos estudados atendam ao propósito de uma reflexão sobre a busca por uma identidade cultural em suas narrativas.

CAPÍTULO 2

MEMÓRIA COLETIVA E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

> *Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem.*
> (Maurice Halbwachs)

Investigar a busca por identidade cultural, partindo da literatura produzida em países que trazem a especificidade de terem sido colonizados, em seu passado, requer o estudo sobre o mecanismo da *memória coletiva*, elemento importante na composição dos textos por apresentar uma relação direta com a identidade, em contos brasileiros e angolanos com inserção de personagens negras. De agora em diante, o objetivo é demonstrar o acionamento da memória coletiva e sua reconstrução no presente das narrativas.

Cabe iniciar por uma conceituação adequada da memória coletiva, distinguindo-a, com a ajuda de Maurice Halbwachs, da memória individual. A memória individual se refere às lembranças de uma pessoa definida, de um indivíduo, que as veja e considere de seu ponto de vista ao passo que a memória coletiva corresponderia às lembranças distribuídas "dentro de uma sociedade grande ou pequena, da qual são imagens parciais" (2006, p.71). O que se constata é que memória individual e coletiva se penetram com frequência, mas, embora envolva as memórias individuais, a memória coletiva não se confunde com elas. Sabe-se que a memória individual não está completamente isolada e fechada porque o homem, no momento em que evoca o seu próprio passado, sente necessidade de se apoiar nas lembranças dos outros, nas lembranças alheias, ou seja, em pontos referenciais existentes fora dele e fixados pela sociedade.

Quem confirma é Paul Ricoeur, referindo-se a Halbwachs como aquele a quem se deve "a audaciosa decisão de pensamento que consiste em *atribuir a memória diretamente a uma entidade coletiva que ele chama de grupo ou sociedade*" (2007, p.130, grifos nossos). Ainda sobre a memória individual, Ricoeur sustenta que é

> *a partir de uma análise sutil da experiência individual de pertencer a um grupo, e na base do ensino recebido dos outros, que a memória individual toma posse de si mesma*. Sendo essa a estratégia escolhida, não é de admirar que o apelo ao testemunho dos outros constitua o tema de abertura. É essencialmente no caminho da recordação e do reconhecimento, esses dois fenômenos mnemônicos maiores de nossa tipologia da lembrança, que nos deparamos com a memória dos outros. Nesse contexto, o testemunho não é considerado enquanto proferido por alguém para ser colhido por outro, mas enquanto recebido por mim de outro a título de informação sobre o passado. A esse respeito, as primeiras lembranças encontradas nesse caminho são as lembranças compartilhadas, as lembranças comuns (as que Casey

> agrupa sob a denominação "Reminiscing"). Elas nos permitem afirmar "que, *na realidade, nunca estamos sozinhos"*; assim, a tese do solipsismo, ainda que na condição de hipótese de pensamento, vê-se descartada de saída. (2007, p.130-131, grifos nossos)

Na tentativa de estabelecer uma comparação, capaz de demarcar a distinção entre memória individual e memória coletiva, apesar do elo que as une, Halbwachs afirma que

> se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. *De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes*. Não é de surpreender que nem todos tirem o mesmo partido do instrumento comum. Quando tentamos explicar essa diversidade, sempre voltamos a uma combinação de influências que são todas de natureza social. (2006, p.69, grifos nossos)

Aliás, retomando o aspecto relativo a *lugar*, Ricoeur, em sua leitura de Halbwachs sobre a memória coletiva, constata que as lembranças compartilhadas mais notáveis são aquelas de lugares visitados em comum, pois estas lembranças oferecem a oportunidade privilegiada de se recolocar em tal ou tal grupo. Ricoeur continua, indicando que

> do papel do testemunho dos outros na recordação da lembrança passa-se assim gradativamente aos papéis das lembranças que temos enquanto membros de um grupo; elas exigem de nós um deslocamento de ponto de vista do qual somos eminentemente capazes. Temos, assim, acesso a acontecimentos reconstruídos para nós por outros que não nós. Portanto, é *por seu lugar num conjunto que os outros se definem*. A sala de aula da escola é, nesse aspecto, um lugar privilegiado de deslocamento de pontos de vista da memória. De modo geral, *todo grupo atribui lugares. É desses que se guarda ou se forma memória*. (2007, p.131, grifos nossos)

Deste ponto pode-se caminhar para o aspecto relativo ao passado e, novamente, contar com o pensamento de Halbwachs de que a memória coletiva é "uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não *retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém*" (2006, p.102, grifos nossos).

Chega-se à conclusão de que a memória de uma sociedade estende-se até onde atinge a memória dos grupos dos quais ela é composta. Além disso, "não é absolutamente por má vontade, antipatia, repulsa ou indiferença que ela esquece uma quantidade tão grande de fatos e personalidades antigas, *é porque os grupos que guardavam sua lembrança desapareceram*" (HALBWACHS, 2006, p.105, grifos nossos). Portanto, mesmo que se perceba que a memória de uma sociedade apresente-se desbotada, que os membros individuais, especialmente os mais velhos, desapareçam ou se isolem, a memória não cessa de se transformar e o grupo também passa por mudanças. Por fim, pode-se dizer que há uma dificuldade em se localizar o

momento em que “desapareceu uma lembrança coletiva, e se ela saiu realmente da consciência do grupo, precisamente porque *basta que se conserve em uma parte limitada do corpo social para que ali sempre se consiga reencontrá-la*”. (2006, p.105, grifos nossos)

Nada mais claro, apresentadas estas reflexões, que a memória coletiva atende ao propósito de grupos sociais, incluídos os denominados minoritários ou marginalizados, da busca por uma identidade porque estes podem encontrar, no mecanismo da memória coletiva, o instrumento ideal para o encontro de sua identidade tanto individual quanto coletiva. O certo é que a memória coletiva propicia um retorno frutífero e mesmo seguro ao passado, na medida em que não exige a recuperação ou a aproximação exata de lembranças de um passado. Para a memória coletiva, extrai-se do passado o que for conveniente e de interesse do grupo e, desse modo, o esquecimento de fatos, de acontecimentos ou de personagens é inteiramente perdoável e aceitável porque é do presente que parte a evocação do grupo e é para o presente ou de volta para o presente que se dirige, outra vez. Nesse ir e vir, dirigindo-se do presente para o passado e do passado de volta para o presente, a memória coletiva desfaz a ideia de um tempo linear e de um espaço definido ou identificável com exatidão, permitindo a busca por uma identidade.

Ao mesmo tempo, a memória coletiva é imprescindível para que o grupo, no que diz respeito à tradição, indicada por Stuart Hall, não se sinta órfão, com a sensação de perda de suas “raízes” culturais. Mesmo que aquilo que possa traduzir ou efetivamente compor a herança tradicional de um grupo encontre-se muito distante de seu presente, o apoio encontrado nas lembranças dos outros, somado aos vestígios da tradição, verificáveis na própria vivência presente, servem para remontar a algo que parecia ter se perdido ou embotado da memória.

É aqui, inegavelmente, que o grupo pode pensar em sua própria identidade, com o auxílio da memória coletiva reconstruída, servindo como mecanismo para que, na lembrança de acontecimentos do passado, o mesmo possa ser inscrito de maneira reconfigurada no presente, uma vez que é aí que se encontram os sujeitos ou indivíduos que compõem um determinado grupo. No presente, o passado encontra-se redimensionado, oferecendo a possibilidade de se extrair dele elementos capazes de uma melhor compreensão deste mesmo presente ou, de outra forma, a confirmação de um passado que não é mais o mesmo, retornando diferente, outro, jamais podendo instalar-se exatamente como tal no presente, mas tão somente por meio de sua reconstrução.

Esta reconstrução pode ser percebida, nas narrativas, por meio da apresentação das ações presentes e do cotidiano das personagens que, em vários momentos, evocam o passado,

distante ou não do presente, retirando deste, por diversas vezes, elementos que têm uma relação com a história passada, mas que destacarão ainda mais a importância do presente para que a personagem garanta a construção de sua identidade.

No conto "Civilização", o narrador-personagem Paulinho, músico e leitor, ao longo da narrativa e em diversos momentos, evoca elementos do passado que, evidentemente, conhece com propriedade, por meio de suas leituras e de seus estudos, como músico:

> Então eu tocava "As Lembranças do Castelo Antigo" e meus dedos, nos sons graves, arrebanhavam trevas, dragões e fossos. Dona Aída não se movia. Meus dedos ressuscitavam febres de princesas, paredes nuas e frias de masmorras. (C, p.64)
>
> – Que coisa linda, Paulinho!
> – Dona Aída, sou o seu músico. Essas lembranças "tuas são".
> E eu ria pelas "tuas são", palavras de cavaleiro medievo cortejando dama. (C, p.64-66)
>
> – O senhor é músico. O senhor lê... Então, que acha de Bach?
> – Bach? - e fiz uma cara de mui complexa análise - Bach devia ser Mar e não bach = riacho. Escreveu o Antigo Testamento da Música. A música deve tanto a ele como uma religião a seu fundador. O "kantor" de Sto. Tomaz continua sendo, ainda, o maior dos compositores...
> Aí me falhou a memória e as ideias catadas brevemente em Kurt Fahlen, Schumann e mesmo Caldeira Filho se misturaram ao meu desânimo, de modo que não sabia mais nada de Bach. (C, p.69)

Note-se que, nos trechos, encontram-se referências musicais em que avulta como personagem um rapaz negro, tocando o piano e levando aos ouvidos de dona Aída os sons graves que "arrebanhavam trevas, dragões e fossos" e cujos dedos "ressuscitavam febres de princesas, paredes nuas e frias de masmorras". Também são referências musicais os trechos em que Paulinho destaca o hipérbato cacofônico "tuas são", "de cavaleiro medievo cortejando dama", e os nomes de personalidades[5] ligadas à música.

No último trecho, em que Fred pergunta o que Paulinho achava de Bach, é possível perceber, na construção do texto, o manuseio lúdico a partir do som/significado das palavras,

---

[5]Kurt Pahlen (1907-2003) nasceu em Viena, Áustria, foi musicólogo e compositor. Era considerado um especialista na obra do compositor alemão Richard Wagner e um grande admirador de Richard Strauss. Autor de mais de 60 livros sobre música, pedagogia e sociologia musical, deu centenas de conferências, organizou inúmeros cursos de música para crianças, além de ter composto algumas óperas para crianças. Seus trabalhos, que incluem biografias, enciclopédias e um livro sobre Mozart, foram traduzidos para 16 idiomas.
Robert Schumann (1810-1856) nasceu em Zwickau, Alemanha, foi pianista, compositor e leitor de Shakespeare, Byron, Scott e Jean Paul. Dedica-se à música a partir de 1830, inspirado em Mozart, Schubert e Beethoven. Fundou a Nova Revista para a Música, jornal voltado para a música, em 1834, em conjunto com amigos e esteve à frente deste jornal durante dez anos. Foi casado com Clara Schumann, famosa pianista e compositora, a quem dedicou algumas de suas obras.
João Caldeira Filho (1900-1983) nasceu em Piracicaba, São Paulo e foi o maior crítico musical do jornal **O Estado de São Paulo**, onde escreveu por mais de 40 anos, a partir de 1935. Era pianista, aluno de Mário de Andrade e de Savino de Benedictis. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Música.
Johann Sebastian Bach (1685-1750) nasceu em Eisenach, pequena cidade da Turíngia, no centro da Alemanha, foi organista e compositor do período barroco. Felix Mendelssohn foi um dos responsáveis pela divulgação da sua obra, até então bastante esquecida.

na língua alemã e portuguesa, quando ele diz a Fred que “Bach devia ser Mar e não bach = riacho” (C, p. 69). Observe-se que Paulinho, reempregando uma frase do compositor Beethoven, pronunciando-se assim sobre Bach: “Bach deveria se chamar Ozean e não Bach!”, aproxima, pelo som, as palavras Bach e Mar, mantendo a palavra Mar, correspondente a Ozean, em maiúscula, mas indicando conhecer o significado do nome do músico alemão e, por extensão, seu conhecimento sobre o músico.

No entanto, ao continuar falando sobre Bach, percebe que lhe falha a memória e, ainda que se servindo das “ideias catadas brevemente em Kurt Fahlen, Schumann e mesmo Caldeira Filho” (C, p.69), afirma não saber mais nada de Bach, resumindo sua opinião sobre o músico na fala: “– Bach é Bach, meu senhor” (C, p.70). Esta falha da memória pode ser explicada quando se percebe que, tentando confirmar seu conhecimento musical a Fred, algo se interpõe ao fluxo de ideias de Paulinho e o impede de impressionar o outro – no caso, a sensação que o dominava, naquele momento, e que ele mesmo descreve como desânimo.

É claro que a falha da memória também sinalizaria uma distância daquilo que se denomina memória coletiva, enquanto representação de algo reconhecido por um grupo. A falha da memória da personagem poderia ser compreendida como o inevitável esquecimento porque a personagem é cobrada pelo conhecimento sobre a cultura do outro. Na medida em que tenta opinar sobre um músico que pertence a outro grupo (inclusive musical), assim como a uma cultura diversa da sua, revelam-se as diferenças culturais entre o músico Paulinho e o músico alemão Bach e, por prolongamento, a própria personagem Fred.

Em realidade, todo esse cenário musical, observado nos trechos destacados, pertinente a uma cultura ocidental, civilizada e branca, instala-se no discurso de Paulinho. Ironicamente, é esta outra cultura ou a cultura do outro, representada pela arte ou música, a que servirá para que ele sobreviva na cidade, buscando seu “lugar ao sol”. O lugar de direito, que não precisaria ser obtido à custa de se comprovar inteligente, competente e bom, deve ser pleiteado por Paulinho e, para isso, usa como arma seu conhecimento. A personagem reconhece um universo que nenhuma relação aparente tem com aquele com o qual poderia se identificar: nem o estilo musical, nem o instrumento que toca - embora se evidencie a capacidade de tocá-lo com perfeição - nem os sons que apresentam espaços aos quais ele não pertence e desconhece, nem a linguagem usada nesses espaços, contudo, necessita adaptar-se para garantir a sua identidade cultural.

No entanto e contraditoriamente, esse universo parece exercer sobre a personagem uma forte atração, que não se confunde, é claro, com alienação, levando a um “branqueamento”. Ao contrário, tem consciência do domínio da cultura do outro e, nesse

sentido procura melhor conhecê-la para, dessa forma, demarcar o seu próprio território e construir sua identidade cultural. A memória evocada confirma no discurso da personagem a evidente dificuldade de acomodação a essa situação pelo fato de ter atingido um grau de consciência que lhe causa dor. O que se põe em destaque é a procura por sua identidade, que sabe ser difícil de ser encontrada, consciente de estar envolta por uma cultura alheia, razão de um sentimento de desgosto, de frustração.

Opostamente, nos trechos a seguir, é visível que elementos do passado assomem, por meio da evocação de uma memória coletiva, para inscrever Paulinho como um rapaz negro, portanto, pertencente a um determinado grupo. Dessa forma, é notória sua identificação, assim como a sua consciência de fazer parte desse grupo:

> Fui. Era maio. Treze de Maio levei-o a uma conferência sobre "Negritude na Modinha", pelo Eduardo Embondeiro, nome de guerra, que o verdadeiro era José da Silva. (C, p.66)
>
> Saí, pois, de manhã, sentei-me num banco da Pça. da República, onde conversei com o José do Patrocínio (Patrocínio, sim senhor, que sarro!, o cara nem sabe ler, bebe como um porco, fede a catinga e os engraxates chamem ele de José do Patrocínio, oh José do Patrocínio!) (C, p.68)
>
> O José do Patrocínio não podia ser, pois eu lhe acabara de contar as peripécias do seu xará ilustre:
> – Olha aqui, um negro aprumado, comprou um carro, já naquele tempo, tribuno (outro dia te explico o que é tribuno), beijou a mão da Princesa... (C, p.68-69)

A referência a um passado histórico é encontrada na indicação da data Treze de Maio, com maiúsculas, para que o acontecimento significativo por trás de uma data, correspondente ao presente da personagem, avulte, apresentando a memória coletiva reconstruída, porque Paulinho escolhe esta data para levar o maestro Borino a uma conferência que, obviamente, dizia respeito a Paulinho e não ao maestro. Por fim, o nome de guerra substituindo o José da Silva, marca colonial, ferradura cravada em centenas de homônimos colonizados; e a conferência, em que o título "Negritude na Modinha" deixa entrever tanto uma identificação musical por Paulinho, quanto a busca por sua identidade, via movimento negro ou militância.

Outra referência a um passado histórico encontra-se nos demais trechos. A Praça é da República, fim de Império, mas Paulinho conversa é com José do Patrocínio e, além da cômica coincidência dos nomes do possível morador de rua e do seu "xará ilustre", mais uma vez a evocação de uma memória coletiva, agora fazendo emergir um nome de interesse para Paulinho, um nome com o qual pode se identificar. A evocação desses elementos do passado dão alento ao jovem músico negro, temporariamente sem trabalho e amargurado, sozinho, em uma praça da grande metrópole. É nesse espaço, aberto, amplo e público que ocorre a reconstrução da memória coletiva, mas, contraditoriamente, a personagem encontra-se só,

entre as pessoas, na praça, buscando compreender o desencanto em sua vida. Essa evocação de um passado, em seu discurso no presente, pertinente a fatos e personagens relacionados a uma cultura notadamente sua e não a do outro, possibilita que à personagem seja garantida a construção de uma identidade.

A personagem faz uso da memória para colocar em destaque, outra vez, seu sentimento de amargura, de desgosto, de frustração. Paulinho continua a ser o músico que, agora, toca piano para um público de posses e de "bom gosto" musical e segue, "jogando o jogo", inserido em uma sociedade em que, para sobreviver, precisa adaptar-se à cultura do outro. Não é à toa que, sentado em um banco, na Praça da República, lê Cruz e Sousa, percebendo que ele, como o poeta negro, também estava "emparedado". Por isso, seu pensamento colhe, na memória coletiva, a confirmação frustrante da pouca novidade em sua vida presente, já que sua consciência, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que lhe desaliena, aviva suas dores, embora também lhe assegure a construção de sua identidade.

No conto "O dito pelo dito Benedito", seria possível ao narrador "mostrar" ao leitor como acontece o desafiador, mas ao mesmo tempo sedutor e instigante processo da escrita, da criação literária? Sim, verifica-se a possibilidade de acompanhar um narrador que procura "registrar por escrito, o dito", isto é, alguém que expõe ao leitor como se dá a construção da escrita, tomando a língua oficial nas mãos e moldando-a, "massinha de modelar", cujo produto final é o dizer do seu jeito, como se deseja, tudo o que precisa ser dito e que se encontra no texto construído. As palavras não perdem seu efeito oral, de fala, mesmo representadas pela escrita, porque o narrador não pretende se aproximar de uma erudição ou formalidade. Ao contrário, parece inscrever em seu discurso, debochadamente, um desmazelo ou descuido com a forma, inspirado em uma espécie de "escrita automática surrealista", mas que, é claro, acaba demonstrando puro cuidado ou mesmo estratégia estética com finalidade muito certa. Observada a inscrição da fala na escrita, percebemos que o narrador aciona a memória coletiva. Ele busca em suas lembranças, resgatando por vezes elementos de um passado histórico, tema para suas histórias que, no dizer do próprio narrador: "me faziam ficar horas a fio equilibrando-me no trapézio da criação" (ODPDB, p.132). No entanto, o conto não apresenta a marca oficial de uma história narrada ou simplesmente a história de um narrador-personagem que conta uma história. Embora as ações possam ser acompanhadas, o que vale é o *como* o narrador diz e *o que* ele diz, ou seja, o dito inscrito na escrita, em que também é possível perceber a busca por uma identidade.

Levando-se em consideração que o narrador-personagem é um escritor, nota-se o acionamento da memória coletiva nas lembranças, em que se evidenciam referências a personagens que têm uma relação com a arte:

> espetou-me os sonhos em uma lança de marfim e foi sacudi-lo em angola, dizendo: *vocês conhecem? o dono está doente. precisa de um tratamento revolucionário. não pára de nos acusar de racistas.*
> depois voltou. deu-me conselhos, bibliografia, alguns panfletos, o boletim do militante, textos de agostinho neto e costa andrade. (ODPDB, p.131)
>
> *precisa receber uma dose de progresso black. ainda faz macumba. não gosta de música ao piano. não curte o duke ellington. e tem mais, andou chamando o shakespeare de racista*. (ODPDB, p.131)
>
> carregou de novo espetadas as minhas visões oníricas. colocou-as aos pés do ex-presidente do Senegal. (ODPDB, p.131)
>
> corri à sala. justo: julião tinha levado o livro "o negro revoltado", do Abdias. (ODPDB, p.133)

Os nomes dos escritores angolanos Agostinho Neto (1922-1979) e Costa Andrade (1936), bem como do escritor senegalês Léopold Sédar Senghor (1906-2001), trazem uma referência a mais: o fato desses escritores terem sido militantes e de apresentarem uma participação política significativa em seus países, a partir da segunda metade do século XX. Coincidentemente, Agostinho Neto e Senghor foram presidentes, após a independência política de Angola e do Senegal, respectivamente. E ainda, Senghor, como escritor, desenvolveu a *Negritude*, movimento literário que exaltava a identidade negra, lamentando o impacto negativo da cultura europeia junto às tradições africanas. Duke Ellington (1899-1974) é o nome do músico negro norte-americano, pianista e compositor de jazz, conhecido no cenário musical entre os anos 20 e 60 do século XX. Tais personagens, mesmo que indicados por um dos *eles* que estudava o narrador, aquele que, nas palavras do mesmo, "veio para me ensinar como se faz literatura" (ODPDB, p.131), não deixam de ser uma referência ao grupo com o qual o narrador poderia se identificar, consideradas as divergências culturais e mesmo ideológicas entre o narrador e a personagem que o estudava.

Abdias do Nascimento (1914) é o nome do autor de **O negro revoltado**, livro que o narrador diz ter sido surrupiado pelo amigo Julião. Nascimento, além de escritor, ator e escultor, é militante, estudioso e defensor da cultura negra e da questão do negro na sociedade brasileira. Este nome, evocado e inserido no discurso narrativo, coincide com algo com que o narrador realmente se identifica, provado nas ações desesperadas do mesmo para obter de volta o livro desaparecido do Abdias, bem como o próprio título do livro parece refletir a reação do narrador, ao ser julgado como escritor pelo outro.

Interessante é notar que a memória coletiva está inscrita no discurso narrativo, no dito do narrador, não se configurando exatamente como uma necessária volta a um passado, mesmo que não muito distante. Por se tratar de uma narrativa em que as ações aproximam-se do fantástico como, por exemplo, no trecho: "carregou de novo espetadas as minhas visões oníricas. colocou-as aos pés do ex-presidente do senegal" (ODPDB, p.131), perde-se a noção temporal, que distinguiria presente de passado. Desta forma, personagens de um contexto histórico passado, como Agostinho Neto, Senghor ou Duke Ellington assomam, ficcionalmente, em um presente narrativo que parece repelir ou desprezar qualquer aproximação com a realidade ou contexto histórico, embora tais personagens, certamente, sejam evocadas de um passado.

Tem-se a impressão, portanto, de um passado que se instala no presente, ou seja, que ficcionalmente é possível buscar o passado, trazê-lo de volta e mesmo inseri-lo, de forma reconfigurada, na narrativa. A reconfiguração da memória coletiva, no presente da narrativa, é verificada nos elementos do passado que assomam como personagens, ou apresentam-se como espaços e cultos que algum vínculo têm com a tradição africana ou com a cultura negra. Desta forma, ao mesmo tempo em que o leitor acompanha o processo de criação da narrativa em que a memória coletiva é acionada, conhece o narrador-escritor que busca construir sua identidade por meio de sua produção literária.

Outra marca do mecanismo da memória coletiva, mais uma vez observada no conto de Cuti, está na referência do narrador a elementos da ancestralidade africana, na fusão de um santo padroeiro católico com um orixá[6]:

> *mas será o benedito!* gritei em tom desesperador.
> e são benedito apareceu a minha frente.
> *pode falar, meu filho. de terça-feira também sou ogum. pode pedir, xará!*
> fiquei encabulado com tanta solicitude, mas fiz minha queixa. ele **introssaiu** de mim, prometendo resolução desde que eu acreditasse. (ODPDB, p.138)

Sobre o santo negro, São Benedito, Regiane Augusto de Mattos esclarece que a história deste pode explicar sua popularidade entre os negros. O santo era filho de escravos africanos, nasceu na Sicília em 1524 e morreu em Palermo, em 1589, sendo cultuado em Portugal, pouco depois e que a irmandade em sua homenagem foi instituída em 1609, no Mosteiro de Santa Ana, em Lisboa. A respeito de São Benedito, Mattos informa ainda que

> a devoção a esse santo na África, mais especificamente em Angola, e na América teve início no século XVII, propagada pelos franciscanos. Várias irmandades de São Benedito foram criadas no Brasil. Na Bahia, havia uma irmandade em devoção a

[6] Ser sobrenatural que orienta o mundo dos vivos e rege as forças da natureza, cultuado no candomblé de origem ioruba.

> São Benedito localizada no Convento de Salvador, assim como na cidade de São Paulo, no Convento de São Francisco. (2007, p. 168)

Segundo Mattos, “Ogum é o orixá das guerras. Criou as montanhas e os minerais. Tem poder de abrir os caminhos para a evolução do mundo, usando a sua espada. As cores que o representam são o vermelho ou o anil e o dia da semana é a quinta-feira” (2007, p.162).

O narrador, finalmente identificado pelo nome, pois é xará de São Benedito, invoca o santo, representado na exclamativa “*mas será o benedito!*”, embora essa invocação igualmente possa ser interpretada como uma força de expressão, correlata a que seria para o ateu convicto um “meu Deus!”. Se correspondia ou não a uma força de expressão do narrador ou à invocação desesperada e verdadeira, São Benedito aparece, ser sobrenatural, tal qual na conceituação dos orixás do candomblé. O santo apresenta-se como alguém poderoso que pode ajudar o narrador; aliás, ele possui duplo poder, pois é um santo negro católico e é também um orixá guerreiro. No vocábulo “introssaiu”, é impossível não pensar em uma incorporação do santo-orixá no próprio narrador ou, em outras palavras, mais próximas do jargão popular, que o “santo baixou”, mas deixou-lhe a promessa de resolução para a sua queixa, desde que o narrador acreditasse; em seu poder ou naquela inesperada e sobrenatural aparição? O certo é que, na condução narrativa desta cena, percebe-se o uso da memória coletiva, trazendo e inserindo ao presente do narrador elementos condizentes com um passado de herança africana, na confirmação de que o narrador reconhece essas personagens como marcas de sua ancestralidade e, portanto, de sua própria identidade negra. Mais uma vez, o passado apresenta-se reconfigurado, no presente da narrativa, na materialização de São Benedito e, mais que isso, este “novo passado” instala-se no presente e, outra vez, o leitor está diante do narrador, no trapézio da construção textual, enquanto inscreve “o dito pelo dito benedito”.

Na verdade, há um diferencial, neste conto, em relação ao acionamento da memória coletiva. Nos outros contos estudados esta é acionada e reconfigurada no presente narrativo, mas não se apresenta como um elemento de composição narrativo. Em “O dito pelo dito Benedito”, o que se percebe é uma reconfiguração inscrevendo a memória coletiva textualmente, de tal modo que uma personalidade do passado histórico se configura personagem, ou seja, elemento da narrativa. Pode-se tomar como exemplo São Benedito, dialogando com o narrador-personagem e ganhando espaço na ação narrativa.

A memória coletiva é também confirmada no trecho:

> andei um tanto de ruas e parei em sinal de respeito. um nissei e um casal de noivos loiríssimos deitavam um trabalho na encruzilhada. esperei. abriram garrafas de uísque e saquê. baixou um guia e cantou um ponto em quioco. desceu outro e gorjeou um trecho de ópera”. (ODPDB, p.139)

O trabalho deitado na encruzilhada corresponde, na verdade, a uma encruzilhada de culturas: o nissei, mestiço oriental e o casal de noivos, loiríssimos em sua ocidentalização. Na oferenda, uísque e saquê, enquanto guias complementam um ritual que em nada se assemelha ao de religiões de raiz afro.

É claro que, no bojo dessa encruzilhada de culturas, pode-se subentender um questionamento. Partindo-se da caracterização dos cultos afro-brasileiros como "miniatura da África", de acordo com Roger Bastide, em seu **As religiões Africanas no Brasil** (1971), deve-se compreendê-los por meio do conceito de memória coletiva, de Halbwachs. Desta perspectiva, é possível "apreender os mitos e as práticas africanas como processos de reatualização e de revivificação que se manifestam no ritual das celebrações religiosas" (ORTIZ, 1994, p.131) e mais:

> o candomblé, ao definir um espaço social sagrado, o terreiro, possibilita a encarnação da memória coletiva africana em determinados enclaves da sociedade brasileira. Neste sentido, a origem é recorrentemente relembrada e se atualiza através do ritual religioso. (...) A cosmologia dos deuses africanos se introduz assim no mundo afro-brasileiro do candomblé, a dança e o transe reproduzindo os gestos e os atributos imemoriais dos orixás. (1994, p.131)

Acontece que, ao inscrever personagens de outros grupos e de outras culturas que relação alguma teriam com a ideia de memória coletiva africana, certamente o narrador está se referindo ao diálogo intercultural em um ritual (trabalho deitado em uma encruzilhada). Dessa forma, ele reconstrói a memória coletiva, instaurando um inovador diálogo com a tradição, ao inserir personagens que não deveriam encenar ou participar desse ritual.

Em contrapartida, pode-se ter a impressão de que o narrador acaba destacando algo relacionado com a tolerância quanto às religiões afro-brasileiras, se tomarmos a afirmação de Abdias do Nascimento de que "as religiões africanas sempre viveram, e ainda vivem, perseguidas, ridicularizadas, roubadas de seu conteúdo filosófico e epistemológico e reduzidas a matéria folclórica, à condição de simples mercadoria da indústria turística, ao nível de 'magia negra' e de superstição" (1982, p.30). Talvez a presença do nissei e do casal loiríssimo, deitando um trabalho na encruzilhada, acenasse uma procura turística pelo exótico ou pelo folclórico, em um ritual próprio da religião africana.

Entretanto, o narrador não parece dirigir, em seu discurso, uma crítica direta a esse "sincretismo religioso", ao mesmo tempo revelador de um hibridismo cultural, e a explicação para isto parece estar concentrada no trecho supra destacado, em que ele afirma: "andei um tanto de ruas e *parei em sinal de respeito*" (ODPDB, p.139, grifos nossos). É evidente que a memória do narrador está voltada ao ritual que ele conhece e que sabe pertencer ao seu grupo;

ritual, portanto, com o qual se identifica, apesar de encenado por atores de outros grupos culturais, étnicos e raciais.

No trecho seguinte, a utilização de parênteses (inicial e final) demarca, no papel, a estrutura textual de uma das histórias ou o dito do narrador, interrompendo, à maneira de encaixamento, a narrativa conduzida até então:

> (((rajada de medo. arriado em desânimo insociável. raiz no asfalto (((... aos pés do monumento uma oferenda. acima, a mãe-preta, imóvel, com o menino branco no colo abocanhando-lhe a teta. zunido de inseto sonâmbulo: zzzzzzzz... um sono abelhando-me as pálpebras, entre tudo e nada consigo pensar pausando((([[[[**...conseguiram...lept lept lept lept ...+++++eternizar+++++...”’ (‘(‘esta humilhante ama...chup chup chup... mentação...ssssssss... devem estar querendo ma... ? % ? % ? %.. mar a vida inteira!!! dá vontade de pôr no lugar a estátua de luiza{{{{{{ mahin com uma arma na mão... mas pode ser um truque. quem será??????????? por detrás dela vem receber o despacho?..** (((((((!))))))) desperto! (ODPDB, p.139)

O início deste trecho: “rajada de medo. arriado em desânimo insociável. raiz no asfalto”, remete ao início do conto, logo nas primeiras linhas: “*rajada de medo* e este arsenal de incertezas. eu por todos e nenhum por mim. arriado em *desânimo insociável*” (ODPDB, p.129, grifos nossos) e, em seguida, na oitava linha: “agora fico fincado num chão de dias iguais. *raiz no asfalto*” (ODPDB, p.129, grifos nossos). Flagra-se o narrador em seu trabalho de escritor, como se o leitor estivesse ao seu lado, vendo-o construir seu texto, sua história, diante de uma máquina de escrever, barulhenta e verborrágica. A sequência de parênteses, marca visível e chamativa no texto, insere outra história e, novamente, a memória coletiva é acionada, ao trazer a imagem de uma mãe-preta, com o menino branco no colo, mamando nela.

Em seguida mais uma interrupção, na qual se pode reconhecer como um tom de cansaço, de esgotamento mental do narrador, mas que, na verdade, constitui pausa momentânea, no processo de escritura, seguida de outra marca visível e chamativa, agora parênteses, colchetes, reticências e em negrito, imprimindo ao texto uma reflexão crítica do narrador sobre a imagem da mãe-preta, amamentando o menino branco.

Esta interrupção, toda em negrito, poderia ser assim traduzida: o narrador refere-se a sujeitos (3ª pessoa do plural) que conseguiram (o verbo aparece entre reticências, seguido da onomatopeia “lept lept lept lept”, provável imitação do som da máquina de escrever) eternizar (o verbo aparece, igualmente, entre reticências e entre sinais de adição, uma imagem visual que, possivelmente, simboliza cruzes → morte → eternidade) esta humilhante amamentação (expressão iniciada com parênteses, aspas simples, parênteses e a palavra “amamentação” fendida pela onomatopeia “chup chup chup”, em que se procura representar o som produzido durante a amamentação).

Depois, observa-se a crítica do narrador: “devem estar querendo mamar a vida inteira”. Este trecho é antecedido por uma sequência de “esses”: “...ssssssss...”, entre os sinais de reticências e que poderia representar, na construção, um provável cochilo do narrador, efeito de seu cansaço e esforço mental, durante a escritura ou, ainda, outra pausa, pensando, inspirando-se, antes da retomada de sua narrativa. A sequência de “esses” também poderia representar, na construção, o som da sílaba final da palavra “amamentação”. O som estendido porque a palavra está sendo datilografada pelo narrador, enquanto o leitor estaria acompanhando esta ação “de perto”. A palavra “mamar”, por sua vez, também é desmembrada, representado, na escrita, pelo uso de reticências, depois da primeira sílaba, seguida de dois sinais: interrogação e porcentagem, que podem simbolizar a exploração eternizada do negro.

A seguir, o narrador indica, a título de conclusão sugestiva, a vontade de pôr no lugar da mãe-preta a estátua de Luiza Mahin, com uma arma na mão. Novamente, o acionamento da memória coletiva e agora o nome de uma mulher negra, provavelmente a mãe do poeta e abolicionista, Luís Gama (1830-1882)[7]. O narrador aciona a memória coletiva do negro para colocar, no lugar da mãe-preta, a mulher negra “com uma arma na mão”, confirmando sua rebeldia e coragem, embora ele próprio tenha consciência do possível engodo histórico em relação a essa personagem negra, quando revela, no trecho seguinte: “mas pode ser um truque”.

Observe-se que a memória coletiva é reconstruída, na narrativa, porque o narrador, além de aludir a dois nomes femininos do passado, vinculados à tradição, declara o desejo de substituir uma dessas personagens por outra, visando a inscrever, em sua história, alguém que atenderia a sua busca por identidade cultural. A mãe-preta seria um elemento cultural melhor aceito pela cultura do outro, mais do que pelo narrador. Dessa forma, ele dispõe de sua história, da narrativa que constrói como o espaço que permite refletir sobre essa questão ou mesmo tornar essa substituição de personalidades femininas algo concreto, mesmo que no plano ficcional. Na interrogação “quem será??????????”, seguida de inúmeros pontos de interrogação, um corte no raciocínio do narrador, em sua reflexão e questionamento a partir da sua visão da mãe-preta porque, neste instante, surge alguém para receber o despacho, colocado aos pés do monumento.

---

[7] Há uma referência a essa personagem da história brasileira em uma carta do próprio Luís Gama, na qual afirma que Luiza Mahin era africana livre da Costa da Mina (Nagô de Nação). Embora existam inúmeros estudos controversos sobre Luiza Mahin, presume-se que ela tenha participado do Levante dos Malês (1835) e, decerto, essa personagem é símbolo de luta feminina e referência do movimento negro na resistência ao escravismo.

O que parece mais importante destacar é que, neste trecho em particular, toma-se consciência de que o narrador-personagem, desde o início do conto, não faz outra coisa a não ser "equilibrar-se no trapézio da criação", isto é, não existe uma narrativa que possa ser acompanhada pelo leitor, por meio da forma tradicional de narrar. O que o leitor faz, na verdade, é observar o processo árduo e longo de construção textual, confirmado nas marcas deixadas pelo narrador na escrita. Tais marcas estão representadas, textualmente, pelo uso de fonte em itálico, sinais variados de pontuação e onomatopéias e ainda pela forma como utiliza a língua portuguesa, revelando a manifestação de certa rebeldia ao inscrever vocábulos e expressões próprias do jargão popular e da gíria, em uma linguagem muito mais coloquial e aproximada da fala do que da escrita.

Em seu trapézio, o narrador-personagem-escritor está, sim, preocupado com a maneira adequada de se expressar, por meio da escrita literária, mas, da mesma forma, está à procura de um fazer literário com o qual possa se identificar, ou seja, está em busca da *sua* escrita. Esta escrita, mesmo que estivesse em desacordo com aquilo que é exigido do literário, é valorizada, assim como a narrativa construída e apresentada ao leitor problematiza este aspecto.

Aliás, quanto a essa preocupação com a escrita e com o ato de criação, talvez coubesse avaliar o narrador-personagem-escritor também como um *crítico* de sua obra, de sua criação literária. Seguindo o pensamento de Eneida Maria de Souza, em seu **Crítica Cult**, ao referir-se ao procedimento crítico, a autora indica que

> por exercício crítico do próprio ato de criação entende-se a instauração do conceito de literatura da modernidade, quando se impõe a sua natureza diferenciada do ficcional e se atribuem diferentes papéis aos personagens, ao narrador e à figura do autor, distanciando-se este do universo criado pela ficção e não se confundindo com o discurso de suas personagens. A crítica, *ciente deste lugar paradoxal ocupado pelo autor como sujeito da escrita, o inscreve de forma tanto afastada quanto próxima da criação*. Escrever é isolar-se, é se deslocar de espaços familiares para melhor entendê-los, sem que se perca a função de representá-los. Associar o escritor ao estrangeiro é dar-lhe, como assim se expressa Kristeva, em **L'avenir d'une revolte**, o estatuto de tradutor, de estranho a si próprio, por estar o tempo todo traduzindo e transformando a sua experiência para uma outra língua que não lhe pertence. Traduzir é um ato de incorporação da língua do outro, *mantendo-se o tradutor em posição alheia e contígua ao objeto*, pois assim se afasta de sua língua e se nutre daquela que lhe é estranha. (...) Se, de um lado, *o sujeito se projeta no ato da escrita tradutória, tornando o gesto criativo variação da autobiografia, de outro, é necessário se ausentar, desalojando o eu de sua casa e abrindo mão do direito de propriedade*. (2007, p.118, grifos nossos)

Não seria equivocado imaginar esse narrador-personagem-escritor assumindo outro papel, o de crítico de sua criação, na medida em que se encontra na condição de autor, sujeito de sua escrita. Além disso, nota-se que seu discurso não se confunde com o do narrador-personagem. Da mesma forma, ainda é possível perceber este autor-sujeito da escrita, por

vezes, fugindo ao controle do próprio leitor. Nesse momento, perde-se a identificação das marcas autorais na narrativa e se tem a impressão de que se está diante do narrador-personagem, cumprindo seu papel ficcional.

O próximo trecho destaca um misto de crenças, revelando o acionamento da memória coletiva, novamente:

> (((((((!))))))) desperto! olho a gamela. meu livro lá, junto à canjica, feijão fradinho, bicho de pata sacrificado, velas acesas em volta. faço menção de apanhá-lo. o sagrado barra o impulso. da igreja da irmandade nossa senhora do rosário dos homens pretos sai um padre negro. batina azul e branca. pés no chão. um ar de decisão afetuosa.
> *pode pegar. fui eu quem pôs aí. era mesmo pra você. o juízo também está de volta. no sangue.*
> uma brisa me percorre.
> *mas deixa aí o olho do rapaz. é dele. não serve muito. é verde, viu? esperança de vidro na cara de patrício é bobagem*, diz e ri.
> jogo o olho na gamela. beijo-lhe os panos. ele afaga-me a cabeça e volta para de onde veio. (ODPDB, p.139-140)

O ponto de exclamação entre os vários parênteses revelam que o narrador interrompe a construção de seu texto, retomando a história que narrava sobre o livro do Abdias, supostamente surrupiado pelo amigo Julião. Na continuidade desta história, o narrador encontra seu livro dentro de uma gamela e junto aos pertences de um despacho: canjica, feijão fradinho, bicho de pata sacrificado[8], velas acesas.

A memória é acionada quando o narrador conta que da igreja da irmandade Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos sai um padre negro, com batina azul e branca, pés no chão. As irmandades religiosas eram uma forma de organização dos africanos, levando em conta a "nação"[9] a qual pertenciam. O padre negro de batina azul e branca é, muito provavelmente, um dos santos negros a que as irmandades religiosas tinham devoção. Este pode ser São Benedito ou Santo Elesbão, mas o narrador não parece reconhecer, no padre, São Benedito, aquele que apareceu na sua frente, disse-lhe ser seu xará e prometeu ajudá-lo.

Apesar das irmandades terem sido criadas com dois objetivos principais: o de devoção, propagando a doutrina católica, e o de caridade, no intuito de dar assistência aos associados e familiares, o padre negro afirma ao narrador que foi ele quem pôs o livro na gamela, junto do despacho. Isto confere à referência do narrador não um provável sincretismo

---

[8] A expressão é frequente nas religiões afro-brasileiras em referência ao uso, nos despachos ou oferendas, de "bicho de pata", ou seja, ave ou mamífero domesticado, sacrificado, em ritual.

[9] De acordo com Mattos, no Brasil, as irmandades dos homens de cor, como eram chamadas aquelas reservadas aos negros, "organizavam-se com base na origem, dividindo-se entre as dos crioulos e as dos africanos" (2007, p.165). Acrescenta que existiam as separações por "nações", entre os africanos, sendo que nas irmandades de Nossa Senhora do Rosário, eram eleitos, em sua maioria, os africanos de "nação" angola para ocuparem os cargos de direção. Em São Paulo, por exemplo, a irmandade em devoção a Nossa Senhora do Rosário reservava os cargos de rei e rainha para os africanos de "nação" angola.

religioso, mas, ao contrário, a garantia de um espaço revelador de uma mistura de crenças religiosas que não poderia ser silenciada ou reprimida, assim como a possibilidade de uma efetiva expressão cultural híbrida e aceitável. A memória coletiva pertinente a manifestações religiosas de raiz africana é reconstruída, no presente da narrativa, na medida em que um santo negro de uma irmandade religiosa torna-se personagem ficcional, auxiliando o narrador a recuperar um objeto procurado e importante, ou seja, o livro do Abdias. Nota-se que, mais uma vez, como no exemplo de São Benedito, surgindo "em pessoa" diante do narrador, o padre negro da irmandade também é inscrito como personagem, no relato e no presente da narrativa.

No conto de Cuti, uma das últimas indicações do acionamento da memória coletiva pode ser confirmado neste trecho: "palmeiras cantando uma puxada-de-rede diante do mar da esperança: *e nana ê ... ê nagô ... ê nana ê ... na ê ... puxá ...*" (ODPDB, p.140). O trecho parte de mais um mergulho do narrador em sua escrita, no trapézio da criação, ao reconstruir e inscrever em seu relato uma imagem do passado, da memória que vai aos poucos perdendo sua antiga vitalidade e nitidez, consequência inevitável do esquecimento.

Mais interessante parece essa lembrança do narrador sobre a puxada-de-rede[10], considerando-se que essa atividade artesanal, desde a década de setenta do século XX, encontra-se em franca decadência, devido ao desenvolvimento tecnológico da pesca, assim como outros fatores relacionados com o meio ambiente, sendo exercida, atualmente, com pouca frequência, por algumas das pequenas colônias de pescadores existentes ao longo do litoral baiano. Ao reconfigurar essa memória, o narrador igualmente revitaliza um elemento da cultura negra e africana de um passado, inserindo-o no presente da narrativa, assim possibilitando construir sua identidade negra.

Outros trechos podem ser destacados, como indicadores do acionamento da memória coletiva e que têm relação com os rituais de origem africana, reatualizados, na escrita, pelo narrador:

> deuses de todos os matizes achegam-se para dançar. olurum[11] energiza-me a praça livre do coração. (ODPDB, p.140)

---

[10] A puxada-de-rede surgiu após o período da escravidão, no Brasil, em um momento crítico em que os negros libertos não conseguiam inserir-se no mercado formal de trabalho, procurando, como alternativa, seu sustento no mar. Uma parte destes negros se deslocou para os mangues, sendo que a cidade de Santo Amaro, na Bahia, constituiu-se como uma das primeiras em que os negros foram encontrados, trabalhando nesta atividade. Nos tempos passados, a puxada-de-rede era um trabalho em que os negros lançavam a rede ao mar para a pesca de peixes, enquanto entoavam cânticos, com marcação de pés, o que simbolizava um belo ritual, em que a ancestralidade africana fazia-se presente.

[11] Olorum ou Olodumaré, em yorubá, resultado da contração de *Ol'* (oni) e *Orum* (céu), designando o Senhor do Céu. Conta a lenda que Olorum criou o mundo material e tudo que está nele, inclusive o homem. Para ajudá-lo nessa tarefa, criou também os *Orixás*, forças sobrenaturais que habitavam o *Orum* (Céu, espaço sagrado dos

> deitado em profunda contrição, o egoísmo atinge o erê[12] e é cuidado pela sabedoria do amor. (ODPDB, p.140-141)
>
> bato cabeça neste terreiro em louvor ao universo inteiro, na frequência ininterrupta do nascimento das galáxias... (ODPDB, p.141)

Nota-se que, até o final da narrativa, o narrador apresenta o cuidado de acionar a memória e recuperar inúmeros elementos condizentes com a sua identidade negra. A ancestralidade africana, representada no texto por meio das tradições, dos rituais e da cosmologia dos deuses africanos é reconstruída, no discurso do narrador, com a intenção de que não corra o risco de se perder ou de cair no esquecimento, na medida em que fica inscrita no presente narrativo. O leitor percebe que está diante de um passado reconfigurado pelo presente, na tentativa de resgate do esquecimento.

Passando dos contos brasileiros aos angolanos, nota-se que a memória coletiva acionada está ligada ao contexto histórico colonial angolano, ainda que o tempo e o espaço das narrativas indiquem um momento contemporâneo, pós-colonial. O que se verifica é que o mecanismo da memória coletiva apresentaria a função de rememorar o passado colonial para que, no discurso narrativo, seja possível avaliar o presente e melhor compreendê-lo. Deve-se lembrar que o espaço de colonização é o africano, correspondente ao país e a personagens angolanos, africanos; portanto, a memória coletiva inscrita nestes contos tem um objetivo distinto daquele encontrado nos contos brasileiros. Envolve um espaço de pertencimento da personagem negra, apesar da colonização e, mesmo levando-se em conta a tentativa de sobreposição cultural, de silenciamento ou o próprio desgaste natural da memória (esquecimento), o resgate da memória coletiva, no discurso narrativo, apresenta um vínculo com a história de luta e resistência, marcadamente relacionadas ao negro africano.

No conto “Os pretos não sabem comer lagosta”, de Agualusa, o primeiro acionamento da memória coletiva volta-se à figura quase lendária da rainha Ginga[13], como se observa na

---

Orixás)), cada um relacionado aos quatro elementos: ar, terra, fogo e água. *Aiyê* corresponde ao outro espaço, destinado aos seres vivos (Terra).

[12] Erê ou Ere do yorubá, *iré*, que significa “brincadeira, divertimento”. O Ere (não confundir com criança que, em yorubá é *omodé*) aparece instantaneamente, logo após o transe do orixá, ou seja, Ere é o intermediário entre o iniciado e o orixá.

[13]Conforme esclarece o professor de Antropologia da USP, Carlos M. H. Serrano, a rainha Ginga é Nzinga Mbandi Ngola (1581-1663), nascida em Cabassa, interior de Matamba e que foi rainha de Matamba e Angola nos séculos XVI e XVII. Neste período, os traficantes portugueses tentam estabelecer portos de tráfico no litoral angolano com o intuito de capturar e comercializar escravos, diretamente, no litoral. Paulo Dias de Novais funda, em 1578, a cidade fortificada de São Paulo de Assumpção de Luanda (futura capital de Angola) no território mbundu. Ngola Kiluanji, pai da rainha Ginga, era rei dos mbundus no território ndongo (Angola) e Matamba e resiste à ocupação portuguesa até a morte, embora uma parte do território acabe sendo ocupada, constituindo-se o primeiro espaço colonial da região. Seu filho Ngola Mbandi o sucede, impedindo o avanço português, pois a

transcrição deste trecho: "– Jimmy acha que é tetraneto da Rainha Ginga" (OPNSCL, p.92) e deste outro: "tinha regressado a África, estava na terra da sua avó, a Rainha Ginga" (OPNSCL, p.95). Fica evidente que a personagem buscou essa figura feminina do passado como referência apropriada para estabelecer o contato com as outras personagens, no espaço africano e angolano. Portanto, a Rainha Ginga representaria a ancestralidade que Jimmy Waters tinha a certeza de ali encontrar. Quanto a isso, caberia observar que a memória coletiva acionada pela personagem não se apresentaria reconstruída, mas vinculada com fatos exteriores. Ao contrário, a reconstrução da memória coletiva ficaria por conta do narrador que, ao inscrevê-la no relato, coloca em xeque a perspectiva da personagem de que, no espaço angolano, resgataria ou recuperaria esse passado relacionado à tradição e à ancestralidade africana, evidenciando a tensão entre tradição e presente.

Na narrativa é Aldemiro quem explica a comoção de Jimmy, no momento em que chega à casa de Café e cumprimenta os presentes, afirmando que, finalmente, estava em casa. Como as traduções de Aldemiro tendem a alterar, desarranjando e, ao mesmo tempo, amenizando o sentido das palavras proferidas por Jimmy, pode-se esperar que o norte-americano nada dissera a respeito do provável parentesco com a rainha Ginga. Contudo, verifica-se o desejo de Jimmy, quanto à ancestralidade, de ser angolano e de pertencer à família de uma rainha importante, na história daquele país. Aliás, é o nome de uma rainha, ou seja, de uma mulher poderosa, corajosa e guerreira que vincula Jimmy ao país.

Nota-se a semelhança dessa referência a uma personagem feminina do passado colonial angolano com algo encontrado no conto "O dito pelo dito Benedito", quando o narrador sugere colocar no lugar da mãe-preta, amamentando o menino branco, a estátua de Luiza Mahin, personagem feminina igualmente poderosa, corajosa e guerreira, do passado colonial brasileiro. Ambos os contos referem-se a personalidades que, apesar da documentação imprecisa ou inconsistente sobre as mesmas (porque dependente do discurso oficial da época), conduzindo a um imaginário de certa forma folclórico, colocam em

---

rota para o interior do litoral passa a ser controlada. Na tentativa de um tratado de paz, Ngola Mbandi envia sua irmã Nzinga (Ginga) a Luanda para negociar com os portugueses. Recebida com pompa pelo governador geral, ela negocia, sem ceder nenhum território, além de pedir a devolução de territórios, obtidos pela sua conversão política ao cristianismo, recebendo o nome de Dona Anna de Sousa. No entanto, os portugueses não cumprem o tratado, aliando-se aos jagas (guerreiros do leste) e a alguns sobas (chefes), criando uma situação de desordem no reino de Ngola. Um dos sobas que se alia aos portugueses é tio de Nzinga. Esta manda decapitá-lo e, percebendo a hesitação de seu irmão Ngola, manda envenená-lo, assumindo o poder e o comando da resistência à ocupação das terras de Ngola e Matamba. Sem conseguir a paz com os portugueses em troca de seu reconhecimento como rainha de Matamba, renega a fé católica, alia-se aos guerreiros jagas de oeste, em guerra quilombola. A rainha Ginga morre aos 82 anos, tendo resistido à ocupação colonial e ao tráfico de escravos no seu reino por aproximadamente quarenta anos.

destaque mulheres que assumiram o papel de luta e de resistência ao regime colonial, condizente com o negro. A diferença consiste no fato de que é uma personagem estrangeira, Jimmy Waters, quem faz avultar o nome de uma rainha angolana e não as personagens angolanas indicadas na narrativa. O acionamento da memória coletiva parte, portanto, de alguém de fora do grupo, o norte-americano Jimmy, um provável descendente de angolanos. Isto quer dizer que as outras personagens parecem não compreender o nome de uma rainha angolana como parte de sua ancestralidade, de sua identidade negra e africana, diferente do que acontece em "O dito pelo dito Benedito" em que o nome de Luiza Mahin tem importância para o narrador como contraponto à representação submissa e dominada da mãe-preta e que poderia simbolizar a sobreposição cultural.

Outro momento indicador do acionamento da memória coletiva, presente na narrativa "Os pretos não sabem comer lagosta", pode ser observado no trecho abaixo:

> Jimmy ficou sério. Estava em África, estava em casa, estava entre os seus. Podia desabafar. Sim, nos Estados Unidos os brancos continuavam a oprimir os negros. Tinham lutado muito, muita coisa agora era diferente, mas os negros ainda não eram inteiramente livres. Os brancos faziam com que eles se sentissem numa propriedade alheia. A América, para os negros, era um país emprestado. Ali, em Angola, pelo contrário, ele, Jimmy Waters, sentia-se um homem livre. (OPNSCL, p.92)

Jimmy descreve a situação atual dos negros nos Estados Unidos, destacando o sentimento de não pertencimento ao país em que nasceu e vive. Para ele, por esta razão, a liberdade ainda não fora alcançada pelos negros norte-americanos. O uso da memória coletiva fica por conta de sua referência ao fato dos negros não serem inteiramente livres e se sentirem em uma propriedade alheia. Isso conduziria o leitor a impressões sobre o passado colonial neste país, em que os negros eram mão-de-obra escrava e, depois de libertos, continuaram vítimas de racismo, de discriminação e de preconceito, levando à constatação de uma liberdade que nunca chegou.

Quanto à observação de que os negros norte-americanos se sentiam em uma propriedade alheia, é inegável a relação disto com a diáspora, ou seja, o desenraizamento dos negros da África e sua forçada instalação em terras desconhecidas que nada lhes dizia respeito; o "país emprestado" que nunca seria ou poderia pertencer a esse grupo minoritário. Por esse motivo, Jimmy sentia-se um homem livre em Angola porque, sendo um descendente de negros africanos enviados como escravos à América, compreendia que somente no país de onde saíram seus ancestrais é que poderia recuperar sua identidade, pois esta estaria diretamente vinculada ao espaço físico, geográfico africano e angolano.

Mais uma vez se percebe a memória coletiva, nas falas de Jimmy e de Café, no seguinte trecho:

> – A escravatura separou as famílias - disse Jimmy gravemente -, nós podemos até ser primos. Talvez tenhamos um avô em comum.
> Café começava a perder a paciência:
> – Tretas! Na minha família calçamos sapatos há mais de duzentos anos. Foi o meu avô quem mandou o avô deste gajo cortar cana do outro lado do mar. (OPNSCL, p.93)

Jimmy retorna ao período de escravatura, em que os negros africanos foram enviados pelo tráfico à América do Norte, ocasionando a separação das famílias, o que justificaria seu parentesco com Café. No entanto, percebe-se a impossibilidade de qualquer grau de parentesco de Jimmy com Café porque, na sua resposta, fica evidenciada a apropriação de um discurso de colonizador, não de colonizado. O leitor pode surpreender-se, imaginando que Café seria uma personagem branca, um angolano descendente de europeus, já que o discurso da personagem entra em choque frontal com o discurso de Jimmy, que recupera aspectos ligados à ancestralidade e a um passado que diz respeito aos negros africanos, o da escravatura, não reconhecido por Café. Ao contrário, este rejeita vínculo com escravos, afirmando que em sua família "calçavam sapatos", ou seja, eram negros livres e que seu avô é que teria mandado o avô de Jimmy à America para cortar cana, indicando seu desprezo pela condição de descendente de escravos do americano. Embora Café tenha consciência do passado colonial, do destino cruel dos negros de sua terra, não faz uso da memória para resgatar algo que atendesse ao desejo de Jimmy em sua procura por identidade. Enquanto Jimmy usa da memória coletiva para encontrar, finalmente, seu lugar e os seus, Café usa a memória coletiva em sentido contrário, desviando-se de uma ancestralidade que trouxesse a marca de um passado em que seus descendentes foram escravizados e seu espaço de pertencimento invadido e colonizado.

Por fim e o mais importante é que, na construção narrativa referente às falas das personagens, acima selecionadas, Jimmy não obtém a tradução fiel de Aldemiro da resposta de Café à sua observação sobre um provável parentesco. Aldemiro, "receoso de que Café, irritado, decidisse explicar melhor a sua posição" (OPNSCL, p.93), traduz, rapidamente, nestes termos: "– O Carlinhos acha que você tem um tipo bem luandense. O Jimmy podia ser angolano" (OPNSCL, p.93). À tradução que altera, desarranjando e, ao mesmo tempo, atenuando o sentido das palavras proferidas por Café e impedindo um inevitável confronto entre as personagens, soma-se a inviabilidade de qualquer identificação entre estas. A tradução de Aldemiro é, neste sentido, uma estratégia narrativa com a finalidade de pôr em destaque as diferenças entre as personagens, embora observada a mesma cor da pele e origem.

No conto "O coronel do prédio do Cão" a memória coletiva não remonta a um passado muito distante, como o que se observou no conto de Agualusa, cuja referência é o tempo do

tráfico de escravos. Na narrativa, a lembrança retoma um momento pouco anterior ao da independência de Angola, mais para que o narrador consiga estabelecer a comparação entre o antes e o depois, ou seja, o colonial e o pós-colonial. O que fica evidente, feita essa comparação, é a continuidade de problemas estruturais, econômicos, políticos e sociais, no presente, mostrando que, apesar de conquistada a independência, o país ainda sofria com as mesmas dificuldades encontradas no período colonial, e o espaço do prédio do Cão é a prova viva disso.

O trecho a seguir explica, com mais detalhes, a origem do prédio do Cão, o que requer o uso da memória coletiva:

> Para que se entenda tudo isto, a história do prédio e de alguns dos seus moradores terá de ser melhor contada. É o que, a seguir, se tenta fazer.
> Quando se deram as makas de setenta e quatro, setenta e cinco, este prédio
>
> que hoje é do Cão
>
> era um edifício. Queiram ou não, há diferenças sim, entre um prédio e um edifício. E o edifício que era ainda em 1975 um conjunto de escritórios e apartamentos de luxo funcionando na modalidade de propriedade horizontal, albergava entre moradores da classe endinheirada e outras empresas, a Sociedade Cooperativa Fidelíssima. Depois da balbúrdia que se passou com os tiros, ocupações e abandonos, começou a ser chamado de Prédio do Cão, por causa do reclame do cão da Fidelíssima
>
> que, para além do próprio prédio, foi a única coisa de recordação que os colonos ex-proprietários deixaram
>
> e que nesses tempos do princípio da independência acendia uma luz meio azulada que envolvia o corpo inteiro e as letras que estavam por baixo das patas do cão. Foi confiscado, como muitos outros, passou por todas as situações e trâmites que corriam na época, os escritórios transformaram-se naturalmente em casas e os apartamentos foram perdendo o luxo
>
> e até o chão de madeira que tinham anteriormente
>
> e seguindo o mesmo destino de outros, chegou à situação actual de propriedade do Coronel Diogo Kimbango, ex-director geral da Vitalidade
>
> uma coisa que ninguém sabe explicar bem como aconteceu, muito menos agora que, à morte da empresa se junta a dele próprio.
>
> Antes da apresentação dos papéis que davam a titularidade do prédio ao Coronel, toda a gente dizia que eram falsos, mas o certo é que o homem agia com a mais aparente legitimidade. Muitas cenas se passaram e houve tempo até em que a maioria dos inquilinos era pessoal da Indústria, sector donde também veio o dito cujo Coronel e o Tavares e sua Dona Maria João que foram
>
> como já se disse,
>
> os primeiros a nacionalizar as casas naquele prédio. (OCDPDC, p.27-28-29)

O narrador explica que o prédio do Cão era um edifício construído na época colonial e a “única coisa de recordação que os colonos ex-proprietários deixaram” (OCDPDC, p.28). A data apontada (1974-1975) retoma um passado não muito distante, referente ao da

independência angolana; momento em que o edifício é confiscado pelo novo governo e transformado em moradias, locadas pela classe popular, grande parte proveniente da Indústria. O leitor pode, dessa forma, compreender o porquê do título de "Prédio do Cão" e a origem da palavra Fidelíssima (indicados sem detalhamento pelo narrador, anteriormente, à página 16 do conto). No trecho selecionado também é possível perceber o processo de deterioração do prédio, antes luxuoso e habitado por pessoas da "classe endinheirada" (OCDPDC, p.28) e, agora, visivelmente necessitado de reformas e de melhorias, em todos os aspectos.

Outro detalhe observado é a continuidade da condição de propriedade do prédio, anteriormente nas mãos dos colonos e, atualmente, nas mãos do Coronel Kimbango, possivelmente adquirido por este de forma escusa e espúria. Parece claro que o narrador, ao evocar um passado não muito longínquo, mesmo necessitando acionar a memória coletiva de um fato marcante do país, a independência, ressalta a efetiva falta de perspectiva no presente. Isto incorreria na temática fartamente abordada por vários escritores angolanos, da utopia de nação, seguida do malogro que representou a independência de Angola. A narrativa aprofunda esse aspecto, problematizando-o.

Em outro momento da narrativa percebe-se que o uso da memória coletiva tem relação com uma das personagens:

> A curiosidade é maior porque se sabe que o Neves, no tempo da militância activa
>
> em que os pulas bumbavam que chegava porque a igualdade conquistava-se com trabalho no terreno, não bastava o abaixo o racismo
>
> era dum radicalismo profundo nas suas convicções ideológicas,
>
> as idades têm sempre um cliché político a acompanhá-las e o que na época o seguiu foi o 25 de Abril, todo aquele canto à liberdade
>
> mas terá sido duramente atingido quando se aventurou a presenciar o fuzilamento de um grego que havia morto barbaramente uma família inteira no Sambizanga, tendo o delinquente sido passado pelas balas do pelotão, em cerimônia pública realizada ali no Campo da Revolução onde agora começa o Roque Santeiro, com a inocente presença de um monte de crianças. (OCDPDC, p.42)

Novamente, o momento um pouco anterior ao da independência angolana e do calor da militância política. A data indicada é o 25 de abril de 1974, em que ocorreu a Revolução dos Cravos[14]. O narrador, mais uma vez, refere-se ao passado, ou seja, o local do Campo da Revolução, em que uma pessoa fora fuzilada, e o presente, o local em que "começa o Roque

[14] Um golpe de Estado ocorrido em Lisboa, Portugal, com a deposição do regime ditatorial de Marcelo Caetano. Este fato foi importante para a história de Angola, pois possibilitou o preparo dos angolanos para sua própria independência, pouco depois.

Santeiro[15], com a inocente presença de um monte de crianças" (OCDPDC, p.42). A memória coletiva reconstruída inscreve no relato um fato exterior, correspondente ao período de regime ditatorial, mas o que acaba sendo destacado pelo narrador é a condição atual, no momento em que se percebe que o espaço físico, o mercado a céu aberto, fora palco de luta por independência, porém, representa a condição social de desigualdade, no presente. O espaço em que a personagem outrora presenciou um fuzilamento significaria o engodo, a decepção, metaforizada pela "inocente presença de um monte de crianças", no espaço do Roque Santeiro, portanto, de forma semelhante ao que se notou no conto "Os pretos não sabem comer lagosta", na evidência do conflito entre tradição e presente.

Em outro trecho da narrativa nota-se a memória coletiva, instintivamente utilizada pela personagem:

> Zeca dava chegada em casa nessa hora da matina em que o trânsito na Avenida do Brasil,
>
> não conseguia habituar-se a chamar-lhe pelo sangrento nome de Avenida dos Massacres com que a haviam rebaptizado
>
> era quase nada. (OCDPDC, p.13-14)

De novo, a referência ao contexto da revolução e a dificuldade da personagem em acostumar-se com o novo nome da avenida em que dirigia seu carro, a caminho de casa. Para ele, o nome com que a avenida fora rebatizada era "sangrento", ao contrário do nome mais suave ou simpático de antes, embora condizente a um contexto ainda colonial; um nome, possivelmente, escolhido pelos próprios portugueses para identificar aquela avenida. A reconstrução da memória coletiva, neste trecho pode ser interpretada, a partir da construção narrativa, de dois modos: em uma referência a um fato do cotidiano da personagem, Zeca não conseguia habituar-se ao novo nome da avenida, ou seja, a dificuldade de adaptação da sociedade angolana ao novo regime, pós-independência ou, ainda, o passado colonial parecendo subsistir, na realidade presente.

Por último, dois trechos em que se observa um derradeiro uso da memória coletiva. O primeiro aponta a apresentação do narrador de uma das personagens:

---

[15] Interessante é a inscrição do nome de uma novela brasileira de Dias Gomes, "Roque Santeiro", exibida pela rede Globo de televisão, no final dos anos oitenta. A novela foi exibida, igualmente, em Angola, mais ou menos na mesma época e fez muito sucesso, a ponto de ser incorporada e referendada. Em Angola, Roque Santeiro é o nome do maior mercado popular a céu aberto da África. Localiza-se próximo do porto de Luanda e vende de tudo: verduras, frutas, grãos, carne, equipamentos eletrônicos, roupas, etc, existindo ali, inclusive, uma casa de prostituição. O lugar é sujo, as mercadorias são expostas em bancas improvisadas, com preços muito baixos. A procedência das mercadorias é pouco confiável e, além disso, há um grande risco de assaltos, principalmente se a pessoa estiver transitando, sozinha, pelo local. O governo anunciou a reurbanização do Sambizanga (bairro onde fica o mercado) e a mudança dos vendedores para outra área. A intenção do governo é tornar o espaço do mercado mais organizado, legalizado e limpo, mas, em contrapartida, cobraria taxas dos vendedores, o que gerou a revolta destes e sua recusa a se deslocar.

> Tratava-se de Anastácio, o porteiro do prédio, um natural e veterano refugiado do Bailundo, cujo estado normal era de bêbado, tal como se encontrava agora, e quando assim, tinha o nome da Unita e de Savimbi sempre sujos na ponta da língua. (OCDPDC, p.22)

Desta vez a referência é ainda mais próxima no tempo, correspondendo às intermináveis e fratricidas guerras civis travadas em Angola, um pouco depois da independência[16]. A memória coletiva apresenta-se reconstruída, na medida em que a personagem, de maneira habitual e no presente, inscreve, em seu discurso, o nome de uma personalidade histórica e o grupo que liderava.

No trecho seguinte, mais uma referência relacionada ao período de guerras civis, enquanto o narrador apresenta outras personagens:

> Surpreendentemente, até o estranho e raivoso Gabriel Setenta e a não menos contestatária Chiquita do E do rés-do-chão
>
> que andam sempre-sempre a destilar seus ódios por causa do 27 de Maio. (OCDPDC, p.57)

A data mencionada pelo narrador confirma o dia 27 de maio de 1977[17], assim como as expressões remetem à memória de um passado não muito distante e relacionado ao momento de independência no país: “Gabriel Setenta” e “contestatária Chiquita”. Tanto no discurso do narrador quanto no discurso da voz intrusa ou na apresentação das personagens, pode-se perceber a memória coletiva reconstruída e mais, na ação das personagens, em seu cotidiano, seria possível a inscrição destes elementos do passado, contudo, reconfigurados.

A memória coletiva acionada no conto “O coronel do prédio do Cão” parece atender a uma estratégia narrativa que procura, basicamente, na lembrança de um passado não muito distante, estabelecer a comparação entre passado e presente. Enquanto no conto “Os pretos não sabem comer lagosta” o passado, reconstruído no presente narrativo, representa a impossibilidade de retorno às raízes, à origem ou a um tempo melhor, esfacelando a fronteira entre um passado ideal e o presente, em “O coronel do prédio do Cão” o passado, evocado no presente narrativo, nada mais representaria que uma espécie de continuísmo não pretendido, não almejado.

Em ambos os contos angolanos o que se tem de mais consistente é o presente, mesmo que se constate o acionamento da memória coletiva e o retorno inevitável a um passado, que

---

[16] Momento em que dois grupos, depois transformados em partido, disputam o poder: o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e a Unita (União Nacional para a Independência Total de Angola), sendo o último grupo liderado por Jonas Savimbi.

[17] A data corresponde a uma tentativa de golpe de Estado por uma facção pró-soviética do próprio MPLA, tendo à frente um de seus líderes, Nito Alves. Neste dia, as tropas golpistas tomaram as principais unidades militares das FAPLA (Forças Armadas Populares de Libertação de Angola) e as instalações de rádio da capital, quando tropas cubanas intervieram e inúmeros integrantes foram executados.

não deveria ser esquecido. Os narradores tratam de histórias e de personagens de um contexto atual, presente. Talvez se possa pensar na memória coletiva, não exatamente como uma estratégia narrativa, mas como algo que, na construção narrativa, dê consistência e sustentação ao presente, possibilitando ao leitor melhor compreendê-lo e, igualmente, as histórias narradas. Por fim, é inegável a importância da memória coletiva apresentada nos contos como elemento associado à identidade. O espaço de pertencimento do africano angolano não impediu a violenta marginalização do negro, em período colonial e pós-colonial, por isso, a memória coletiva, no relato dos narradores e das personagens negras, serve ao propósito de mostrar a busca por identidade.

CAPÍTULO 3

A RESSIGNIFICAÇÃO CULTURAL NOS ESPAÇOS NARRATIVOS

> *Tudo é irrecuperável, inclusive o que a memória guarda. Cinzas, a poeira vermelha flutuando sobre a estrada. Havia um cajueiro ali/morreu?/como se chamava a quitandeira, a velha quitandeira que vinha sempre ao fim da tarde? Um cão ladrou (ladrava). Cinzas/poeira vermelha flutuando sobre a estrada*
> (José Eduardo Agualusa)

Ao centrar a reflexão sobre a busca por identidade cultural em narrativas de sociedades modernas pós-coloniais e de países denominados periféricos, é possível iniciar pelo próprio conceito de *pós-colonial* porque dele parece depender a percepção de um momento ou era que vem *após* o colonialismo, assim como o pós-colonial também consiste em um tempo de diferença, sobretudo cultural. Tendo em vista o estudo de literaturas de países que foram colonizados, ou seja, Brasil e Angola, pode-se iniciar pela existência ou não de uma distinta conceituação do termo pós-colonial, a partir da constatação de que o Brasil alcançou sua independência política ainda no século XIX, enquanto que Angola conquista sua independência na década de setenta do século XX. Cabe a pergunta: o processo de "descolonização", ao qual o termo pós-colonial se refere, vincula-se ao período de lutas por independência de países que foram colonizados ou se refere, mais especificamente, à fase recente de descolonização? O que se pode afirmar, junto com Stuart Hall, é que "o pós-colonial certamente não é uma dessas periodizações baseadas em 'estágios' epocais, em que tudo é revertido ao mesmo tempo, todas as antigas relações desaparecem definitivamente e outras, inteiramente novas, veem substituí-las" (2003, p.109). Por esse motivo, o caso dos movimentos mais recentes do pós-guerra pela descolonização representam um momento distinto, entre outros.

Além disso, Hall atenta para o fato de que a *colonização* acena a ocupação e o controle colonial direto, enquanto que a transição desta para o *pós-colonial* é caracterizada

> pela independência do controle colonial direto, pela formação de novos Estados-nação, por formas de desenvolvimento econômico dominadas pelo crescimento do capital local e suas relações de dependência neocolonial com o mundo desenvolvido capitalista, bem como pela política que advém da emergência de poderosas elites locais que administram os efeitos contraditórios do subdesenvolvimento. (2003, p.109-110)

Isso pode ser assim traduzido: os muitos efeitos da colonização persistem, assim como se deslocam do anterior eixo colonizador/colonizado para internalizar-se na própria sociedade descolonizada. O importante, contudo, é destacar o fato de que os efeitos negativos da colonização, independente do local ou período em que ela ocorreu, confirmam a impossibilidade de um "retorno absoluto a um conjunto puro de origens não-contaminadas" (HALL, 2003, p.108), isto é, que "os efeitos culturais e históricos a longo prazo do 'transculturalismo' que caracterizou a experiência colonizadora demonstraram ser irreversíveis" (2003, p.108).

Por este motivo e considerando o estudo de literaturas de países periféricos, interessa observar que "novas características *temporais* e *espaciais*, resultam na *compressão* de distâncias e de escalas temporais (2003, p.68, grifos nossos), conferindo um efeito sobre as identidades culturais. Essa constatação remete à ideia da modernidade, de uma história fragmentada e descentrada, pois o passado se desloca para o presente reconfigurado, nunca mais exatamente o mesmo. Nas narrativas, esse deslocamento ou descentramento é possível por meio da memória (coletiva), acionada para melhor (re)construir a identidade de povos ou grupos minoritários que, por longo período, tiveram sua cultura omitida ou silenciada, em nome de uma identidade que se pretendia hegemônica. Nesse sentido, a literatura de países periféricos teria o importante papel de reconstruir o imaginário de nação e a identidade almejada, em que a diversidade cultural seja contemplada reunindo, dentro de um mesmo espaço, povos de diferentes origens, línguas, religiões e tradições.

Quanto ao conceito de nação, é importante retomar Stuart Hall quando procura demonstrar a impossibilidade de nação como uma identidade cultural unificada. Com tal intuito, cita Timothy Brennan lembrando que a palavra nação refere-se "tanto ao moderno estado-nação quanto a algo mais antigo e nebuloso - a *natio* - uma comunidade local, um domicílio, uma condição de pertencimento" (1990 apud HALL, 2006, p.58). Para confirmar a irrealizável unificação pacífica de uma identidade cultural, Hall considera que "uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de *poder cultural*" (2006, p.59, grifo nosso). Nesse sentido, deve-se considerar os seguintes pontos:

> a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta - isto é, pela supressão forçada da diferença cultural (...)
> as nações são sempre compostas de diferentes classes sociais e diferentes grupos étnicos e de gênero (...)
> as nações ocidentais modernas foram também os centros de impérios ou de esferas neoimperiais de influência, exercendo uma hegemonia cultural sobre as culturas dos colonizados. (HALL, 2006, p.59-60-61)

Esta conceituação de nação atende ao propósito de analisar as literaturas de países em que se apresentam os chamados grupos minoritários, no intuito de encontrar narrativas que buscam reconstruir uma identidade (cultural/literária), não em termos de nação, mas como algo que se aproxime do pertencimento a uma cultura, marcada pela imposição hegemônica.

Outro dado relevante, considerado um mundo moderno, diz respeito à ideia da *compressão espaço-tempo*. É recorrente a confirmação de que o espaço e o tempo funcionam como coordenadas básicas de todos os sistemas de *representação* e, como verificou Hall, "todo meio de representação - escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação - deve traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais (2006, p.70). Entretanto, é possível notar uma nova forma de combinação das coordenadas espaço-tempo nas narrativas da modernidade que procuram construir uma identidade, partindo da percepção de Homi Bhabha de que

> o presente não pode mais ser encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa auto-presença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias. Diferentemente da mão morta da história que conta as contas do tempo sequencial como um rosário, buscando estabelecer conexões seriais, causais, confrontamo-nos agora com o que Walter Benjamin descreve como a explosão de um momento monádico desde o curso homogêneo da história, "estabelecendo uma concepção do presente como o 'tempo do agora'" (2007, p.23)

Ainda na esteira do pensamento de Bhabha e tendo em vista o tema da identidade, seria importante buscar um conceito de *fronteiras* e de quem são os *sujeitos* que nelas se encontram, tendo em vista que

> a significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os "limites" epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes - mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos. É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente* em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além que venho traçando: "Sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte *reúne* enquanto passagem que atravessa". (2007, p. 23-24)

A partir desta longa citação é possível conduzir o olhar para um novo conceito moderno de identidades localizadas no espaço e no tempo simbólicos que, como chamou Edward Said, têm suas "geografias imaginadas", com "paisagens características", senso de

"lugar", de "casa/lar", assim como suas localizações no tempo, que corresponderiam às tradições *inventadas*, ligando passado e presente.

Por meio desta distinção é possível perceber, nas narrativas, o acionamento da memória coletiva para construir identidades que oscilam entre *tradição* e *tradução*. A tradição corresponderia não exatamente à tentativa de retorno às "raízes", mas da necessidade de não perdê-las, nem permitir que sejam apagadas da memória ou esquecidas para sempre. Nesse sentido, as narrativas inscrevem-se, simultaneamente, em um tempo "real"ou histórico e mítico. Daí a importância, também, da tradução, cujo conceito

> descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias "casas" (e não a uma "casa" particular). As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural "perdida" ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente *traduzidas*. A palavra "tradução", observa Salman Rushdie, "vem, etimologicamente, do latim, significando 'transferir'; 'transportar entre fronteiras'". (HALL, 2006, p.88-89)

Partindo destas considerações, existe a necessidade de, mais precisamente, identificar os sujeitos das fronteiras em que se encontram as vozes das margens, correspondentes a um dos grupos denominados minoritários e nomeá-los negros, configurados como personagens ficcionais nos contos brasileiros e angolanos em estudo.

Tendo como perspectiva o estudo de narrativas que inscrevem o negro como personagem, é prioritária uma demarcação que a situe como procedente de local correspondente ao território africano, anteriormente colonizado, para a análise dos contos angolanos e que tenha em vista a dispersão, deslocamento do negro da África para a América colonizada, para a análise dos contos brasileiros. Deve-se considerar o reflexo disto em uma diversidade cultural distinta entre Brasil e Angola, em que o negro manifesta-se como parte dos grupos minoritários ou entre a "gama de vozes e histórias dissonantes e dissidentes". Desta forma, a questão da diáspora[18], no caso do Brasil, apontará uma busca por identidade

[18] Termo de origem grega (*dispersão*), passa a ser empregado a partir da metade do século XX, em um "sentido sociopolítico e sociogeográfico para designar os conjuntos de pessoas ou grupos étnicos que tiveram que abandonar forçosamente sua pátria ou região étnica tradicional e que viviam dispersos em outras regiões ou países do mundo. (...) se refere tanto ao processo de dispersão como ao próprio grupo disperso" (KRÜGER, 2009, p.05). Nos contos, diáspora tem relação com a dispersão, nas Américas, de negros africanos, no período de tráfico de escravos, sendo as personagens negras, descendentes destes.

diferente daquela apresentada em relação a Angola, nos contos estudados, mesmo considerando que as fronteiras nacionais, modernamente, apresentam-se esgarçadas.

Outro dado relevante é a atenção sobre a cultura negra e sua correlação com a busca por identidade cultural nos referidos contos, de modo a se confirmar não somente essa busca, mas o possível e desejado encontro de identidades reveladoras de uma efetiva "diferença", tomando-se o devido cuidado para que essa diferença não incorra, como lembra Hall, em uma recente proliferação da diferença "que não faz diferença alguma" (2003, p.338) ainda que, no caso da identidade minoritária, como afirma Geneviève Koubi, a manutenção de uma cultura diferenciada torna-se essencial "para a conservação e para a preservação dos sinais distintivos da minoria. Esses sinais são os traços por meio dos quais a minoria afirma sua dessemelhança e sua dissimilitude em face dos componentes culturais dominantes na sociedade civil" (2001, p.535).

Nos contos brasileiros não se pode desconsiderar os espaços apresentados nas narrativas. As referências das personagens ao espaço narrativo permitem constatar que se trata do país onde vivem, ou seja, o Brasil. Sendo as personagens afro-descendentes, a busca por identidade cultural, nas narrativas, deve considerar o espaço "de empréstimo", não o de pertencimento efetivo. Embora a questão da diáspora não tenha uma relação direta com as personagens dos contos, é possível notar que a busca por identidade apresenta-se, de certo modo, associada a um espaço que não é o africano, mas onde se encontram descendentes de africanos. E ainda, o uso da memória coletiva, nas narrativas, pode indicar uma preocupação com a ancestralidade africana e com o desejo das personagens de não perder de vista um passado em que tanto a diáspora quanto a colonização do país são elementos que, indiretamente, assomam nas narrativas e que devem ser observados, pensando na busca por identidade cultural.

No conto "Civilização", de Oswaldo de Camargo, o personagem-narrador, Paulinho, parece encontrar dificuldade de adaptar-se a um duplo espaço de empréstimo:

> É isso: me levou com ele, fez que me deu a mão, mas por dentro se remordia de ter avançado o passo sem avaliar minudências... Não viu que eu não cabia naquele quarto, naquela sala, não viu que um preto ocupa muito lugar, se o deixam livre e ele é um sujeito que aprendeu a "golpear", isto é, educado, brunido de finezas, coberto de ouro, que é a educação, sim senhor. Preto é um sujeito muito danado, se descobre o engonço do êxito e trabalha na sombra, acobertado por "sim, senhor", "o senhor é muito bondoso comigo", "nem tanto, minha senhora" e reverências que empinam o traseiro, mas empurram o carro do êxito pra frente. (C, p.68)

O espaço físico, referente ao quarto e à sala da casa do maestro Borino, é o primeiro espaço de empréstimo, onde o jovem músico negro não se sente acolhido e sabe tratar-se de um lugar ao qual não pertence. Paulinho entende que Borino o avalia como alguém que

“avançou o sinal”, a fronteira cultural que não pode ou não deve ser ultrapassada por um músico negro educado. O questionamento amargo de Paulinho caminha na direção de outro espaço e que pode revelar, ainda, a busca de identidade da personagem. Evidencia-se, em sua reflexão, a dificuldade de um negro inserir-se em um território, cujo marco é a cultura do outro. Tal espaço somente é reservado a ele se procurar se moldar, adaptar-se, sendo sempre educado, isto é, necessitando compreender e aceitar “qual é o seu lugar”. As “reverências que empinam o traseiro, mas empurram o carro do êxito pra frente” (C, p.68) e “o sujeito que se contém e não avança o sinal” (C, p.67) seriam o limite demarcado. Ultrapassada essa fronteira, inevitavelmente tem-se o embate, o conflito, o desgaste e o sofrimento muito maior. A busca por identidade torna-se imperiosa porque a personagem possui consciência desse duplo espaço de empréstimo fixado, delimitado e de sua situação de exclusão e marginalidade. No entanto, sabe que não lhe resta outro caminho senão ceder a uma condição impositiva e dela procurar tirar algum proveito, enquanto tentaria encontrar uma resposta a duas possíveis indagações: por que é assim e o que fazer para que não seja assim?

Em outro trecho fica mais evidente a necessária adaptação de Paulinho a um recente espaço, em uma nova fase de sua vida, quando passa a trabalhar para Fred:

> Fred me exibe como fruto de seu desvelo, cria sua. “Pegou-me pequeno a uma preta bêbeda, tuberculosa e sem marido, mas não me pôs em colégios, nada disso. Me levou com ele, me deu roupinhas brancas e, arrostando a fúria da família, ergueu-me às finuras da educação, como filho seu muito querido, muito amado”.
> Meu ofício, então, é contar aos frequentadores da “Neurotic’s House” o meu caminho amargo, o meu início, como um garotinho preto e ranhento, calça vermelha, com um remendo verde no traseiro (verde=esperança!) e pixaim ignorante de pente.
> – “Nasci, minha senhora, a bem dizer por nascer. Meu destino surgiu furado, cercado de zeros, um destino zarolho, turvo e besta, minha senhora. Depois Fred me encontrou na gélida madrugada, eu vendia rosas diante de uma boate e cantarolava “God save the King”, estropiado, mas muito engraçadinho. Minha mãe aprendeu o “God save” na casa de uma madame inglesa, onde trabalhou antes de ficar doente, bêbeda, tuberculosa e sem marido... Meu destino surgiu furado, madame, mas eu o consertei com a ajuda de “papai” Fred. (C, p.70-71)

Se de um lado Paulinho, nesse novo espaço em que trabalha, não se sente diretamente discriminado por Fred, o sentimento de se situar em duplo espaço de empréstimo o acompanha. Na “Neurotic’s House” ele é um empregado, com funções determinadas por Fred. Não as seguir implicaria, provavelmente, na sua demissão, mas Paulinho necessita preocupar-se com o imediato: “estou começando a ficar podre e um sujeito podre precisa ganhar dinheiro, se não fede, descasca, fica gretado e todo mundo fala : aquele é um sem eira nem beira e, se é um preto: é um preto ‘Tu’ e não um preto ‘sim senhor’” (C, p.68). As ações de Paulinho, na rotina de seu trabalho, evidenciam, mais uma vez, seu questionamento e sua dificuldade de adaptação ao espaço cultural do outro, deixando claro, novamente, que o fato

de ser um músico negro educado não lhe facilita o rompimento dos limites demarcados deste espaço. A pungente história, com algumas variações, que ele conta sobre si mesmo aos frequentadores da "Neurotics House", revela uma dura crítica à atitude de gratidão pelo fato de ser um músico negro, reconhecido por seu talento, mas dependente da benevolência do outro e de sua cultura. Em momento algum, na história narrada por Paulinho, ele deixa transparecer que seu talento e sua educação refinada foram conquistados por ele mesmo, com seu próprio esforço, embora se sirva dela para encontrar um meio de sobrevivência. Também se encontra ausente, em sua história, o fato de um negro ser dotado de inteligência, ter conhecimento e consciência, isto é, não necessitar de um "papai Fred" para ser alguém ou para existir.

Quanto aos trechos abaixo selecionados, deixariam transparecer que a personagem, mesmo que se sinta frustrada, amargurada consigo e com sua vida, busca sua identidade:

> Estendeu-me a mão, inclinando-se. E eu senti um cheiro áspero de colônia e seus cabelos, fixos como por goma, pareciam uma carapuça de ouro. E já a alguns metros de mim, repetia:
> – Gostei de você, preto, gostei mesmo... (C, p.70)
>
> Um odor áspero, de colônia, me envolve, como nuvens de Civilização. (C, p.71)

A reiteração da expressão "um cheiro/odor áspero de colônia" traz à construção do texto o duplo sentido da palavra "colônia" como um tipo de perfume ou essência aromática (água de colônia) ou alusiva ao termo colonial. É pelo sentido olfativo que a personagem reconhece em "colônia" aquilo que o envolve, dando-lhe a sensação de estar "emparedado" (C, p.69). Paulinho está à procura de sua identidade, mas isto é difícil porque tem consciência de que, para sobreviver, precisa se adequar e se conformar a algo que "cheira à colônia". Outra vez o que se observa é sua dificuldade de adaptação ao espaço cultural do outro, demarcado e condicionado.

Não é impossível notar uma relação entre os espaços de empréstimo, encontrados na narrativa, com algo condizente ao espaço de pertencimento, notoriamente custoso de ser identificado em situação de diáspora. Quando o norte-americano Jimmy Waters, personagem do conto "Os pretos não sabem comer lagosta", afirma que "a América, para os negros, era um país emprestado" (OPNSCL, p.92), tem consciência da questão de um espaço que não pode ser considerado de pertencimento. Algo análogo é confirmado no conto "Civilização" porque Paulinho também não parece reconhecer um espaço de pertencimento e a denúncia a respeito da supremacia da cultura do outro, emergente em seu discurso, é a prova disso.

Maurice Halbwachs, referindo-se ao espaço, atenta para o fato de que

> nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira como são arrumados, todo o arranjo das peças em que vivemos, nos lembram nossa família e os amigos que vemos com frequência nesse contexto (...). Não é muito fácil modificar as relações que se estabeleceram entre as pedras e os homens. Quando um grupo humano vive por muito tempo em um local adaptado a seus hábitos, não apenas seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão das imagens materiais que os objetos exteriores representam para ele (...). Nossas impressões se sucedem umas às outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. É ao espaço, ao nosso espaço - o espaço que ocupamos, por onde passamos muitas vezes, a que sempre temos acesso e que, de qualquer maneira, nossa imaginação ou nosso pensamento a cada instante é capaz de reconstruir - que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que essa ou aquela categoria de lembranças reapareça. (2006, p.157-170)

Ora, o que fica evidente no conto "Civilização" é que o narrador-personagem, mesmo usando sua memória para trazer à tona imagens de seu passado, associadas a espaços determinados, parece não encontrar neles a relação estabelecida entre "as pedras e os homens". Os objetos e o lugar, correspondentes à casa do maestro Borino, como mostra este trecho: "muitas vezes dona Aída chegava com a chávena de prata (tanto luxo comigo pra quê?) e me trazia um chá, um comprimido" (C, p.64) ou este: "E ele me levou pelo braço e alugou o quarto vazio de sua casa e de manhã perguntou: - Como é, gostou? E sua mulher, dona Aída, trouxe o café pra nós dois e se sentou também" (C, p.66), não são condizentes com o "espaço que ocupamos", indicado por Halbwachs. Na narrativa, este espaço físico, assim como a referência à "Neurotic's House", ambiente de trabalho da personagem, não lhe são familiares ou fazem assomar as lembranças de um passado com o qual pudesse se identificar. Trata-se, portanto, de um espaço alheio, de empréstimo, de não pertencimento, dificultando a busca por sua identidade.

Retomando o segundo trecho do conto, anteriormente selecionado (página 68 deste capítulo: "um odor áspero, de colônia, me envolve, como nuvens de Civilização"), nota-se que aparece separado do restante da narrativa, constituindo-se uma espécie de intervalo. Este trecho narrativo parece indicar que a personagem não apresenta uma perspectiva de mudança na situação vivida, isto é, que o futuro não aponta novos rumos ou alguma coisa que pudesse "entortar o focinho da vida pra outro lado" (C, p.69). No entanto e, ainda assim, a procura por sua identidade não é descartada, pois sua consciência a lança no questionamento, duro, amargo, dolorido e desesperançado, mas necessário para que compreenda o desencanto que reinava na sua vida. Note-se que apesar do discurso da personagem assinalar a demarcação de uma fronteira cultural, confirmada como um espaço de empréstimo, esta favorece a busca por uma identidade porque o que se deve levar em consideração, neste momento, é a diferença cultural, garantindo o pertencimento a um grupo, ainda que considerado minoritário ou

marginalizado. Todavia, não se quer, por meio dessa reflexão, demonstrar o impedimento de uma interpenetração de culturas, mesmo que o discurso narrativo sinalize uma notória hegemonia cultural. Prova disso é a formação musical erudita de Paulinho e o fato de ter escolhido o piano como instrumento. Entretanto, não é possível deixar de refletir sobre a busca por identidade cultural, partindo de uma personagem negra que, no conto "Civilização", é um intelectual.

Trata-se, portanto, de alguém capaz de compreender que a experiência vivenciada representa muito mais do que um "jogo cultural de perde-ganha" (HALL, 2003, p.339). É, por um lado, a constatação impotente de desvantagem, nesta situação conflituosa e de outro e de forma positiva, é a consciência da personagem que lhe possibilita reconhecer e resistir ao cheiro/odor de colônia que o envolve.

No conto "O dito pelo dito Benedito" o espaço também é percebido na narrativa, embora não se note, como no conto "Civilização", a inadaptação do narrador-personagem aos espaços físicos indicados. Contudo, também se verifica algo próximo do que poderia ser definido como um espaço de empréstimo:

> eu, neste estado, eles vieram me estudar. eu era um que escrevia e publicava depois de inúmeros cheques pré-datados.
> *ora, ora, já se viu...? vamos estudá-lo. é de outro planeta. preto que escreve. já não foi provado que são incapazes de operações intelectuais? quando muito, conseguem fazer como o outro que se flagelava com a poesia. asinha de anjo começou a crescer, mas ele desconfiou da virgindade racial da democracia e teve ereções críticas. pronto: asinha foi encolhendo, encolhendo... até sumir. não pôde ir pro céu. esse de agora ainda é agressivo. vou lá ver.*
> *eu também.*
> e vieram, com seus olhos azuis de vontade de serem azuis. dei alguns poemas. analisaram e riram. não havia erro de concordância. discordância de princípios não agradaram nem um pouco. não enverguei a espinha como eles tinham solicitado. ofenderam-se. foram embora, levando um pouco de mágoa e muita decepção. juravam vingança... até que veio outro. rei na barriga. olhava-me de cima da montanha de livros que havia lido. ou apenas anotado autor e título. veio para me ensinar como se faz literatura. eu disse apenas:
> *liberdade!* (ODPDB, p.130-131)

O narrador-personagem, ao se apresentar como escritor e inscrever as personagens indicadas por "eles", com o objetivo de estudá-lo, cria um campo de forças antagônicas. De um lado, temos o escritor negro que, com dificuldade, publica seu trabalho literário e, de outro, aqueles que o julgam, avaliando o que ele escreve e "têm olhos azuis", ou seja, representariam a crítica de olhar notadamente canônico, possivelmente eurocêntrica. Se estendido à ideia de espaço de empréstimo, assim como o que acontecia com Paulinho, do conto "Civilização", pode-se pensar no narrador-personagem escritor pressionado, forçado a uma avaliação de seu trabalho na perspectiva de uma análise literária nos moldes da cultura do outro. Além disso, os entendidos em literatura discordam do narrador-personagem quanto

à sua capacidade intelectual e de escritor ("é de outro planeta. preto que escreve. já não foi provado que são incapazes de operações intelectuais?"), o que o impediria de inserir-se em um território ou espaço cultural demarcado, delimitado pelo outro.

No trecho: "dei alguns poemas. analisaram e riram. não havia erro de concordância" (ODPDB, p.130), pode-se interpretar a expressão "erro de concordância" de dois modos. Primeiro, aqueles que avaliavam os poemas consideravam-se capazes de julgar o que liam, assim como não apresentavam discordância em seus pontos de vista; segundo, os poemas, quanto à forma, não continham erros de concordância, dentro da concepção adequada ou conveniente de linguagem poética dos que o estudavam. No entanto, a discordância de princípios do escritor não os agradou. Inicia-se o conflito, pois eles partem ofendidos e decepcionados porque não conseguem convencer o escritor sobre o que consideravam correto, do ponto de vista literário. Então aparece outro "crítico", mais arrogante, tentando "ensinar como se faz literatura" e, novamente, o narrador-personagem-escritor discorda, usando a palavra "liberdade". Esta palavra tanto poderia significar o desejo de liberdade de criação, como representar a própria questão racial, ou seja, o anseio de não ser julgado por quem não apresentaria condições, no que concerne ao estudo, à análise e à crítica, de avaliar o trabalho literário de um escritor negro.

Algo semelhante ao que é indicado no trecho acima (p. 70 deste capítulo) pode ser encontrado no conto "Civilização", no momento em que Paulinho diz: "Fred leu meu livrinho de versos, 'Um homem tenta ser anjo', riu alto, gargalhou até ficar roxo, perguntou: / – Você foi isso? Piada! Ah, ah, ah, piada! Pi-a-da!" (C, p.67). Apesar da inegável referência ao livro de estreia do escritor Oswaldo de Camargo (**Um homem tenta ser anjo**, São Paulo, Ed. do Autor, 1959, poemas), inserindo na narrativa o autobiográfico, o narrador-personagem usa a expressão "livrinho de versos", como se, timidamente, anunciasse sua veia poética, de escritor. Ainda que não seja possível saber se tinha pretensões literárias, parece ter sentido necessidade de mostrar seus versos a Fred, provavelmente esperando dele um comentário. O certo é que o parecer debochado de Fred o coloca na posição de uma espécie de crítico literário insensível e, assim como as personagens denominadas "eles", que leram os poemas do narrador-personagem de "O dito pelo dito Benedito", todos acabam fazendo uma avaliação negativa e mesmo ultrajante do trabalho literário das personagens. O que se pode perceber, no discurso dos narradores-personagens dos contos, é sua discordância em relação a uma avaliação feita por alguém que não considera a particularidade de seu trabalho literário no que diz respeito à liberdade de criação e à diferença cultural. Além do mais, é evidente que, para

as personagens-escritores das narrativas, qualquer crítica dirigida àquilo que escrevem, igualmente, deve considerar sua identidade negra.

Como pôde ser evidenciado no conto “Civilização”, em que Paulinho reflete sobre a imposição cultural e sua condição de desvantagem em relação a isso, em “O dito pelo dito Benedito” o narrador-personagem-escritor reflete, criticamente, sobre uma produção literária adequada e em conformidade com os ditames do “bem escrever” ou seja, de *como* escrever e *sobre* o que escrever, que desconsideram o fato dele ser um escritor negro. No entanto e ao contrário do que se percebe em relação a Paulinho, a contranarrativa descortina uma perspectiva positiva de que o narrador-personagem, em um hipotético jogo de poder cultural, estivesse em posição de vantagem porque poderia, no campo literário, marcar seu próprio território, ao instalar seu ponto de vista. Isto quer dizer que, em relação à construção textual, ele garante domínio e controle da situação e sabe que tem liberdade para escrever.

O leitor flagra não somente o ato de criação (*poiesis*), acompanhando passo a passo a construção do conto, mas também a construção da história do narrador-personagem-escritor. Além do mais, ao leitor é possibilitado reconhecer o controle sobre o *dito*, isto é, a autoridade sobre o que escreve, confirmado na forma literária empregada. Na condução narrativa o narrador-personagem-escritor escreve da maneira que deseja e sobre aquilo que pretende escrever. Transposto à questão da busca por uma identidade cultural, ele encontra as condições de, em sua escrita, fazer emergir o seu espaço, deixando nele a marca de sua identidade. Neste espaço, que corresponde ao literário, os conflitos podem ser melhor enfrentados e mesmo solucionados, pois o narrador está em seu território, conhece-o, portanto, é capaz de se identificar. Este espaço, que poderia ser denominado “espaço literário”, constitui a garantia de pertencimento e de identidade.

Ainda sobre algo análogo ao trecho, acima selecionado (p. 70 deste capítulo), quanto à relação entre o literário e o racial, pode ser confirmado neste trecho:

> depois voltou. deu-me conselhos, bibliografia, alguns panfletos, o boletim do militante, textos de agostinho neto e costa andrade. **tudo é uma questão de classe**, escreveu como dedicatória. li como quem vai redigir tese. almocei, jantei, quando fui arrotar: **raça!** (ODPDB, p.131)

Parece que a personagem que estuda o escritor procurava usar um discurso que o agradasse, em um viés de militância ou de literatura engajada, comprometida, porém, apresentando um enfoque mais social (“tudo é uma questão de classe”). Outra vez, na contranarrativa responsiva do narrador-personagem, há seu questionamento porque a questão racial é algo importante e deve ser considerada no plano literário. Para o escritor negro, o literário pode se voltar às questões de classe, contudo, não deveria omitir o que é relativo ao

racial e as palavras em negrito, no trecho, seriam compreendidas como a possível e necessária junção disso, no campo literário.

Aliás, seria importante destacar a questão classe/raça a partir do trabalho de Ricardo Franklin Ferreira sobre a identidade afro-descendente, quando afirma que "o afro-descendente enfrenta, no presente, a constante discriminação racial, de forma aberta ou encoberta e, mesmo sob tais circunstâncias, tem a tarefa de construir um futuro promissor" (2000, p.41) e mais, que

> a cor de pele e as características fenotípicas acabam operando como referências que *associam de forma inseparável raça e condição social*, o que leva ao afro-descendente a introjeção de um julgamento de inferioridade, não somente quanto ao aspecto racial, mas também em relação às condições socioeconômicas, implicando o favorecimento de uma concentração racial de renda, de prestígio social e de poder por parte do grupo dominante. (SOUZA, 1991, apud FERREIRA, 2000, p.41-42, grifos nossos)

Conduzido ao conto, parece que o narrador-personagem não descarta a ideia de que, mesmo que o literário destaque a temática de classe ou social, como possivelmente ele encontrou nos textos de Agostinho Neto e Costa Andrade, oferecidos pelo sujeito que o estudava, tem consciência de que a questão racial também deve ser referendada, pois garantiria ao escritor a construção de sua identidade cultural e, por extensão, literária.

Enfim, nos contos brasileiros a identidade cultural considera o espaço diaspórico porque é nele que as personagens buscam sua identidade. Além disso, como nos contos angolanos, há uma consciência de que o momento histórico contemporâneo é o que importa. Apesar da coincidência entre os narradores-personagens dos contos brasileiros e a personagem Jimmy Waters, do conto angolano "Os pretos não sabem comer lagosta", no que diz respeito à condição de afro-descendentes diaspóricos, apenas Jimmy sonha com a Mãe África, pensando encontrar em solo angolano o espaço edênico e identitário. As personagens dos contos brasileiros não compartilham a utopia do norte-americano, tendo consciência de que o encontro de sua identidade seria viabilizado no lugar em que nasceram e vivem, ainda que este espaço, localizado na América, seja considerado por Jimmy uma "propriedade alheia" (OPNSCL, p.92). O que parece mais importante para os narradores-personagens dos contos brasileiros é sua consciente postura de discordância quanto a hegemonia cultural, notadamente de origem europeia e branca. Exatamente a partir dessa consciência da tentativa de supremacia cultural do outro podem encontrar sua própria identidade cultural que, em ambos os contos, tem uma forte ligação com a questão racial. O músico (Paulinho) e o escritor (Benedito) precisam conquistar seu espaço para que, nele, possam se identificar, mesmo que isso seja custoso. Jimmy imaginava que, rompendo a fronteira espaço-temporal,

encontraria sua identidade, mas tudo resultou em fracasso. As personagens dos contos brasileiros se mantêm na fronteira onde se encontra a "minoria" excluída, correspondente aos afro-descendentes, entretanto, sabem que é exatamente neste "espaço de pertencimento alheio" que têm chance de compreender as contradições, melhor enfrentá-las e até (por que não?) superá-las. Somado a isso, a própria experiência existencial das personagens as conduziria ao encontro de sua identidade cultural, dentro da concepção que têm dela.

Nos contos angolanos o espaço narrativo é o africano, ou seja, diferentemente dos contos brasileiros, as personagens negras, com exceção do norte-americano Jimmy Waters, personagem de "Os pretos não sabem comer lagosta", estão em seu lugar de pertencimento ou *natio*. Portanto, mesmo considerada a marca colonial, neste espaço físico, o que se pode verificar é que as personagens não apresentam um sentimento de medo de perda de suas "raízes", em relação à sua ancestralidade e tradição ou no que diz respeito à sensação desoladora de viver em "propriedade alheia", em "país emprestado". O que parece ser ressaltado nas narrativas é a compreensão do contexto presente, aproximando-o de um passado não muito distante.

Tratando-se de contos contemporâneos da literatura angolana, é redundante afirmar que há uma indiscutível e manifesta preocupação com o contexto histórico, social, econômico e cultural do país e as narrativas evidenciam uma necessidade de problematizar, questionar, denunciar tudo o que diz respeito a Angola atual. Isso confere um caráter de comprometimento dos escritores angolanos com a realidade de seu país, confirmada na literatura produzida. Dessa forma, a busca por identidade cultural parece necessitar muito mais da compreensão do espaço angolano como Estado-nação do que naquele sentido de *natio* como uma comunidade local, um domicílio ou uma condição de pertencimento, apontado por Brennan[19]. Nos contos, os narradores, através de seus discursos, mostram a situação das personagens no país em que vivem, parecendo ser esta a principal função delas, ou seja, atender ao propósito de uma reflexão crítica sobre o país, contudo, sem descartar a busca por identidade.

Em "Os pretos não sabem comer lagosta" há indicação de dois espaços físicos. O primeiro, que compreende o espaço da narrativa em que as personagens vão sendo, aos poucos, apresentadas pelo narrador, provavelmente é a capital de Angola, Luanda, pois as personagens se encontram na casa de Café, um homem rico, poderoso e influente. O segundo espaço corresponde ao país onde nasceu e de onde veio Jimmy Waters, ou seja, os Estados

[19] Citado à página 63 deste capítulo.

Unidos. A condição social de Café, sua família e alguns amigos (na verdade, homens com quem mantinha uma estrita relação de negócios) assegurava-lhes uma confortável situação econômica, não necessitando se preocuparem com questões condizentes com etnia ou raça ou que tivessem qualquer relação com o passado colonial. O contexto atual era a única coisa que importava às personagens e nele eram uma minoria privilegiada socialmente, somente precisando garantir a continuidade dessa posição. Dispensavam, portanto, algo relativo à tradição, à ancestralidade africana ou à história de luta de gerações anteriores, no período colonial. A família angolana do conto está tão imersa nas contradições de sua sociedade, acentuadas pelo engodo neoliberal capitalista que, em seu discurso, não apenas flagramos o próprio discurso encontrado em qualquer nação detentora de poder, marcado pela ambição e despotismo, como verificamos a extinção da possibilidade de uma consciência étnica ou racial, viável na aproximação dos membros daquela família angolana e do estrangeiro Jimmy, em seu propósito, mesmo que utópico, de encontro com sua identidade, naquele espaço geográfico.

No entanto, a narrativa não inscreve personagens negras com o propósito de atribuir-lhes a condição de sujeitos alienados, incapazes de compreender, sobretudo, a conjuntura ou o contexto em que o sistema social, principalmente no aspecto político e econômico, é o principal "vilão da história", responsável pela situação de miséria e de desigualdade social encontrados em seu país. O fato de que a maior parte da população angolana seja constituída por negros não é um dado relevante na constatação de que existe, efetivamente, uma desigualdade social acentuada, como a verificada em nosso próprio país. Esse dado epidérmico tão somente serve para confirmar que, em Angola, negros dividem-se em pobres (a maioria) e ricos (a minoria). A classe social, sim, é que deverá dividi-los, separá-los, colocando entre eles a barreira de uma desigualdade que, a princípio, não tem relação com a cor da pele.

No momento em que Jimmy Waters relata a condição atual dos negros nos Estados Unidos e a falta de liberdade, verifica-se no discurso de Café seu desprezo por reflexões sobre o passado de tráfico negreiro ou qualquer assunto que diga respeito aos negros que deixaram seu país para viverem na América: " – Isso parece conversa de político - cortou Café -, alguém devia explicar a este cidadão que nós queremos simplesmente o dinheiro dele" (OPNSCL, p.92). Entretanto, aqui também não se pode interpretar o discurso de Café como alienação, mas como consciência de que, em seu país, então independente, a única coisa que importava era o dinheiro que poderia ganhar com seus negócios, e o passado escravista ou as

consequências disso no presente de negros norte-americanos pouco lhe importava, mesmo que, no fundo, compreendesse o que Jimmy queria dizer.

Desta forma, existe uma diferença notória entre as personagens Jimmy e Café, analisados seus discursos e considerada a questão da busca por identidade cultural. A narrativa destaca que o desejo de um retorno às raízes, à ancestralidade africana não maculada pelo sedutor e corruptor mundo ocidental civilizado, muito mais que uma utopia, é algo impraticável no presente angolano. A fala emocionada e repleta de expectativa do norte-americano Jimmy não encontra eco no angolano Café, que aparenta estar perfeitamente adaptado ao seu meio. Contraditoriamente, há uma coisa em comum entre eles e que tem correlação com a cultura. Enquanto Jimmy está inserido em um espaço que é um caldeirão multicultural, Café também se encontra em um espaço onde coexistem diversas culturas, desde aquelas mais aproximadas da África primeira até as culturas trazidas de diversos pontos do mundo e que, colocadas igualmente em um caldeirão, correspondem ao que representa Café e as pessoas ao seu redor, em uma sociedade e em um país entre tantos outros do continente africano atual.

Jimmy não encontra liberdade no país em que vive, defrontando-se com a dificuldade de se adequar à situação da “minoria” negra americana que ele alega continuar a ser oprimida pelos brancos, em um direto desabafo-crítica a uma hegemonia racial. Sentimento semelhante pode ser verificado no discurso dos narradores-personagens dos contos brasileiros, embora nestes a questão da hegemonia pareça estar mais voltada à cultura. No entanto, não se verifica um saudosismo de algo desconhecido, pois os narradores-personagens dos contos brasileiros não retornam à África, buscando “o seu lugar” e sua identidade. Procuram, ao contrário, compreender o espaço que lhes parece alheio, mas que é o lugar onde nasceram e vivem. Enquanto Jimmy rompe as fronteiras de nação, retornando à Mãe África em busca de sua identidade, os narradores-personagens dos contos brasileiros realizam essa procura em seu próprio país, mesmo que em seu discurso demonstrem se sentirem marginalizados ou excluídos neste espaço.

Sobre a busca por identidade cultural, uma reflexão pode ser feita a partir de um trecho de outro conto de José Eduardo Agualusa, intitulado “Não há mais lugar de origem”, da mesma obra em que “Os pretos não sabem comer lagosta” foi selecionado: “– Quando era criança - contou-me ela -, os meninos, na escola, chamavam-me Fronteiras perdidas, porque em certos dias eu parecia mulata, e noutros acordava com cara de branca” (1998, p.67). A expressão “Fronteiras perdidas” foi dada como título ao livro de contos de Agualusa e, por isso, não há como deixar de refletir sobre a proposta do escritor angolano, nesta obra, em que

se compreende o termo identidade, como assinalou Boaventura de Sousa Santos, em seu **Pela mão de Alice** (1995), não em uma concepção fechada de mundo, mas com a ideia de *identificação*, em que o sufixo *-ação* daria o significado de algo em processo, portanto, descontínuo. Parece adequado pensar o conto "Os pretos não sabem comer lagosta" como a busca por identidade não em sua essência, mas como algo que se encontra em processo, que precisa ser construída. Nesse sentido, o conceito tradicional de identidade cultural, perpassando pelo retorno às origens, a um passado melhor, trazido saudosa e nostalgicamente de volta para a (re)construção do presente ideal, não atende à proposta de busca de identidade por Agualusa. O conto não apenas é contemporâneo como traz uma narrativa cujo contexto que importa é o do presente, incluídas todas as suas contradições.

Quanto às fronteiras perdidas, pode-se recorrer a Andréas Huyssen para, em seguida, retomar as personagens centrais do conto, Café e Jimmy Waters, procurando determinar a provável função destas, na narrativa:

> uma das lamentações permanentes da modernidade se refere à perda de um passado melhor, da memória de viver em lugar seguramente circunscrito, com senso de fronteiras estáveis e numa cultura construída localmente com seu fluxo regular de tempo e um núcleo de relações permanentes. Talvez, tais dias tenham sido sempre mais um sonho do que realidade, uma fantasmagoria de perda gerada mais pela própria modernidade do que pela sua pré-história. (2000, p.30)

Café, assim como as outras personagens que lhe são próximas, não sente falta desse passado melhor nem anseia por fronteiras estáveis porque se encontra, perfeita e completamente, instalado em um espaço contemporâneo. Por meio da personagem, o autor pode indicar seu ponto de vista sobre a inviabilidade de um retorno ao espaço edênico da origem, à Angola da Tradição, anterior ao colonialismo. E ainda, a cômoda posição social de Café, em seu país, serviria para acentuar os inúmeros problemas e contradições ali verificados. Quanto ao seu discurso, carregado de uma marca de "colonizador", destoa com o fato de ser apresentado pelo narrador como uma personagem negra, mais uma vez, reforçando a impossibilidade de retorno a um espaço edênico de origem, que estaria mais de acordo com a busca de identidade por uma personagem negra.

O título do conto, "Os pretos não sabem comer lagosta", extraído da fala de Café, faz cair por terra a expectativa de Jimmy Waters no que diz respeito à nação "como aquela instância que preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando essa perda na linguagem da metáfora" (BHABHA, 1998, p.199). Para as pessoas que se encontram no local de exílio ou de emigração, existe a ilusão de uma história em suspensão, em que o tempo tivesse, por assim dizer, parado e que a relação entre as pessoas que ali se encontram fosse diferente daquelas que se dispersaram. Provavelmente,

Jimmy Waters foi acometido dessa mesma ilusão porque buscou essa Angola e esses angolanos de um contexto espacial e temporal que não se encontravam ali e as palavras de Café ("Os pretos não sabem comer lagosta"), na voz de um negro africano angolano, detonam a própria possibilidade da ideia de nação como projeto de identidade nacional.

A nova história oficial não condiz com o inflamado desejo de nação justa e igualitária que, por tanto tempo, nutriu positivamente a literatura angolana. Não é à toa que o negro americano Jimmy, do conto de Agualusa, fica desiludido quando percebe que a busca da utopia de uma Mãe África não encontra eco entre as outras personagens, "originalmente angolanas". Conclui-se que a busca por identidade cultural, no conto, requer o olhar dirigido a personagens de um espaço contemporâneo e de um tempo presente. Quanto à memória coletiva, encontrada na narrativa, é acionada por uma personagem estrangeira, isto é, não inserida nesse espaço/tempo e, portanto, incapaz de compreendê-lo. Tudo isso reforçaria, na narrativa, a ideia da construção, não exatamente de uma identidade, mas de uma identificação cultural.

Em "O coronel do Prédio do Cão" o espaço físico correspondente ao prédio em que moram as personagens, na capital angolana, marca o território destas, o seu local de pertencimento (*natio*), ao qual aparentam estar adaptadas. É verificável, sobretudo, que esse grupo de personagens, representando tipos sociais luandenses, vivem no espaço/tempo contemporâneo. Dessa forma, na aproximação dos dois contos angolanos é possível notar uma semelhança quanto ao espaço e ao tempo, outra vez destacando a inviabilidade de um retorno às origens, a um passado melhor ou ao receio de um afastamento da tradição. A vida social das personagens e seu relacionamento como grupo independem de um passado ainda não corrompido.

No entanto, a condição social das personagens acaba servindo para que, na narrativa, o leitor consiga perceber a própria organização social e cultural daquele grupo. Nesse sentido, pode-se afirmar que é permitida a manutenção da cultura do grupo ou a preservação da sua identidade étnica, pois, de acordo com o sociólogo francês Michel Maffesoli, o espaço molda coercivamente os hábitos e costumes do dia-a-dia que, por sua vez, permitem a estruturação comunitária. Embora no espaço físico, representado pelo Prédio do Cão, sejam apresentadas situações conflituosas, vividas pelas personagens, elas se amoldam, reconhecem-se e se identificam nele.

Outro dado interessante tem relação com a desconfiguração observada no espaço do prédio, desde os seus contornos de um tempo colonial, enquanto era ocupado e servia aos interesses dos colonos europeus, até sua configuração atual, indicadora de imprecisos e

desgastados traços do prédio original. A marca da presença humana, correspondente às personagens, torna o Prédio do Cão, ao mesmo tempo, metáfora do espaço contemporâneo angolano e a confirmação de que a história de um passado colonial ficou para trás, desbotando-se e dando lugar a um novo cenário e, por essa razão, pode-se dizer que o Prédio do Cão e seus moradores são a atual Angola pós-colonial.

Por falar em marca da presença humana neste espaço narrativo, observe-se os trechos a seguir:

> (...) não havia dúvida que a mijona era a Dona Maria João, o membro mais dedicado da incansável Comissão de Moradores, precisamente quem abominava o lixo. (OCDPDC, p.18)
>
> Só nessas ocasiões afastava o seu pensamento das novidades tecnológicas do mercado na luta contra os mosquitos em que se envolvia seriamente, procurando, pesquisando, tudo isso devido à sem-vergonhice da vala que circundava o prédio que, há mais de vinte anos acumulava milhões desses insectos, principais responsáveis pelos freqüentes ataques de paludismo de que era vítima, não só ele como muitos outros moradores. (OCDPDC, p.31)
>
> (...) eram as frustrações dos do rés-do-chão que apanhavam com o lixo e com as enxurradas da cave. (OCDPDC, p.36)

De acordo com Mohammed Elhajji (doutor em Comunicação e Cultura pela ECO-UFRJ), a sujeira "deve ser descodificada como conjunto de marcas existenciais, signos semióticos e afetivos de apropriação do espaço pelo grupo, ao contrário dos espaços assépticos, sem traços de presença humana espontânea (2002, p.185). No conto, a sujeira encontrada em volta do prédio poderia ser interpretada como essa marca existencial dos moradores e, por que não dizer, uma marca que acena para a própria identidade cultural no lugar que ocupam, mesmo que a condição local também possa ser explicada pelo fato dos moradores terem de viver em um espaço físico cuja estrutura é precária.

Enfim, vale afirmar que o espaço físico, na narrativa, deve ser considerado se o objetivo é demarcar a identidade cultural das personagens. A isto se deve somar suas ações, seus conflitos, dificuldades de convivência harmônica, reforçando a ideia de que, no Prédio do Cão, bem ou mal, as personagens vivem, existem e estão em conformidade com um grupo social e com uma cultura determinada. Contudo, não se deve esquecer que as personagens moradoras do Prédio do Cão, teriam a função de metaforizar o próprio país. Por meio delas, o narrador reflete criticamente sobre a Angola atual, com suas contradições e problemas de toda ordem e, por isso, é possível afirmar que o Prédio do Cão e seus moradores miniaturizam o próprio país.

Ainda no que diz respeito à identidade cultural, a vida das personagens aponta uma cultura híbrida, flagrada, a começar, na própria linguagem usada, em que aparecem palavras e

expressões de diversas línguas de etnias existentes no país, junto à língua proveniente de Portugal, além do emprego de jargões e calões usualmente encontrados na capital angolana. A seguir, alguns exemplos dessa linguagem, em que se revela um hibridismo: "kimbandices" (adivinhações, feitiçarias, em língua Kimbundu, p.15); "zongoleiro" (bisbilhoteiro, calão de Luanda); "makas" (conflitos, discussões, em língua Kimbundu, p.15); "mujimbeiros" (oriunda de "mujimbo", notícia, em língua Tchokue; ultimamente ganha a conotação de fofoqueiros, boateiros, p.20); a expressão "*Uakola o muxima, uakola o mbila*" (na própria "tradução" do narrador do conto, de "um provérbio dito alto e bom som em kimbundo da mais fina água (...), as palavras queriam dizer que quem tem o coração duro terá dura a sua sepultura, ou de outro modo, como dizem os portugueses, quem com ferro mata com ferro morre", (OCDPDC, p.60); esta outra: "uma maka do kaiaia, ou seja, das tremendas" (OCDPDC, p.35) e, por fim, esta: "tal como o telefone que *chama, chama e pinduzi*" (OCDPDC, p.48, grifos nossos). A expressão recebe uma nota de rodapé para sua explicação: "brincadeira que se faz em Angola em torno do nome "Shama, Shama, Shamapinduzi, o antigo partido de Julius Nyerere na Tanzânia, quando o telefone toca e ninguém atende". Muitas outras palavras e expressões, presentes na narrativa, mesclam-se ao discurso em língua portuguesa do narrador, em um claro hibridismo de linguagem, tão necessário à construção de um conto que se quer angolano e contemporâneo. Além de que, demonstra que tradição e contemporaneidade procuram dividir espaço e isto é confirmado na construção textual que busca inscrever a fala/oralidade na escrita.

Outro aspecto que bem pode indicar a possível identidade cultural dos moradores do Prédio do Cão se refere à música

> Retornava das bandas do Marçal, lá donde chegavam também os acordes, simultaneamente distantes e audíveis, do último sucesso das Gingas. Era sinal de que aquela farra ainda ia durar. Um semba das meninas do Maculusso tocado àquela hora em que os caminhos estão pretos, prenuncia, para satisfação dos mestres das passadas do amanhecer, a vinda de pelo menos outro lá para as seis, que é quando o sol já se encarrega de desfazer todos os vultos. (OCDPDC, p.13)
>
> Como tocado por passe de mágica, o som vindo da farra do Marçal aumentou de intensidade e fez ouvir amplificada a voz dum cantor brasileiro dos anos sessenta talvez Nelson Gonçalves, talvez Miltinho
>
> no triste lamento: "*Esta noite eu queria que o mundo acabasse!*" (OCDPDC, p.20)
>
> "*Esta noite eu queria que o mundo acabasse, e para o inferno o Senhor me mandasse*", continuava cada vez mais nítida e dramática a voz de Miltinho
>
> ou de Nelson Gonçalves. (OCDPDC, p.21)

O som das músicas denuncia estilos diferentes, assim como as vozes angolanas: "um semba das meninas do Maculusso" (OCDPDC, p.13) e brasileiras: "fez ouvir amplificada a

voz dum cantor brasileiro dos anos sessenta/talvez Nelson Gonçalves, talvez Miltinho" (OCDPDC, p. 20), evidenciam, mais uma vez, a diversidade cultural. Não é possível deixar de comentar a influência da cultura brasileira em Angola, presente na literatura, música, cinema, dança, etc. O som das músicas vinha de longe, de um lugar identificado pelo narrador como as bandas do Marçal, que oferecia divertimento noturno. Por isso, não fica claro se os moradores do Prédio do Cão frequentavam o lugar em busca de boa música e dança, mas é essa, possivelmente, a referência musical do angolano daqueles arredores, não sendo impossível que o próprio Zeca Fernandes chegara de madrugada, vindo daquelas bandas (aproveitando a ausência da esposa), de volta da "farra do Marçal" (OCDPDC, p.20).

As crenças, superstições, feitiços e demais coisas do gênero também serviriam para compor a identidade cultural dos moradores do Prédio do Cão, podendo-se tomar para exemplificação uma das personagens, "Dona Isa das Panelas, a kimbandeira-xinguiladora, estudiosa por excelência da área dos mais intrincados mistérios do além" (OCDPDC, p.34), como aquela que roga uma praga ao coronel Kimbango por causa de seu neto, acusado de gatuno pelo coronel:

> – Só se você não é gatuno. Só se gatuno é o meu neto! Deixa só. Se a razão falar que você é que é o gatuno, é nessas mãos que roubaram e acusaram o meu neto, que você vai sentir o castigo". (OCDPDC, p.38)

O certo é que, depois disso, três homens contraíram sarna:

> A sarna começou a aparecer no décimo andar onde vivia Florentino Gaspar, um dos indefectíveis do Kimbango na estrutura da empresa. E também Francisco Tomé (...). Este era protegido do chefe, era o confidente, uma espécie de bufo, e ambos corroboravam fervorosamente todos os actos do chefe.
> Do décimo, a sarna saltou para o sétimo onde o gordo coronel (...) vivia com a Catarina. (OCDPDC, p.39)
>
> Curiosamente, dos três indivíduos criteriosamente apanhados pela sarna, só ao Coronel Kimbango é que incharam as mãos. De tanto coçar, as mãos viraram chaga e a comichão de sarna parecia ter o dobro do ardor que os outros dois sentiam. (OCDPDC, p.40)

Mais uma vez, o que se evidencia na narrativa, a partir das ações das personagens e suas relações umas com as outras, é o caldeirão de culturas, mas com um diferencial: a cultura voltada à ancestralidade, a um tempo mais remoto no passado, não é identificada mas, sim, múltiplas culturas em que o traço hegemônico é imperceptível e pode ser explicado pela modernidade. O que se reforça é o espaço em que, perdidas as fronteiras culturais, impossibilita uma distinção ou demarcação de limites entre a cultura da tradição e a cultura contemporânea – e mais: no conto é viável a ideia de identificação e não de identidade cultural, portanto, algo em construção, em processo.

Aproximando os dois contos angolanos, novamente, compreende-se a semelhança de propósitos dos escritores em relação ao projeto de nação em que tanto a utopia de um futuro promissor quanto o retorno ao espaço edênico da origem são irrealizáveis. Mais ou menos na esteira de Agualusa, no conto "O coronel do Prédio do Cão", Jacques Arlindo dos Santos (2002), mesmo que não acene nitidamente para a questão da inviabilidade de um projeto nacional de literatura, deixa vislumbrar, no discurso narrativo, a dificuldade do encontro de identidade. Flagra-se, como observou o escritor angolano João Melo, um microcosmo da sociedade luandense, um verdadeiro missosso[20] moderno. Através dos *flashs* da vida cotidiana dos moradores daquele prédio, tomamos ciência das incoerências existentes na nova história do país, daquela história oficial, em que o ideal de nação livre, justa e igualitária não corresponde àquilo que se constata: corrupção política, abusos de poder e desigualdades. Quanto às personagens, notamos a presença de brancos, mestiços e negros, tentando conviver de forma harmoniosa no espaço do Prédio do Cão. Todas são de uma classe social desfavorecida, ao contrário das personagens daquela família angolana, apresentada no conto de Agualusa.

No conto, a história da morte misteriosa e não solucionada do coronel Kimbango anima, por aproximadamente dois dias, os moradores do Prédio do Cão, fazendo recordar, de certa forma, a imagem sinestésica d'**O cortiço**, de Aluísio Azevedo, no momento em que amanhece mais um dia para seus moradores: "eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas" (1988, p.29). Apesar da descrição do ambiente físico e social e da postura essencialmente científica na análise do comportamento humano, com realce de traços instintivos e patológicos, observável no cortiço de Aluísio Azevedo, algo similar pode ser notado no Prédio do Cão quanto ao comportamento das personagens. A orquestra de vozes das personagens, o som da música, na madrugada e à distância, a algazarra das crianças, querendo ver o morto, as pragas e xingamentos, o corpo imenso do coronel Kimbango em queda livre, despencando sobre o fusquinha de Zeca Fernandes, a catorzinha Dalila, oferecendo seu corpo em troca "duma bruta xandula de queijo com manteiga ou mesmo de chouriço e das inevitáveis coca-colas" (OCDPDC, p.33) e o cheiro da comida são a imagem do "cortiço angolano", criado por Jacques Arlindo dos Santos, em que o caráter social é o destaque. A internalização das relações de poder coloniais, sem dúvida, garantem o *continuum* da história do passado e nenhuma perspectiva positiva para o momento histórico contemporâneo ou para o futuro.

---

[20] O termo *missosso* se refere às estórias tradicionais de ficção, contrapondo-se ao termo *maka*, que corresponderia às histórias reputadas verdadeiras.

Enfim, nos contos angolanos a busca por uma identidade cultural deve considerar o momento contemporâneo que, nas narrativas, não só compreende personagens negras que vivem e marcam sua existência, conflituosa ou não, mas que se inserem em um espaço e tempo próximos do próprio leitor. Ler e compreender os contos em questão conduz à percepção do verossímil da história recente angolana, encenada pelas personagens. Quanto à procura pela identidade cultural, é certo que, frente ao caldeirão cultural que é o país onde vivem, as personagens não atingem uma consciência suficiente para a percepção do atrito inevitável entre tradição e modernidade. Também não conseguem notar que o espaço africano original, primeiro, daquela ancestralidade perdida com o advento do contexto colonial, torna-se irrecuperável, ficando este espaço, inevitavelmente, instalado no passado. E, claro, por mais que se queira, inclusive acionando a memória coletiva, resgatar ou trazer de volta para o presente esse passado, ele não é exatamente o mesmo, chocando-se com o mundo moderno, em que a ideia de homogeneidade cultural é tão utópica quanto o desejo de nação esboçado no calor da luta por independência.

Na tentativa de uma última aproximação dos contos angolanos, não seria inadequado instalar a personagem Jimmy Waters no espaço do Prédio do Cão e imaginá-la, observando e conhecendo as personagens. Seria mais fácil que ele encontrasse o que buscava ali, junto dos moradores? O fato das personagens que habitam o Prédio do Cão pertencerem a uma classe social baixa em nada contribuiria para uma perspectiva positiva de que Jimmy encontrasse sua identidade porque, na descrição das personagens e de suas relações, ficaria confirmada a incompreensão delas sobre o que Jimmy Waters ali procurava. Deslocada a personagem Jimmy do conto de Agualusa para o conto de Jacques Arlindo dos Santos, uma vez mais o leitor flagraria o momento histórico contemporâneo, eliminando a utopia da África Mãe, de onde partiram os filhos, separados pelo uso da violência colonial e para os braços da qual regressariam, reencontrando sua identidade.

A hipótese de que os diferentes espaços encontrados nos contos brasileiros e angolanos assinalam uma distinção na busca de identidade cultural é compreendida no confronto dos discursos das personagens e dos narradores, na medida em que o leitor pode pensar em uma diferenciada consciência destes sobre uma cultura hegemônica. Sendo assim, o que se verifica é que, nos contos brasileiros, a visível denúncia de uma hegemonia está presente no discurso dos narradores-personagens, produtores de arte e, portanto, de cultura. Ambos refletem sobre um necessário espaço cultural que garanta sua identidade, retirando-os de uma condição de marginalidade e de exclusão. Dessa forma, ainda é possível considerar que a busca por identidade cultural perpassa, igualmente, por questões pertinentes à

identidade étnica e racial das personagens. Caberia, portanto, a ideia de identificação ao invés de identidade cultural, como algo que está em processo, precisa ser construído.

Nos contos angolanos não se verifica, por parte dos narradores ou das personagens, preocupações ou denúncias à questão de uma hegemonia cultural. A identidade cultural parece estar mais diretamente relacionada com o rompimento de fronteiras culturais, anteriormente melhor demarcadas e que, no passado colonial, realmente implicavam em uma cultura hegemônica, notadamente ocidental. Acontece que ambos os contos angolanos representam um contexto contemporâneo, por isso, o que o discurso narrativo acaba por destacar é a fricção tradição/modernidade e o fim utópico de uma cultura pura, sem vestígios da presença e intervenção de outras culturas, na história de uma Angola que passou pelo processo de colonização e de "descolonização".

Se a análise dos contos brasileiros e angolanos revela uma procura distinta por identidade cultural, é possível, ao contrário, notar algo que aproxima os contos no que diz respeito à busca por uma identidade *literária*. Refletir sobre a busca por uma identidade literária requer o destaque a um aspecto, o da *marginalização* como um ponto em comum entre as duas literaturas em estudo. Desta vez, os espaços culturais devem ser considerados e, neste caso, o quesito espaço de pertencimento ou espaço alheio não as diferenciaria ou distanciaria, colocando uma ou outra em situação de maior ou menor vantagem, em relação à procura pela identidade literária.

Em observância à inclusão de personagem negra, sujeito do discurso, nos contos brasileiros, ou seja, da presença de um "eu-negro" nas narrativas, verifica-se uma inevitável relação da personagem com a busca por identidade. Seria adequado, primeiramente, pensar esse conceito, o de identidade, com o respaldo da ciência social, tentando entender a relação entre identidade e os agentes que a constroem. É Renato Ortiz quem remete a essa conceituação ao indicar que

> ao colocarmos a identidade como um elemento de segunda ordem [como elementos de segunda ordem, tomemos a memória nacional e a identidade nacional], estamos implicitamente nos referindo aos agentes que a constroem. Se existem duas ordens de fenômenos distintos, o popular (plural) e o nacional, é necessário um elemento exterior a essas duas dimensões que atue como agente intermediário. São os intelectuais que desempenham esta tarefa de mediadores simbólicos. (1994, p.139)

Referindo-se à ideia de identidade nacional, cuja construção necessita desses mediadores, os intelectuais, Ortiz afirma que estes "descolam as manifestações culturais de sua esfera particular", articulando-as a uma "totalidade que as transcende". Ele segue, exemplificando essa articulação na elaboração da *identidade étnica*, ao lembrar que as manifestações de cultura negra sempre se constituíram expressões culturais particularizadas

nas ações de africanos como, por exemplo, uma dança ou um ritual religioso. No entanto, o movimento da negritude só pôde surgir no momento em que um grupo de intelectuais (cita os nomes de Aimé Césaire, Senghor, Alioune Diop) toma como objeto de reflexão a condição do negro diante do homem branco, voltando-se para a África, “na busca de uma identidade negra que é no entanto algo virtual” (1994, p.141).

Desta exemplificação Ortiz conduz à outra, descrevendo o caso dos movimentos negros brasileiros como algo análogo, pois também buscam essa construção de identidade, unificando “os atores que se encontravam anteriormente separados” (1994, p.141), enfim, interpretando o passado e a cultura negra no sentido de um movimento social. Nesse aspecto, os escritores dos contos brasileiros, igualmente, podem ser tomados cumprindo esse papel mediador, na busca dessa construção de identidade cultural/literária e, ainda e nos termos em que coloca Ortiz, da construção de uma possível identidade étnica. Identidade como algo inacabado, de uma incompletude que não pode ser interpretada, por esse fato, como objetivo inatingido, pois, como afirma Zilá Bernd, definindo identidade, esta “não é fim, nem começo; ela situa-se no próprio processo de sua construção. Donde a metáfora do *mosaico* em que as partes vão se agregando para constituir o todo” (1987, p.40).

Mesmo levando-se em consideração toda essa reflexão, é possível que se teça um questionamento em relação aos contos, embora confirmada a importância da estratégia discursiva e a busca por identidade, verificáveis nas narrativas. Provavelmente, a primeira impressão é a de que os narradores-personagens dos contos se fixam, insistentemente, na questão racial ou em uma diferenciação entre brancos e negros, aparentando um ataque a todos aqueles que não façam parte do grupo ao qual pertencem ou se reconhecem. Esse narrador ou essa voz emergente da narrativa, observado o conteúdo que revela a problematização cultural, demonstra ter consciência de sua identidade étnico-racial e, por isso, o leitor seria ingênuo se pensasse que, na narrativa apresentada, encontrará a complacência ou um mar calmo e dócil. Por outro lado, reduzir essa consciência racial a puro rancor ou desejo de revide seria ignorar ou ser incapaz de perceber, no discurso dos narradores-personagens, um mar revolto, indômito, reivindicador, mas, igualmente consciente, objetivo e construtivo, cabendo ao leitor compreender nesse discurso a garantia de espaço e autonomia à personagem negra e, desta forma, melhor entender os textos.

Contudo, o ponto de vista narrativo, antes de constituir-se como uma marca "negativa" ou que poderia cair nas malhas de um aparente etnocentrismo[21], ao contrário, serviria para reafirmar a importância da literatura negra contemporânea, ao fazer emergir a voz do negro no discurso literário. Cabe, portanto, ao trabalho de composição textual, realizado pelos escritores, a melhor forma de afirmar e confirmar sua capacidade artística, na busca da construção de sua identidade literária.

Bernd, ao referir-se a Lévi-Strauss, que definiu identidade como uma "entidade abstrata sem existência real, embora indispensável como ponto de referência" (1987, p.39), ainda afirma que, "enquanto entidade abstrata, a identidade não possui um referente empírico; portanto, no caso da identidade negra, a cor da pele (referente empírico) não é suficiente para compor a identidade" (1987, p.39). Ora, apesar de significativa, essa afirmação parece insuficiente para se exigir que nas narrativas escritas por afro-brasileiros, que trazem personagens negras e temática sobre o negro, criadas recentemente, a cor da pele ou a questão étnica deva ser "corrigida" ou "superada" pelos artistas, em suas obras, para que estes possam, por conseguinte, galgar a tão sonhada identidade. Em primeiro lugar, não se deve esquecer que estes escritores encontram a resistência de sua inclusão junto aos autores e obras oficialmente reconhecidos da literatura brasileira. Se esse problema deve ser considerado socioeconômico, se tem vínculo com questões de ordem étnica, racial ou trazem à tona o tão discutido problema de uma hegemonia literária, o fato é que dificulta o acesso a essas obras. O obstáculo estende-se ao seu estudo, assim como à crítica sobre sua qualidade e seu valor literário, imprescindível para a inclusão de tais obras na cobiçada fortuna crítica. Todos estes fatores impossibilitam qualquer questionamento quanto à dificuldade desses escritores estarem traçando um "caminho certo", concernente à produção literária e, sobretudo, em relação à busca por sua identidade literária.

Também é preciso pensar a construção desses textos como um laboratório experimental, que requer do artista um domínio diferenciado da linguagem literária e da criação literária, atendendo à construção de uma identidade que não deseja perder de vista a cultura e a tradição. Esta última seria representada por meio do acionamento da memória (coletiva), mecanismo usado para a manutenção e recuperação da ancestralidade "ao integrar em um todo coerente as peças fragmentadas da história africana (negra) - candomblé, quilombos, capoeira" (ORTIZ, 1994, p.141). No entanto, o mais importante é constatar na

---

[21] Lévi-Strauss o conceituou, em seu **L'identité**, como o "preconceito pelo qual um grupo pensa que a humanidade acaba nas fronteiras de sua tribo, de seu grupo linguístico e até mesmo de sua aldeia"(1974-5, p.15 apud BERND, 1987, p.123).

construção desses textos, ou seja, por meio do literário, um ideal de superação da marginalidade histórica; de quem, por longa data, foi vítima de uma sociedade de preconceito "velado", discriminadora e excludente e aqui, sim, é impossível não analisar a questão do ponto de vista étnico e racial.

Portanto, não é difícil enxergar nos textos literários contemporâneos dessa geração de escritores da denominada literatura negra uma dose de *revolta* que, como distinguiria Abdias do Nascimento

> não é o sentimento auto-intoxicador estudado por Max Scheler, definido por Camus como "a secreção nefasta em vaso fechado, de uma impotência prolongada". Muito pelo contrário, ela é o fruto de uma consciência lúcida e bem informada que não transige nem transaciona com sua identidade e seus direitos. Por isso, ainda segundo Camus, "todo movimento de revolta invoca tacitamente um valor" (1982, p.93)

Revolta de quem se reconhece consciente da dura história de agressão e opressão sofrida durante séculos, cabendo, por isso, ao escritor, e outra vez tomando as palavras de Nascimento, "transferir ou canalizar o que poderia se tornar ressentimento negativo, em estado de *revolta* profundamente criador" (1982, p.66). Essa tomada de consciência do "ser negro", para o artista, exigiria um duplo esforço: lidar com as diferenças, garantir e conquistar, efetivamente, seu território ou espaço de pertencimento cultural/literário, buscar sua identidade e, ainda, lidar com essa árdua, mas necessária tarefa de escrever, de construir com a escrita, por tanto tempo de domínio exclusivo do outro.

O que não pode ser negada é a importância, no campo literário, dessa contribuição, que rompe com aquela produção anterior, construída por meio de estereótipos e da visão folclórica de que a história do negro se encerra com o fim da escravidão ou do período colonial. Para o escritor afro-brasileiro, a matéria negro lhe é familiar e pertinente, restando-lhe apresentar sua capacidade criativa, mostrar seu talento, sua qualidade como escritor. Sua literatura necessita ganhar um espaço mais amplo, como acontece com outras artes, como a música e a dança em que, mais efetivamente, os afro-brasileiros deixaram sua marca, obtendo um maior êxito e reconhecimento.

Seria oportuna uma conceituação e caracterização de *literatura negra*. Sobre as diversas expressões usadas para se referir à literatura denominada negra, Zilá Bernd já indicara a "hesitação, de um lado, de uma crítica que ainda não definiu conceitualmente seu objeto e, de outro, dos próprios produtores que seguem diferentes trajetórias em seu processo de busca identitária" (1987, p.78-79). Daí a utilização de expressões como literatura *negra*, literatura *afro-brasileira* e, ainda, literatura *negro-brasileira*, adotada pelo escritor Cuti. No entanto, Proença Filho afirma que uma designação aparentemente valorizadora, como

literatura negra, de presença tranquila na área dos estudos literários, desde os anos setenta do século XX, pode trazer o sério risco de fazer o jogo do preconceito velado. Ele entende que, diante da atitude engajada e de outros traços que a singularizam, alguns estudiosos propõem que se devam adotar critérios específicos para a avaliação da literatura

> produzida pelos escritores negros e mestiços de negro assumidos como tal, dada a natureza questionadora de sua produção e a pertinência da causa que defendem. Há mesmo quem proponha, a partir da perspectiva de uma releitura cultural, substituir, na apreciação, qualidade literária por oportunidade histórica (...).
> Tal proposta pode, de certa forma, converter-se em instrumento mantenedor de discriminação: equivaleria a considerar que a literatura produzida pelos negros é *literatura negra* e como tal deve ser tratada, em função dessa especificidade e das circunstâncias sócio-históricas em que é produzida, como se não tivesse nada a ver com a arte literária que se realiza no país e que é dimensionada à luz dos conceitos norteadores da teoria da literatura e que, mesmo em tempos pós-modernos, seguem orientando os estudos da arte literária no Brasil e nos demais centros ocidentais.
> O que julgo se deve considerar é que, nesses textos, há o centramento na causa do negro no Brasil, na luta por sua indiscutível afirmação cultural na realidade brasileira, e que eles se convertem, legitimamente, em revelação, denúncia, ruptura, produto cultural afirmativo, realizado por escritores que, mais do que quaisquer outros, têm condições de concretizá-lo. (2004, p.12)

Segue, atentando para o fato de que, se essa literatura feita por negros ou descendentes assumidos de negros apresenta características peculiares, concretizando linguagens geradoras de uma poética nova, isso não quer dizer que essa literatura não se insira no processo de uma literatura brasileira. Lembra, ainda, que "a arte literária compromissada precisa ser arte literária antes de ser compromissada, sob pena de descaracterizar-se e perder seu poder de repercussão mobilizadora" (2004, p.12). Desta forma, entende ser mais pertinente e apropriado, por força mesmo do propósito de afirmação da etnia, que, em lugar de literatura negra, defenda-se a referência à *presença do negro* ou da *condição negra* na literatura brasileira. Isso possibilitaria fugir de qualquer jogo preconceituoso, além de

> facilitar a caracterização da matéria no processo literário do país e a avaliação mais objetiva da contribuição literária de representantes assumidos da etnia que, mesmo diante dos mais variados obstáculos, têm trazido a público, nas últimas décadas, a força de sua palavra poética (2004, p.12).

Distintamente, Zilá Bernd discute a legitimidade da expressão *literatura negra*, sublinhando que o conceito de literatura negra

> não se atrela nem à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um *eu* enunciador que se quer negro. Assumir a condição negra e enunciar o discurso em *primeira pessoa* parece ser o aporte maior trazido por essa literatura, constituindo-se em um de seus marcadores estilísticos mais expressivos (...).
> (...) a presença de uma articulação entre textos, determinada por um certo modo negro de ver e de sentir o mundo, e a utilização de uma linguagem marcada, tanto no nível do vocabulário quanto no dos símbolos, pelo empenho em resgatar uma memória negra esquecida legitimam uma *escritura negra* vocacionada a proceder a desconstrução do mundo nomeado pelo branco e a erigir sua própria cosmogonia. Logo, uma literatura cujos valores fundadores repousam sobre a ruptura com

> contratos de fala e de escritura ditados pelo mundo branco e sobre a busca de novas formas de expressão dentro do contexto literário brasileiro (1988, p.22).

A grande questão, no entanto, não é proceder a um debate sobre a problemática da expressão literatura negra, mesmo porque a polêmica desencadearia uma discussão infinda e, muito provavelmente, inócua, não trazendo, ao literário, nenhum tipo de contribuição emergencial.

Talvez o ideal fosse uma caracterização da literatura negra, por meio da resposta a algumas questões: o que torna a escrita dessa literatura distinta do conjunto das letras nacionais? Quais elementos diferenciam e conferem especificidade à produção literária dos brasileiros descendentes de africanos? O estudioso Eduardo de Assis Duarte, que prefere utilizar a expressão literatura *afro-brasileira*, é quem formula e responde a tais questões, ao esclarecer que,

> descartados os fatores extra-literários, algumas constantes discursivas se destacam e têm sido utilizadas como critérios de configuração dessa literatura.
> Em primeiro lugar, a *temática*: "o negro é o tema principal da literatura negra", afirma Octavio Ianni, que vê o sujeito afro-descendente não apenas no plano do indivíduo, mas como "universo humano, social, cultural e artístico de que se nutre essa literatura" (1988, p. 54). Em segundo lugar, a *autoria*. Ou seja, uma escrita proveniente de autor afro-brasileiro e, neste caso, há que se atentar para a abertura implícita ao sentido da expressão, a fim de abarcar as individualidades muitas vezes fraturadas oriundas do processo miscigenador. Complementando esse segundo elemento, logo se impõe um terceiro, qual seja, o *ponto de vista*. Com efeito, não basta ser afro-descendente ou simplesmente utilizar-se do tema. É necessária a assunção de uma perspectiva e, mesmo de uma visão de mundo identificada à história, à cultura, logo a toda problemática inerente à vida desse importante segmento da população (...). Um quarto componente situa-se no âmbito da *linguagem*, fundado na constituição de uma discursividade específica, marcada pela expressão de ritmos e significados novos e, mesmo, de um vocabulário pertencente às práticas linguísticas oriundas de África e inseridas no processo transculturador em curso no Brasil. E um quinto componente aponta para a formação de um *público leitor* afro-descendente como fator de intencionalidade próprio a essa literatura e, portanto, ausente do projeto que nortearia a literatura brasileira em geral. (2009, p.01-02)

Se por parte de grupos de escritores negros brasileiros existe a preocupação de legitimar uma escritura negra, é necessário atentar para os possíveis desdobramentos dessa postura em relação ao literário e suas consequências, em especial no que concerne à recepção da obra. Tomando-se como ponto de partida a obra literária, Bernd atenta para o fato de que são diversas as *instâncias legitimadoras* que atuam, condicionando sua trajetória e determinando sua fortuna crítica. Deste modo, embora a função dessas instâncias seja frequentemente minimizada,

> possuem uma influência decisiva na admissão ou na exclusão de uma obra da história literária ou, melhor, são elas que, em grande parte, ditam os espaços que determinada obra deverá ocupar: se os da sombra ou os da consagração.

> Dessa forma, algumas instâncias são diretamente responsáveis pela *emergência* das produções literárias, como revistas, jornais, editoras e livrarias; outras lhes trazem *reconhecimento*, como a crítica e a historiografia literárias, enquanto outras garantem sua *consagração*: prêmios e academias, reservando-se à escola e às bibliotecas a sua *conservação*.
> Dentro desse enfoque é possível avaliar a repercussão que poderá ter, no que concerne à recepção de uma obra literária pelo público, uma falha ocorrida em qualquer um dos elos dessa corrente. Basta que um deles se rompa para que o processo todo fique prejudicado.
> A constatação da existência dessas injunções, que interferem na formação da literatura como instituição, pode dar-nos a chave para a compreensão do destino das criações artísticas: *o valor estético não é a determinante única da sacralização de uma obra, nem de seu banimento para as regiões da sombra e do esquecimento*.
> Assim, é nossa hipótese que *quanto maior o potencial revolucionário e desagregado da ordem vigente que uma obra contiver, tanto maior será o risco de que uma das instâncias acima mencionadas venha obstaculizar seu percurso e sua conservaçã*o. (1988, p.40-41, grifos nossos)

Uma análise da literatura negra, partindo do pressuposto de uma dependência dos escritores de instâncias legitimadoras das suas obras, parece estar relacionada com a agregação à expressão literatura negra de uma terminologia[22] como literatura *minoritária*, literatura *menor*, literatura *arcaica* ou *contraliteratura*. Constata-se que a literatura negra depara-se com barreiras que dificultam sua emergência, o seu reconhecimento e a sua consagração no cenário literário brasileiro. Bernd afirma que, a partir de seu caráter contra--institucional, a literatura negra

> sofre barragens desde a escolha editorial até a consagração dos manuais escolares, mantendo-se em situação marginal em relação ao campo literário instituído; (...) encontra-se excluída dos canais de reconhecimento e consagração por razões ideológicas: interessa à ideologia da instituição que haja obras sobre o negro para provar o caráter multiétnico da nação brasileira, mas não interessa dar voz ao oprimido; (...) é minorizada pela instituição que a considera esteticamente inferior, para melhor valorizar a "boa literatura"; (...) não se beneficia da legitimidade por

---

[22] Na ordem em que foi indicada, acima:
Literatura *minoritária*: corresponderia, de acordo com Jacques Dubois (**L'Instituition de la Littérature**) às "produções diversas que a instituição exclui do campo da legitimidade ou que isola em posições marginais no interior deste campo" (1978, p.130 apud BERND, 1988, p.41). O termo "minoritário" não quer dizer que essa literatura seja das "minorias", mas "minorizada" pela instituição literária.
Literatura *menor*: é definida por G. Deleuze e F. Guatari "como a que apresenta condições revolucionárias no seio da literatura estabelecida (ou grande literatura). O termo menor não tem, portanto, nada de pejorativo, embora não seja o mais adequado porque pode ser associado, da mesma forma que o termo *marginal*, a critérios depreciativos" (BERND, 1988, p.41-42).
Literatura *arcaica*: do ponto de vista formal, utiliza formas literárias gastas ou já superadas. Bernd exemplifica, indicando que alguns escritores da literatura negra brasileira da década de 1960, "empregam fórmulas parnasianas há muito abandonadas pelos autores da literatura autorizada. Este procedimento pode ser interpretado não como imitação tardia, mas como um processo de *apropriação* de elementos até então reservados às elites dominantes" (1988, p.43).
Contraliteratura: caracteriza-se pela postura crítica no interior do campo literário instituído, estruturando-se como contestação sistemática dos valores representados pela cultura dominante. De acordo com Bernd, os textos da contraliteratura quase sempre se afastam de uma tradição de construção eufórica ou ufanista que encobrem a realidade. Organizando-se como *contradição* a esse tipo de retórica grandiloquente, que camufla os aspectos deprimentes da sociedade como miséria, guerra, racismo, subdesenvolvimento, etc., ela abre uma brecha para o aparecimento da realidade oculta, permitindo ao mesmo tempo o resgate da imagem real do homem e a emergência de um discurso de resistência à opressão (1988, p.43-44).

> destinar-se a grupos sociais (comunidades negras brasileiras) que são mantidos afastados das trocas culturais dominantes. (1988, p.78)

Duarte completa esse raciocínio ao afirmar que a literatura afro-brasileira "sofre, ao longo do tempo, impedimentos vários à sua divulgação, a começar pela própria materialização em livro. Quando não ficou inédita ou se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulou muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos" (2009, p.01). Acrescenta, sobre a noção de uma identidade nacional, argumentar-se, enfaticamente, que

> critérios étnicos ou identitários não devem se sobrepor ao critério da nacionalidade: "nossa literatura é uma só" e, afinal, "somos todos brasileiros". E mais: seríamos todos "um pouco" afro-descendentes (...). Daí não haver sentido em demarcar especificidades de raça, etnia ou mesmo gênero, seguindo quase sempre "modismos importados" com o objetivo de fraturar o corpo de nossa tradição literária e da herança outorgada pelos mestres do passado e do presente. (2009, p.01)

Para Duarte, o resultado desses condicionamentos traduz-se

> na quase completa ausência de uma história ou mesmo de um *corpus* estabelecido e consolidado para a literatura afro-brasileira, tanto no passado quanto no presente, em virtude do número ainda insuficiente de estudos e pesquisas a respeito, apesar do crescente esforço nesta direção. A inexistência de uma recepção crítica volumosa e atualizada, bem como de debates regulares nos fóruns específicos da área de Letras, decorre desses fatores e também da ausência da disciplina "Literatura Afro-brasileira" nos currículos de graduação e pós-graduação da maioria dos cursos de Letras instalados no Brasil. Como consequência, mantém-se intacta a cortina de silêncio que leva ao desconhecimento público e vitima a maior parte dos escritores em questão. (2009 p. 01-02)

Entretanto e apesar desse conjunto de fatores desfavoráveis, ressalta que

> a historiografia literária brasileira vem passando, nas últimas décadas, por um vigoroso processo de revisão não apenas do *corpus* que constitui seu objeto de trabalho, como dos próprios métodos, processos e pressupostos teórico-críticos empregados na construção do edifício das letras nacionais. Tal revisão não ocorre, obviamente, de forma espontânea, mas motivada pela emergência de novos sujeitos sociais, que reivindicam a incorporação de territórios discursivos antes relegados ao silêncio ou, quando muito, às bordas do cânone cultural hegemônico (...). Destacam-se os trabalhos de Moema Parente Augel, Zilá Bernd, Domício Proença Filho, Oliveira Silveira, Oswaldo de Camargo, Luiza Lobo, Edmilson de Almeida Pereira, Leda Martins e de membros do movimento negro que, ao lado de brasilianistas contemporâneos como David Brookshaw, dedicam-se ao resgate da escrita dos afro-descendentes.
>
> Destaque-se, ainda, a precedência de trabalhos como os de Silvio Romero, Arthur Ramos, Gilberto Freire, Henrique L. Alves ou Edison Carneiro. A eles se juntam Roger Bastide, Raymond Sayers e Gregory Rabassa que, embora partindo de perspectivas e métodos distintos, debruçaram-se, ao longo do século XX, sobre esta produção. (2009, p.02)

Se, de um lado, a fronteira cultural dificulta a visibilidade das obras e dos próprios escritores dessa literatura que traz a "voz das margens", não deixa de se constituir como literatura *brasileira*, sendo a produção desses escritores contribuição artística e cultural. Sobre essa produção, conclui-se, junto com Duarte, que está *dentro* da literatura brasileira porque se utiliza da mesma língua e, praticamente, das mesmas formas, gêneros, processos e

procedimentos de expressão. No entanto, está também *fora* da literatura brasileira porque, entre outros fatores,

> não se enquadra na "missão" romântica, tão bem detectada por Antonio Candido, de instituir o advento do espírito nacional. Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar, no âmbito da cultura letrada produzida pelos afro-descendentes, uma escritura que seja não apenas a sua expressão enquanto sujeitos de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal porque fundado na *diferença* que questiona e abala a trajetória progressiva e linear da historiografia literária canônica. (2009, p.09)

Independente dos obstáculos que impeçam sua consolidação, por meio do reconhecimento de seu valor literário a literatura negra mantém-se "trafegando na contramão" (Antonio Cândido, a respeito da obra de Luís Gama) e contribuindo com uma produção literária de inegável qualidade; e os contos em estudo dos escritores Oswaldo de Camargo e Cuti, exemplarmente, confirmam isso.

Quanto à crítica sobre a literatura negra, parece se centrar na questão de uma avaliação de seu nível estético, em uma preocupação maior com a estrutura e com as formas composicionais, apontadas como tradicionais e pouco inovadoras. Nesse sentido, desconsidera-se o fato de se tratar de uma literatura que procura construir seu território literário. Talvez seja oportuno recorrer, novamente, a Bernd, ao referir-se a Jack Corzani (**La Littérature des Antilles-Guyane Françaises**, 1978), cuja reflexão sobre

> problemas metodológicos de uma história literária do Caribe, recoloca o problema de privilegiar o estético no estudo de obras que se querem essencialmente funcionais, concluindo que esse critério corresponderia a condenar a pesquisa, *a priori*, à esterilidade.
> "É preciso partir da existência de uma certa quantidade de 'escritos' pretendendo-se literários, oferecendo-se como tais e não excluir, em nome de definições ou de concepções estrangeiras, tal ou tal obra aparentemente pouco conformes aos cânones estabelecidos. Privilegiar a constatação em relação ao julgamento, subordinar este último à compreensão do objetivo perseguido pelo autor, esta parece ser a única via fecunda possível".
> Em outras palavras, ao recentramento efetuado no nível do fazer poético, deve corresponder um recentramento do crítico que reconstituirá a obra de seu interior e ficará atento aos valores por ela elaborados. (1988, p.98)

A obsessão da crítica pelo estético acaba por exigir dos escritores da literatura negra o compasso com a "boa literatura", mas que, ao mesmo tempo, apresente-se como a literatura da diferença, nos moldes do que deveria ser uma literatura denominada negra. De qualquer modo, os escritores acabam por se encontrar em delicada situação porque, conformando-se aos ditames da "arte do bem escrever" preestabelecidos ou procurando inovar para confirmar sua diferença, a severidade ou obtusidade da crítica em admitir o valor literário e a qualidade das obras será a mesma.

Impossível, após toda essa reflexão, desconsiderar o polêmico tema do cânone literário. Afinal, se escritores e/ou obras mais conhecidos e até reconhecidos do cenário literário ainda não fazem parte do cobiçado cânone, imagine-se obras e/ou escritores da literatura negra. Leyla Perrone-Moisés, no capítulo 5 de seu **Altas Literaturas**, não descarta a necessária presença de um cânone e critica, duramente, os estudiosos da pós-modernidade ou da era da globalização, em especial, aqueles dos estudos culturais de linha norte-americana. Atenta para o fato de professores de literatura, "politicamente corretos" e de universidades norte-americanas, submeterem as análises e a própria escolha de textos a critérios de "raça", "gênero" e "classe". Desse modo, a literatura tenderia a desaparecer como disciplina autônoma,

> integrando-se nos "estudos culturais", ou multiplicando-se e particularizando-se em razão da abordagem ideológica de grupos militantes: estudos "de gênero"(feministas, *gays* e *queers*); estudos "pós-coloniais" (a literatura produzida por ex-colonizados, nas línguas das ex-metrópoles); estudos "multiculturalistas" (os quais, na prática, são monoculturais, pois cada cultura quer manter seu compartimento, ou departamento - a manutenção da palavra raça, com sua carga ideológica excludente e seu ranço belicoso, é um triste indício) (1998, p.191)

Referindo-se aos críticos dos estudos culturais "generalizantes e fortemente ideológicos" (1998, p.192), a que chama de particularistas, denuncia que "a literatura não interessa mais por ela mesma, o que interessa é 'a literatura como'... (como depositária da memória cultural, como colonizadora e/ou descolonizadora, como expressão das diferenças sexuais, como ideologia etc)" (1998, p.192-193).

Duas observações poderiam ser feitas a partir das afirmações da autora, acima destacadas. Em primeiro lugar, o que se quer dizer com literatura *por ela mesma*? A literatura que se pretende apenas texto, forma, palavra empregada por meio da linguagem literária, desvinculada da história, desvinculada da realidade? Literatura não deve ter relação com a *cultura* e, por esse motivo, reportar-se aos grupos minoritários ou excluídos ou, ainda, abordar temática que verse sobre os "marginalizados" do processo? O "politicamente correto", do ponto de vista literário, é ater-se aos temas não geradores de conflitos, discordâncias, enfim, "não-polemizadores"? A proposta da literatura é apenas entreter e causar prazer estético? O prazer estético está, sumariamente, vinculado à forma dos textos literários e à linguagem poética?

Outro ponto que serviria à reflexão, diz respeito à ideia de Perrone-Moisés sobre *particularismo*. Pode-se retomar o tema do cânone, abordado pela autora, no momento em que reivindica a necessidade de um cânone, fazendo a defesa daquilo que considera alta literatura: "se todas as minorias reclamam os seus direitos, *por que não os reclamaria a*

minoria representada pelos leitores de alta literatura?" (1998, p.213, grifos nossos). Deve-se lembrar que cada leitor, no sentido amplo da palavra, incluído o estudioso e o crítico de literatura, tem sua lista de obras e escritores preferidos, ou seja, o cânone perpassa por critérios de qualidade e de gosto literários. Por essa razão, o que seriam altas literaturas? O cânone que inclua obras e autores da consagrada, clássica e, de preferência, ocidental literatura? Note-se que os escritores-críticos elencados por Perrone-Moisés para a declaração de sua lista escolheram escritores de um cânone consagrado. Será que a autora também não incorreu em um particularismo ao anunciar sua defesa de um cânone visivelmente "excluidor dos excluídos"?

Não se trata de discutir o "cânone ideal e incluidor" ou, simplesmente, defender um cânone, mas notar que, no fundo, o que acaba por se delinear é, mais uma vez, o estigma da dependência cultural e de um sentimento indelével de inferioridade em relação à "insubstituível e imbatível" literatura "de centro", ocidental e europeia. Aquele que pretenda fugir ou se desviar dos dogmas estabelecidos de uma "boa literatura" não é bem vindo no espaço literário. Mesmo que se esclareça, em detalhes, que esse quinhão de escritores e de obras pertence a um espaço da diferença, permanecerá, lamentavelmente, incompreendido, renegado ou, nas palavras de Bernd, por vezes, condenado a ocupar "os espaços da penumbra e do esquecimento" (1988, p.99).

Deslocando nosso olhar dos contos brasileiros para os contos angolanos, percebe-se uma substancial distinção quanto à busca por identidade. Constatar essa distinção parece depender da reflexão que parta da noção histórica de que no Brasil, como afirma Mário César Lugarinho, "a violência colonial diretamente sofrida afasta-se de nós em quase duas centenas de anos" (2007, p.303), diferente de Angola, em que o momento de independência e fim do domínio colonial direto ocorreu nas últimas décadas do século XX, mais precisamente com a independência angolana, em 1975. Essa distância temporal não impede a confirmação de algo comum às literaturas brasileira e angolana, ou seja, que estas buscaram a identidade nacional como projeto.

O diferencial está no fato de que "nos acostumamos a não observar, há muito, a exaltação da utopia nacional como sentido diretor de nossa literatura" (2007, p.304), enquanto que o tema da nação na literatura angolana "se constitui como a série literária dominante nos anos que antecedem a Independência e nos mais de vinte e cinco anos que dela se seguem" (2007, p.304). Portanto, esse referencial, o de identidade nacional como projeto, segue como tema ainda em evidência na produção literária desse país africano, mesmo notando que na literatura angolana este projeto já passou por inúmeras transformações e reconfigurações. Isto

é comprovado nas narrativas de José Luandino Vieira ou Pepetela, que procuraram construir uma nação utópica, ainda que inscrita nas fronteiras de uma literatura nacional ou na produção literária centrada na ideia de desconstrução de nação, distopia ou algo do gênero, também constatada nos últimos romances de Pepetela.

Nota-se que o conto de Agualusa, ou melhor, toda a obra **Fronteiras Perdidas**, discute a viabilidade do projeto nacional referente à literatura angolana, embora o texto não se assemelhe às narrativas que partem da tentativa utópica ou distópica de construção de nação, em que ainda é possível distinguir uma fronteira cultural ou até mesmo a fronteira de uma história de Angola ou da história da nação. Em "Os pretos não sabem comer lagosta" a fronteira cultural esgarça-se até seu completo esfacelamento. O que se percebe, no conto, é a inviabilidade de um projeto nacional angolano, visto que a sociedade angolana encontra-se mergulhada em inúmeras contradições e crises que, ao mesmo tempo, servem para desmascarar e, por fim, confirmar uma fragilidade que em nada corresponde ao desejo da construção de nação por meio da sua "nova história" pós-colonial.

Como se tratam de dois contos angolanos contemporâneos, escritos entre o final da década de 90 do século XX e início do século XXI, mais coerente e funcional seria começar pela reflexão sobre a construção de identidade nos contos, analisando o que há de novo sobre isso no próprio discurso dos escritores da atual produção literária angolana e, por extensão, compreendendo o discurso narrativo. No entanto, somente partindo de um breve histórico literário da produção angolana, servindo de suporte para a reflexão sobre o projeto de construção de uma identidade nacional, pode-se compreender e realmente constatar o que há de novo nas narrativas que se voltam a esse tema, problematizando-o ou até considerando sua inviabilidade.

A professora e estudiosa da literatura africana, Inocência Mata, em um de seus artigos[23], discorre sobre o papel da crítica literária africana no chamado pós-colonialismo, primeiramente atentando para o fato de que tanto leitores quanto críticos sempre viram a literatura africana como subsidiária de saberes de outras áreas do conhecimento humano, notadamente das Ciências Sociais e Humanas. Tal dado confere a essa literatura seu papel de portadora da voz dos oprimidos e dos silenciados:

> 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 demônios 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 – e

[23] Trata-se do artigo "A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência?", publicado na Revista **Ipotesi** (2006).

> porque a História é parcial e parcelar, como equacionou José Saramago, a "ficção desafia a História como discurso que a reinventa e compensa a sua parcialidade" (MATA, 2006, p.34)

Verifica-se, portanto, que a literatura serviria, ainda que ficcionalmente, para "informar" sobre o país, mesmo levando-se em consideração que o ponto de vista ou visão sobre o país parte do pensamento intelectual; e talvez aqui coubesse, novamente, a referência de Renato Ortiz ao papel mediador do intelectual.

Enfim, no campo literário, seria notório tanto o domínio quanto a responsabilidade do escritor sobre aquilo que ele diz, ou diz através de suas personagens. Há, inclusive, por parte dos escritores, uma preocupação condizente com a necessidade de buscar, no campo discursivo e estético, estratégias de conciliação entre a estética e o *conhecimento histórico-cultural*. Mata segue o debate, confirmando o receio de que o pós-colonialismo apenas seja a dissimulação de um neo-colonialismo que, em termos literários, corresponderia a uma reencenação triunfante da narrativa colonial de fundação, como já fora afirmado por Ella Shohat, em seu **Notes on the Postcolonial** (1992).

Logo e mesmo que, de acordo com Stuart Hall, "essa renarração desloca a 'estória' da modernidade capitalista de seu centramento europeu para suas 'periferias' dispersas em todo o globo" (2003, p.113), é impossível deixar de notar, como igualmente notou Mata, que o "centro europeu" ainda mantém lugar de destaque no "pensamento pós-colonial". Isto é observado no espectador ou leitor dessa narrativa, impregnado pelo "cânone ocidental" e municiado pelo arsenal teórico exigido para a análise de tais "obras canônicas". Por fim, na própria literatura africana, consequência de escritores e críticos que, de forma inconsciente, tornam-se reféns de um "imperialismo cultural" ou dependência cultural, resultante disso tudo.

Outra crítica que reflete sobre a questão de identidade, apresentando algo semelhante ao que é encontrado em Mata, no que se refere à noção de dependência cultural, é verificada em Maria Luiza Scher Pereira, quando afirma que

> alinhada ao projeto de "escrever a nação", a literatura angolana, especialmente a narrativa de ficção, parece disposta a plantar no caminho aberto pela independência a afirmação de sua identidade literária, e ao mesmo tempo discutir questões de identidade cultural da nação, constituída politicamente nos moldes do estado-nação ocidental moderno. Ou seja, convergente com o projeto de construção da nação angolana, e assumidamente interessado nele, haveria então o projeto de construção da literatura angolana como sistema literário, nos moldes dos sistemas literários produzidos nas nações ocidentais modernas. (2007, p. 95)

Ambas, ao problematizarem uma literatura que apresenta conflitos, perpassando pela questão da dependência cultural até a dificuldade de, frente à interferência histórica, atender à

necessidade de “pintar a realidade” da nação, deixam claro que esses conflitos exigem dos escritores angolanos uma difícil tarefa de escrever a nação. Acrescente-se a isso o fato de que se cobra deles o “passaporte para provar que são tipicamente africanos”, como disse o escritor moçambicano Mia Couto em entrevista ao jornal *Público*, em 2005.

Pressupõe-se que, partindo dessas constatações, exista uma tendência a “formatar” a literatura angolana como se, em sua totalidade, a temática da busca da construção de uma identidade nacional envolvesse as mesmas dificuldades ou dilemas, de ordem teórica ou estética. Uma prova de que isso pode não englobar toda a literatura angolana, incluída a mais contemporânea, é o fato de que esta apresenta uma produção, na poesia e na prosa, rica e bastante diversificada. Seus artistas deixam o leitor vislumbrar um amadurecimento, sem uma relação restrita a escritores que produzem há mais tempo, pois também se deve incluir os jovens escritores angolanos, atores surgindo com vigor e talento no palco literário.

O amadurecimento dessa literatura é comprovado por uma grande produtividade, em uma multiplicidade de gêneros, de modos de escrever, de variadas temáticas, preocupações, gostos, construções simbólicas, etc. Apenas se detendo nos gêneros, é incrível o número de escritores que partiram da poesia a caminho da prosa, inscrevendo-se como aqueles que dominam com mestria tanto uma quanto a outra. Esta última, dividida em novela, romance, crônica e teatro, o que desfaz a anterior configuração da produção angolana como quantitativa e qualitativamente mais poética.

Outro dado que já é notório, podendo ser aproximado do que é encontrado no Brasil, seria uma ausência de nitidez de contornos entre os gêneros, bem próprio de uma literatura contemporânea. Um exemplo diz respeito ao *conto*, em que é possível verificar uma hibridização de gêneros e uma construção que desmonta a oficial caracterização do conto como narrativa curta (observe-se a extensão do conto “O coronel do Prédio do Cão”, de Jacques Arlindo dos Santos); apresenta o reaproveitamento poético, como o do Canto V de *Os lusíadas*, em “Estranhos pássaros de asas abertas”, um dos **Contos de morte**, de Pepetela, ou, ainda, presenteia-nos com as metáforas e imagens altamente sinestésicas, na plasticidade poética dos contos de Ondjaki.

Notadamente, percebe-se um manuseio da língua muito mais desenvolto, parecendo que esse inicial “entrave” que diz respeito à “adequação” da língua oficial portuguesa na escrita caminha para o fim ou, ao menos, para a resolução temporária deste impasse. É o que se constata em relação ao emprego das gírias, de expressões, calões e jargões, além de termos, apropriados literariamente, das diversas etnias encontradas no país, mais uma vez verificado no conto “O coronel do Prédio do Cão”, de Jacques Arlindo dos Santos.

A variação na escolha temática também é notória, inclusive as de caráter mais existencial, em que não se foca, necessariamente, o social, o coletivo ou o grupo. Este amadurecimento, verificado no campo estético e estendido ao discurso de escritores da literatura contemporânea angolana, marcando sua posição em relação à construção de uma identidade, podem confirmar um trabalho que não os identifiquem como artistas dependentes, culturalmente, ou atrelados a um cânone marcadamente ocidental. Na verdade esses artistas não precisam "mostrar seu passaporte" de africanos ou de angolanos porque sua produção literária é a prova mais concreta de que cada país do continente africano apresenta, em sua literatura, marcas que a identificam como tal, distinguem-na e a particularizam.

A intenção, por meio desse contorno da produção literária angolana, com enfoque em sua fase mais recente, é verificar, nos contos angolanos em estudo, estratégias diferenciadas daquelas encontradas nos contos brasileiros, no que diz respeito à construção de uma identidade literária. Na verdade, percebemos algo que parte da *desconstrução* do imaginário de nação ou identidade nacional, idealizadas por boa parte de escritores angolanos. Tanto no conto de José Eduardo Agualusa quanto no de Jacques Arlindo dos Santos percebe-se a impossibilidade de viabilizar ou de dar continuidade àquele cobiçado projeto de nação, que povoou a imaginação de escritores e de intelectuais por longo tempo, destruindo, ao mesmo tempo, o conceito de fronteira cultural e de literatura nacional, demarcadas pela noção de limites, concretude e completude. A diluição de fronteira cultural e de literatura nacional parece ser reforçada com a revisão histórica da nação, em que é preciso destruir mitos e rever valores veiculados pela versão "oficial" dos fatos que, no *passado*, procuravam ocultar ou silenciar os desmandos do poder. Ao mesmo tempo é preciso olhar para o *presente*, criticamente, retirando o véu desta nova história, outra vez trajada de algo semelhante ao encontrado no passado, isto é, necessitando, ainda uma vez, da destruição de mitos e da revisão histórica.

Além do mais, a memória acionada para conectar passado e presente não encontra eco no passado, enquanto um tempo histórico ou mítico no sentido positivo da utopia, pois é o presente que emerge com força na narrativa. Um presente benjaminiano, que corresponde àquele "momento que explode para fora do contínuo da história" (BHABHA, 2007, p.28) ou na concepção do presente como "o tempo do agora" (BENJAMIN, 1970 apud BHABHA, 2007, p.23). Importa perceber que esse tempo presente que inscreve o agora, traduzido pelos acontecimentos e pelo cotidiano, encontrados nas narrativas e encenado pelas personagens, é verificado nos contos angolanos e também nos contos brasileiros. Os contos de Agualusa e Jacques Arlindo detonam com a conformidade a uma dependência cultural de "centro" ou

ocidental, na medida em que atendem à rediscussão desse poder, da ideia de cânone e da própria crítica submetida a esses ditames de configuração cultural, mas obviamente política.

Por fim, faz-se necessário indicar a importância da literatura angolana que, enquanto sistema, apresenta-se consolidada e reconhecida em muitos países, embora manifeste dificuldades que dizem respeito, particularmente, ao desafio encontrado pelos escritores para divulgarem sua obra. Mata e o próprio escritor Jacques Arlindo dos Santos denunciaram o problema relativo às barreiras alfandegárias e às taxas sobre as matérias-primas como um empecilho porque tornam os livros, publicados no país, excessivamente caros, tanto para a população de baixa renda quanto para as pessoas que vão ao país e desejam comprar as obras, nas poucas editoras existentes:

> todas as editoras que abriram portas nestes últimos anos (e que não são muitas atendendo às necessidades de uma população cada vez mais escolarizada) estão passando por dificuldades para se manterem.
> Normalmente, só editam livros que sejam subsidiados, porque sabem que não podem contar com o produto da venda de livros. Em Angola, um livro, qualquer livro, dá prejuízo. Salvo raras excepções, de cada mil livros editados, vendem-se quatrocentos exemplares. Os restantes, ficam nas prateleiras (...).
> Um outro problema e de não menor importância é este: os livros feitos em Angola (e todos os livros deveriam ser feitos em Angola, mesmo os escolares) ficam três vezes mais caros que os editados em Portugal ou no Brasil, na África do Sul ou na Namíbia.
> Isto por que, se a mão de obra é mais barata?
> O papel, as cartolinas, a tinta e os demais materiais necessários para a feitura de um livro estão sujeitos a uma pauta alfandegária demasiado rigorosa. Por outro lado, a falta de concorrência entre as gráficas que transbordam de trabalho, leva aos preços exorbitantes que hoje temos. (SANTOS, 2005, p.91-92)

Mata e Santos reforçam a necessidade de uma política cultural que considere o livro como bem material de primeira necessidade. Responsável pela Editora Chá de Caxinde, em Luanda, Santos vai além, mostrando as deficiências do país no que diz respeito ao índice reduzidíssimo de leitores angolanos:

> um mês depois da proclamação da Independência, nasceu a União dos Escritores e, mais tarde o INALD - Instituto Nacional do Livro e do Disco, que tinha também funções editoriais. Assim nos mantivemos até 1972 (com grande êxito na divulgação de livros e escritores nacionais até aí praticamente desconhecidos) até que, com a abertura à iniciativa privada, surgiram várias editoras. A Chá de Caxinde, a Nzila e a Kilombelombe são as que mais se destacam na atuaclidade.
> Melhorou o acesso ao livro e à leitura?
> De modo algum. Continua a não haver leitores. Os livros continuam caros para a maioria das bolsas. Os nossos escritores de renome veem-se, infelizmente, obrigados a publicar na Europa, através de editoras portuguesas.
> Em resumo: Angola não lê.
> Não leem as crianças, porque não têm livros e não estão habituadas a ler.
> Não leem os jovens, porque não os acostumaram ao interesse da leitura.
> Não leem os estudantes universitários, quase irremediavelmente perdidos para a leitura, porque, no fito de se formarem, não conhecem outros livros que não sejam os de obrigação curricular.
> Não leem os adultos e entre eles os próprios professores (de todos os níveis, mesmo os universitários) porque ninguém lhes ensinou a sentir o gosto pela leitura, nem

> lhes criou a necessidade de ler, para lá dos livros de especialidade com que, obrigatoriamente, se têm de manter actualizados. (2005 p. 90-91)

Para o escritor, a leitura, em Angola é uma utopia, agravada pela própria questão das barreiras que dificultam a circulação dos livros no país e seu acesso ao público leitor, pelo fato de ser o livro um objeto de luxo, um bem supérfluo para a maior parte da população. Essa ausência de uma circulação de bens culturais impede também que os livros escritos em países africanos de língua portuguesa, como Angola, possam, ao menos, ser publicados em Portugal para serem enviados aos países de origem, pois as barreiras alfandegárias encarecem os livros, até o momento em que se encontram disponíveis, nas editoras de países africanos, para a compra.

Por fim, ainda existem escritores que, até por questões ideológicas, preferem publicar seus livros em seu país, com toda a dificuldade material que isso implica. Consequentemente, o acesso a esses livros e escritores restringe-se ao próprio país de origem, como é o caso dos escritores João Maimona, José Luís Mendonça e Adriano Botelho de Vasconcelos que, de acordo com Mata, não são conhecidos em Portugal porque publicam seus livros somente em seu país. Isto quer dizer que esses livros, ou não chegam até os leitores estrangeiros ou estes precisam buscar tais obras em Angola.

Sem contar que muitos livros de escritores angolanos, publicados há mais tempo - e este “mais tempo” pode referir-se aos anos setenta do século XX - tornam-se difíceis de serem encontrados, fazendo com que os leitores ou estudiosos apelem até para as fotocópias como forma de acesso a este precioso material, comparado a “bicho quase em extinção”. Observa-se que algo semelhante ocorre com os escritores da literatura negra brasileira. As obras desses escritores, incluídos os nomes de Oswaldo de Camargo e Cuti, também encontram as dificuldades de publicação e republicação, de distribuição e de divulgação para que sejam lidas, conhecidas, estudadas e, por fim, reconhecidas por um público maior de leitores, assim como garantindo um espaço merecido no cenário literário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não se trata de encontrar os motivos para que as duas literaturas em estudo apresentem-se como “vozes das margens”, mas lamentar que a contribuição dos escritores dessas literaturas não seja tomada como o legado inestimável que, infelizmente, ainda não foi devidamente estendido ao seu maior interessado, o leitor. Negar ao leitor o acesso às obras literárias é privá-lo de seu significativo valor literário. Por isso, ao centrar-se na leitura e na análise dos contos brasileiros e angolanos escolhidos a meta era, ao menos, conferir uma maior visibilidade a estes textos. Confirmar a inegável qualidade dos contos é, igualmente, incentivar a leitura de novos textos, destes e de outros escritores das literaturas brasileira e angolana. Por fim, é o estímulo ao enfrentamento desafiador da leitura e ao arrebatamento apaixonado que esta provoca.

A opção pelo estudo comparado das duas literaturas, a brasileira e a angolana, requer um método de análise do literário que possibilite abarcar a temática da identidade cultural e, ainda, refletir sobre a marginalidade literária como um ponto em comum entre as duas literaturas. Assim posto, a Literatura Comparada, no presente estudo, significou dirigir-se aos recentes estudos culturais, procedimento imprescindível para a melhor compreensão dos contos em que o espaço cultural e o próprio contexto social precisam ser considerados. Não se trata, entretanto, de desprezar aquilo para o qual Antonio Cândido atentou, ou seja, que só se pode entender a obra fundindo *texto* e *contexto* “numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, combinam-se como momentos necessários do processo interpretativo” (1980, p.04).

A questão é que, atualmente, a Literatura Comparada se serve dos estudos culturais, em particular aqueles de concepção norte-americana, provocando, normalmente, uma incômoda polêmica em torno da validade dos estudos culturais para a análise da obra literária.

Para uma melhor compreensão sobre o motivo desse questionamento acerca do vínculo entre Literatura Comparada e estudos culturais, pode-se recorrer ao histórico da disciplina, de Gilda Neves da S. Bittencourt, ao esclarecer que:

> dando seguimento ao processo de transformações por que passou a disciplina de Literatura Comparada, importa destacar o papel desempenhado pelos recentes Estudos Pós-Coloniais que afetaram, sobretudo, os modos do comparatismo praticado nos países periféricos colonizados.
>
> As literaturas das nações emergentes das antigas colônias, seja na América Latina, na América do Norte, na África ou na Ásia, caracterizam-se pelo fato de serem formadas pelo amálgama das tradições locais e da tradição importada do colonizador. Consequentemente, a investigação literária desenvolvida nesses

> espaços, sobretudo após as suas independências políticas, sempre esteve marcada, implícita ou explicitamente, por questionamentos ligados à identidade nacional, à dependência cultural e o decorrente sentimento de marginalização em relação à antiga metrópole, e à discussão sobre os modos de absorção da própria literatura e dos conceitos teóricos originados nas nações hegemônicas. (2005, p.45)

Parece claro que aquele conceito de Literatura Comparada limitado ao estudo de fontes e influências e do comparatismo de origem francesa pouco contribuiria para o estudo de literaturas de países emergentes ou periféricos. Precisa-se de algo mais que isso e os estudos culturais apresentam-se como tal possibilidade. No entanto, verifica-se que a crítica brasileira mais tradicional questiona essa aliança. De acordo com Eneida Maria de Souza:

> em virtude das mudanças de costume propiciadas pela modernização crescente nos países periféricos, a literatura, discurso que até então concedia *status* e importância a quem a ela se dedicava - principalmente na condição de escritor - vê-se inserida no rol heterogêneo e pouco nobre da multiplicidade discursiva, destacando-se aí a presença da mídia. Os estudos culturais, ameaça que paira no interior dos estudos literários e comparativistas, teriam, no entender de seus detratores, a marca de uma denominação espúria que a academia americana levou adiante a partir das pesquisas inglesas. Esses estudos passam a ser considerados como os responsáveis pelo atual descaso da literatura, deslocada de seu pretenso lugar e desprovida de sua devida importância.
> A insistência na defesa de uma especificidade da literatura no meio de outras manifestações culturais deve-se à desconfiança da crítica diante da prática interdisciplinar, lugar teórico que comporta o cruzamento de diversas disciplinas e o apagamento das diferenças relativas ao conceito de autonomia (...)
> A polêmica carece, contudo, de conhecimento teórico, principalmente da parte de quem não aceita o fato de estarem os estudos literários sujeitos a interpretações de ordem filosófica, social, histórica, psicanalítica ou política, em detrimento da análise dos princípios norteadores da literatura. (2007, p.77-78-79)

Quanto a René Wellek, atenta para o fato de que os estudos de literatura comparada, atualmente, necessitam da definição de seu foco e objeto de estudo, propondo uma análise centrada no *texto*. Para ele, a obra de arte pode ser vista como

> uma estrutura estratificada de signos e significados que é totalmente distinta dos processos mentais do autor no momento da criação e, portanto, das influências que se podem ter formado em sua mente (...).
> Chamei o estudo da obra de arte de "intrínseco" e o estudo de suas relações com a mente do autor, com a sociedade, etc., de "extrínseco". Apesar disto, esta distinção não pode significar que as relações genéticas devam ser ignoradas ou mesmo menosprezadas, ou que o estudo intrínseco seja mero formalismo ou esteticismo irrelevante. *O conceito cuidadosamente elaborado de uma estrutura estratificada de signos e significados tenta exatamente ultrapassar a dicotomia entre forma e conteúdo. O que geralmente é chamado de "conteúdo" ou "ideia" em uma obra de arte é incorporado à estrutura desta obra como parte de seu "mundo" de significados projetados*. Nada estaria mais distante do que penso do que negar a relevância humana da arte ou levantar uma barreira entre a história e o estudo formal. (...) não gostaria de restringir o estudo da literatura nem ao estudo do som, do verso e dos recursos composicionais, nem aos elementos de dicção e sintaxe; tampouco gostaria de equiparar a literatura à língua. Para mim, estes elementos linguísticos formam, por assim dizer, os dois estratos inferiores: o dos sons e o das unidades de significado. Mas, a partir deles, emerge um "mundo" de situações, personagens e acontecimentos que não podem ser identificados com nenhum dos

> elementos linguísticos ou, menos ainda, com nenhum dos elementos da forma ornamental externa. (1994, p.118, grifos nossos)

Se a análise comparativa dos contos brasileiros e angolanos necessitou do apoio dos estudos culturais ou do auxílio das ciências humanas e, se por razão do desejo de melhor compreender o contexto narrativo, foi preciso dirigir o olhar ao contexto político, econômico, social e cultural dos países dessas literaturas, isto não quer dizer que o estudo realizado possa ter falhado, do ponto de vista literário.

Procurou-se ter o cuidado de não privilegiar forma ou conteúdo ou partir do contexto para se chegar ao texto ou, ainda, deixar de tomar o literário como ponto de partida e não o meio para considerações culturais extrínsecas. Ao contrário, a intenção era descobrir um caminho adequado, que servisse ao entendimento dos textos, bem como deixar confirmada a qualidade dos contos escolhidos. Muito mais importante do que se perder em discussões sobre o método ou o procedimento mais conveniente para a análise, seguindo essa ou aquela orientação para o estudo comparado de literaturas, é a disposição e o interesse em empreender um trabalho dirigido ao literário. Na verdade, o que se buscou nesta dissertação foi encontrar possibilidades interpretativas para indagações trazidas pelos próprios textos. Portanto e sem dúvida, a contribuição de outras áreas do conhecimento é importante, contudo não mais que a literatura, esta, sim, o objeto principal na trajetória da análise literária dos contos escolhidos como *corpus* da dissertação.

Apesar de confirmada a inegável qualidade e valor dos contos estudados, sua marginalidade literária coloca em relevo a necessária reflexão e contribuição, em termos de pesquisa, sobre a denominada literatura negra e sobre a literatura angolana. Indiscutivelmente, os trabalhos dirigidos a estas literaturas ainda são escassos e insuficientes. Nesse sentido, esta dissertação apresenta-se como incentivo a novos estudos, com o objetivo, inclusive, de apontar soluções para a questão das instâncias legitimadoras, comprometidas no que diz respeito a estas literaturas.

REFERÊNCIAS:

AGUALUSA, José Eduardo. “Os pretos não sabem comer lagosta” In:____. **Fronteiras perdidas - contos para viajar**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.

ASSIS, Machado de. “Pai contra mãe” In:____. **Relíquias de casa velha**. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

_____ . **O mulato**. São Paulo: Martins, 1964.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 6ªed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____ . **Estética da criação verbal**. 4ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____ . **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)**. 4ªed. São Paulo: UNESP, 1998.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____ . **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. A literatura comparada diante dos avanços tecnológicos. In: JOBIM, José Luís (et al). **Sentidos dos lugares**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005. p. 42 a 51

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3ªed. São Paulo: Cultrix, 1988.

CAMARGO, Oswaldo de. “Civilização” In:____. **O carro do êxito**. São Paulo: Martins, 1972.

CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 6ªed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.

COUTINHO, Eduardo. “Um negro vai à forra” In: **Os jogos**. São Paulo/Brasília: Ática/ INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

CUTI. “O dito pelo dito Benedito” In:____. **Negros em contos**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996.

FERREIRA, Ricardo Franklin. **Afro-descendente: identidade em construção**. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. São Paulo: Ática, 1976.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ªed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HUYSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. 2ªed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KOUBI, Geneviève. Entre sentimentos e ressentimento: as incertezas de um direito das minorias. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs). **Memória e (re)sentimento: indagações sobre uma questão sensível**. Campinas, São Paulo: Ed. da Unicamp, 2001. p.529 a 554

KRÜGER, René. **A diáspora: de experiência traumática a paradigma eclesiológico**. São Leopoldo: Sinodal/EST, 2009.

LOBATO, Monteiro. **Negrinha**. 28ªed. São Paulo: Brasiliense,1988.

_____. **Peter Pan**. 35ªed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da ficção do Brasil**. São Paulo: Ática, 1987.

LUGARINHO, Mário César. Quem deve comer lagostas? - Reflexões sobre os estudos pós--coloniais a partir de alguma ficção de Pepetela e Agualusa. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (orgs). **A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo: Cultura acadêmica; Luanda: Nzila, 2007. p.303 a 312

MACÊDO, Tania. Monandengues, pioneiros e catorzinhas: crianças de Angola. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (orgs). **A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo: Cultura acadêmica; Luanda: Nzila, 2007. p.357 a 373

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago Ed., São Paulo: FAPESP, 1995.

MANUEL RUI. "O aquário". In:____. **Regresso adiado**. 2ªed. Lisboa: Edições 70, 1977.

MATTOS, Regiane Augusto de. **História e cultura afro-brasileira**. São Paulo: Contexto, 2007.

NASCIMENTO, Abdias do. **O negro revoltado**. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ªed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. Identidade em questão e questões de identidade em duas obras de Manuel Rui. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tania; VECCHIA, Rejane (orgs). **A kinda e a misanga: encontros brasileiros com a literatura angolana**. São Paulo: Cultura acadêmica; Luanda: Nzila, 2007. p. 95 a 107

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

QUILOMBHOJE (org.) **Cadernos Negros: os melhores contos**. São Paulo: Quilombhoje, 1998.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

SANTOS, Jacques Arlindo dos. "O coronel do Prédio do Cão" In:____. **Kasakas & cardeais**. Luanda: Chá de Caxinde, 2002.

SILVA, Jônatas Conceição. **Vozes quilombolas - uma poética brasileira**. Salvador: EDUFBA: ILÊ AIYÊ, 2006.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Humanitas: Ed. UFMG, 2002.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania F. (orgs). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.108 a 119

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e afro-descendência / Literatura Afro-brasileira: um conceito em construção. **Literafro**, Belo Horizonte: UFMG, ago 2009/jul 2010. Disponível em <www.letras.ufmg.br/literafro> Acesso em 06 jun. 2010.

ELHAJJI, Mohammed. Memória coletiva e espacialidade étnica. **Galáxia**, R.J., n.4, p.177-191, 2002. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galáxia/article/view/1317/1089>.Acesso em 05 set. 2009.

MATA, Inocência. A crítica literária africana e a teoria pós-colonial: um modismo ou uma exigência? **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.10, n.1, n.2, p.33-44, jan/jun, jul/dez, 2006.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. **Estudos avançados**, São Paulo, v.18, n.50, p.01-15, jan/abr, 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ea/v18n50/a17v1850.pdf>. Acesso 18 dez. 2008.

SANTOS, Jacques Arlindo dos. O acesso ao livro e à leitura: o caso de Angola. Intervenção no Encontro de Editores Independentes do Mundo Latino - Feira Internacional do Livro, Guadalajara, México, 27/30 nov, 2005.
Disponível em <http://dcc.unilat.org/DCC/Latinite/Colloques/Bibliodiversidad/index.pt.asp> Acesso 03 out. 2009.

SOLDERA, Antonio Marcos. Notícias Populares: Hiena do sexo escolhe "Pelezão" na fila do Cetren. SP, ago, 2009. Disponível em <http://amsoldera.blogspot.com/2009/08/hiena-do-sexo-escolhe-pelezao-na-fila.html>

VIEIRA, Vítor. Um catálogo do racismo. **Veja**, São Paulo, p.05, out, 1983.

ANEXO 1

OSWALDO DE CAMARGO

Nasceu em Bragança Paulista, São Paulo, em 24 de outubro de 1936. Demonstra, ainda muito jovem, interesse pela música e pelo estudo, fato que, aliado à inclinação religiosa, leva-o ao Seminário Menor Nossa Senhora da Paz, em São José do Rio Preto. Inicia os estudos de Harmonia, assim como começa a ler poesia. Alberto de Oliveira, Rodrigues de Abreu e Carlos Drummond de Andrade são os poetas de sua preferência. No sexto ano do Seminário, sofrendo forte depressão nervosa, abandona os estudos eclesiásticos. Transferindo-se para São Paulo, atua como organista da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, no Largo do Paissandu. Colabora no suplemento literário do *Correio Paulistano*, dirigido por Péricles Eugênio da Silva Ramos. Passa a participar de organizações culturais voltadas para a população afro-descendente, como a Associação Cultural do Negro, órgão responsável pela realização de atividades musicais e literárias, exercendo a função de diretor do Departamenteo de Cultura; aperfeiçoa-se em piano no Conservatório Santa Cecília. Em 1959, começa a atuar como revisor de *O Estado de São Paulo*, além de colaborar em jornais da imprensa negra, como *Novo Horizonte*, *Níger* e *O Ébano*. Sua presença no meio jornalístico e cultural, aproxima-o do crítico Sérgio Milliet e de outros intelectuais, como Clóvis Moura e Florestan Fernandes. Em 1978, integra a histórica edição do primeiro número de **Cadernos Negros**, coletâneas anuais de poemas e contos. Juntamente com Paulo Colina e Abelardo Rodrigues, une-se aos jovens estudantes e intectuais afro-brasileiros que buscavam se organizar. Camargo atua como mediador entre a nova geração e os remanescentes do movimento negro de décadas anteriores, propiciando, desta forma, o resgate de iniciativas históricas e da memória literária, oriunda do passado recente. Devido a discordâncias quanto ao projeto literário que devia nortear os **Cadernos Negros**, Camargo se afasta do grupo de literatura, *Quilombhoje*. Atualmente, é coordenador de literatura no Museu Afro Brasil, em São Paulo.

"Cruz e Souza me deu algumas normas de escrever. Uma das normas de descrever é a introspectividade, introspecção. Debruçar-me sobre o mundo interior e dali se criar um mundo. Um mundo de mágica. (...) Eu aprendi com Cruz e Souza, sobretudo, a interiorização do discurso. A interiorização da palavra. Eu aprendi com ele a musicalidade, mas não a musicalidade ruidosa social"

OBRAS:

Um homem tenta ser anjo (1959) - poesia
15 poemas negros (1961) - poesia
O carro do êxito (1972) - contos
A descoberta do frio (1978) - novela
O estranho (1984) - poesia
não-ficção : **O negro escrito - apontamentos sobre a presença de negros na literatura brasileira** (1987)

CUTI (Luiz Silva)

Nasceu em Ourinhos, São Paulo, em 31 de outubro de 1951. Formou-se em Letras (Português-Francês) na USP, em 1980. Mestre em Teoria da Literatura e Doutor em Literatura Brasileira pelo Instituto de Estudos da Linguagem - Unicamp (1999-2005). Foi um dos fundadores e membro do grupo paulista de literatura, *Quilombhoje*(1983 a 1994) e um dos criadores e mantenedores da série **Cadernos Negros**, de 1978 a 1993, mantendo-se vinculado e contribuindo com a organização, até o momento. Poeta, contista e autor teatral, atuou no *Jornegro*, órgão da extinta Federação das Entidades Afro-brasileiras do Estado de São Paulo. A partir de 1978, esteve entre os organizadores do FECONEZU- Festival Comunitário Negro Zumbi, no interior de São Paulo.

"Escrever é um dos vários exercícios de existir, de dar sentido à vida. É também uma ambição : a de vencer o tempo e o espaço, de desafiá-los. Talvez uma fantasia de superar a finitude. Mas escrever é, sobretudo, uma arte. Ao dizer isso, digo também que é um prazer, uma brincadeira, um jogo. O que me levou a escrever, foi a possibilidade de crescer sem renunciar ao brinquedo, à possibilidade de fabular".

OBRAS:

Poemas da carapinha (1978) - poesia
Batuque de tocaia (1982) - poesia
Suspensão ((1983) - peça teatral
Flash crioulo sobre o sangue e o sonho (1987) - poesia
Quizila (1987) - contos
A pelada peluda no largo da bola (1988) - novela juvenil
Dois nós na noite e outras peças de teatro negro brasileiro (1991) - teatro
Negros em contos (1996) - contos
Terramara (1988) - peça teatral (co-autoria Arnaldo Xavier e Miriam Alves)
Contos crespos (2008) - contos
não-ficção : **... E disse o velho militante José Correia Leite** (1992) - memórias (co-autoria José Correia Leite)

JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Nasceu em Huambo, Angola, em 13 de dezembro de 1960. Estudou Agronomia e Silvicultura no Instituto Superior de Agronomia, em Lisboa (cursos não concluídos). Colaborou com o jornal português *Público*, desde a sua fundação; na revista de domingo desse diário (*Pública*), assinava uma crônica quinzenal. Atualmente, escreve crônicas, mensalmente, para a revista portuguesa *LER* e, semanalmente, para o jornal angolano *A Capital*. Realiza o programa *A Hora das Cigarras*, sobre música e poesia africana, difundido na RDP África. É membro da UEA (União dos Escritores Angolanos). Em 2006 lançou, juntamente com Conceição Lopes e Fátima Otero, a editora brasileira *Língua Geral*,dedicada exclusivamente a autores de língua portuguesa.
"Para elaborar um romance, é necessário algum planejamento, e tomo muitas notas à mão ao viajar. Ainda assim, quando começo a escrever, no laptop ou no computador, não sei qual será o fim do enredo. Ao longo do livro, sou conduzido pelos personagens. Sou surpreendido da mesma maneira que o leitor. Escrevo porque quero saber o final das histórias"
OBRAS:
A conjura (1989)- romance
D. Nicolau Água-rosada e outras estórias verdadeiras e inverossímeis (1990) - romance
Coração dos bosques (1991) - poesia
A feira dos assombrados (1992) - novela
Lisboa africana (1993) - novela
Estação das chuvas (1996) - romance
Nação crioula (1997) - romance
Fronteiras perdidas (1998) - contos
Estranhões & Bizarrocos (2000) - literatura infantil
A substância do amor e outras crônicas (2000) - crônicas
Um estranho em Goa (2000) - literatura de viagens
O ano em que Zumbi tomou o Rio de Janeiro (2002) - romance
O homem que parecia um domingo (2002) - contos e crônicas
Catálogo de sombras (2003) - contos
O vendedor de passados (2004) - romance
Manual prático de levitação (2005) - contos
A girafa que comia estrelas (2005) - literatura infantil
O filho do vento (2006) - literatura infantil
Passageiros em trânsito (2006) - contos
As mulheres do meu pai (2007) - romance
Na rota das especiarias (2008) - diário de viagens
Barroco tropical (2009) - romance
Um pai em nascimento (2010) - crônica

JACQUES ARLINDO DOS SANTOS

Nasceu em Calulo-Libolo, Kwanza-Sul, Angola, em 06 de janeiro de 1943. Enveredando por uma atividade ligada aos Seguros, iniciou a carreira na Companhia de Seguros Angolana, de onde transitou para a Fidelidade Atlântica. Em 1989, começou a coordenar o "Boletim Informativo de Seguros", sendo, desde o primeiro número, o responsável pelo Editorial e pela coluna "Uma opinião sobre!". Foi Diretor Administrativo e Diretor Técnico da ENSA - Empresa Nacional de Seguros e Resseguros de Angola. Homem político e preocupado com as questões de seus país, foi deputado da Assembleia Nacional, pelo círculo nacional do MPLA, entre 1994 e 1995. Mantendo, desde muito jovem, uma estreita ligação com a cultura, JAS é sócio fundador da Associação Cultural Recreativa "Chá de Caxinde", criada em 1989, dirigindo o boletim de Letras, Artes e Cultura, intitulado "O CHÁ". Presidente do Conselho Diretivo, é responsável por muitas das iniciativas culturais, políticas e sociais que se realizam em Luanda. Em 1994 e 1995, colaborou no *Jornal de Angola* e, posteriormente, passou a assinar a coluna semanal "Jacques Tou Aqui!", no *Semanário Agora*. Membro e secretário para as atividades culturais da UEA (União dos Escritores Angolanos), empenhado na divulgação literária e cultural, o escritor fundou, em Luanda, a editora Edições CC (Chá de Caxinde).
"A influência brasileira na cultura angolana é um fato incontornável. As novelas, a música, estão aí para confirmar o que digo. É natural, pois, que na literatura se verifique essa tendência de imitar os brasileiros. Eu sou dos que se preocupam com o fenômeno, já que julgo que uma literatura tem que ter a sua própria identidade"
OBRAS:
Casseca - cenas da vida em Calulo (1993) - romance
Chove na grande kitanda (1996) - romance
ABC do Bê Ó (1999) - documental
Berta Ynari ou Pretérito imperfeito da vida (2000) - romance
Kasakas & cardeais (2002) - contos

ANEXO 2

OSWALDO DE CAMARGO

O CARRO DO ÊXITO

MARTINS

CIVILIZAÇÃO

Aos "malungos" Odacir, Aristides Thereza Santos e Dalmo.

Subi na "Neurotic's House", porque Fred foi com a minha cara. Foi, pousou a mão no meu ombro, falou logo:

— Gostei de você, prêto, gostei mesmo...

O mundo bravo comigo, o desencanto reinava na minha vida. Exemplo: o maestro Borino, que me alugara o quarto, me enxotou e largou nos meus ouvidos umas palavras, com jeito sofrido, mas largou:

— Assim não dá, Paulinho, a gente quer ajudar, mas vocês...

Aí está, vocês, prêtos, pessoal de côr... Se traiu o maestro, claro, se traiu. Vocês... ou seria: vocês, músicos, artistas? Não! O maestro Borino não me aguentou, claro, na sua sala deslumbrante. Alguém lembrou a êle o destôo, o desequilíbrio no ambiente... é claro.

Peguei, então, minha mala, e da estante da sala retirei os meus poucos livros, com um raspão, como recolhendo faíscas pra meu comêço de briga.

— A gente quer ajudar, mas vocês...

Parti, então, para um hotel, depois de examinar o cheque de cem cruzeiros, assinado por Borino, pelas lições de Harmonia que eu dera em seu lugar. Quase cuspi no cheque. Dormi então muito mal, levantei-me três vêzes pra urinar. Palpando as paredes sebentas do hotel, senti que minha vida mudava. Senti mesmo que minha existência ia apodrecer, se eu não cuidasse dela, se eu não gostasse um pouquinho mais de mim... Minha vida começava a apodrecer. Minha vida ia apodrecer, como uma fruta machucada, rolada pra debaixo

da cama, por alguma criança. De costas, na cama, acompanhei o vôo da barata, ziiimmm, tão breve. Minha vida também vai ter um vôo breve, pensei, seria bom se eu morresse. Sou um sujeito feio, fendido por complexos, sou um prêto fodido, isso, fodido...

Dona Aída, a mulher do maestro Borino, falou que eu precisava gostar mais de mim. Bolas... Eu gostava era dela, mas com pureza, por Deus! Que olhos bonitos que ela tem, que dentes, e que riso de semi-Gioconda... Eu gostava era dela, com pureza, e nisso nunca fui sacana, por Deus! Podia ser minha mãe...

Às vêzes uma treva me assaltava e eu ficava mais escuro. Tenho fases dessas: sou um sujeito espontâneo na multidão, dou meus gritos contra o ar e cumprimento as coisas; súbito fico prêto, no sentido defeituoso: sou um sem irmão, solitário entre o povo, na rua que gera tumultos, sou um môço desgraçado...

Então, muitas vêzes dona Aída chegava com a chávena de prata (tanto luxo comigo pra quê?) e me trazia um chá, um comprimido. Eu quase chorava de sentimento, mas ela fazia que não enxergava e pedia que eu tocasse "As Lembranças do Castelo Antigo". Meus olhos úmidos, minhas finas mãos, meus braços tornavam-se asas de anjo, se ousassem tocar em dona Aída. Nada de sacanagem, nada de pensamento sujo. Podia não gostar de mim, mas de dona Aída eu gostava. Gostava dela, sim, e me comprazia comigo mesmo na cama, evitando pousar a imaginação sôbre ela. Sou um sujeito confuso. Mas me resta no pensamento a imagem de dona Aída, sem respingo, sem jaça no meu coração.

Então eu tocava "As Lembranças do Castelo Antigo" e meus dedos, nos sons graves, arrebanhavam trevas, dragões e fossos. Dona Aída não se movia. Meus dedos ressuscitavam febres de princesas, paredes nuas e frias de masmorras. Mas o amor, ao fim, fremia sôbre as teclas e ia, triunfante, subindo aos sons agudos, para a peroração gloriosa.

— Que coisa linda, Paulinho!

— Dona Aída, sou o seu músico. Essas lembranças "tuas são".

E meus dedos, nos sons graves, arrebanhavam trevas, dragões e fossos... Meus dedos ressuscitavam febres de princesas, paredes nuas e frias de masmorras...

E eu ria pelas "tuas são", palavras de cavaleiro medievo cortejando dama. Mas, comigo, nada de côrte. Ela podia ser minha mãe e eu a amava, talvez, como a mãe que me morreu muito cedo. Outra coisa: eu era casto e dona Aída sabia. E se aproximava de mim, às vêzes, com os olhos batidos e tristes, Borino bebia e passava a noite fora. Eu ficava demente de mêdo, pois era o meu fim, pois não podia ser assim: Borino nas boites e eu na casa, sob o mesmo teto com Dona Aída. E eu pedia a Deus que Borino se comportasse, que aquilo não ia dar certo. Pedia que Borino voltasse a ser o sujeito tranquilo que conheci nos "Concertos Matinais", os cabelos levemente prateados, indicando juízo, o riso bondoso comigo e com os outros rapazes, o peito largo onde cabia muita compreensão.

— Môço, você tem talento, poxa... E está se perdendo nessas liçõezinhas bêstas... Vem comigo, rapaz.

Fui. Era maio. Treze de Maio levei-o a uma conferência sôbre "Negritude na Modinha", pelo Eduardo Embondeiro, nome de guerra, que o verdadeiro era José da Silva. Borino fungou muito durante a conferência, balançou a cabeça e coçou a testa enrugada como a destrinçar enigmas.

— "Negritude"... Você vai sair de "Negritudes" e outras bôbas atitudes. Vai morar comigo... Você se perdeu, rapaz, você está perdido nesse chão. Dêsse jeito você não chega a ser nada, ouviu? Nada!

— Mas eu sou negro e isso me diz respeito...

— Não reparei que você era negro... É, interessante, você é negro...

E ironia, como uma clava, me fendeu a resistência. E êle me levou pelo braço e alugou o quarto vazio de sua casa e de manhã perguntou: — Como é, gostou? E sua mulher, dona Aída, trouxe o café pra nós dois e se sentou também, mas isso como num sonho, porque tudo passou e hoje ando com outros passos. Hoje respiro o ar de loucura na "Neurotic's House".

*

Mas não posso deixar de voltar a dona Aída. É como uma flor que pende sôbre o meu sono e roça-me

a face na hora do pesadelo. Guardo daquilo uma indescritível tristeza, eu, por natureza um debochado, pois o deboche tornou-se-me arma poderosa e fêz-me subir, com modos de gigante, na "Neurotic's House". Aprendi a rir do mundo e de mim mesmo. Mas há um momento em que meu coração cresce pra abrigar a imagem dela. Há um momento em que invento castidades nessa casa onde se encontram aleijões morais disfarçados como bolinhas de barro cobertas de açúcar. Dá pro garôto, êle pensa que é bombom e, clack!, comeu barro e a garotada ri dêle: Comeu barro! comeu barro! e êle é bôbo, bobão. Eu fui êsse bôbo... Evoluí modos de comportar-me. Agigantei-me no meu domínio. Casto e duro comigo, meus olhos côr de aço roíam, ao baterem nelas, as crostas das sujeiras do mundo. Eu, o rapaz de aço. Eu, o negro que se desejou paradigma e foi chamado de fresco e outras amenidades que os párias mentais armam contra o sujeito que se contém e não avança o sinal...

Mas, hoje, estou sentindo o bafo da loucura na minha cara, hoje minha carapuça é de desânimo, nojo. Sou um sujeito gretado e me defendo entre muitas safadezas. Procuro espécimes raros de desastres. Catalogo-os para Fred, o doido, que me acha imprescindível e me paga salário muito alto.

Subi na "Neurotic's House", porque sou um prêto inteligente e agudo (opinião de Fred) e também desamparado, após tentar a beatitude. Fred leu meu livrinho de versos, "Um homem tenta ser anjo", riu alto, gargalhou até ficar roxo, perguntou:

— Você foi isso? Piada! Ah, ah, ah, piada! Pi-a-da! Mas eu subi, tenho dinheiro, graças a êsse louco rico e desatento à minha esperteza.

*

Saí de manhã, picado de pulgas e com o nariz entupido de môfo.

— Vocês, pessoal de côr...

É isso: me levou com êle, fêz que me deu a mão, mas por dentro se remordia de ter avançado o passo sem avaliar minudências... Não viu que eu não cabia naquele quarto, naquela sala, não viu que um prêto ocupa muito lugar, se o deixam livre e êle é um sujeito que aprendeu a "golpear", isto é, educado, brunido de finezas, coberto de ouro, que é a educação, sim senhor. Prêto é um sujeito muito danado, se descobre o engonço do êxito e trabalha na sombra, acobertado por "sim, senhor", "o senhor é muito bondoso comigo", "nem tanto, minha senhora" e reverências que empinam o traseiro, mas empurram o carro do êxito pra frente.

Saí, pois, de manhã, sentei-me num banco da Pça. da República, onde conversei com o José do Patrocínio (Patrocínio, sim senhor, que sarro!, o cara nem sabe ler, bebe como um porco, fede a catinga e os engraxates chamem êle de José do Patrocínio, oh José do Patrocínio!).

Abri meu Cruz e Sousa, aquela edição de papel mendigo, do Zélio Valverde, li dois poemas, não buliram comigo. Eu estranhei: se Cruz e Sousa não bole comigo é porque estou bem ruinzinho, estou começando a ficar podre e um sujeito podre precisa ganhar dinheiro, se não fede, descasca, fica gretado e todo mundo fala: aquêle é um sem eira nem beira e, se é um prêto: é um prêto "Tu" e não um prêto "sim senhor". Desculpem de eu falar assim, mas estou amargurado, amargurado mesmo. Prouvesse a Deus que eu me desgovernasse feito um idiota, mas no fundo abissal me encontrasse como um homem, um homem cutucando o chão do abismo, catando caramujo, mas um Homem, entendeu o senhor?, um Homem!

*

Êsses pensamentos de ser idiota, etc., me afloraram ao me sentir surripiado do cheque do Borino. Na Pça. da República. O José do Patrocínio não podia ser, pois eu lhe acabara de contar as peripécias do seu xará ilustre:

— Olha aqui, um negro aprumado, comprou um carro, já naquele tempo, tribuno (outro dia te ex-

plico o que é tribuno), beijou a mão da Princesa... Você, por acaso, não encontrou um cheque?

Sentei-me então noutro banco, desanimado. Peguei o livro de Cruz e Sousa, mirei a dona que passava, linda (*Ó Formas alvas, brancas, Formas claras*) e percebi que eu estava "emparedado". Percebi que os *"miseráveis, os rotos, são as flôres dos esgotos"*, percebi que eu apodrecera naquela manhã e que algo me ia acontecer, naquele instante, algo que me ia entortar o focinho da vida pra outro lado.

*

Era um sujeito de uns cinquenta anos. Cabelos loiros, olhos azuis, lábios finos e nariz fino, a testa larga, revelando inteligência muito alta. Homem bonito. Percebi, sem esfôrço, que era um branco. Parou na minha frente, a bengala de junco na mão, alçou o chapéu com uma inclinação graciosa:

— O senhor lê...

— Leio.

Adiantou alguns passos, um sorriso malicioso nos lábios:

— O senhor é um desocupado. O senhor lê... Em que trabalha? se me perdoa a indiscrição...

— Professor de Piano e Harmonia, respiro um pouquinho pra recomeçar.

Fixou-me alguns segundos e nos seus olhos azuis eu vi meu rosto prêto, úmido de águas do Reno...

— O senhor é músico. O senhor lê... Então, que acha de Bach?

— Bach? — e fiz uma cara de mui complexa análise — Bach devia ser Mar e não bach = riacho. Escreveu o Antigo Testamento da Música. A música deve tanto a êle como uma religião a seu fundador. O "kantor" de Sto. Tomaz continua sendo, ainda, o maior dos compositores...

Aí me falhou a memória e as idéias catadas brevemente em Kurt Fahlen, Schumann e mesmo Caldeira Filho se misturaram ao meu desânimo, de modo que eu não sabia mais nada de Bach.

Olhei, então, a manhã que caminhava rumo à tarde, os edifícios com suas barrigas planas de concreto, onde o sol batia feito um borrão amarelo, olhei a Praça da República. No banco, perto do coreto, o José do Patrocínio roncava.

— Bach é Bach, meu senhor.

— Eu gostaria de lhe falar... em outro local. Gostei de você, prêto, gostei mesmo — e me pousou no joelho a mão peluda.

— Meu cartão, o cartão de Fred. Já ouviu falar na "Neurotic's House"? Pois me procure, então, me procure...

Estendeu-me a mão, inclinando-se. E eu senti um cheiro áspero de colônia e seus cabelos, fixos como por goma, pareciam uma carapuça de ouro. E já a alguns metros de mim, repetia:

— Gostei de você, prêto, gostei mesmo...

*

Hoje estou na "Neurotic's House" e Fred me aprecia. Chego de manhã e minha função, além de bater as cartas e tocar piano, no almôço, é conversar com os frequentadores. Conversar oficialmente e sofismar, também oficialmente. Devo ainda aprender citações em várias línguas, ler a "Enciclopédia", pelo menos duas horas, e tocar em Klavarskribo, êsse método para instrumento de tecla, revolucionário, inventado pelo holandês C. Pott.

Em resumo, Fred me exibe como fruto de seu desvêlo, cria sua. "Pegou-me pequeno a uma preta bêbeda, tuberculosa e sem marido, mas não me pôs em colégios, nada disso. Me levou com êle, me deu roupinhas brancas e, arrostando a fúria da família, ergueu-me às finuras da educação, como filho seu muito querido, muito amado".

Meu ofício, então, é contar aos frequentadores da "Neurotic's House" o meu caminho amargo, o meu início, como um garotinho prêto e ranhento, calça vermelha, com um remendo verde no traseiro (verde = esperança!) e pixaim ignorante de pente.

— "Nasci, minha senhora, a bem dizer por nascer. Meu destino surgiu furado, cercado de zeros, um destino zarolho, turvo e bêsta, minha senhora. Depois Fred me encontrou na gélida madrugada, eu vendia rosas diante de uma boate e cantarolava "God save the King", estropiado, mas muito engraçadinho. Minha mãe aprendeu o "God save" na casa de uma madame inglêsa, onde trabalhou antes de ficar doente, bêbeda, tuberculosa e sem marido... Meu destino surgiu furado, madame, mas eu o consertei com a ajuda de "papai" Fred."

Quando minha ouvinte ria eu ficava satisfeito de minhas "verdades" e ela, por seu turno, feliz de se deixar levar...

*

Subi na "Neurotic's House", porque Fred foi com a minha cara, foi e ainda vai:

— Gosto de você, prêto, você provou que um prêto pode livrar-se de sua carga... Gosto de você, prêto, gosto mesmo...

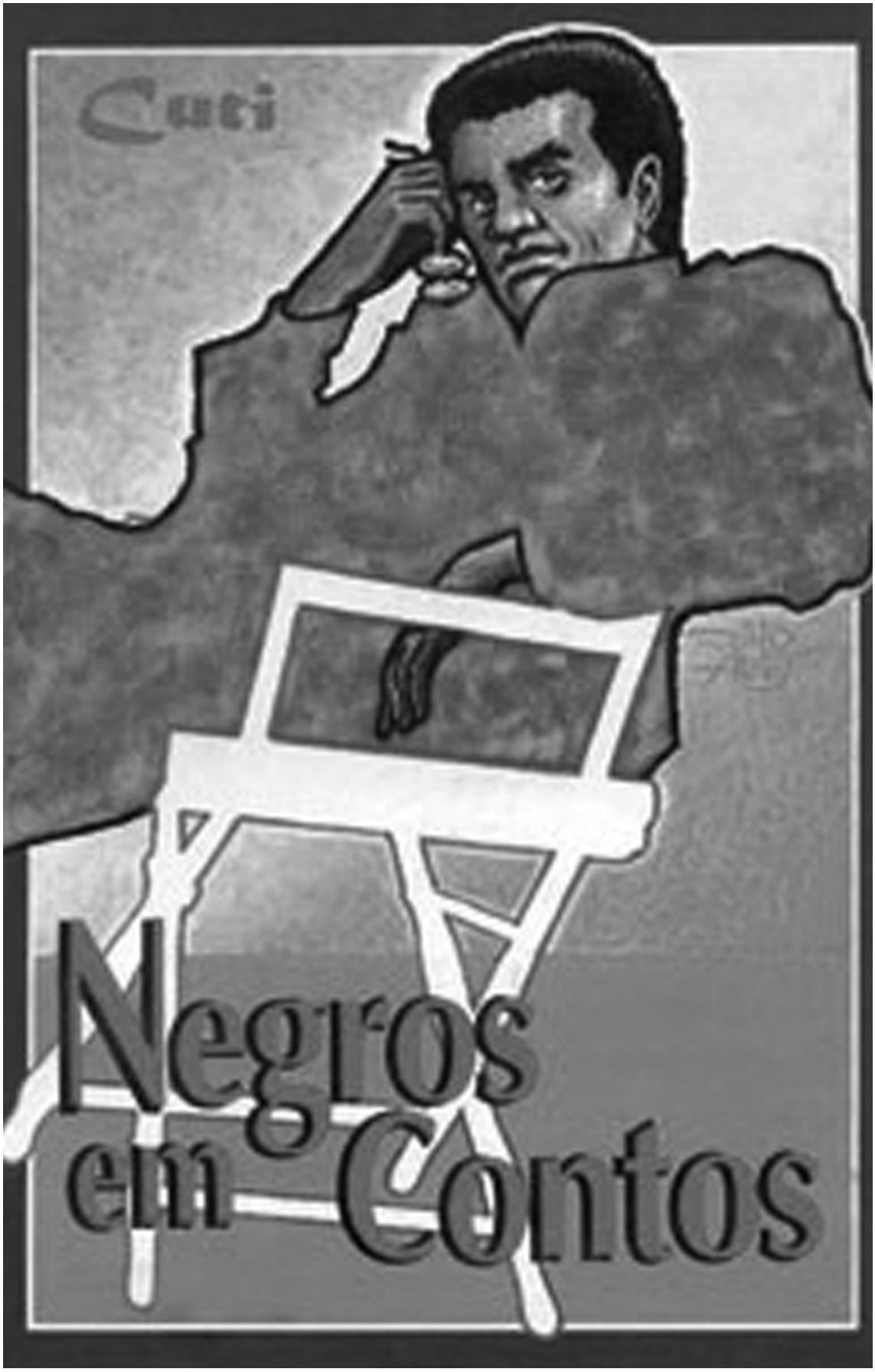
E êle me ajeita o nó da gravata, sorrindo, muito loiro, muito fino e bonito, como um branco.

E sua mão, no meu ombro, me belisca a carne até o osso, testando a resistência...

— Gosto de você, prêto, gosto mesmo...

*

Um odor áspero, de colônia, me envolve, como nuvens de Civilização.


Cuti
Negros em Contos

O DITO PELO DITO BENEDITO

rajada de medo e este arsenal de incertezas. eu por todos e nenhum por mim. arriado em desânimo insociável, insalubre. cadê a brisa? dei por mim no deserto. arte é deserto. oásis amargo na própria boca. grito de misericórdia. tiro de misericórdia. eu devia fazer com que todos entendessem isso: mexer no cocô da memória e tapar o nariz. o que fiz, deixando tanto sonho se afogar no mar daquela travessia? vaguei. agora fico fincado num chão de dias iguais. raiz no asfalto. de repente, areia movediça de desejos absurdos-mudos. um esforço tamanho sem possibilidades. até mesmo o jogo de cintura se foi. adoeço. contemplo o tempo escoado e vejo a foice se apoderar do sol. entranhas na cova. ossos já frios. tenho um certo espanto de estar a cavar em mim mesmo uma sepultura. enterro todos aqui. meto a pá da desilusão por cima. vou sangrar no copo para servir aos amigos que restarem nas ruas do encanto. tenho dó da saudade. ela fica à porta de casa, mendigando. endureço o cenho e não dou nada. pode morrer à míngua! só sei procurar a distância. não aguento mais os pormenores dessa coisa pegajosa sempre dizendo não, talvez, quem sabe. a obrigação de polir a pele, saco! sorrir é um lapso-laço. muitos nele se enforcam várias vezes por dia. há os que fizeram cordão umbilical de minhas palavras. aban-

donei a placenta. desejam agora que eu me dane. sei. adoeço, infelizmente. tenho culpa no cartório. eles podem me crucificar, mas não os salvarei, nem lhes dedicarei o meu epitáfio. não vim aqui para imitar cristo. ele se candidatou à pureza. eu também. jesus foi eleito e eu não obtive nem meu próprio voto. agora ganho outra estrada. sei onde vou parar. a meta é o impenetrável desconhecido, esse aporrinhador da nossa ânsia de viver. preciso seguir esta trilha. ir num caminho só. perdi muito tempo estabanando-me, ajudando o próximo. mifo! o próximo sou eu. "tu" é uma hipótese nem sempre agradável. furtarei toda paz que encontrar pelo caminho. vou seguir. não tenho mais pena dessa gente que vive mostrando ferida putrefata. narcisos das mazelas. cuidarei das minhas dores. meu egoísmo anda sangrando. tem osso já exposto. demoro para abrir depois que fecho as mãos. tenho calos de tanto eu bater martelo em ponta de faca. entortei algumas. outras me cortaram os punhos. martelo às vezes escapa. um ser-sucata sou. meu alimento é a recordação das trombadas. masco chiclete em brasa...

e por aí afora... eu, neste estado, eles vieram me estudar. eu era um que escrevia e publicava depois de inúmeros cheques pré-datados.

ora, ora, já se viu...? vamos estudá-lo. é de outro planeta. preto que escreve. já não foi provado que são incapazes de operações intelectuais? quando muito, conseguem fazer como o outro que se flagelava com a poesia. asinha de anjo começou a crescer, mas ele desconfiou da virgindade racial da democracia e teve ereções críticas. pronto: asinha foi encolhendo, encolhendo... até sumir. não pôde ir pro céu. esse de agora ainda é agressivo. vou lá ver.

eu também.

e vieram, com seus olhos azuis de vontade de serem azuis. dei alguns poemas. analisaram e riram. não havia erro de concordância. discordância de princípios não agradaram nem um pouco. não enverguei a espinha como eles tinham solicitado. ofenderam-se. foram embora, levando um pouco

de mágoa e muita decepção. juravam vingança... até que veio outro. rei na barriga. olhava-me de cima da montanha de livros que havia lido. ou apenas anotado autor e título. veio para me ensinar como se faz literatura. eu disse apenas:

liberdade!

ah, achou que eu era louco. espetou-me os sonhos em uma lança de marfim e foi sacudi-los em angola, dizendo:

vocês conhecem? o dono está doente. precisa de um tratamento revolucionário. não pára de nos acusar de racistas.

depois voltou. deu-me conselhos, bibliografia, alguns panfletos, o boletim do militante, textos de agostinho neto e costa andrade. ***tudo é uma questão de classe***, escreveu como dedicatória. li como quem vai redigir tese. almocei, jantei, quando fui arrotar: **raça!**

retornou um dia o tal. espetou-me de novo os sonhos e foi sacudi-los em nova iorque.

olha, aqui está uma visão defasada. o articulador só pensa em dor. precisa receber uma dose de progresso black. ainda faz macumba. não gosta de música ao piano. não curte o duke ellington. e tem mais, andou chamando o shakespeare de racista. ainda sente rancor. não quer alisar os cabelos nem fazer trancinhas rastafari para poder balançá-los ao vento!

e devolveu-me os sonhos cansados de viajar. nem bem descansei de suas investidas, carregou de novo espetadas as minhas visões oníricas. colocou-as aos pés do ex-presidente do senegal. disse lá que eu estava tentando imitar a negritude e era um preto prato cheio. podia ser multado por plágio. bateu de novo à minha porta. entrou e foi direto à estante. queria saber das minhas leituras. ficou mexendo, indisfarçadamente com o bumbum arrebitado. eu havia amaciado pandeiro quando era moleque. depois, não mais. **será que assim se manda?** pensei e disse:

arria!

ele arriou, oferecendo-me o enorme queijo de minas. comi fatias boas no momento. depois mandei que ele fosse peidar

n'água. foi. deve ter se afogado por lá. deus o tenha. tive uma forte indigestão. corri pro boldo bem verdinho. que delícia!... depois me pus à frente da máquina. meu cão aconchegou-se-me aos pés. aqueceu-me. queria uma história, daquelas que me faziam ficar horas a fio equilibrando-me no trapézio da criação. assim que dei início...

julião entrou sem bater. acendeu seu intelectual cachimbo e perguntou-me se eu sabia da loucura do evandro. disse a ele que não. então me garantiu:

ele ficou louco porque se engajou no movimento negro.

eu retruquei:

o contrário pode ser. só fica louco o negro que nunca se engajou. vive a se esconder da consciência até perdê-la de vista.

veio a reação. nela dizia ser eu também um candidato ao manicômio, que não adiantava lutar, os brancos tinham tudo, ascender curvadamente era a única saída, e um monte de outras coisas juntas aos tufos de algodão que lhe iam saindo pelas narinas. quando exausto, caiu na poltrona. ventilei-o com o espanador de pó. ofereci boldo. insistiu preferir uma fatia de queijo. respondi que o cara tinha ido embora.

mas apareceu uma louquinha para experimentar você, não foi? perguntou.

queria o queijo ou a rosa-dela. respondi:

era uma tábua, meio quadrada. não dava pra mastigar. não valia a pena. e também se mandou, depois de analisar minhas qualidades literárias e comparar às dos africanos. ela sonhava grandezas. acho que se decepcionou, e deve ter dado pane em seu sistema de medida.

julião acalmou sua intransigência. aceitou o boldo, mas com limão. passou a falar em tom mais brando, lamentando o internamento do nosso amigo. à porta de saída eu lhe disse:

pode contar com a minha visita pro evandro. posso levar alguma coisa?

ele franziu a testa e descarregou quase gritando:

leva juízo! fala com exu. e, conforme for, leva juízo bem ensanguentado, tá bom?

e saiu, fazendo faíscas com seus saltos carrapeta.

fui pra cozinha. joguei o café na xícara. pensei no falar gritado do julião. dizia ele ser um traço cultural afro... quando fui adoçar tive um estalo. corri à sala. justo: julião tinha levado o livro "o negro revoltado", do abdias. era a primeira edição, comprada em livraria sebo. droga! então era aquilo: fez cena, falou alto, gesticulou, tudo para roubar um livro.

meti o paletó. alguém bateu. meu cão cheirou a porta. empinou o rabo ao máximo. gemeu de alegria. abri. era vovó.

evém eu de novo, meu "fio".

acendeu seu pito, depois de descansar a bengala. ficou fumando histórias horas seguidas. depois, pediu-me os únicos trocados e se foi. meu cachorro acompanhou-nos até a porta e retornou para fazer sua rodilha. esperei que ela sumisse na esquina. fui atrás do meu livro.

não está. falou que ia até sua casa! e me bateu seu mau humor na cara.

parecia estar um pouco nervosa a mulher do julião. encostei-me no muro para esperá-lo. passou uma tartaruga carregando um bicho-preguiça... a mulher de meu amigo abriu de novo.

desculpe. quer entrar? perguntou sorrindo.

um tanto sem jeito, lá fui eu suportar a tentação. a mulher era o que havia de exuberância. umas pernas de dar tontura. pedi água com açúcar depois de meia hora. os filhos fora. ela insistia conversar sobre o marido, com as pernas bem cruzadas. eu via. tinha feito a primeira-comunhão olhando meio de lado. até que ela pediu para ler um poema.

tomei a liberdade de me colocar no ponto de vista masculino. o julião não gostou. mas quem sabe você...

abri a audição, que os olhos eu não conseguia mais. da voz **docelicada** ouvi:

adentro esta manhã
pelo sol
aberto no horizonte
de tuas pernas

verão umedecido pelo orvalho
entro e saio
nossas mãos são pássaros
no dia despertado

súbito subimos ao máximo
penas no espaço
despencamos
no colo
da tarde

a noite vem saindo leve
lenta
pelos nossos poros
e na voz
uma canção do cosmos.

não aguentei: viva a mulher do próximo! resultado: vexame. levei uma descompostura de sair fumaça pelos olhos e...

rua!

lá fui, com a vergonha, a moral e os bons costumes a me sovar com cascudos de arrependimento.

acalmei a fervura do rosto no primeiro bar, sem ver quem estava a meu redor. **preciso esperar o julião antes que ele entre. senão vai ser aquele forrobodó. da esquina dá pra ver**, pensei e segui.

nem bem chego, passa uma viatura. dá marcha-à-ré. descem os guardas. pedem-me documentos, depois de colocarem duas metralhadoras apontando-me o rosto e um cano de revól-

ver entre as costelas. expliquei-me, carteira de trabalho aberta. aguardava um amigo. o mais graduado deles zombou:

não está esperando psicóloga, não é? pelezão foi um só, viu, meu chapa! se aparecer outro, eu capo!

a língua do sujeito parecia até uma navalha de satisfação ao pronunciar a ameaça. senti medo, depois asco de lembrar daquele mendigo estuprado por uma mulher de classe média. o medo foi maior. acheguei-me um pouco mais meus testículos. o policial saiu rindo com seus parceiros, dentre os quais um afro-brasileiro mais escuro que eu. meus dentes caninos cresceram. eu era o primeiro vampiro negro da história. queria uma vítima que fosse rica e racista para espetar minhas presas no pescoço. depois ela cumpriria a sina de me trazer mais súditos. nisso, veio vindo um bêbado. pensei: **é chupar o sangue desse aí e fico de porre e não vejo julião passar.** encolhi os dentes.

me dá um cigarro, patrício!

dei.

tem fogo?

cliquei o isqueiro. ele acendeu calmamente e foi soltando uma fumaça vermelha.

que é isso? perguntei assustado.

é sangue gasoso, respondeu rindo. *da nossa gente. apenas estou fumando o passado, o presente e, quem sabe, o futuro. tem muito sangue largado por aí tudo. agora o governo tá mandando pra dentro. tem uns caras da raça que chegam:* **quanto é?** *você diz. se valer a pena, eles te metem a agulha. só que tem de sair com dignidade junto. senão os caras não querem.*

deu outras baforadas e prosseguiu:

dignidade pra fazer cavaco, politiquice. branco dá migalha e põe cangalha. e os patrícios é que andam vendendo a gente. já não bastou a escravidão?

eu ia tentar discutir, mas ele não me deu tempo. afastou-se num balé curvelíneo. algumas baratas no meio-fio puseram-se a cantar:

cai, cai, pingão
cai, cai, pingão
aqui sobre este chão.

vem roncar
vem roncar
vem roncar
nunca pense em acordar.

ele esmagou algumas e desapareceu na esquina, acompanhado de uma nuvem rosa sobre a cabeça, uma das suas baforadas.

voltei a pensar em julião. se ele já tivesse passado, na certa eu não mais veria a primeira edição do meu "negro revoltado". voltei ao portão da casa. tudo escuro. certamente não retornara. afinal, ele sempre dormia depois da meia-noite. trabalhava até as tantas. tinha dezesseis filhos para sustentar e sonhava com sua entrada na academia mulata de letras. ao me virem à tona as investidas literárias de julião, pensei: **pode ser que tenha esquecido de dizer: levou o livro emprestado. mas não é possível. ele deve possuir esse livro. não lê quase nada, mas coleciona tudo...**

e assim estava tentando superar meu egoísmo, quando senti uma ponta nas costas.

passa tudo, meu! nem um pio. vacilar, morre. rasgo sem dó.

ainda bem que antes de sair de casa eu tinha feito uso do vaso sanitário. mas, minhas pernas... eletrocutadas! eu sem um puto centavo no bolso. até que lembrei de um pobre relógio parado há meses no pulso. ia oferecer, mas não consegui abrir a boca. um bolo na garganta. **palavras, queridas minhas, como vocês são covardes na hora do choque!** lamentei em pensamento. a ponta nas costas espetou-me um pouco mais. o cara dizia grosso a ameaça. de vez em quando desafinava. isso me demonstrou o teatro. não era tão bandido assim. **baixo-**

profundo de araque. no auge do perigo estava eu a fazer troça em pensamento. sem dar conta, as palavras saíram-me à revelia:

muito prazer, eu sou barítono.

o cara, então, riu gostosamente e virou-me pelo ombro. era o evandro com o olhar cheio de contentamento. abraçamo-nos.

brincadeira, brincadeira, brincadeira... só queria te pregar um susto, ditinho. eu não sou disso, você sabe...

depois de algum tranco na respiração, relaxei:

e então? disseram-me que você enlouqueceu...?

ele riu de novo, mostrando nenhuma falha nos dentes.

bobagem. piada de mau gosto. é que agora faço parte de um grupo de negros superdotados. não tenho culpa de ter qi 150. andam falando que é uma associação de loucos. nosso presidente é o afanil. o sujeito tem 230. é um fenômeno. até já foi estudado.

o nome não me era estranho. alguém havia me falado dum sujeito, com apelido de foulook. era um tal, que ora se dizia advogado, ora médico africano e aproveitava-se de qualquer grupo negro para faturar alguma verba. arrisquei a pergunta:

tem dinheiro na coisa, evandro?

ele fez muxoxo. esticou os lábios e respondeu:

lógico. dinheiro de um branco. um empresário. o camarada é um pintor de mulatas. diz que o médico recomendou para as horas vagas como tratamento da impotência. mas, apesar desse pequeno senão, apostou em nós. é um branco negreiro. adora samba e não viaja sem ir ao terreiro antes. é isso: o pessoal que está criticando não percebeu o alcance do nosso projeto. já conseguimos financiamento para vários projetos de importância para a comunidade. por exemplo, um levantamento de negros que ganham acima de 10 salários mínimos. depois vamos distribuir nomes e endereços dos caras para todos os mendigos e favelados da raça. vamos ver se a solidariedade funciona.

tirou o olho esquerdo de vidro e disse-me:

segura pra mim, dito.

segurei. limpou o buraco com um lenço de seda amarelo.

mas, e a massa, a maioria de nossa gente? não vai ser pesquisada? questionei.

ele piscou-me com sua pálpebra murcha e argumentou:

a massa, com o tempo a gente modela. sempre foi assim na história.

depois disse alguma coisa parecida com "revolussim"... o ruído de um avião encobriu-lhe a fala. em seguida apertou-me a mão com força e se afastou apressadamente. o evandro já do outro lado da rua, gritei:

evandro, teu olho! mas ele nem me deu pelota.

desisti. coloquei a bola de vidro no bolso do paletó. tentei calcular o tempo em que estava ali à espera de julião. um oco por dentro. não consegui. evandro levara-me considerável parte de meu poder de raciocínio.

mas será o benedito! gritei em tom desesperador.

e são benedito apareceu a minha frente.

pode falar, meu filho. de terça-feira também sou ogum. pode pedir, xará!

fiquei encabulado com tanta solicitude, mas fiz minha queixa. ele **introssaiu** de mim, prometendo resolução desde que eu acreditasse. me deu um sono... encostei no muro da casa de julião e, nem bem abaixei as velas da vigília, fui sacudido. era o amigo esperado.

vamos entrar, falou, puxando-me pelo braço.

já na sala, ouvi conversa vindo da cozinha. apurei os ouvidos. a mulher dele falava a uma criança que repetia:

sou negro, és negro, é negro, somos negros, sois negros, são negros.

julião percebeu minha curiosidade e logo me pôs a par:

é a mulher tomando a lição do mais novo. o garoto deu pra ter insônia. dorme quase nada e acorda assustado, perguntando por que não é branco. aí, ela não perde tempo. sem

a lição da dignidade na ponta da língua, como é que vai competir nesse mundão, não é, benedito?

ele me ofereceu uma bebida forte. **ben..dita[[[:::seja a con..[..tradição**, pensei torto e conturbêbado. em seguida deu-me um branco. não sabia o que me levara até ali. o amigo ajudou-me.

quando julião disse-me pela milésima vez – acho – não ter pego o livro e jurou pelo seu sucesso literário, saí. a esposa dele (alívio) não revi. cheguei à rua. o pensamento era uma lesma exausta. com aquela ausência de mim, andei um tanto de ruas e parei em sinal de respeito. um nissei e um casal de noivos loiríssimos deitavam um trabalho na encruzilhada. esperei. abriram garrafas de uísque e saquê. baixou um guia e cantou um ponto em quioco. desceu outro e gorjeou um trecho de ópera. segui meu caminho. dei por mim no largo do paissandu. a lua pareceu o olho do evandro no céu. um vazio em volta... (((rajada de medo. arriado em desânimo insociável. raiz no asfalto(((... aos pés do monumento uma oferenda. acima, a mãe-preta, imóvel, com o menino branco no colo abocanhando-lhe a teta. zunido de inseto sonâmbulo: zzzzzzzzz... um sono abelhando-me as pálpebras. entre tudo e nada consigo pensar pausando ((([[[[**... conseguiram... lept lept lept lept ...+++++eternizar+++++...**'''('('**esta humilhante ama... chup chup chup... mentação...ssssssss... devem estar querendo ma... ?%?%?%.. mar a vida inteira!!! dá vontade de pôr no lugar a estátua de luiza{{{{{{mahin com uma arma na mão... mas pode ser um truque. quem será??????????? por detrás dela vem receber o despacho?..** (((((((!))))))) desperto! olho a gamela. meu livro lá, junto à canjica, feijão fradinho, bicho de pata sacrificado, velas acesas em volta. faço menção de apanhá-lo. o sagrado barra o impulso. da igreja da irmandade nossa senhora do rosário dos homens pretos sai um padre negro. batina azul e branca. pés no chão. um ar de decisão afetuosa.

pode pegar. fui eu quem pôs aí. era mesmo pra você. o juízo também está de volta. no sangue.

uma brisa me percorre.

mas, deixa aí o olho do rapaz. é dele. não serve muito. é verde, viu? esperança de vidro na cara de patrício é bobagem, diz e ri.

jogo o olho na gamela. beijo-lhe os panos. ele afaga-me a cabeça e volta para de onde veio. passo a mão no **revoltado** que é muito meu e saio disparado de contente. quem levou até ele se perder, não sei. deixo, na primeira encruza, cigarros e fósforos pegos sob o monumento. um raio de fogo me esquenta o peito. no meu céu de dentro um meteoro traça uma trajetória de maravilha. alegria saltitante regendo a harmonia das estrelas. carícia de veludo sobre mim. agora os passos deixam marcas verdes por onde passo. tudo é possível neste imenso abraço. auroras nascem no rosto da paciência. na boca florescem-me todos os sabores da redenção futura. é manhã e a mesa está posta para os amigos e os que tentaram fazer-me inimigo. o perdão conquistado nos jardins de mim enfeita o ambiente novo desta plenitude. armadilhas enferrujadas no museu da memória. aves multicoloridas batem asas no iluminado túnel das pupilas. palmeiras cantando uma puxada-de-rede diante do mar da esperança: *e nana ê...ê nagô... ê nana ê... na ê.. puxá...* o azul aflora suas nuanças de infinito. bundas livres cadenciam num partido-alto no mais alto estágio do espírito. deuses de todos os matizes achegam-se para dançar. olorum energiza-me a praça livre do coração. o útero da noite se abre. ouço o vagido. nasce o crepúsculo, gargalhando após o choro uma explosão de cores sobre a cópula coletiva envolvendo a terra o fogo a água o ar. abro a porta para que adentrem todas as saudades e as recebo irmãs na planície de meu carinho. viver todas as sementes do destemor! corada em melanina, a coragem rege os tambores de uma nova vida e um novo canto. todos os oceanos fecundam-me o sangue e os continentes juntam-se-me à carne, emergindo a imensidão de ser. deitado em profunda contrição, o

egoísmo atinge o erê e é cuidado pela sabedoria do amor. colho diferentes e saborosos frutos em cada esquina de olhar. em toda boca há um beijo pronto. as estátuas cumprimentam todos, livres de suas imobilidades. supérfluos os documentos de boa vontade. a memória se desnuda e inicia o toque. bato cabeça neste terreiro em louvor ao universo inteiro, na frequência ininterrupta do nascimento das galáxias...

e por aí adentro, abraçado ao **mistério revoltado**. eu neste estado e eles hesitavam, vermelhos em suas vergonhas. meu cão, acolhedor em sua ternura sem fronteira, late, abana o rabo, anunciando as visitas indecisas. vovó tricoteia sonhos, ri bondades profundas nos olhos e

José Eduardo Agualusa

FRONTEIRAS PERDIDAS

contos para viajar

PUBLICAÇÕES DOM QUIXOTE

OS PRETOS NÃO SABEM COMER LAGOSTA

Florzinha desceu as escadas como se a esperasse o triunfo de uma passarela. A cabeleira espessa, luminosa, caía-lhe em desafio pelas costas. O vestido de seda, negro e ouro, parecia fazer parte do seu corpo esguio.

O Embaixador viu-a avançar com a sensação de que alguma coisa de irremediável estava prestes a acontecer. Tinha a boca seca: «Esta mulher», murmurou, «faz seu o chão que pisa.» Café, ao lado dele, não gostou da observação. Desagradou-lhe ainda mais o escuro alvoroço na voz do Embaixador. «O chão já lhe pertence», respondeu agreste: «é a minha filha.»

Florzinha, ignorando o silêncio ansioso dos homens, foi buscar uma cadeira e sentou-se ao lado do pai. O Embaixador bebeu o *whisky* de um único trago. Voltou a servir-se enquanto tentava pensar nalguma coisa para dizer, mas não lhe ocorreu nada.

Nesse momento o guarda bateu à porta: estava um preto lá fora, a falar estrangeiro, e a perguntar pelo senhor Café.

— Preto é você! — corrigiu Café —. Esse senhor é americano.

Jimmy tinha chegado no dia anterior. Era a primeira vez que se encontrava em África e sentia-se

emocionado. Cumprimentou os três homens com um caloroso aperto de mãos:

— Finalmente estou em casa.

Disse aquilo devagar, pausadamente, porque não tinha a certeza de ser compreendido em inglês. Aldemiro, que o havia conhecido em Nova Iorque, explicou a comoção do visitante:

— Jimmy acha que é tetraneto da Rainha Ginga. Há muitos anos que ele pretendia conhecer Angola.

Café perguntou, em português, se na América todos os negros eram descendentes de reis. Aldemiro traduziu a pergunta:

— O Carlinhos quer saber se nos Estados Unidos ainda existe muito racismo.

Jimmy ficou sério. Estava em África, estava em casa, estava entre os seus. Podia desabafar. Sim, nos Estados Unidos os brancos continuavam a oprimir os negros. Tinham lutado muito, muita coisa agora era diferente, mas os negros ainda não eram inteiramente livres. Os brancos faziam com que eles se sentissem numa propriedade alheia. A América, para os negros, era um país emprestado. Ali, em Angola, pelo contrário, ele, Jimmy Waters, sentia-se um homem livre.

— Isso parece conversa de político — cortou Café —, alguém devia explicar a este cidadão que nós queremos simplesmente o dinheiro dele.

Aldemiro sorriu para Jimmy e traduziu:

— O Carlinhos diz que está feliz por ver que os afro-americanos decidiram finalmente investir em Angola.

Jimmy sentiu vontade de abraçar Café. Ao chegar a Luanda, ainda no aeroporto, tivera a impressão de já conhecer algumas daquelas pessoas.

— A escravatura separou as famílias — disse Jimmy gravemente —, nós podemos até ser primos. Talvez tenhamos um avô em comum.

Café começava a perder a paciência:

— Tretas! Na minha família calçamos sapatos há mais de duzentos anos. Foi o meu avô quem mandou o avô deste gajo cortar cana do outro lado do mar.

Aldemiro traduziu rapidamente, receoso de que Café, irritado, decidisse explicar melhor a sua posição:

— O Carlinhos acha que você tem um tipo bem luandense. O Jimmy podia ser angolano.

Embora não gostasse de falar inglês, Café compreendia quase tudo:

— Angolano, este merdas? Puta que o pariu!...

Aldemiro abriu a boca sem saber como explicar (em inglês) o súbito furor do anfitrião. Olhou para Jimmy, que sorria para eles, intrigado, e fechou a boca. Nesse momento José Bento Nicolau apareceu à porta segurando na mão direita um enorme ramo de rosas.

— Boa tarde, minha gente — cumprimentou, enquanto entregava o ramo a Florzinha. — São para Dona Maricota.

Jimmy olhou para ele com desconfiança. O que fazia um branco naquela casa? Aldemiro adivinhou o pensamento do amigo:

— O José Bento é branco, mas é um branco da terra, é angolano.

— Sim, sim — confirmou José Bento como se pedisse desculpa pelo facto —, sou angolano.

Dona Maricota veio informar que o jantar estava servido. Seguiram-na todos, excepto Florzinha, entretida a arrumar num jarro o ramo de rosas. Aldemiro esperou que os outros passassem para a sala de jantar. Aproximou-se então de Florzinha e rosnou-lhe ao ouvido: «cabra, trincava-te o pescoço». Aldemiro Pacheco tinha feito fortuna durante os dez anos em que dirigira a Secretaria de Estado das Pescas. O povo chamava-lhe Aldemiro Peixe Seco. Alto, elegante, boa figura, vangloriava-se de ter dormido com todas as mulatas de Luanda. Florzinha olhou-o de frente e Aldemiro compreendeu que aquela mulher não teria piedade dele:

— Faria melhor se fosse trincar a lagosta. O senhor nasceu homem, mas não exerce. A cidade inteira faz troça de si.

Aldemiro pensou em esbofeteá-la mas conteve-se. Virou-lhe as costas e foi ocupar o seu lugar à mesa. Café tinha-se acalmado:

— Diz ao teu amigo que se prepare para comer a melhor lagosta do mundo.

O jantar correu bem. Falaram de negócios. Aldemiro bebeu mais do que o costume. À sobremesa estava um pouco eufórico. Levantou-se e quis fazer um discurso:

— Esta noite vai marcar o início de uma grande revolução...

Café agarrou-o por um braço:

— Senta-te — ordenou. — Hoje não bebes mais.

Já toda a gente tinha terminado de comer a sobremesa quando dona Maricota encheu um prato com lagosta. O marido estranhou:

— O que é que estás a fazer?

— É para o guarda — explicou ela —, o desgraçado ainda não jantou.

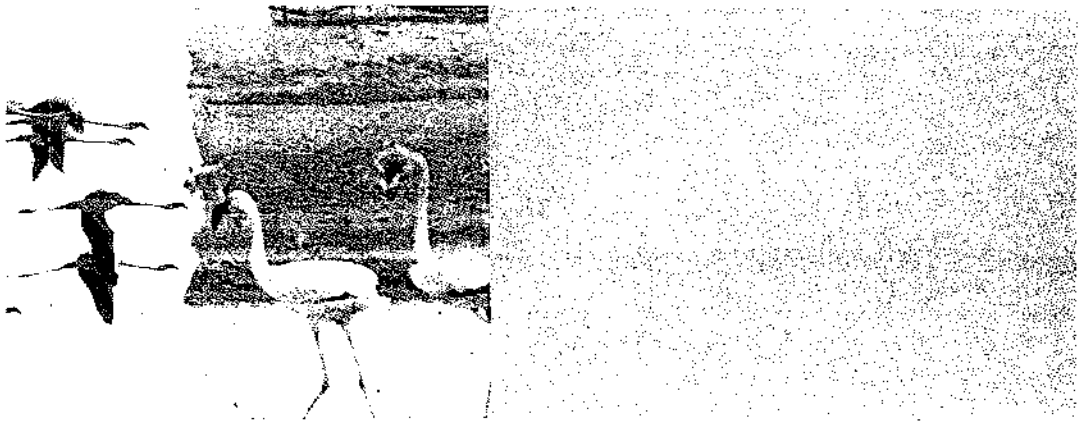
Café zangou-se:

— Isso é que era bom! Os pretos não sabem comer lagosta.

Jimmy, inquieto, perguntou o que é que se estava a passar. Aldemiro traduziu:

— O Carlinhos diz que os pretos não sabem comer lagosta.

Toda a gente se riu. Todos menos Jimmy Waters. Tinha regressado a África, estava na terra da sua avó, a Rainha Ginga, e aquela não era a sua casa.



Kasakas & Cardeais

Três Estórias

colecção **Independência** | 9

CAXINDE Edições CHÁ DE CAXINDE

O CORONEL DO PRÉDIO DO CÃO

Aquela hora da madrugada, era a hora em que tudo começa, até o quebrar dos silêncios. Tanto podiam ser quatro como cinco. Provavelmente estaria mais próxima a hora quatro porque Zeca Fernandes, ao virar para a direita a direcção do carro, acabava de ouvir o dinâmico cantar de um galo cujo eco tinha indicações de não ser o primeiro dessa manhã. Retornava das bandas do Marçal, lá donde chegavam também os acordes, simultaneamente distantes e audíveis, do último sucesso das Gingas. Era sinal de que aquela farra ainda ia durar. Um semba das meninas do Maculusso tocado àquela hora em que os caminhos estão pretos, prenuncia, para satisfação dos mestres das passadas do amanhecer, a vinda de pelo menos outro lá para as seis, que é quando o sol já se encarrega de desfazer todos os vultos.

Zeca dava chegada em casa nessa hora da matina em que o trânsito na Avenida do Brasil,

não conseguia habituar-se a chamar-lhe pelo sangrento nome de Avenida dos Massacres com que a haviam rebaptizado,

era quase nada. Um ou outro candongueiro madrugador marcava sua azulada presença. Para bem dizer, ele não chegava propriamente a casa mas sim ao portão principal do prédio onde tinha o seu apartamento. Vinha em ás, ou seja, isolado, sem companhia. Chegava porventura da única maneira não prevista no plano minuciosamente gizado na véspera da noite passada que não contemplava, não senhor, a madrugada escura e meio cacimbada que lhe estava a cair em cima. Uma sonora fuga de gases avisou-o dos excessos que tinha cometido na discoteca, que até o tinham levado a esquecer-se inopinadamente da crónica gastrite que era, nos últimos tempos, responsável pelas sérias contradições que mantinha com o estômago e perturbadora frequente dos seus intestinos.

— Ainda bem que a safada da Dalila não apareceu, porque senão a estas horas, como é que eu ia levar a garina para o cubico, à vontade? Sem ninguém a topar-nos? – interrogava-se a si mesmo ao verificar, quando saía do carro, que na ala direita das varandas do sexto andar,

ou seria no sétimo?,

felinas luzes se escapavam de uma janela aberta ou, no mínimo, descortinada. Até tinha a impressão de ter visto o vulto de alguém que espreitava. Talvez fosse só impressão ou apenas os reflexos do que restava ainda da luz amarelada

pelo tempo e pelas camadas de poeira que se renovavam diariamente

do néon do velho reclame luminoso instalado no parapeito da parte inferior da fachada do décimo andar, que mostrava os contornos desenhados das orelhas, de parte da cabeça e do rabo de um imponente cão São Bernardo.

Se fosse no sexto,

continuava cogitando,

não teria dúvida de indicar sem medo de errar o nome do matinal espreitador. Seria sem qualquer dúvida o do mais-velho kwanza-sulino Cosme Daniel, um reformado da Cacilda, a conhecida importadora de cadeados e outras ferramentas de segurança, homem de vida tranquila mas zongoleiro madrugador como nenhum mais e, como tal, conhecedor dos mais escondidos e alheios segredos.

Apesar da sua imagem simpática estar próxima da dos luandenses da sua geração, dizem que é savimbista fingido.

Se viesse do andar de cima seria pela certa a velha Isa das Panelas, senhora fula que se veste de panos e tem veias muito salientes mostradas nas mãos engelhadas, muito conhecida

não só em Luanda como nos arredores

pelo seu permanente envolvimento com kimbandices, xinguilamentos e práticas congéneres, e ainda pelas intrigas e consequentes makas que atrai com enorme facilidade. Sofre do terrível mal das insónias há mais de trinta anos. Pudera!

Dirige novamente os olhos para o alto e nota que a exemplo dos restantes contornos do corpo do cão do reclame, faltam as luzes de um conjunto de letras que antigamente tinham formado o nome "Fidelíssima", precisamente as últimas seis, o que deixa à disposição dos olhos de quem queira ou saiba ler a sonante, revolucionária e mediática palavra "Fidel".

Curtindo chateadíssimo o corte da catorzinha do sétimo, a tal Dalila,

agora, fora de qualquer dúvida, tão malandra e traidora como a outra da história do Sansão, a quem, no entanto, vai oferecendo o benefício da dúvida porque, quem sabe se a ausência da moça se deveu ao facto de ele dançar muito mal, sempre três passinhos para a frente e três para trás, todas as músicas sempre na mesma cadência, aliás. Dalila já lhe disse que é horrível dançar assim,

preparou-se para o chichizinho da porta, antes de iniciar a subida dos cinquenta e quatro degraus que o conduziam todos os dias ao terceiro andar e ao seu apartamento. Dispôs-se a despejar águas ali mesmo, entre o seu fusca e o carro do jornalista Gonçalves, na sua opinião um dos tipos mais antipáticos do prédio,

depois do gordo Coronel, o proclamado proprietário dele,

um daqueles gajos que a gente não grama não se sabe porquê. Foi com evidente satisfação que sentiu e viu sair de si o quente líquido orgânico fortemente influenciado pelo cheiro da cerveja a escorrer pela

porta do Toyota azul do jornalista, um polémico cronista da dita imprensa independente que empresta ao trabalho que realiza alguma obscenidade jornalística,

nos círculos da comunicação social está classificado como um chantagista.

Voltou ao carro, um velho Volkswagen branco, bem conservado para a idade, que ostenta ainda um número na chapa de matrícula da série AAZ, dos bons velhos tempos das requisições, porque o molho de chaves de Zeca Fernandes

é mesmo um molho de chaves igual aos dos carcereiros, é chave do portão da entrada do prédio que agora está quase sempre aberto; é chave do portão de entrada do andar cuja implantação foi imposta pelo casal vizinho, ela uma jovem metida a senhora bem comportada mas com uma terrível vontade de cometer pecados estampada nos olhos e na boca, ele cinquentão que recolhe cedo, janta às dezanove e adormece religiosamente às vinte e uma horas; é chave do portão de ferro do apartamento; é chave da porta de madeira, juntando-se-lhes as chaves dos armários e da secretária do serviço que tem quatro gavetas,

fora deixado no porta-luvas, para não entrar na discoteca com aquele aparato todo barulhento pendurado no guarda-cinto das calças, com o qual se apresentava normalmente.

Num gesto despropositado para o momento e movido por estranho instinto, Zeca Fernandes

accionou o botão das luzes dos faróis do carro que, ao acenderem-se, focaram na plenitude um traseiro despido, grande e feminino, arredondado e claro, aí da cor do champanhe, acabado de ajeitar-se depois de ter lançado forte esguichadela

um rabo daqueles não pode sugerir tímidas acções

contra a parede que tinha precisamente um pouco acima do sítio que acabava de molhar, uma inscrição a vermelho vivo mas desbotado de *"é poribido mijar aqui"*.

— Vejam só se eu viesse com a Dalila... – foi dizendo exclamativamente entre ruidoso arroto a tresandar a cerveja azeda e um cafifi mais espremido, enquanto se apressava a desligar as luzes – ... sempre há males que vêm por bem...

Tinha acabado de identificar a senhora do rabo redondo e achampanhado, não havia dúvida que a mijona era a Dona Maria João, o membro mais dedicado da incansável Comissão de Moradores, precisamente quem abominava o lixo e, por via disso, impunha alguma disciplina aos condóminos,

se é que assim se podem tratar os moradores que não são donos das casas que habitam e que são a maioria no Prédio do Cão.

— Mas como é que ela está aqui sózinha... e a fazer o quê a estas horas? – perguntou-se muito admirado o frustrado noctívago.

Acabava de fazer o gesto inclinado de baixar-se quando um barulho estranho, momentaneamente ensurdecedor que parecia guardar mistura de gritos abafados, o obrigou novamente a olhar para cima. Entre esfogachados reflexos de luz

que bem poderiam ser os tais do sexto ou sétimo andar,

só teve tempo de ver um volume enorme, coisa semelhante a um fardo ou caixote, a despenhar-se em alta velocidade, parecendo vir do topo do mundo, precisamente na direcção do seu carro.

Seguiu-se um momento altamente ruidoso. Qualquer coisa parecia ter abalado com estrondo os alicerces do prédio, a ponto de ter atirado com Zeca para o chão. Perplexo, mesmo descontado o exagero da comparação, o homem estava pouco menos que transido, tentando compreender como fora possível não apanhar com o pesado embrulho em cima do lombo,

qualquer gesto providencial ter-lhe-á salvo a vida,

mas mais apavorado ficou ainda ao identificar a estranha encomenda vinda das alturas do prédio. Tratava-se do enorme corpo do Coronel Diogo Kimbango, oficial do exército na reserva, ex-director geral da falida Vitalidade U.E.E., chamado proprietário do Prédio do Cão,

como já se deu a conhecer

senhor de todas as jactâncias que esses títulos conferem, enclausurado voluntariamente há mais de

dois anos no apartamento D do sétimo, a partir da altura em que,

comentam os mujimbeiros,

seu peso atingiu os cento e cinquenta quilos, mais coisa, menos coisa.

— Socorro! – Foi o grito que ocorreu à garganta de Zeca Fernandes que, sentado no chão, de boca prá nuca, não acreditava no que via.

Como tocado por passe de mágica, o som vindo da farra do Marçal aumentou de intensidade e fez ouvir amplificada a voz dum cantor brasileiro dos anos sessenta

talvez Nelson Gonçalves, talvez Miltinho

no triste lamento: *"Esta noite eu queria que o mundo acabasse!"*.

Um dilema não previsto,

serão os dilemas previsíveis?

passou de repente a ser vivido por Zeca que, por um lado, constatava que o seu querido carro passara numa fracção de segundo de um bem de estimação a objecto irremediavelmente perdido,

o que era doloroso de aceitar,

e por outro, confirmava que a causa dessa perda era o tremendo corpo sem vida

tudo o fazia crer,

do gordo Coronel Kimbango,

o homem mais temido, e também, por isso mesmo, o mais odiado do Prédio do Cão,

facto que o punha completamente em parampas.

— Socorro! – Foi também a única palavra que conseguiu articular Dona Maria João, dando a conhecer assim a sua escondida presença.

Parecendo uma barata tonta, rodopiou numa série de voltinhas entre o sítio onde fora apanhada a fazer o seu chichi da antemanhã e o carro de Zeca Fernandes que acolhia pateticamente o corpanzil morto e bem morto do gordo Coronel, não havia já qualquer dúvida.

— Socorro! – Gritaram, repetindo-se os dois em côro.

"Esta noite eu queria que o mundo acabasse, e para o inferno o Senhor me mandasse", continuava cada vez mais nítida e dramática a voz de Miltinho

ou de Nelson Gonçalves

na música saída da farra inacabada do Marçal.

— É Unita! É Unita! – gritou imprevistamente uma terceira voz saída do ar, parecendo nascida das brumas da madrugada.

— Você bebeu ou já está a viajar? – perguntou irritado Zeca ao reconhecer o dono de tal voz, autor de tão leviana interjeição.

— Eu estava m'bora a diarreiar e fui assustado! – esclareceu o dono da terceira voz.

Tratava-se de Anastácio, o porteiro do prédio, um natural e veterano refugiado do Bailundo, cujo estado normal era de bêbado, tal como se encontrava agora, e quando assim, tinha o nome da Unita e de Savimbi sempre sujos na ponta da língua.Vinha andando num passo estiloso e lento, do tipo telequetê, telequetê.

Todos os silêncios foram despertos pelos barulhos produzidos durante o episódio e não tardou que se começasse a movimentar gente junto ao cenário do acontecimento. São pessoas que atraídas por ele saem do prédio e chegam agora, são outras que, mais daqui a pouco, vindas da rua, são chamadas pelo burburinho, todas fazendo perguntas, mas afinal como isto aconteceu?

As mãos e as expressões do rosto, quer de Zeca Fernandes como de Dona Maria João não conseguem esconder desespero e nervosismo. Com o horror da cena ocorrida e presenciada, passava também a morar no seu estado emocional, a apreensão de terem de justificar

quem sabe a qualquer um desses tipos aí

a sua presença ali, àquela hora em que a coisa aconteceu.

* * *

Passavam já muitos minutos das oito horas da manhã daquele sábado que ficará na memória de muitos e o panorama à porta do Prédio do Cão não tinha mudado. Apenas a diferença de

para além do morto e das três testemunhas semi-oculares da fantástica cena que puderam ser identificadas,

a farra ter terminado no Marçal, o sol começar a castigar mais cedo que o costume e se encontrar agora o espaço ocupado pelos carros de Zeca Fernandes e do jornalista Gonçalves rodeado de um monte de gente, amanhecida das festas ou por imposição da candonga, moradora ou não do prédio a misturar-se com os curiosos forasteiros do costume, gente que se acotovelava e se punha em bicos de pés para ver de perto o morto.

Entretanto, o corpo do Coronel Kimbango continuava de barriga para o ar, a cabeça voltada para o peito em gesto venial, profundamente enterrado na cratera construída pelo seu próprio peso no tejadilho e áreas do capot do Volkswagen. A sua posição era absolutamente grotesca e alguns líquidos soltos com o impacto da queda encarregaram-se de manchar a calça verde-escura do uniforme militar que usava. Um dos pés que o rigor da morte começava a entesar estava descalço, expondo unhas compridas e maltratadas e o outro mostrava a enormidade dum número quarenta e cinco biqueira larga com os atacadores desapertados. Só um corpo daquela envergadura seria

capaz de provocar tamanho estrago! Comentavam já alguns entendidos na matéria que aqueles cento e cinquenta quilos em queda livre deveriam ter representado para aí uns quatrocentos e cinquenta, meia tonelada de certeza!

Zeca Fernandes amaldiçoava entretanto a sua sorte. Estado de espírito semelhante, só mesmo quando o deixaram cair, ou seja, quando perdeu o lugar de director de gabinete, um cargo que ocupou durante muito tempo, que lhe proporcionou boas vantagens e até lhe granjeou algum prestígio.

Já não era época do partido único e, por isso, nem mesmo o curso da Universidade do Catambor o safou da queda.

Sentado no último degrau da escadaria da entrada do prédio, com a cabeça desarrumada tal como casa depois de um assalto, olhos vermelhos carregados de sono, cansado e fugido do assédio dos inúmeros perguntadores aguardava a chegada das autoridades. Nem podia ir a casa lavar-se, pelo menos, porque o maldito molho de chaves

tem também a do portão de ferro que dá três voltas, custou quase trinta contos em Portugal, e não fora este, se o problema residisse apenas na chave da porta de madeira, fazia como o bombeiro que a meteu dentro com uma simples patada, no dia em que a Cisa, por esquecimento, deixou dentro de casa todas as suas chaves

estava enfiado no porta-luvas do Volkswagen que agora, devido ao peso que tinha em cima, não dava para abrir.

Zeca confidenciava a si mesmo que se estava literalmente nas tintas para as basófias do Tavares que sentenciara ao chegar ao local do trágico acontecimento:

— Daqui ninguém sai enquanto não chegar a polícia!

— É você que manda? É você que manda? – perguntara entretanto em rajada e aos solavancos o intrometido Anastácio, as palavras bem ritmadas apesar do jeito enigmático como eram proferidas, grosso que nem um cacho, mas nem por isso incapaz de lhe testemunhar toda a sua antipatia.

Tavares, de calções brancos e t-shirt também branca com gola e mangas debruadas a vermelho tinto e azul escuro,

parecia um esquisito jogador de ténis,

fora dos primeiros a chegar, não disfarçando a satisfação louca que se reflectia na sua cara. Um filme que o seu imaginário já projectava, tinha como principal figura o Zeca metido em tremendos apuros.

Os que melhor o conhecem apostariam de caras num complemento da fita a mostrar a gaguez da mulher querendo explicar-se publicamente sobre a sua presença lá em baixo, naquele sítio, em plena madrugada.

Mas, deixando estas coisas chatas e assim imaginadas para depois, que se fique a saber que Maria João é mulher do Tavares e o casal,

desconhece-se com que autoridade, mas talvez mais por obstinação dela do que por vontade dele,

intitula-se administrador do prédio,

facto que exasperava, e de que maneira, o falecido Coronel e também o guarda Anastácio que não os suporta

talvez por terem sido os primeiros a ocupar casa quando os colonos bazaram nas vésperas do Onze. Não ocuparam só um, foram três os apartamentos que ficaram sob sua custódia. Toda a gente sabia que o casal só se entendia mesmo nestes assuntos das casas e do prédio, no resto até pareciam

apesar de o Tavares tentar demonstrar o contrário

verdadeiros estranhos. Era visível que emocionalmente nada existia entre eles. O que fazia confusão a muita gente era o facto dele apoiar sem reservas as posições condóminas da esposa e dela continuar, depois de consolidado o domínio exercido pelo Coronel, agarrada com unhas e dentes ao cargo na Comissão de Moradores. Ninguém sabia se pagavam ou não renda de casa.

A algazarra que a garotada começava a fazer na avidez de ver de perto o grande morto, misturada com o vai e vem dos mais velhos, transformava a entrada do prédio numa espécie de pracinha, do tipo Beato Salú. A ânsia de furarem promovia os inevitáveis empurrões e outras agressões, corporais ou verbais, e não tardou que se passassem a ouvir, da parte da juventude, estigas como estas:

— Chê, travaste bufo com martelo!

— Vai mazé prá tua. O teu ngimbo foi-se matricular na O.D.P.!

Entretanto, um jovem rapaz de boa aparência, montado numa motorizada magnificamente artilhada mas barulhenta até mais não, sobre a qual fazia uma série de cabriolas, deu entrada no parque. Trazia, como traz a maioria dos jovens de agora, os óculos escuros poisados na cabeça em vez de os colocar sobre os olhos. Na parte lateral esquerda do velocípede, constava uma inscrição com letras bem desenhadas a negro, em flagrante contraste com o vermelho da moto: *É dos camarões, sou do munhungo!* Acabava de chegar naquela máquina, vindo não se sabe de onde, o Guigui Estraga.

* * *

Para que se entenda tudo isto, a história do prédio e de alguns dos seus moradores terá de ser melhor contada. É o que, a seguir, se tenta fazer.

Quando se deram as makas de setenta e quatro, setenta e cinco, este prédio

que hoje é do Cão

era um edifício. Queiram ou não, há diferenças sim, entre um prédio e um edifício. E o edifício que era ainda em 1975 um conjunto de escritórios e apartamentos de luxo funcionando na modalidade

de propriedade horizontal, albergava entre moradores da classe endinheirada e outras empresas, a Sociedade Cooperativa Fidelíssima. Depois da balbúrdia que se passou com os tiros, ocupações e abandonos, começou a ser chamado de Prédio do Cão, por causa do reclame do cão da Fidelíssima

que, para além do próprio prédio, foi a única coisa de recordação que os colonos ex-proprietários deixaram

e que nesses tempos do princípio da independência acendia uma luz meio azulada que envolvia o corpo inteiro e as letras que estavam por baixo das patas do cão. Foi confiscado, como muitos outros, passou por todas as situações e trâmites que corriam na época, os escritórios transformaram-se naturalmente em casas e os apartamentos foram perdendo o luxo

e até o chão de madeira que tinham anteriormente

e seguindo o mesmo destino de outros, chegou à situação actual de propriedade do Coronel Diogo Kimbango, ex-director geral da Vitalidade

uma coisa que ninguém sabe explicar bem como aconteceu, muito menos agora que, à morte da empresa se junta a dele próprio.

Antes da apresentação dos papéis que davam a titularidade do prédio ao Coronel, toda a gente dizia que eram falsos, mas o certo é que o homem agia com a mais aparente legitimidade. Muitas cenas se

passaram e houve tempo até em que a maioria dos inquilinos era pessoal da Indústria, sector donde também veio o dito cujo Coronel e o Tavares e sua Dona Maria João que foram,

como já se disse,

os primeiros a nacionalizar as casas naquele prédio.

Quando o Zeca Fernandes deixou de andar distraído, abriu os olhos e conseguiu o seu cubico no terceiro graças a um arranjinho do seu compadre Kissanga que, ao tempo, dominava o órgão sindical que mais influência exercia sobre o ramo da Indústria,

hoje nem sabe onde pára o Kissanga, as novas lideranças sindicais são de outra estirpe e os compadrios de índole bem diferente

deu, para surpresa sua, com o Tavares já instalado no prédio, e logo-logo se reconheceram. Zeca fotografou o antigo contínuo na loja do deguebo Amilcar, lá no Mussende, no tempo do colono, quando Luanda era para todos eles uma autêntica miragem. Um zé-ninguém como ele próprio também tinha sido. Por seu lado, Tavares lembrou-se claramente do mulato de merda, daqueles do tipo meio encarnado, que no tempo da outra senhora, embora não fizesse trabalho de servente, não passava de um simples kilesa, um lambe-pratos que não tinha sequer direito de comer com o patrão à mesa. Tavares rejubilava quando certificava que

nem o título de doutor que o outro conseguiu lhe retirava essa mancha do passado.

Tratam-se de costas e têm andado estes anos todos a fingir que não se conhecem.

Todavia, Zeca não deixava de gabar

a despeito do minguado talento que o outro revelava à evidência e das impróprias habilitações,

as habilidades do Tavares que chegou a director-geral duma fábrica de gelados e produtos afins, o que foi naquele tempo decisivo para a sua ascensão no meio social onde se inseriu às três pancadas e meio caminho andado para viajar até ao coração de Dona Maria João, uma mulata de grande cabedal a necessitar de amparo e que terá sido

foi de certeza

uma estampa de mulher vinte e cinco anos atrás.

Dizia-se que os três apartamentos nacionalizados pelo Tavares e sua Dona Maria João tinham sido os únicos que não tinham entrado no esquema de redimensionamento do prédio executado pelo Coronel. Este afirmava o contrário e nessas contradições assentava a base do permanente estado de tensão que se instalou nos últimos dezassete anos entre o casal e o todo poderoso dono do Prédio do Cão.

Estava qualquer uma destas personagens a matutar seriamente na sua vida quando todas elas foram perturbadas pela presença de Dalila que, produzida nuns collants pretos daqueles que põem em destaque as medidas e os atributos mais escondidos de corpos como o seu, acabava de descer o último lanço das escadas da entrada principal, onde o Zeca Fernandes arranjara assento. Este, se reparou, não demonstrou ter notado o incendiado olhar que a jovem lhe lançou.

— Como é que esta tipa que é vizinha do Coronel só agora é que se apresenta aqui?! – Dona Maria João foi endereçando com os olhos os recados que a sua mente emitia.

— Esta miúda anda sempre enfiada na casa do gordo! Tem que saber alguma coisa! – o cérebro macabro do Tavares encontrara já o primeiro suspeito num dos seus curiosos discernimentos.

Só nessas ocasiões afastava o seu pensamento das novidades tecnológicas do mercado na luta contra os mosquitos em que se envolvia seriamente, procurando, pesquisando, tudo isso devido à sem-vergonhice da vala que circundava o prédio que, há mais de vinte anos acumulava milhões desses insectos, principais responsáveis pelos frequentes ataques de paludismo de que era vítima, não só ele como muitos outros moradores.

— Se esta filha da mãe tivesse saído comigo, talvez esta merda não acontecesse! – pensou por sua vez Zeca Fernandes, mandando-lhe um olhar de viés, de baixo para cima.

— Dalila, chora! Dalila, chora! O teu amigo morreu! – A bebedeira desatava a língua de Anastácio.

Dalila não ligou patavina às insinuações do bêbado e mostrou não ter receio nenhum de se apresentar como mocinha atrevida,

confirmando a opinião geral segundo a qual ela punha em verdadeiro alvoroço o prédio, não sossegando senhora dona de marido que fosse, vista só e sempre como uma autêntica peste

apesar de ter colada à sua imagem a condição de deslocada do Huambo. Tinha as características próprias daquelas primas ou sobrinhas que se tornam criadas quando acolhidas nas condições em que ela foi, pelos familiares da capital. Era linda de tontear e apesar da pouca idade

não chegara ainda aos dezoito, por isso era catorzinha de verdade

conseguia facilmente demonstrar que de criada nada tinha, porque tinha a astúcia das meninas da sua idade que têm

como ela tinha

um corpo espectacular e um belo palmo de cara. Que o dissesse o Zeca Fernandes que em troca de uns episódios da telenovela que passava na parabólica

que a TPA não ia passar

e de uns empréstimos quase diários de cebola, óleo, açúcar, sal,

essas coisas que normalmente aos vizinhos se pedem

acompanhados de vez em quando

nos dias das sessões novelísticas

de um bom bife

que sobrava do almoço

ou duma bruta xandula de queijo com manteiga ou mesmo de chouriço e das inevitáveis coca-colas,

ela não se contentava com uma

apreciou as qualidades de Dalila. Nervosa, bravia, resfolegante. Foi naquele período em que a Cisa se encontrava a frequentar o curso na Escola dos Petróleos no Sumbe, e os miúdos estavam no Mártires , com os pais dela.

As pessoas não conseguem perceber como sendo o velho Cosme Daniel

o avô acolhedor, tio da mãe da moça

tão atento bisbilhoteiro, não se dá conta das incursões nocturnas que Dalila faz nos vários andares e apartamentos, inclusive no do gordo Coronel seu vizinho de andar onde

seria até mais frequente a presença da catorzinha.

A jovem ainda não se deixara retratar totalmente quando fez aparição no local dos acontecimentos Dona Isa das Panelas, a kimbandeira-xinguiladora, estudiosa por excelência da área dos mais intrincados mistérios do Além, a mais acérrima inimiga do Coronel falecido. No seu irrequieto mas já titubeante passo, aproximou-se não sem que lançasse um desvestidor olhar para cima de Dalila que, entre outras ameaças, avisava a proximidade de grandes delírios. Apesar de toda a pouca vergonha e muito sangue frio que Dalila tinha para dar e vender, sentiu-se incomodada com a radiografia que a velha lhe fazia do corpo e da mente. Começou a ficar do jeito de quem vai sair do sério.

— Não seria esta velha capaz de ter empurrado o gajo lá de cima? – continuava em sórdidas e caladas interrogações o pensamento do Tavares.

Maria João continuava a manter distância dele, fazendo nervosos e sucessivos passeios de ida e volta, do sítio da tragédia até à entrada do prédio. Sua cabeça emitia sons idênticos aos de uma trotada de cavalos, porém guardava-lhe ainda espaço para se manter solidária com o marido nos maus pensamentos em relação ao possível autor

do crime, porque de crime naturalmente se tratava.

E a sua fértil imaginação levou-a a relembrar que, há mais ou menos treze anos, uma maka do kaiaia, ou seja, das tremendas, tinha rebentado entre Dona Isa

que em ocasiões de maka não abdica do tratamento de Dona Isabel Porfírio de Sousa

e o Coronel Diogo Kimbango. Foi uma maka de sarna que foi manchete diária nas mujimbices privadas do Prédio do Cão e abalou seriamente a estrutura psicológica do todo-poderoso chefão. Começa assim:

Naquele tempo em que Kimbango, acabadinho de passar à reserva,

dizia-se à boca pequena que por analfabetismo, e é fácil chegar-se a essa conclusão porque no nosso homem estampava-se a velha lógica de que a cultura não se compra, apenas podem ser compradas as manifestações de cultura

tinha assumido a direcção-geral da Vitalidade, UEE que, por sua vez, assumia o activo e passivo da abandonada Sociedade Cooperativa Fidelíssima. Estava com tudo para dar certo no florescente negócio da importação e exportação em que transformara o objecto da empresa. Foi nessa altura que numa jogada espectacular adquiriu os direitos do Prédio do Cão e subscreveu contratos de arrendamento com todos os moradores

com excepção dos três apartamentos do casal Tavares

e com a mesma determinação enfrentou a irreverência e a alta kazukuta do Guigui Estraga, jovem trabalhador transitado de uma pequena unidade da Indústria que se dedicava à comercialização de água para baterias que, em todos os seus actos, se mostrava disposto a organizar o caos e a confusão na Vitalidade. Guigui Estraga, para além de exibir extenso currículo em áreas que não eram propriamente de trabalho, era neto bem amado de Dona Isabel Porfírio de Sousa, a nossa Dona Isa das Panelas

facto que o infortunado Kimbango estava na altura longe de saber

que, por sua vez, à data do que passa a ocorrer, já vivia no Prédio do Cão, juntamente com o já referenciado neto Guigui e também com Naná, irmã deste, naquele tempo bem canucos ainda.

O Coronel Kimbango, que desde cedo se mostrou ser um gestor deficiente,

para sermos moderados na apreciação

foi acumulando problemas atrás uns dos outros

eram as makas com os moradores do nono até ao décimo segundo onde o elevador não chegava, eram as frustrações dos do rés-do-chão que apanhavam com o lixo e com as enxurradas da cave, eram os barulhos dos miúdos que tinham montado uma boite no terraço, os problemas irresolúveis na antena parabólica, ainda os namoradinhos que partiam as

lâmpadas das varandas para poderem excitar-se em inglês e noutras línguas

até enfrentar o nenhum trabalho e sobretudo o clima kazukuteiro que Guigui Estraga conseguia introduzir na Vitalidade, viu-se na contingência de tomar as medidas que esses casos aconselham. Foram feitos os avisos que a lei determina e porque não se registavam melhorias no comportamento do Guigui, Kimbango aproveitou-se de uma situação de desvio de fundos, ou seja, um desfalque monetário em dinheiro

para usarmos os termos aplicados na ocasião pelo Coronel

que entretanto ocorrera na empresa,

o primeiro caso do seu consulado

para nela envolver o insubordinado rapaz e assim preparar-lhe a cama para o despedimento. Depois dos respectivos inquéritos e averiguações, o rapaz foi mesmo para a rua, para desespero, mais da avó Isa, do que dele próprio. Que o moço era imbumbável e complicado, todo o mundo sabia, mas gatuno, nunca se tinha ouvido dizer nada dele nessa matéria.

E Guigui até tinha a seu favor o facto abonatório de ser figura muito querida da malta do prédio já naquela altura, e do público em geral, pelas grandes exibições que fazia na guarda das balizas da equipa de futebol de salão da Safolda, a mais querida da cidade.

Quem não acreditava nessas coisas de feitiço

principalmente a malta do prédio

começou a recuar na crença, quando averiguado o desfecho do caso laboral, se seguiram manifestações de desagravo por parte de Dona Isa que promoveu verdadeiros comícios no patamar do décimo andar, junto do apartamento da comadre Faustina,

companheira de longa data, sua fama como trambiqueira metida a manipansos corria simétrica a da amiga,

para dizer de sua justiça. As suas palavras continham sempre algo de muito íntimo, revoltas incontroladas e previsões dramáticas. Utilizava nas suas interpretações copos e panelas e nos seus fundos dizia ver igrejas e cemitérios, agourava mortes vingativas e violentas. Começaram então a ser comentadas nas escadas e patamares dos doze andares do Prédio do Cão, as ameaças de Dona Isa das Panelas que confirmavam o crédito que se tinha delas, muito particularmente daquele dom de pôr em funcionamento em qualquer altura, uma gama inesgotável de feitiços. Para desfazer dúvidas, a velha, munida de toda a sua raiva, avisara directa e indirectamente o Coronel Kimbango:

— Só se você não é gatuno. Só se gatuno é o meu neto! Deixa só. Se a razão falar que você é que é o gatuno, é nessas mãos que roubaram e acusaram o meu neto, que você vai sentir o castigo!

— É assim mesmo comadre! – incentivava Dona Faustina.

— O meu neto pode ser kunanga, não faz mal, porque toda a gente sabe que ele foi apanhado no feitiço que a maldita ex-futura-sogra lhe pôs, aquele feitiço de não gostar de trabalhar que eu até hoje desconsegui de lhe tirar com ele, mas gatuno nunca foi, porque na minha família não se usam essas tristes maneiras! – continuava na sua fúria Dona Isa.

E em jeito de aviso, meio abonador, meio lamúria fatal:

— E é bom saberem que ele é um rapaz que começou a atravessar a estrada muito cedo!

E foi então que a sarna começou a aparecer no décimo andar onde vivia Florentino Gaspar, um dos indefectíveis do Kimbango na estrutura da empresa. E também Francisco Tomé, do apartamento da ponta do lado das traseiras do prédio. Este era protegido do chefe, era o confidente, uma espécie de bufo, e ambos corroboravam fervorosamente todos os actos do chefe.

Do décimo, a sarna saltou para o sétimo onde o gordo Coronel

na altura não tinha ainda atingido os cento e cinquenta de peso porque a pemba da mulher casada não lhe tinha pegado ainda

vivia com a Catarina, uma jovem malanjina bem mais nova mas apetrechada com o conhecimento

do MsDos do Windows, que de secretária passou em menos de um ano a mãe de seu filho, conseguindo ao longo da relação que mantiveram, levar o nosso homem a contrariar claramente as leis da matemática. Ela estava-lhe sempre a pedir dinheiro, obrigava-o a dividi-lo com o filhote, e esse dinheiro diminuía substancialmente o seu rendimento.

Afirmam os que sabem, que ela foi responsável pelo afundamento que depois levaram os negócios da Vitalidade.

Curiosamente, dos três indivíduos criterio-samente apanhados pela sarna, só ao Coronel Kimbango é que incharam as mãos. De tanto as coçar, as mãos viraram chaga e a comichão de sarna parecia ter o dobro do ardor que os outros dois sentiam. Desde essa altura,

dizem anónimos mujimbeiros do prédio

Dona Isa das Panelas nunca mais pagou a renda da casa que o Coronel

através de Anastácio, o guarda rabugento e malcriado,

cobrava religio-samente em todos os dias oito de cada mês. Quem porventura duvidava ficou esclarecido quanto ao militar da reserva ser mesmo aquilo que se dizia dele, um cismado nessas coisas dos feitiços.

Dona Maria João acorda da sua lucubração ao notar a presença de Marieta e do Senhor Neves, os vizinhos já referenciados do Zeca Fernandes no terceiro andar. Ela, negra gulosa,

era indisfarçável a característica

os olhos brilhando-lhe como lâmpadas, e o damo, branco de barriga grande que mostrava sem cerimónia o peso dos seus cinquenta e sete anos vividos apressadamente, com vinte e cinco deles a serem percorridos em louca velocidade, tem marca de ser homem de hábitos serenos.

Deste desproporcionado casal fazem-se inúmeros comentários, incidindo a maior parte deles na sua vida sexual. As pessoas não entendem e ficam confundidas com a circunstância de

como já se disse

o Neves adormecer religiosamente às vinte e uma horas

seja sábado domingo ou feriado, faça frio, chova ou venha sol, haja ou não futebol

e fazer as principais refeições

geralmente grandes caldeiradas, feijoadas e bacalhoadas, uma ou outra funjada

às treze e às dezanove com os miúdos sempre presentes,

dois só são dela com outros tantos parceiros e uma miúda é dela e dele

ocorrências que levam a malta que se embrenha nas descobertas dos caminhos da vida alheia a perguntar-se, mas afinal como e quando é que eles cucilam? A curiosidade é maior porque se sabe que o Neves, no tempo da militância activa

em que os pulas bumbavam que chegava porque a igualdade conquistava-se com trabalho no terreno, não bastava o abaixo o racismo

era dum radicalismo profundo nas suas convicções ideológicas,

as idades têm sempre um cliché político a acompanhá-las e o que na época o seguiu foi o 25 de Abril, todo aquele canto à liberdade

mas terá sido duramente atingido quando se aventurou a presenciar o fuzilamento de um grego que havia morto barbaramente uma família inteira no Sambizanga, tendo o delinquente sido passado pelas balas do pelotão, em cerimónia pública realizada ali no Campo da Revolução onde agora começa o Roque Santeiro, com a inocente presença de um monte de crianças. Da cena nasceu um trauma que o terá afectado na região dos rins, precisamente no sítio preponderante do dimengueno,

que é o mesmo que dizer que passou a ser um frouxo na cama.

Foi ainda no tempo da mulher casada,

também negra como Marieta e com quem casou no Cartório da Baixa, a festa passou no Uniases e até há ainda quem se lembre que abriram o salão com "Os Massacres de Kifangondo" do Santocas que estava na moda.

Que desolação lhe deixou entretanto o passado! Um autêntico retrocesso. Que decepção para quem sente, como ele sentia, o ímpeto de produzir algo de transcendente. Que tristeza depois de tanto entusiasmo! Agora, o que resta é pensar no pequeno negócio que está montado e tentar deixar alguma coisa aos miúdos quando fechar os olhos!

— Ó vizinho como é que isto aconteceu? – a voz de Marieta soando próximo desviou-o do passeio ao passado.

Ela dirigia-se a um Zeca Fernandes ausente, completamente alheio ao que se passava à sua volta.

— Eh! pá, deixa o senhor em paz. Não vês como ele está arrasado?! – advertiu-a o marido.

— E a porra desta polícia que nunca mais aparece! – Falou entretanto para si Zeca Fernandes que fazia a mais demencial representação da fúria do desespero.

* * *

Isa das Panelas, a velha kimbanda, ao aproximar-se do corpo morto de Kimbango, ia tendo um xilique. Nem todos o notaram mas teve um

enfraquecimento das pernas. Afastou sem cerimónias os que lhe barravam a passagem. Finalmente, olhou o rosto inexpressivo do cadáver, depois as mãos que mostravam as cicatrizes da sarna passada, e falando para quem quis ouvir, disse em voz alta e cantarolada:

— Até que enfim Nossa Senhora da Muxima me fez as vontades! – e olhando com firmeza a cara fria e odiada perguntava em kimbundu – Kimbango! O feitiço acabou? O feitiço acabou?

E continuando, filosofou:

— A morte acabou de matar a grande peste que estava a matar no Prédio do Cão!

— Atenção meus senhores que a polícia acaba de chegar! – ouviu-se a voz ansiosa do Tavares a anunciar, desviando assim a atenção dos mais atentos ao escândalo que Dona Isa estava a aprontar.

Um discreto intendente acompanhado de dois outros oficiais aproximou-se, querendo a todo o custo impôr a sua presença. As perguntas da praxe foram iniciadas e tanto Zeca como Dona Maria João e também Anastácio, não se pouparam nas explicações que lhes iam sendo solicitadas pelas autoridades. Já passava das dez da manhã, com o sol a bater forte, quando finalmente se resolveu que o corpo devia ficar coberto.

Saído não se sabe donde, surgiu um lençol que tinha sido branco e que ao ser estendido sobre o de cujus, afugentou um montão de moscas que já ia

sugando do corpo inerte as substâncias que faziam as suas delícias.

Estavam os investigadores decididos a providenciar a retirada do corpo para as formalidades da ordem, quando um ruidoso atropelar de passos acompanhado do resfôlego de gente apressada, conduziu o olhar de todos na direcção donde provinham. E de lá soltou-se uma imposição, mais do que um pedido:

— Camarada Destemido, o corpo não sai daqui! Vamos ainda falar!

Quem assim ordenava era um brigadeiro do exército

os galões vermelhos do uniforme identificavam-no

que em passadas decididas levou o intendente para longe da multidão. Foi reconhecido pela maioria dos presentes

menos pelo Zeca Fernandes que o conhecia apenas de orelha.

Tratava-se do brigadeiro Teimosia. Acompanhava-o na démarche fúnebre uma senhora rebentada, daquelas que já nascem velhas e que alguém identificou como sendo a mulher casada do morto. A alta patente militar era seu irmão, portanto cunhado do falecido Kimbango.

— Mas, camarada brigadeiro, isto é quase impossível! – argumentava o investigador intendente num instante da conversa.

— Ó sócio – o de ombros vermelhos tentava impor a política do facto consumado – comigo não há impossível!

— Mas como é que vamos justificar isso? – desesperava-se nitidamente o intendente Destemido.

— Eh! pá, justificando! O corpo tem que subir lá onde ele saíu! – Usando a sua mais conseguida expressão de sofrimento, pediu: – Por favor não me tragam mais azar na minha vida!

O brigadeiro Teimosia, indiscutivelmente, não desmerecia o nome que usava e foi teimando, teimando, sem se incomodar com a perda de alguma da compostura que lhe restava.

Entretanto, a deslavada consorte sem sorte agora na pele de inconsolável viúva, lá ia fazendo o seu papel. Levantando os braços, amaldiçoando baixinho, olhando para o céu, de vez em quando enxugando lágrimas. Mas não se aproximou uma única vez do cadáver.

Num desses rasgos que fazem do dia a dia de Luanda uma terra sem igual, viu-se o carro dos investigadores a retirar-se para pouco depois dar entrada no amplo parque do prédio uma carrinha transportando um artefacto de madeira, qualquer coisa como uma padiola. Era nessa geringonça que iam transportar o morto lá para cima. Estava decidido, assim seria feito.

* * *

Quando os quatro jovens e musculados roboteiros angariados no Kinaxixi

completamente encharcados de suor

poisaram a padiola que carregava o gordo falecido a meio das escadaria do primeiro andar,

desconseguindo a transportação,

já Zeca Fernandes tinha recuperado o molho de chaves

depois de tremenda trabalheira, porque o porta-luvas tinha ficado praticamente amassado e só mesmo uma pontinha de sorte e a ajuda de um ferro desmonta que a figura castiça do guarda do prédio desencantou num quarto de arrumações é que fizeram tirá-lo de lá

e furando a multidão indesmontável, subiu para o seu apartamento antes de se ter iniciado esse incrível transporte fúnebre na escadaria. Um turbilhão de ideias baralhava-lhe a cabeça na tentativa de saber como iria resolver a maka do carro espatifado,

ainda se tivesse seguro, mas um AAZ já ninguém segura. Ai que saudades do tempo em que era director de gabinete! Quando a Cisa souber, meu Deus!

A primeira coisa que quis fazer foi tomar um daqueles banhos que costumam limpar as pessoas

por fora e por dentro. Mas, por causa dessa maka da morte do homem

não terá sido assassinato? E se foi suicídio? Mas será que um homem da qualidade de Kimbango tem a percepção de quando tudo se desmorona e determina que só a morte pode ser a solução para a paz que se anseia?

certificou que os biscateiros que ligavam o sistema da água dos tanques que levava o líquido aos andares equipados com electro-bomba

como era o caso do seu

não estavam nem aí e, por conseguinte, a água estava para os moradores do Prédio do Cão, tal como o telefone que chama, chama e pinduzi [1]. Ouviu o toque grilado da campainha alertando-o de que a luz chegara

quando entrou em casa ela tinha-se ido

e ao abrir a porta foi surpreendido pela presença luzidia de Dalila. Empurrando-o, a jovem forçou a rápida entrada para evitar que fosse vista por alguns moradores do quarto andar que ainda se encontravam debruçados sobre o parapeito do muro da varanda que cercava o pátio, a olharem todos lá para baixo onde, agora, quase que só estavam meia

---

[1] brincadeira que se faz em Angola em torno do nome "Shama, Shama, Shamapinduzi, o antigo partido de Julius Nyerere na Tanzânia, quando o telefone toca e ninguém atende.

dúzia de curiosos e a peça de museu em que se transformara o velho Volkswagen do Zeca Fernandes. Também lá estava, muito menos atingido, mas também amachucado o Toyota azul do Gonçalves.

— Quero te explicar porque é que não apareci ontem à noite – começou a catorzinha, sentando-se no confortável sofá-cama sem o mínimo de cerimónia.

— Eu quero lá saber disso! Poupa-me por favor... – Zeca fez um gesto de enfado.

Enredando-o com o seu olhar malandro que retirava a Zeca toda a capacidade de reagir, Dalila aproximou-se dele e revelou:

— Eu acho que ninguém lhe matou! Eu mesmo estava lá, quer dizer, eu tinha estado lá até às meia-noite, ou até já era uma e tal quando eu bazei – explicava-se num português nada consentâneo com a sua pose.

— E o que é que tu vais fazer lá sempre?

— Trato do homem, porque ele não tem ninguém e arrecebo o meu kumbú! E nem vale a pena pensares como essa maralha aí que andam m'afamar que eu estou a curtir com ele. Não vale a pena só!

— Mas nunca tiveste nada com ele? Nunca cucilaram? – Sem querer Zeca virou curioso.

— Ó pá, o homem é tão gordo que até o coiso dele nem sequer que aparece! Eu ia só fazer o trabalho de lhe dar o banho e limpar o rabo quando fazia as necessidades maiores, porque as banhas faziam-lhe desconseguir.

— Mas então, como é que o homem caíu? – A pergunta estava carregada de lógica.

— Te garanto, quer dizer, eu acho que o Coronel não foi matado por ninguém. Com Deus, te digo que eu acho que foi ele mesmo que s'atirou da varanda – a jovem falava com segurança e seguiu em frente – há dias ele foi ameaçado na Dona Isa das Panelas. Eu mesma ouvi ela a dizer que o homem ia perder todo aquele corpo grande porque a pemba que estava lh'amandar há muito tempo estava quase a entrar no sangue dele, tipo sida, e ia ficar seco como bacalhau. Então o Coronel, que já lh'aconteceu o feitiço da sarna, e depois a empresa que virou falida, ficou à toa e me disse que ia se matar. Só que eu não lh'acreditei, mas afinal, o coitadinho não tinha só goela. Até nem sei porquê que ele, quando aconteceram as makas, não arrecebeu de novo o Guigui ou então com os seus conhecimentos lh'arranjava outro emprego.

— Porque é que não disseste isso à Polícia? -- quis saber Zeca.

— Pópilas! Para arranjar problema? Estou-te a contar porque és meu kamba e te confio. Também

porque não queria ficar com isto atravessado. – Fez um gesto espreguiçante para se atirar no desprevenido colo de Zeca, enquanto na cabeça lhe bailavam jóias e outros enfeites e a boca perguntava: – quando é que a tua mulher chega?

— Só para a semana – respondeu-lhe num sussurro o namorado com os lábios subitamente amachucados pelo beijo que Dalila lhe espetou.

Depois rebolaram-se no sofá e deram largas aos seus instintos, num ritmo menos alucinante que em ocasiões anteriores. Por alguns momentos esqueceram-se da tenebrosa madrugada e da manhã subsequente que cada um deles tinha vivido. Só foram os sarristaá despertados do seu relaxante torpor quando os barulhos exteriores indicaram que novas movimentações aconteciam no sítio azarado.

* * *

— Isto é de facto inconcebível! Só mesmo em Angola é que se vêm coisas destas! – vociferava o jornalista Gonçalves ameaçando com a publicação de uma manchete no seu "Xiyetu", denunciando a coisa insólita.

— Como é que a polícia deixa ficar assim os casos e autoriza que o corpo volte lá em cima, sem autópsia sem nada? – a pergunta dirigia-se a todos e foi feita pelo Tavares.

— Mas para quê isso do corpo voltar em casa? – alguém perguntou.

— Porque na tradição da família deles, um corpo para ser enterrado, a caixa tem que sair da sua casa! – respondeu um conhecedor dos assuntos.

— E se fosse na guerra? – tornou o mesmo alguém.

— Isso já não sei, mas prá já também esta nossa vida é mesmo uma guerra! – volveu o conhecedor.

— Uma pouca vergonha, uma pouca vergonha... – não se continha o Neves metendo-se de fininho na conversa enquanto que, com o olhar, procurava Marieta.

Esta, aproveitava nitidamente a situação

eram tão raras as ocasiões em que podia exibir assim o seu charme

e movimentava-se em redor das pessoas, captando as suas reacções. Mesmo vestida com roupa de trazer por casa não deixava de mostrar as suas qualidades que não se ficavam apenas pela boca e pelos olhos.

Dona Maria João não escondia o seu cansaço, redobrado após a constatação da obstrução que o corpo morto fazia à passagem dos moradores e visitantes, impedindo-a de subir ao seu apartamento

onde aguardaria o chorrilho de perguntas e de disparates que o cabrão do Tavares tinha engatilhado sobre a sua matinal presença no pátio do prédio.

— Agora que o assunto está praticamente resolvido, não posso entrar em casa! – lamentava-se.

De repente, antecedendo a entrada de uma enorme grua que vagarosamente deslizava pela avenida, chegou ao parque o carro militar conduzido pelo brigadeiro Teimosia que numa ostensiva demonstração do seu poder, chamou em altos gritos pelo porteiro do prédio:

— Anastácio! Ó Anastácio! – ordenou: – Vai-me chamar todos os donos dos carros que estão aqui deste lado para os retirarem imediatamente. Temos que começar a trabalhar!

— Ó chefe, o caminho está tapado! – respondeu o guarda que há muito parecia ter recobrado a sobriedade perdida nos copos.

— Passa por cima... – e dirigindo-se rapidamente à escadaria falou para os roboteiros: – puxem o corpo cá para fora, vai subir na grua.

Brevemente estavam mobilizados os proprietários de uma boa dezena de carros estacionados em frente ao prédio. Uns vindos dos andares, outros já se encontravam cá em baixo.

Quando Zeca Fernandes espreitou da varanda do terceiro andar, viu o seu fusca a ser atirado pela poderosa máquina para um canto do grande quintal. Não se contendo, afirmou alto:

— Alguém vai ter que me pagar o carro!

Puxando e fechando a porta de casa e deixando Dalila sem saber se subia ou descia, mas levando consigo o perturbante cheiro dela, desceu dois a dois os degraus. Nas impedidas escadas do primeiro andar teve de usar o que lhe restava de energia para ultrapassar o fúnebre obstáculo. No lanço seguinte precisou de se espremer contra a parede para dar passagem a um grupo de pessoas vestidas de negro, maioritariamente mulheres, que se dirigiam, subindo, a um dos andares. Mostravam que nada tinham a ver com o morto exposto na padiola. Vinham, certamente, de uma missa de sufrágio, de sétimo dia, a avaliar pela expressão dos rostos. Todos os componentes do grupo se benzeram ao passar pelo cadáver do Coronel.

— Ó senhor brigadeiro! – enfrentou destemidamente Teimosia – quem vai resolver este problema do meu carro?

— Não se preocupe mais-velho, tudo isto será resolvido! – respondeu o militar com surpreendente calma e segurança.

Pouco depois, quem passou pela Avenida do Brasil por volta das três da tarde, nos reflexos de

um sol abrasador pôde assistir a um insólito espectáculo. Um corpo humano descomunal, bem amarrado a uma padiola improvisada, era lentamente içado para a varanda principal do sétimo andar, sob o olhar de um grande número de pessoas que enchiam os vãos de escada, os patamares e as varandas do Prédio do Cão.

* * *

Às catorze horas de domingo, toda aquela mole de gente que se dirigia ao Estádio da Cidadela para assistir ao clássico Primeiro de Agosto-Progresso do Sambizanga, foi surpreendida com o inédito acontecimento que se registava no Prédio do Cão, e por breves instantes, desviou seu rumo e atenção.

Entretanto, no extenso patamar do quinto andar, o grupo que se juntara numa almoçarada

que esteve em riscos de não se realizar por causa das confusões do sobe e desce do corpanzil despenhado

daquelas que a Zezé Lima,

a solteirona cheia de tiques da Agência de Viagens,

organiza regularmente,

e nas quais, dizem, se fala mal do Governo

precipitou-se todo para apreciar os movimentos que se passavam. Zé Bedeu, um dos integrantes da

reunião comezaina, enquanto corria ia falando com os seus botões

mas que prédio do caraças é este

porque ainda se lembrava de ter acontecido, há para aí dois anos, uma cena violenta numa festa de miúdos em casa do Freitas,

esse mesmo que tem no apartamento um daqueles cães assassinos, parece que é doberman

no patamar do oitavo, todo enfeitado de balões pendurados e muito papel colorido, a música muito alta a confundir-se com o rosnar do cão. Uma bala perdida de um tiro feito algures entra tipo uma seta de índio no recinto e, não acertando em ninguém,

coisa só vista porque contada ninguém acredita,

só fura os balões azuis e faz calar a arrogância do cão. Até parece feitiço! Zé Bedeu presenciou esta cena matula, sentado como costuma estar sempre nas festas, a apreciar os que dançam.

— Este é mesmo um prédio do cão! – comentou em voz alta enquanto seguia, apressado, os outros que se debruçavam sobre o parapeito da varanda para ver o funeral passar!

Um caixão de grande dimensão, pendurado no gancho de uma gigantesca grua, descia com a lentidão do replay, do sétimo andar para o pátio do

Prédio do Cão. Lá em baixo, com todo o cuidado, um grupo de militares impecavelmente fardados, colocou os despojos do Coronel Kimbango no bem tratado carro fúnebre.

Para além da viúva de choro estranho, parecia não haver mais gente a manifestar tristeza. Apenas aqueles semblantes carregados. Da Catarina, a mãe do filho, e desse mesmo filho, ninguém falava nem sabia nada. Parecia que o homem não tinha família! Dos moradores, havia uma boa representação do primeiro e segundo andares. Surpreendentemente, até o estranho e raivoso Gabriel Setenta e a não menos contestatária Chiquita do E do rés-do-chão

que andam sempre-sempre a destilar seus ódios por causa do 27 de Maio. Do Gabriel que, na sua versão anual actualizada afirma que foi preso e só não foi morto por falta de transporte, diz-se que quando a última mulher o deixou, escreveu na parede do quarto, qualquer coisa como "nunca mais me vou juntar com mulher que tem filhos de outros"

estiveram lá. Como também estava a Marta do Rocha, do décimo-primeiro,

que detinha o monopólio do fornecimento de rissóis, croquetes e vários funjis, com realce para os de bagre e calulú, para as festas do prédio,

que não se furtou a um olhar lá para cima, para o quinto, onde descobriu a Zezé e seus convidados,

provavelmente a tentar saber porque motivo não tinha ela encomendado nada para o almoço de hoje.

Dos nossos conhecidos só se apresentaram o Florentino Gaspar e o Francisco Tomé mais as respectivas damas. Nem a Dalila, certamente impedida pelo avô Cosme Daniel, que também não compareceu.

Confirmando estar tudo dentro dos conformes, o brigadeiro Teimosia deu ordens para que o magro cortejo

não tinha mais de dez carros e um machimbombo

seguisse em direcção ao cemitério de Sant'Ana.

Um facto que motivou comentários sobre os motivos porque gente daquela grandeza não ia para o Alto das Cruzes!

Entretanto, veja-se como cada uma das personagens intervenientes nesta estória reagiu ao seu desfecho:

Zeca Fernandes, aparentemente o mais lesado, espreitou a saída do funeral pela janela da sala e disse para os seus botões: "Amanhã às dez em ponto estou em casa do bicho para me dar a massa do carro!".

Dalila, a catorzinha, assistiu de perto todo o cerimonial, quer o da subida como o da descida do corpo. Mesmo ouvindo ralhetes do avô Cosme foi-se inteirando das movimentações em casa do Coronel. Tinha visto o dia amanhecer e a noite anoitecer. Ouviu as conversas daqueles homens com caras de meter medo, que se encarregaram de lavar o corpo, assim como da restante e ruidosa

comitiva que tinha invadido a casa do Coronel. E no meio delas falava-se de dinheiro, muito dinheiro. Mais tarde, confrontou a morte do vizinho com todas as coisas que foi vivendo nos três anos de permanência no Prédio do Cão, e então decidiu: "Eh! pá, chega! Não quero mais m'envolver com ninguém, muito menos curtir com esses velhos de merda. O que me dão mesmo não chega para nada! Mesmo esse Zeca que eu era mesmo fã dele, vou lhe deixar cair! Vou mazé estudar, vou seguir o conselho do avô Cosme!".

Tavares apreciou de longe todo o ritual caseiro do funeral. O seu incansável e duvidoso pensamento dividia preocupações entre a suspeição que o absorvia relativamente a Maria João e a possível solução do problema dos apartamentos, agora que o gordo batera as botas. Quanto a ela: "O que faria lá em baixo, às quatro da manhã? Teria algum crédito o telefonema anónimo que lhe fizeram a dizer que ela era comida pelo Guigui Estraga? Porra! Logo com esse vadiolas! Não posso acreditar! Quem sabe se não é mazé com esse filho da puta do Zeca, mulato enferrujado de merda, com quem ela anda?!"

A mulher, por sua vez pensava: "Quem sabe se agora que não vai ter dono do prédio não me dão os papéis das casas!" E em relação ao Tavares: " Já não lhe aguento mais. Vou lhe sacudir agora. Ainda bem que não temos filhos mas a maka vai ser das casas!". Pensando na cena da madrugada fatídica que vitimou Kimbango, comentou: "O filho da mãe do Zeca Fernandes quase que me apanhava!".

Na varanda do décimo andar,

porque não fazia ela as próprias confusões no seu andar?

na zona da casa da Senhora Faustina, Dona Isa das Panelas assistiu, cantando sempre e sacudindo os panos, a ascensão e queda do corpo do odiado falecido. Exorcitando os seus feitiços, insistindo com Guigui e Naná para participarem no rito que durava há pelo menos 24 horas e perante a recusa dos netos, despediu-se do Coronel com um provérbio dito alto e bom som em kimbundu da mais fina água: "*Uakola o muxima, uakola o mbila*". As palavras queriam dizer que quem tem o coração duro terá dura a sua sepultura, ou de outro modo, como dizem os portugueses, quem com ferro mata com ferro morre.

O jornalista Gonçalves acabava de dar uma vista de olhos pelas notícias da Internet. Desligou o computador e depois guardou a agenda inseparável. Não foi ao cemitério mas acompanhou o desenrolar das cenas, não se esquecendo que o falecido também lhe tinha dado cabo do guarda-lamas do carro. Coisas que o obrigavam a pensar no dia seguinte: "Amanhã, às onze em ponto estou lá! Para além do assunto da reparação vai ter que soltar umas massas, senão o Xiyetu vai falar!".

Eram dezanove horas e o Neves já alertara a Marieta que estava na hora. Lavava as mãos enquanto pensava: "Como é difícil aturar estes pretos!". A mulher, por sua vez, depois de lançar um grito à miudagem e enquanto ajeitava a terrina da sopa,

o Neves há muito determinara que sopa, só servida em terrina, se possível de louça

constituía mentalmente um rendilhado de intimidades e dizia só para si: "O Zeca Fernandes vai resolver o meu problema, ai ai se vai. Aqui mesmo ao lado e eu a dormir como caranguejo!". Lançou a gulodice dos olhos e da boca para cima do marido, com o sucesso de sempre. Nada! E lembrou-se dos gritos e suspiros que ouvira através dos respiradores da cozinha e da casa de banho que fazem ligação entre os apartamentos. Foi quando Dalila se introduziu ontem na casa do vizinho.

O brigadeiro Teimosia acabara de fazer um enigmático telefonema. Parece já não haver dúvida. O homem é daqueles que adora o bezerro de ouro e não tem problemas em demonstrá-lo. Dirigiu-se à irmã, já não tão chorosa, dizendo-lhe que era melhor irem todos descansar. Depois, deslocou-se até à varanda e postou-se no mesmo sítio donde, supostamente, se lançara o cunhado Kimbango. Observou Dalila que, do outro lado da varanda, também olhava para baixo. Cruzaram-se os olhares e a alta patente demorou o seu um pouco mais, notando alguma perturbação nos olhos da catorzinha. Depois, lançando um último a descer para o cenário dos tristes acontecimentos e a subir pela estrutura do prédio, disse interiormente: "Isto tudo vai ser meu!".

Passavam já largos minutos sobre as onze da noite. Anastácio, o guarda bêbado do prédio, com o juízo completamente invadido pelo vinho que emborcara durante o dia e depois do funeral, quando os poucos familiares do Coronel receberam o reduzido número de pessoas que assistiu ao acto

do lava-mãos da praxe, de mão direita no bolso, puxando no máximo o seu estilo telequetê, telequetê, com o cigarro aceso na mão esquerda, levantou os olhos avermelhados em direcção ao décimo andar e ao reclame luminoso que continuava a mostrar contornos de partes do grande canino e a legível palavra "Fidel", falou alto e disse: " Este é mesmo um prédio do cão!"

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo